

# Fra katarsis til traumebearbeidelse

*en studie av forholdet mellom kropp og tekst med  
utgangspunkt i traumelitteratur*

Mari Wold Sannerud



Masteroppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier og  
europeiske språk, Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

16.09.2013





# **Fra katarsis til traumebearbeidelse**

***en studie av forholdet mellom kropp og tekst  
med utgangspunkt i traumelitteratur***

Mari Wold Sannerud

Veileder: Drude von der Fehr

Masteroppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier  
og europeiske språk, Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

16.09.2013



Copyright © Mari Wold Sannerud

2013

Fra katarsis til traumbearbeidelse – en studie av forholdet mellom kropp og tekst med utgangspunkt i traumelitteratur

Mari Wold Sannerud

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo







# Sammendrag

Hva er det som skjer når vi skriver og leser litteratur? I denne oppgaven ser jeg nærmere på det produktive forholdet mellom kropp og tekst, med utgangspunkt i Sirkka Knuuttilas *Fictionalising Trauma*. I *Fictionalising Trauma* presenterer Knuuttila en emosjonsfokuset, kroppslig situert kognitiv teori, som utgangspunkt for en lesning av Marguerite Duras' India-syklus. Ved å kombinere kognitiv teori, traumeteori og litteraturteori utvikler Knuuttila en teori om traumelitteraturens form og funksjon: traumelitteratur er litteratur som benytter seg av spesifikke estetiske strategier for å bearbeide et kroppslig traume. Med utgangspunkt i Knuuttilas traumelitteraturteori gjennomfører jeg en lesning av Lidia Yuknavitchs *The Chronology of Water*, for å se hvorvidt det er mulig å lokalisere de bearbeidende estetiske strategiene i andre tekster enn Duras' India-syklus. Samtidig ønsker jeg å vise at Knuuttilas teori, kombinert med annen teori om kognisjon og narrativ, kan bidra til å gi en innsikt i det produktive forholdet mellom kropp og tekst *generelt*.



# Forord

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg pendlet mellom tårnende arroganse og hemmende usikkerhet. Verdens største takk går derfor til min veileder Drude von der Fehr, som har holdt ut med meg hele denne tiden. Denne oppgaven ville vært mye dårligere uten hennes interesse i prosjektet og intelligente kommentarer.

Generell takk til mamma og pappa, Mari og Tommy, der er best. High Five! En spesiell takk til Eli og Ida, tusen takk for all hjelp og emosjonell støtte. Og til Jenny, åpenbart.



# Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon .....	1
2	Kroppsteori som utgangspunkt for litterære analyser.....	4
2.1	Traumelitteratur og frykten for nytelse.....	4
2.2	Kristeva og litteraturen som katarsisk.....	7
2.3	Knuutilas kroppsforståelse.....	12
2.4	Møbius-stripen som modell for Knuutilas kroppsteori.....	17
2.5	Historisk traume .....	20
2.6	Kognitiv teori, kropp og traume.....	21
2.7	Narrativ som bearbeidelse.....	23
3	Fra katarsis til traumbearbeidelse .....	26
3.1	Hva er traumelitteratur? .....	26
3.2	Form.....	28
3.3	Funksjon.....	33
4	<i>The Chronology of Water</i> som traumelitteratur og traumbearbeidelse.....	36
4.1	Er <i>The Chronology of Water</i> traumelitteratur?.....	36
4.2	Struktur .....	38
4.3	Tematikk .....	40
4.4	Bearbeidelse .....	44
5	<i>The Chronology of Water</i> som teoretisk bidrag?.....	54
5.1	Vann og svømming, traumer og narrativ .....	54
5.2	Kropp, tekst og bearbeidelse .....	65
6	Hva med leseren? .....	71
6.1	Narrativets sosiale funksjon.....	71
6.2	Lesning som næring.....	74
7	Konklusjon .....	79
	Litteraturliste.....	81

# 1 Introduksjon

”Some people say words can’t ”happen” to you. I say they can”  
(Yuknavitch 2010: 181)

La oss begynne denne oppgaven med en anekdote. Sommeren 2011 publiserte *The Wall Street Journal* artikkelen ”Darkness Too Visible<sup>1</sup>”. I denne artikkelen kritiserte Megan Cox Gurdon moderne ungdomslitteratur, som blant annet behandler temaer som selvskading, vold og narkotika, for å være for mørk og negativ. Gurdons avsmak for denne typen litteratur er ikke grunnet i hvorvidt bøkene er gode eller dårlige, men i hvordan de kan *fungere* på leseren. I følge forfatteren kan disse bøkene føre til tilsvarende oppførsel hos leseren:

[I]t is also possible—indeed, likely—that books focusing on pathologies help normalize them and, in the case of self-harm, *may even spread their plausibility and likelihood* to young people who might otherwise never have imagined such extreme measures (Gurdon 2011<sup>2</sup>, min uthevning).

For Gurdon innebærer disse bøkene en smittefare; det å lese om patologisk oppførsel kan gjøre deg syk. Men hvis litteraturen kan være skadelig - hvis den er *produktiv* – må den ikke nødvendigvis også kunne ha motsatt effekt? Dette var argumentet til kritikerne av Gurdons artikkel.

Forfattere og lesere av ungdomslitteratur svarte på Gurdons artikkel med #YA<sup>3</sup>saves<sup>4</sup>, en kampanje på twitter som oppfordret forfattere og lesere til å dele historier om hvordan ungdomslitteratur har hatt en positiv effekt.

Within hours, #YAsaves got 15,000 responses from regular readers and from such big-name writers as Judy Blume and Neil Gaiman. Bloggers — but also writers at major news outlets such as National Public Radio and *New York* magazine — weighed in (Springen 2011<sup>5</sup>).

---

<sup>1</sup><http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303657404576357622592697038.html>

<sup>2</sup><http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303657404576357622592697038.html>

<sup>3</sup><http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303657404576357622592697038.html>

<sup>4</sup> YA: forkortelse av Young Adult, altså ungdomslitteratur

<sup>5</sup> <https://twitter.com/search/%23yasaves>

<sup>6</sup> <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/47570-are-teen-novels-dark-and-depraved-or-saving-lives.html>

I en artikkel om Gurdon og YASaves-kampanjen siterer Karen Springen en rekke forfattere og lesere som argumenterer at denne typen ”mørk” litteratur kan bidra til å skape håp hos de lesere som identifiserer seg med tematikken, og forståelse hos de leserne som ikke gjør det.

David Levithan, editorial director at Scholastic and author of several YA novels himself, refers to Patricia McCormick’s *Cut*, now celebrating its 10th anniversary. “It’s about being a cutter but getting help and finding your way out of a bad place,” he said. “It sounds so clichéd to say, but we have had so many emails from kids and the adults in their life saying this book saved the kid from doing the thing portrayed in the book.” (Springen 2011<sup>6</sup>).

Lignende utsagn finner man også hos forfatterne Warren Ellis<sup>7</sup> og Cassandra Clare<sup>8</sup>, som begge har delt historier om lesere som føler at bøkene til Ellis og Clare har reddet livet deres.

Disse historiene er anekdotiske, og det er ikke mulig å bevise at det å lese en bok har reddet noens liv. Men jeg ønsket allikevel å starte med en presentasjon av denne debatten fordi jeg syntes den illustrerer hvordan litteratur kan *oppleves*. Bøkene diskuteres ikke akademisk, eller estetisk, de beskrives ikke som gode eller dårlige. I stedet omtales bøkene på nærmest fysisk vis; er de skadelige og smittsomme, eller er de terapeutiske og helbredende? Selv om de to sidene er uenige i akkurat hvilken effekt litteratur har, har de til felles at de oppfatter litteraturen som produktiv: det er en debatt om *hvordan litteraturen kan fungere*. Det er også etter min mening en debatt som inviterer oss til å se nærmere på forholdet mellom kropp og tekst, for hvordan kan man argumentere for at lesning kan ha en helbredende effekt på leseren? Dette tilsier at litteratur ikke kun er underholdning, men gjør noe med oss. Så hva er det som skjer med oss når vi leser og skriver?

Min oppgave er inspirert av lege og litteraturforsker Sirkka Knuuttila, og hennes bok *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras’s India Cycle*. *Fictionalising Trauma* er Knuuttilas forsøk på å lese Duras’ India syklus med utgangspunkt i moderne kognitiv traumeteori, en lesning som opponerer mot Julia Kristevas psykoanalytiske lesning av Duras i *Svart Sol*. Kristeva argumenterer for at en analyse av Duras’ tekst avdekker forfatterens ubearbeidede traume og hvordan dette traumet kommer til uttrykk i teksten. Duras er ifølge Kristeva en ikke-katarsisk forfatter, hvis tekster kan være psykologisk

---

<sup>6</sup> <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/47570-are-teen-novels-dark-and-depraved-or-saving-lives.html>

<sup>7</sup> <http://warrenellis.tumblr.com/post/45384431816/okay-someone-asked-me-how-i-feel-about-writing>

<sup>8</sup> <http://cassandraclare.tumblr.com/post/42982571048/the-trevor-project>

skadelige for både forfatter og leser. Knuuttila mener derimot at India-syklusen er et forsøk på *traumebearbeidelse*. Hun mener ny forståelse av traumer, kropp og kognisjon også gir ny forståelse av traumelitteraturens *funksjon*. Litterært arbeid kan, i følge Knuuttila, fungere bearbeidende og helbredende, noe hun illustrerer med sin lesning av Duras. Selv om Kristeva og Knuuttila er uenige i sin analyse av Duras, forsøker begge å studere forholdet mellom Duras' *kropp* og Duras' *tekst*.

Knuuttilas teori og lesning fungerer derfor som en rød tråd gjennom denne oppgaven. Jeg skal først gjøre rede for Kristeva og Knuuttila, for å vise hvordan kunnskap om kropp og kognisjon kan gi ny forståelse av litteratur. Knuuttila bidrar også til å avgrense oppgaven. Jeg forholder meg kognitiv teori slik den presenteres og benyttes av Knuuttila. Og som Knuuttila vil jeg også først og fremst forholde meg til traumelitteratur. Traumefiksjon fungerer godt for denne typen studie fordi traumer er kroppslige opplevelser; traumelitteratur er dermed litterære uttrykk for kroppslige inntrykk. Jeg skal forsøke å vise hvordan traumelitteratur kan bidra både til å bearbeide traumer hos ofre og til å utvikle empati hos vitnene, og ved å gjøre dette håper jeg å samtidig si noe generelt om det jeg mener er det produktive forholdet mellom kropp og tekst



# 2 Kroppsteori som utgangspunkt for litterære analyser

## 2.1 Traumelitteratur og frykten for nytelse

Å gå i gang med en oppgave som har som mål å undersøke forholdet mellom kropp og tekst, har ført til at jeg stilt meg selv noen spørsmål angående hva det faktisk er jeg driver med. Hvordan kan litteraturvitere arbeide med kropp? Og siden dette også er en oppgave om traumer: Hvilken rett har jeg til å teoretisere andre menneskers traumatiserte kropper? I artikkelen ”Consuming Trauma. The Pleasure of Merely Circulating” diskuterer litteraturprofessor Patricia Yaeger en rekke akademiske arbeider som teoretiserer menneskelig lidelse: sultestreikende fanger i Irland (Yaeger 2002: 27), dødsfall blant svarte fengselsfanger i USA (Yaeger 2002: 29) og tortur i Sri Lanka (Yaeger 2002: 48). Yaeger påpeker avstanden mellom den diskursive kroppen akademia arbeider med og de faktiske kroppene til ofrene. I denne konteksten stiller hun seg mer eller mindre de samme spørsmålene som jeg har gjort: ”What do we owe the dead?” (Yaeger 2002: 27). Og mer tilspisset: ”What does it mean to turn bodies into rhetoric?” (Yaeger 2002: 35). Jeg vil introdusere dette kapittelet med Yaeger fordi hun illustrerer de grunnleggende spørsmålene jeg har stilt meg selv i arbeidet med denne oppgaven, og også spørsmål andre har stilt meg.

Et av problemene Yaeger diskuterer er konflikten mellom tale og stillhet, en nesten klassisk akademisk problemstilling som bør nevnes. Har vi rett til å tale på vegne av andre? Har vi rett til å tie om urettferdighet? Yaeger påpeker at det er nødvendig å være bevisst om det problematiske forholdet mellom det å skulle formidle traumer – fortelle historier om politisk vold, humane katastrofer – men samtidig huske at det er *faktiske* menneskers *faktiske* traumer man arbeider med. Akademikere må vokte seg for å transformere kropper om til tekstuelle troper, selv om dette kan føre til gode akademiske artikler. Hun konkluderer med (og jeg er enig i dette) at det er alles ansvar å formidle disse historiene, kanskje spesielt akademia, og at den beste løsningen på problemet er en selvbevisst akademiker som er klar over sin privilegerte posisjon. Akademia *må* formidle andre menneskers traume, og samtidig finne en måte å gjøre dette på uten å depersonalisere og tekstualisere disse menneskene (Yaeger 2002:

40-41). Det er ikke egentlig det sensitive forholdet mellom det å tale og det å tie som bekymrer Yaeger. Det Yaeger frykter er *nyttelsen* hun opplever i arbeidet med lidelse.

Yaeger beskriver det ubehaget hun føler når hun konfronteres med faktiske lidende kropper i aviser eller ute i verden (Yaeger 2002: 27, 46), og kontrasterer dette oppimot den nytelsen hun opplever i arbeidet med den diskursive kroppen (Yaeger 2002: 48). Hun bekymrer seg for at akademikere kan dykke inn og ut av andre menneskers traumer, uten å ta lidelsen inn over seg. At traumenarrativ gjør det mulig å oppleve en distansert, voyeristisk nytelse på bekostning av andre mennesker. *At andre lider på våre vegne*. Den nytelsen Yaeger frykter er etter min mening grunnet i forestillingen om at lesere kan oppleve *katarsis* når de leser traumenarrativ. Katarsis beskrives i mitt elektroniske Oxford American Dictionary som “the process of releasing, and thereby providing relief from, strong or repressed emotions”. Ifølge Yaeger kan lesningen av og arbeidet med traumenarrativ føre til katarsis: “the out-sourcing of pain into the traumatic narratives we read and write so freely may have the effect of creating a safely pleasurable source of self-shattering” (Yaeger 2002: 47). Traumenarrativ kan altså i følge Yaeger fungere som et trygt rom hvor tilskueren kan utforske sine egne følelser, uten å måtte gjennomgå et faktisk traume. Yaegers skepsis til traumenarrativ og katarsis stammer ut ifra en forestilling om at traumenarrativ *ikke* har denne funksjonen for *ofrene*.

Yaeger siterer E. Valentine Daniel som beskriver det han kaller “the peculiar de-animation” (Yaeger 2002: 48) hos torturofre. Daniel mente etterhvert at

it was not so much boredom that weighed down on the victim as *it was the overwhelming sense of the sheer worthlessness of all attempts to communicate something that was so radically individuated and rendered unsharable*” (Daniel sitert i Yaeger 2002: 48, min utheving).

Daniel konkluderer med at traumer *ikke kan leges*, men kun mildnes eller forløses gjennom en slags kroppslig terror. Denne forløsningen kan i følge Daniel også nåes gjennom det å skrive litteratur, men heller ikke litteraturen kan gjøre mer enn å fungere som et rom “where pain can be dislodged” (Yaeger 2002: 49). Med en slik forståelse av traumenarrativ og traumelitteratur er det lett å forstå hvorfor Yaeger bekymrer seg; traumenarrativ tjener først og fremst oss distanserte lesere. Yaegers artikkel er en svært personlig diskusjon rundt akademias arbeid med traumer, og den oppleves som mer personlig, en teoretisk. Men jeg har

valgt å introdusere min oppgave med Yaeger, nettopp fordi hun setter ord på den bekymringen som ofte uttrykkes i møte med traumenarrativ: tjener jeg på andre menneskers lidelse? Hva får ofrene ut av disse historiene? Yaeger ser også ut til å forstå katarsis som litteraturens eneste potensielle funksjon, men stemmer dette?

Jeg ønsker å vise hvordan litteraturen ikke *må* forstås som et rom hvor distanserte lesere kan oppleve en slags parasittisk nytelse. Og selv om jeg ikke deler Yaegers frykt for katarsis, men derimot mener katarsis kan være en positiv effekt av litteraturen, mener jeg ikke katarsis er litteraturens *eneste* funksjon. Jeg skal argumentere for at traumelitteraturen kan fungere *bearbeidende* på både forfatter og leser. Litteraturen kan være *produktiv*; den har evne til å *gjøre noe med oss*, til å forandre oss. For å demonstrerer hvordan, skal jeg benytte resten av dette kapittelet til å presentere to opponerende lesninger av Marguerite Duras, utført av henholdsvis Julia Kristeva og Sirkka Knuutila. Jeg presenterer Kristeva først og fremst fordi hennes lesning av Duras er utgangspunktet for Knuutilas arbeid (Knuutila 2011: 47). Kristevas lesning av Duras er presentert i boken *Svart Sol – depresjon og melankoli*. *Svart Sol* er Kristevas studie av melankolien, i lys av hennes erfaring som praktiserende psykoanalytiker. Kristeva går derfor dypt inn en studie av melankolien som psykisk fenomen, med utgangspunkt i psykoanalytisk teori; dette er en svært inngående og komplisert teori. Fordi jeg ikke vil benytte meg av psykoanalytisk teori, kommer jeg ikke til å gå veldig dypt inn i Kristevas teori. Jeg vil kun vise hvordan Kristevas erfaring som psykoanalytiker – det som må forstås som Kristevas kroppsteori - belyser hennes forståelse av litteratur og litteraturens funksjon. Min gjennomgang av Kristeva må derfor ikke forstås som en uttømmende presentasjon av hverken Kristeva eller psykoanalysen.

Grunnen til at jeg har valgt å presentere Kristeva i det hele tatt er fordi Knuutila eksplisitt presenterer sin lesning av Duras som et opponerende alternativ til Kristevas lesning (Knuutila 2011: 47). Knuutila og Kristeva representerer to forskjellige teoretiske retninger: Knuutila er lege og arbeider som kognitiv terapeut, og har en PhD i litteratur (Knuutila 2011: 7), mens Kristeva er psykoanalytiker og lingvist. De leser Duras med forskjellige teoretiske brilleglass, og med radikalt forskjellige resultater. Allikevel mener jeg at de deler noen grunnleggende holdninger. Som jeg skal vise mener både Kristeva og Knuutila at kroppen kommer til uttrykk i teksten, og begge mener teksten kan ha en effekt på kroppen. Disse to lesningene fungerer derfor godt for å illustrere hvordan teori om kropp og tekst kan bidra til en litterær analyse. Samtidig forsøker både Kristeva og Knuutila, på tross av sine

motstridende lesninger av Duras, å si noe generelt om forholdet mellom tekst og kropp. Jeg mener derfor ikke at man må forkaste Kristevas lesning til fordel for Knuuttilas. Derimot mener jeg at Knuuttilas kognitive litteraturforståelse kan leses som en *videreutvikling* av de ideene Kristevas psykoanalytiske lesning impliserer; nemlig det produktive forholdet mellom kropp og tekst, noe jeg ønsker å demonstrere ved å presentere lesningene deres. Samtidig er det viktig å presisere at selv om psykoanalytisk teori har større fotfeste i litteraturvitenskapen, mener jeg at Knuuttila og kognitiv teori kan gi bedre forståelse av forholdet mellom kropp og tekst. Derfor er Knuuttilas lesning og kognitiv teori det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven. Dette kapittelet presenterer den *kroppsførståelsen* jeg benytter meg av i resten av oppgaven.

## 2.2 Kristeva og litteraturen som katarsisk

Før jeg kommer inn på Kristeva, ønsker jeg først å se nærmere på katarsis som begrep.

The essential function of tragedy, according to Aristotle's definition, is a representation [...] of an action that is serious, complete, and of an appropriate magnitude; and when such representation is effectively carried out it will succeed "in arousing pity and fear in such a way as to accomplish purgation [katarsis] of such emotions." [...] Aristotle held [...] that anarchy of the soul is most effectively prevented not by starving and repressing the emotions but by giving them expression in a wisely regulated manner. Tragedy he regarded as a chief instrument of such wise regulation, for it works in a twofold way, first exciting the emotions of pity and fear and then allaying them, thereby effecting an emotional cure. [...] On the one hand the idea of catharsis finds early expression in the writings of the Hippocratic School of Medicine, where it refers to the discharge of whatever excess of bodily elements has produced a state of sickness, and the consequent return of the body to that state of right proportion which is health [...] Analogously, Aristotle considers that in its "natural" condition the human psyche is well-balanced and serene, but that it falls readily away from this natural state into intemperance; and that the action of a well-made tragedy strikes pity and fear into the beholder in such a way that these emotions become "digested" (as in the Hippocratic description of returning health), with the result that a new proportion and blend of emotions is produced, and the residue of superfluous emotional impulses are "catharated" (Preminger 1974: 106-107).

Yaeger mener katarsis er en potensiell reaksjon på litteratur, men hun ser ikke ut til å mene at katarsis kan føre til noe annet enn nytelse for leseren eller midlertidig smertelindring for traumatiserte ofre. Hun ser med andre ord ut til å forstå katarsis som en emosjonell respons til litteratur, som ikke har noen effekt utenfor det øyeblikket hvor man opplever katarsis. Men

katarsis kan forstås på en annen måte. For det første er det et begrep brukt for å beskrive en kroppslig reaksjon på et skuespill. Katarsis-begrepet er dermed et tidlig eksempel på en forståelse av forholdet mellom kropp og tekst. Videre er det et begrep som benyttes for å beskrive tragediens *medisinske* effekt. Tragedien, fordi den fører til katarsis, har en produktiv, helsemessig effekt på kroppen. Etter min mening tar Kristeva med seg denne forståelsen av katarsis inn i sin lesning av Duras' traumelitteratur. Kristevas kritikk av Duras går ut på at Duras er en ikke-katarsisk forfatter (Kristeva 1994: 204). Men selv om ikke Duras oppnår katarsis, kan annen traumelitteratur ha potensiale til å være katarsisk (Kristeva 1994: 38). Med andre ord: Litteraturen har en effekt på kroppen, og denne effekten kan være helsebringende.

Selv om både Kristeva og Knuuttila beskriver Duras' tekster som traumelitteratur, benytter de seg ikke av den samme *traumedefinisjonen*. Melankoli kan i følge Knuuttila forstås som et transhistorisk traume, en definisjon hun låner fra Dominick LaCapra, som definerer det transhistorisk traumet på følgende vis:

separation from the m/other, the passage from nature to culture, the eruption of the pre-oedipal or pre-symbolic in the symbolic, the entry into language, the encounter with the 'real', alienation from species-being, the anxiety ridden thrownness from Dasein, the inevitable generation of aporia and the constitutive nature of original melancholic loss in relation to subjectivity (LaCapra sitert i Knuuttila 2011: 26)

Et transhistorisk traume refererer altså ikke til en bestemt opplevelse, men til en slags generell opplevelse av selve livet eller eksistensen som traumatisk. Knuuttila antyder at det er en slik traumedefinisjon Kristeva benytter seg av (Knuuttila 2011: 27). Psykoanalytisk melankoli eller transhistoriske traumer er et resultat av en indre, privat angst, og melankolikeren er derfor ikke *traumatisert* slik Knuuttila definerer traume. Et ubehandlet transhistorisk traume vil i følge Kristeva komme til uttrykk som melankoli, noe Toril Moi påpeker kan ligne det vi i dag ville referert til som en klinisk depresjon (Moi 1994: 14).

Kristeva forstår det transhistoriske traumet som tapet av Tingen (Kristeva 1994: 29). Tingen er Kristevas egen betegnelse, og hun forstår denne Tingen som et "overordnet, navnløst gode, noe ikke-representertbart" (Kristeva 1994: 29). Moi beskriver denne Tingen som en imaginær "mors-substans" (Moi 1994: 14). Tingen kan derfor forstås som en tilstand: Før man tok

steget inn i det Symbolske (utviklet et språk, og et selv) følte man seg som en del av denne Tingen. Men når vi får et språk, får vi også et selv og denne opplevelsen av selv separerer oss fra Tingen; vi skjønner at vi er et individ. Alle mennesker har tapt Tingen, når de blir en del av det Symbolske, men melankolikeren klarer ikke å komme over tapet (Kristeva 1994: 29-31/54). Melankolien kommer til uttrykk i to hoved-symptomer: meningstap (Kristeva 1994: 30) og en utpreget dødsdrift (Kristeva 1994: 32).

Hos friske mennesker oppleves den Symbolske tilstanden som meningsfull, fordi subjektets følelser er knyttet til språket og til troen på at språket kan fungere meningsbærende (Kristeva 1994: 24). Melankolikeren har derimot knyttet sine følelser til Tingen og det pre-symbolske, og er derfor ikke i stand til å oppleve det symbolske språket som meningsfullt.

For den depressive<sup>9</sup> er derimot talen som en fremmed hud: den melankolske er en fremmed i sitt eget morsmål. Han har mistet morsmålets mening og verdi, fordi han ikke har kunnet miste moren (Kristeva 1994: 63).

Den melankolskes språk for derfor et helt bestemt uttrykk og effekt:

Den deprimertes diskurs er bygget opp av absurde tegn, retarderte, usammenhengende og inaktive sekvenser. Den viser meningens oppløsning i det ujevnelige, hvor den går til grunne i utilgjengelighet og velbehag, og øker Tingens affektive verdi (Kristeva 1994: 62).

Kristeva påpeker også flere steder at det melankolske språket er preget av repetisjon og monotoni og er tomt for mening (Kristeva 1994: 47, 55).

Jeg mener man kan forstå Kristevas teori om det melankolske språkets estetikk og effekt i lyset av psykoanalysens teori om repetisjons-kompulsjonen. I følge Freud har mennesker en tendens til å gjenoppleve traumer, i et forsøk på å forstå traumet og også forstå døden. Repetisjons-kompulsjonen er motivert av dødsdriften<sup>10</sup>. Melankolikerens repetitive, meningsløse språk uttrykker derfor både melankolikerens sinnstilstand og melankolikerens ønske om å vende tilbake til Tingen. Melankolikerens språk blir a-symbolsk (Kristeva 1994: 47), det evner ikke å kommunisere, og denne a-symbolikken fører melankolikeren nærmere Tingen. Dette skjer også i repetisjonen, hvor melankolikeren vender tilbake til tapet (det

---

<sup>9</sup> Kristeva bruker depressiv og melankolsk om hverandre, men de betegner den samme tilstanden (Kristeva 1994: 26-27).

<sup>10</sup> <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/freud5.html>

transhistoriske traumet), ikke i et forsøk på å bearbeide (Kristeva 1994: 58), men fordi melankolikeren er begjærer Tingen (Kristeva 1994: 34). Fordi melankolikeren ikke kan gå tilbake til den barnetilstanden hun eller han befant seg i før de tok steget inn i det symbolske, lengter melankolikeren mot meningsløsheten, noe som resulterer i en lengten mot døden. For et liv uten mening er umulig. ”For det talende vesen er livet et liv som har mening: livet er selve meningens høydepunkt. Dersom man da mister meningen med livet, går livet tapt uten smerte: når meningen er oppløst, står livet i fare (Kristeva 1994: 24). Den melankolskes språk har altså to aspekter: det reflekterer melankolikerens tap av mening, og melankolikerens ’forelskelse’ i traumet.

Det er denne forståelsen av sinn og språk, og forholdet mellom disse, Kristeva tar med seg inn i sin lesning av Duras. Dette fører til at hun leser Duras’ estetikk som melankolsk, noe som resulterer i en repetitiv tilbakevending til traumet og døden. Ifølge Kristeva repeterer Duras de samme karakterene i flere romaner. ”Hele Marguerite Duras’ verk kan kanskje favnes i denne teksten [*Hiroshima mon amour*] Alt er med: lidelsen, døden, kjærligheten og den eksplosive blandingen av disse i en kvinnes vanvittige melankoli” (Kristeva 1994: 210). Denne samme kvinneskikkelsen finner Kristeva i flere av Duras’ tekster (Kristeva 1994: 207, 210, 214). Disse kvinnene er i følge Kristeva melankolikere, forelsket i døden. Fordi disse kvinnekarakterene går igjen i flere av Duras’ tekster tolker Kristeva dette som et uttrykk for Duras’ repetisjon-kompulsjon og melankoli, og forstår kvinnene som representanter for Duras. ”Duras velger, eller underkaster seg [...] den intime, vellystige, forheksede kontemplasjonen av døden, av sårets vedvarenhet” (Kristeva 1994: 212). Gjennom sin litteratur lever altså Duras’ ut sin melankoli, og fordi melankolikeren er forelsket i døden, ønsker hun ikke å overkomme traumet. Dette resulterer i en ikke-katarsisk litteratur (Kristeva 1994: 204)

Duras’ litteratur vender stadig tilbake til traumet og til døden, men ønsker ikke å bearbeide eller overkomme traumet. Teksten kan derfor aldri oppnå katarsis, altså forløsning fra traumet.

Tvert i mot tilegner tekstene seg dødens sykdom, de blir ett med den og står plantet i den uten avstand eller fluktmuligheter. Ingen renselse venter oss ved utgangen av disse romanene på kanten av sykdommen, verken renselsen i en stilmessig fortryllende skjønnhet eller en ironiens renselse som ville ha konstituert en nytelsens lønn i tillegg til å avdekke ondet (Kristeva 1994: 206).

Mangelen på katarsis avdekker Duras' melankoli. Men Kristeva mener også at Duras' litteratur, fordi den er ikke-katarsisk, fører leseren til traumet og etterlater oss der. Leseren opplever ikke en tekstlig forløsning, og risikerer på denne måten ta innover seg tekstens traume.

Dermed blir det klart at man ikke må gi Duras' bøker til skrøpelige lesere[...] Bøkene [...] bringer oss nærmere galskapen [...] Døden og smerten er tekstens edderkoppnett, og ve den sympatiske lesere som gir etter for fortryllesen: han kan bli værende der for godt (Kristeva 1994: 205-207).

Teksten kan med andre ord være *smittsom*. Den er både et uttrykk for Duras' kropp og kan ha en effekt på leserens psykiske helse.

Knuuttilas kritikk av Kristeva er grunnet i en uenighet om hvordan Duras' skal forstås. Men som jeg skal vise når jeg kommer til Knuuttila, er det interessant å påpeke at Kristeva har en god del til felles med Knuuttila, selv om de har motstridende teoretiske utgangspunkt. *Sort Sol* er ikke først og fremst en litteraturkritikk, men et forsøk på å forstå melankolien som fenomen (red. forord), men hun indikerer likevel en teori om forholdet mellom sinn, språk og mening, samt forholdet mellom kropp og tekst. Jeg som sagt har mer tro på kognitiv teori enn på psykoanalysen, men jeg synes det er nødvendig å påpeke selve grunnholdningen – at det er et forhold mellom kropp og tekst, og tekst og kropp – finnes hos både Kristeva og Knuuttila. Samtidig er det viktig å presisere at Kristeva ikke går så langt som å si at litteraturen evner å bearbeide et traume, ikke engang når den er katarsisk.

Denne litterære representasjonen er ikke en bearbeidelse i betydningen 'å bli bevisst på' de inter- og intrapsykiske årsakene til den mentale smerten, den skiller seg i dette fra den psykoanalytiske retningen om har symptomets oppløsning som mål. Imidlertid har den litterære (og religiøse) representasjonen en reell og imaginær effektivitet som mer dreier seg om katarsis enn om bearbeidelse; den er et terapeutisk middel brukt i alle samfunn gjennom tidene. Om psykoanalysen mener å være overlegen i effektivitet, spesielt ved en styrking av subjektets ideatoriske muligheter, forplikter den seg likevel å lære av de sublimerende løsningene på våre kriser (Kristeva 1994: 38).

Det litterære språket har altså ikke evne til å bearbeide og helbrede et traume. Slik jeg forstår Kristeva mener hun man trenger hjelp fra en psykoanalytiker for å kunne overkomme et traume, men katarsisk litteratur kan ha en terapeutisk effekt. Kristeva er altså enig med



Yaeger og Daniel i at litteraturen kan fungere som et rom hvor følelser kan forløses, men hun har en mer positiv tro på at denne forløselsen kan å ha en helsemessig og terapeutisk effekt, ved at følelsene ikke undertrykkes, men slippes ut<sup>11</sup>. Hun påpeker også at litteraturen alltid har fungert som en form for selv-hjelp. Man kan derfor trekke en rød tråd fra Aristoteles' katarsis-forståelse, til Kristevas psykoanalytiske litteraturforståelse: begge har forsøkt å si noe om tekstens forhold til kroppen. Det er denne tråden Knuuttila tar opp i sin lesning av Duras.

## 2.3 Knuuttilas kroppsforståelse

Knuuttila presenterer også en teori om forholdet mellom kropp og tekst. Ved hjelp av kognitiv teori argumenterer Knuuttila for en moderne forståelse av narrativets funksjon i traumbearbeidelse: Kristeva mener Duras' litterære tekster fungerte som et rom hvor Duras lev ut sitt traume igjen og igjen, noe som kom til uttrykk i hennes estetiske virkemidler. Knuuttila mener derimot at Duras' litterære virkemidler representerer et forsøk på å arbeide seg *igjennom* et traume. Litteraturen kan, ifølge Knuuttila, fungere som *traumbearbeidelse*. Denne teorien er et resultat av Knuuttilas forståelse av traume, kropp, tekst og forholdet mellom disse. Ved å vise hvordan Knuuttila forstår et traume er, hvilke konsekvenser et traume har, og hvordan et traume kan bearbeides, avdekker man den grunnleggende kroppsforståelsen<sup>12</sup> Knuuttila argumenterer ut ifra. Denne kroppsforståelsen er grunnleggende for Knuuttilas forståelse av både tekstens *form* og litteraturens *funksjon*. Jeg skal komme tilbake til Knuuttilas litteraturteori i neste kapittel, i resten av dette kapittelet skal jeg gjøre rede for den kroppsteorien som ligger til grunn for Knuuttilas tolkning, og som jeg også benytter meg av i min egen lesning.

Hva er kognitiv teori? Helt generelt benytter man kognisjon for å beskrive "the mental action or process of acquiring knowledge and understanding through thought, experience, and the senses"<sup>13</sup>. Kognitiv *teori* benyttes som et fellesbegrep for å beskrive det tverrfaglige feltet

---

<sup>11</sup> Undertrykte følelser kan i følge psykoanalytisk teori føre til abnormal oppførsel, nevroser eller angst (<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/freud3.html> og <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/freud4.html>)

<sup>12</sup> Jeg sier kroppsteori, men som jeg skal vise er denne kroppsteorien en teori om mennesket som helhet, og kan derfor forstås som en teori om mennesket; en antropologi.

<sup>13</sup> Definert i elektronisk Oxford American Dictionary

(blant annet nevrovitenskap, psykologi, filosofi og lingvistik) som studerer det som ofte beskrives som det menneskelig sinn (*mind*)<sup>14</sup>. Kognitiv teori kan derfor generelt forstås som vitenskap som forsøker å forstå hvordan mennesker prosesserer verden, og produserer mening. Fordi kognitiv teori produseres over mange fagdisipliner vil man kunne kombinere mange teoretiske innspill for å forsøke å danne seg et utfyllende og helhetlig bilde av menneskelig kognisjon. Det er også viktig å påpeke at kognitiv teori ikke studerer enkeltindividets unike og personlige sinn, men i stedet ønsker å avdekke det som er *felles* for menneskelig kognisjon. Hvilke kognitive mekanismer er grunnleggende menneskelige og felles for alle? Kognitiv teori er et bredt og tverrfaglig felt, og det er ikke mulig eller ønskelig i denne sammenhengen å gi et fullstendig bilde hverken av kognitiv teori eller av menneskelig kognisjon. Jeg vil derfor benytte meg av kognitiv teori slik den presenteres av Knuuttila, og supplerer med andre teoretikere når jeg føler det bidrar til oppgaven. Jeg håper at min gjennomgang av Knuuttila bidrar til å illustrere hvordan kognitiv teori kan benyttes og hvordan det kan ha en nytteverdi i studiet av litteratur.

Det teoretiske fundamentet i *Fictionalising Trauma* er *embodied*<sup>15</sup> kognitiv teori (Knuuttila 2011: 25). Teorien om *embodied* kognisjon avviser en binær forståelse av mennesket hvor kognisjon har vært forstått som en del av det lingvistiske intellektet, mens den somatiske kroppens evne til erkjennelse har blitt oversett. *Embodied* kognitiv teori forstå derimot mennesket som en *helhet*, hvor det fysiske ikke kan separeres fra det mentale.

In contrast to linguistically oriented thinking of postmodernism, the new, nonreductionist theory assumes that, being primary, wordless knowing refers to a multisensory, emotional mode of processing knowledge side by side with the linguistic one” (Knuuttila 2011: 25).

En binær separasjon mellom kropp og sinn blir for Knuuttila meningsløst. Hun forstår kognisjon som en *integrert del av kroppen*; menneskelige erkjennelsesevner er et direkte resultat av en menneskekropp. Derfor argumenterer Knuuttila for det hun kaller epistemisk pluralisme (Knuuttila 2011:25). Med epistemisk pluralisme mener Knuuttila at mennesker erfarer og bearbeider verden og virkeligheten gjennom flere kanaler: språklig (lingvistisk,

---

<sup>14</sup> <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/cognitive-science/>

<sup>15</sup> Jeg har forsøkt å finne et norsk begrep med de samme konnotasjonene som *embodied*, uten hell.

narrativt), kroppslig (somatisk) og emosjonelt<sup>16</sup> (Knuuttila 2011: 25), og at alle disse erfaringskanalene bidrar til hvordan vi forstår verden. Vi prosesserer med andre ord ikke verden kun gjennom det bevisste, lingvistiske intellektet, men også gjennom den ubevisste, somatiske erfaringen.

Den helhetlige kroppen prosesserer inntrykk og oversetter disse på en måte som gir individet kunnskap om verden. Men kroppen er ikke kun en reaktiv mottaker av inntrykk fra den ytre virkeligheten. Kroppen er også aktiv; vi tar disse inntrykkene og benytter de for å produsere et meningsfullt bilde av virkeligheten. Den menneskelige kognisjonen (og jeg inkluderer den somatiske kroppen som en del av menneskelig kognisjon) fungerer derfor *meningsproduserende*. For å forstå *hvordan* mennesket produserer mening kombinerer Knuuttila sin *embodied* kognitive teori med teori om forholdet mellom følelser, mening og metaforisk kapasitet, inspirert av blant annet Arnold H. Modell og George Lakoff (Knuuttila 2011: 25). På denne måten skaper Knuuttila et bilde av det dynamiske forholdet mellom kroppens indre erfaringskanaler, og mellom kropp og ytre kontekst.

Som jeg skal vise er et av de vesentlige poengene hos Knuuttila at litteraturen kan produsere mening, men mening er ikke det samme som kunnskap eller fakta. Modell presiserer: "The *construction* of meaning is not the same as the *processing* of information: meaning cannot be "represented" by a formal symbolic code" (Modell 2006: xii, min utheving). Derimot må mening forstås som en kroppslig *følelse*, som vi igjen kan overføre til verden "meaning is embodied in a mind, which in turn is conjoined to the environment" (Modell 2006: 4). Og selv om det er vanskelig å definere akkurat hva mening *er* og hva mening *betyr*, oppfattes allikevel *følelsen av mening* som et menneskelig behov<sup>17</sup>.

The absence of meaning in life is excruciatingly painful: it is as if one were psychically dead: to find life meaningful is to be attached to life. When clinicians encounter patients who suffer from the conviction that their lives are empty, futile and meaningless, they recognize this as a symptom (Modell 2006: 151).

Derfor kan man forstå evnen til mening som en grunnleggende menneskelig kapasitet.

Spørsmålet blir da *hvordan* vi produserer mening.

---

<sup>16</sup> Denne oppdelingen er kun for teoretisk tydelighet, i praksis vil disse erfaringskanalene fungere parallelt og i samme øyeblikk.

<sup>17</sup> Denne holdningen ser man også hos Kristeva (Kristeva 1994: 24).

Prosessering av inntrykk kan forstås som en bevegelse fra det ytre til det indre. Den ytre virkeligheten oppfattes, behandles og organiseres av mennesket, og på denne måten kan man tilegne seg kunnskap om verden. Men for at disse inntrykkene skal bli meningsfulle og for at vi skal kunne ha en meningsfull opplevelse av vår egen eksistens, må det foregå en prosess fra det indre over til det ytre hvor inntrykkene ”oversettes”. Dette gjøres ikke kun ved hjelp av intellektet, men av følelser. ”The construction of meaning requires the use of emotions and feelings as markers of value” (Modell 2006: xiii). Med dette argumenterer Modell for at mening ikke er essensielt tilstede i verden. Verden er meningsløs, men vi *produserer* den som meningsfull ved hjelp av et personlig verdisystem motivert av følelser (Modell 2006: 152 – 153). Mening er ikke lokalisert i språket, eller i objektene eller ideenes essens, men et resultat av vår evne til å produserer følelsesmessige tilknytninger til verden. Denne produksjonen er mulig på grunn av vår metaforiske kapasitet. ”When our species acquired a capacity for metaphor and language, it changed how we feel: with the acquisition of metaphor feelings could be interpreted” (Modell 2006: 131). Modell (og Knuuttilas) metaforforståelse er inspirert av George Lakoff.

Metaforen er ofte forstått som en språklig trope:

Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically views a characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature (Lakoff 2003: 4).

Lakoffs argument er altså at metaforen er en grunnleggende kognitiv artefakt:

human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as a linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person’s conceptual system (Lakoff 2003: 7).

Lakoff forstår med andre ord metaforer som kognitive konsepter som gjør det mulig for mennesker å gjøre mening ut av verden. Tiden som en kronologisk linje, med begynnelse og slutt, kan for eksempel forstås som et slikt metaforisk konsept. Denne metaforiske

kapasiteten fungerer på to måter. Den gjør det mulig for oss å fordøye tilsynelatende uforståelige konsepter som tid, slik at verden kan organiseres på en praktisk måte.

”Metaphors allows us to understand a relatively abstract or inherently unstructured subject matter in terms of a more concrete, or at least more highly structured subject matter” (Lakoff 1996: 245) Samtidig fungerer disse metaforiske konseptene også *meningsproduserende*.

Lakoff poengterer for eksempel at en språklig assosiasjon mellom to forskjellige handlinger, som for eksempel ”ARGUMENT IS WAR” (Lakoff 2003: 5, Lakoffs uthevninng), gjør at vi forstår debatter som et felt hvor folk vinner og taper. Hvis vi derimot hadde sagt at argumentasjon er en dans, ville vi forstått debatt som et rom hvor mennesker kunne samarbeide og komme til enighet (Lakoff 2003: 4-7). Metaforiske konsepter lar oss altså organisere inntrykk og produsere fremtidige holdninger.

Modell benytter seg av Lakoffs ide om metaforen som en grunnleggende menneskelig meningsproduserende evne, og knytter dette til sin egen teori om forholdet mellom mening og følelser.

What is singularly human is not only our possession of language but also our capacity for generative imagination, which in turn relies upon the use of metaphor as a cognitive tool. By means of metaphor, feelings can be imaginatively *interpreted, displaced and transformed* (Modell 2006: xiii, min uthevninng).

Modell introduserer altså en følelsesmessig komponent til Lakoffs metafor-teori, og knytter på denne måten språket og metaforen ikke kun til det lingvistiske intellektet, men til den somatiske, emosjonelle kroppen. Språket, metaforen og meningen er altså direkte knyttet til det emosjonelle og somatiske. Hele kroppen er derfor en del av den prosessen som evner å overføre følelser av mening fra det indre til det ytre, og på denne måten produsere en meningsfull erfaring av verden og vår egen eksistens (Modell 2006: 147). Samtidig kan metaforen kan også *forandre* følelser (Modell 2006: 147), noe som betyr at metaforen har en produktiv effekt på *kroppen*. Knuuttila tar med seg ideen om språket og metaforen om følelsesmessig motivert og produktivt, inn i lesningen av Duras, og overfører ideen om kognitive metaforiske konsepter over på narrativ. ”I treat narrative as a cognitive artefact representing a fundamental mode of problemsolving, which can be studied by artistic examples of narratives” (Knuuttila 2011: 25). Med andre ord: narrativet er et utvidet kognitivt, metaforisk konsept, motivert av kropp, med evne til å forandre kroppen.

I artikkelen "Stories as a Tool for Thinking" forstår David Herman narrative eller fortellinger ('stories') nettopp som et slikt verktøy mennesker benytter seg av for å gjøre mening av verden.

People incorporate stories into a wide array of practices, *using narrative as a problem-solving strategy in many contexts*. In this sense, narrative functions as a powerful and basic tool for thinking, enabling users of stories to produce and interpret literary texts, carry out spontaneous conversations, make sense of news reports in a variety of media, create and assess medical case histories, and provide testimony in court (Herman 2003: 163, min utheving)

Herman siterer Louis O. Mink som skriver at narrativet er "a primary and irreducible form of human comprehension, an article in the constitution of common sense" (Mink sitert i Herman 2003: 163-164). I lys av dette mener Herman at narrativ må forstås som en grunnleggende kognitiv artefakt (Herman 2003: 163), altså som en biologisk impuls som lar oss forstå den verden vi befinner oss i; *narrativet gjør det mulig for oss å produsere mening*. Vi produserer kontinuerlig personlige narrativ om oss selv, vår historie og den verdenen vi befinner oss i. Uten narrativ- *fortellinger* - om verden og vår egen historie, både hva som har skjedd og det vi forventer skal skje, er det vanskelig for oss å ha en meningsfull opplevelse av vår egen eksistens. Knuuttilas bidrag er å behandle litterære narrativ som metaforiske, kognitive meningsprodusenter. Litteraturen må derfor forstås både som et naturlig, menneskelig uttrykk, og som et metaforisk felt hvor man forsøker å produsere forståelse (kunnskap) og mening (følelse).

## 2.4 Møbius-stripen som modell for Knuuttilas kroppsteori

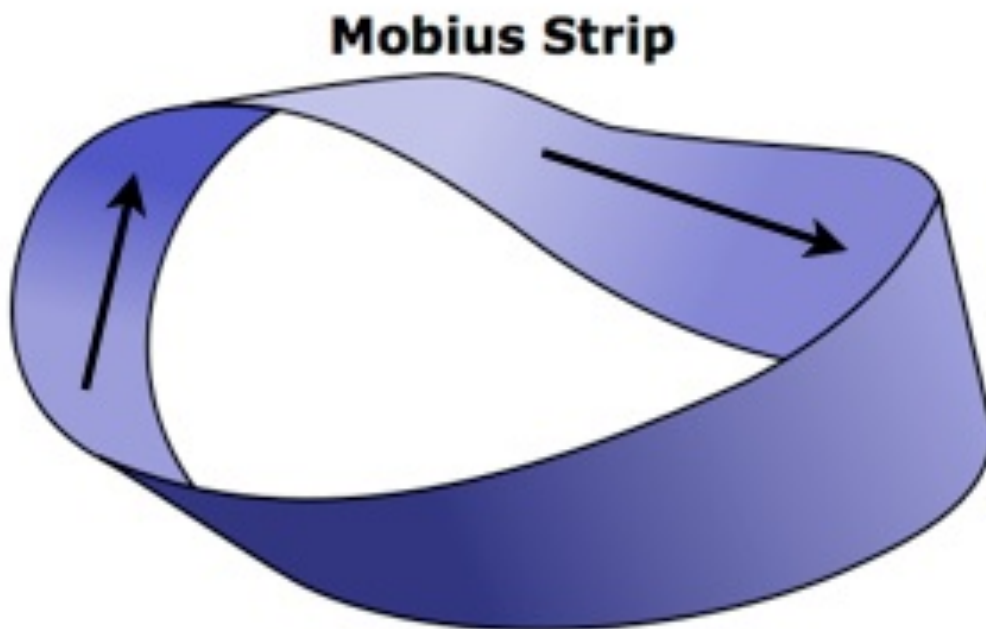
Knuuttila benytter seg av en emosjonsfokuset *embodied* kognitiv teori for å beskrive forholdet mellom kropp og sinn, mellom kropp og ytre stimuli og mellom kropp og tekst. I boken *Volatile Bodies* argumenterer Elizabeth Grosz for nytten av en slik kroppsforståelse for hele humaniora. I følge Grosz er vestlig humaniora preget av en oppfatning av

the human subject as a being made up of two dichotomously opposed characteristics: mind and body, thought and extension, reason and passion, psychology and biology. This bifurcation of being is not simply a neutral division of an otherwise all-encompassing descriptive fields. Dichotomous thinking necessarily hierarchizes and

ranks the two polarized terms so that one become the privileged term and the other its suppressed, subordinated, negative counterpart” (Grosz 1994: 3)

En slik holdning har plassert intellektet som hovedsete for den menneskelige opplevelsen, og kroppen reduseres til et mekanisk objekt som huser intellektet og underkastes intellektets vilje; intellektet kontrollerer kroppen. En integrert kroppsforståelse skiller derimot ikke mellom kropp og intellekt, men oppfatter i stedet kropp og intellekt som teoretiske, og kunstige inndelinger av det menneskelig subjektet. I praksis fungerer kropp og intellekt synkront og avhengig av hverandre: ”we do not have a body the same way that we have other objects. Being a body is something that we must come to accommodate psychically, something that we must live” (Grosz 1994: xiii).

I et forsøk på å illustrere det felles avhengighet forholdet mellom sinn og kropp, benytter Grosz seg av et Møbiusbånd.



18

---

<sup>18</sup> [http://www.thebookcast.com/wp-content/uploads/2013/02/Mobius\\_band.jpg](http://www.thebookcast.com/wp-content/uploads/2013/02/Mobius_band.jpg)

Möbiusbåndet er i følge Grosz en

inverted three-dimensional figure eight [that] seems quite suitable for a way of rethinking the relations between body and mind. Bodies and minds are not two distinct substances or two kinds of attributes of a single substance but somewhere between these two alternatives. The Möbius strip has the advantage of showing the inflection of mind into body and body into mind, the ways in which, through a kind of twisting or inversion, one side becomes another. This model also provides a way of problematizing and rethinking the relations between the inside and the outside of the subject, its psychical interior and its corporeal exterior, by showing not their fundamental identity or reducibility but the torsion of the one into the other, the passage, vector, or uncontrollable drift of the inside into the outside and the outside into the inside (Grosz 1994: xii).

Grosz' bruk av Möbius-figuren illustrerer både Knuuttilas epistemiske pluralisme, og hva jeg mener når jeg bruker ordet 'kropp' gjennom denne oppgaven; som en fellesbetegnelse for de somatiske, emosjonelle og kognitive erfaringskanalene vi som mennesker er i besittelse av, og det produktive forholdet mellom disse: det fullstendige mennesket. Samtidig illustrerer den også, som Grosz påpeker, forholdet mellom mennesket og ytre påvirkning.

Grosz argumenterer for at våre ytre omgivelser påvirker oss, samtidig som vi også evner å fungere produktivt i verden. Grosz oppfordrer oss altså til å tenke på kroppen ikke som statisk og situert, men som en adaptiv og produktiv størrelse.

If bodies are things, they are like no others, for they are the centers of perspective, insight, reflection, desire agency ... Bodies are not inert; *they function interactively and productively*. They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable (Grosz 1994: xi, min utheving).

Det er ikke kun intellektet som er produktivt, men *hele* kroppen: "Bodies have all the explanatory power of minds" (Grosz 1994: vii). Forholdet mellom ytre påkjenning - indre forandring og tilbake til et utvendig uttrykk igjen, blir tydelig når Knuuttila demonstrerer forholdet mellom somatiske traumer og traumelitteratur. Kroppen produserer og uttrykkes i teksten. Men like viktig er forholdet mellom tekst og kropp: Den litterære teksten er meningsproduserende og følelsesbærende, og evner derfor å ha en produktiv effekt på kroppen. Dette forholdet åpenbares når Knuuttila demonstrerer litteraturens bearbeidende funksjon. Möbiusbåndet beskriver det kontinuerlige produktive forholdet som finnes mellom kroppens erkjennelseskanaler og mellom menneskelig kognisjon og den sosiale, kulturelle



konteksten vi befinner oss i, jeg tar derfor med meg denne figuren som et illustrerende hjelpemiddel gjennom denne oppgaven.

## 2.5 Historisk traume

Hvordan bidrar Knuuttilas kroppsteori til hennes forståelse av forholdet mellom traumer og litteratur? Knuuttila separerer sin traumedefinisjon vekk fra det hun opplever som Kristevas transhistoriske traumebegrep:

it is an exaggeration to reduce the India Cycle to a mere Freudian form of the author's 'acting out' of transferential relations, or to her compulsive repetition of repressed symptoms. Rather, I characterise Duras's work as an active and willed working-through of the experiences of the colonial situation (Knuuttila 2011: 36) ... an *active grief work of historical trauma* (Knuuttila 2011: 47, min uthevning).

I motsetning til et transhistorisk traume, er et historisk traume situert i tid og sted; det referer til en konkret hendelse eller periode. Det historiske traumat opptrer også gjerne i større skala (kolonialisme, krig) enn personlige traumeopplevelser, og kan oppleves som traumatisk fra tre forskjellige perspektiver; offer, overgriper og/eller vitne (Knuuttila 2011:38-39). Å definere noe som et historisk traume utelukker ikke enkelthendelser som oppleves som personlige traumer – overgrep, død, sykdom - men det beskriver samtidig den traumatiske opplevelsen av å være vitne til, eller del av, urettferdighet, katastrofer eller lignende. For eksempel mener Knuuttila at India-syklusen handler om Duras' opplevelse av å være vitne til vestlig kolonialisering. Selv om ens egen kropp og person er trygg, vil observasjon og vitnesbyrd fremdeles kunne være som traumatisk; *konsekvensene* er de samme. Knuuttila benytter seg med andre ord av en traumedefinisjon som både gjør rom for både den personlige traumeopplevelsen, så vel som en *sosial opplevelse*; en slags felles enighet om at dette skjedde med oss alle. Den vesentlige forskjellen mellom transhistorisk og historisk traume er at det historiske traumat er en konsekvens av noe som *skjer mot oss*; det er en reaksjon på ytre stimuli, ikke et indre meningstap.

## 2.6 Kognitiv teori, kropp og traume

Et historisk traume beskriver det vi nå forstår som posttraumatisk stresslidelse, eller PTSD, og er den traumedefinisjonen jeg benytter meg av i denne oppgaven. Når Knuuttila sier traume referer hun ikke til en opprørende opplevelse, men til en somatisk lidelse. To mennesker kan ha den samme opplevelsen, og den kan virke traumatiserende på den ene, men ikke den andre. Traumat er med andre ord *kroppens reaksjon på hendelsen*, ikke selve hendelsen. For å forstå hvordan Knuuttila kan tolke Duras' litteratur som et forsøk på å bearbeide et traume, er det derfor viktig å forstå akkurat hva et traume gjør med mennesket.

Traumatiserende hendelser er sjokkerende, ekstreme påkjennelser som er utenfor våre fatteevner. De oppleves både som en slags kroppslig splintring, og som et meningstap (Klein 2003: 63). Traumer er med andre ord en ekstrem kroppslig og psykologisk påkjenning som resulterer i en opplevd kroppslig splittelse og meningstap. Så hva *gjør* traumat med kroppen? Vanlige opplevelser huskes som relativt kronologiske narrativ; det er stort sett lett å fortelle andre om noe som har skjedd. Traumatiserende hendelser, derimot, resulterer i en splittelse mellom den eksplisitte, narrative hukommelsen og den implisitte, somatiske hukommelsen:

As evidenced in current neuropsychological studies, traumatic memories are stored in three kinds of memory: first, as sensorimotor, dramatic dispositions and exceptionally clear, selective visual imagery, and second, as strong negative affects – both belonging to the realm of implicit, bodily memory. Third, traumatic memories are stored tacitly in the explicit, narrative memory which is arduously awakened after a delay by virtue of either spontaneous or triggered imagery (Knuuttila 2011: 52).

Et traume huskes altså ikke som et lingvistisk narrativ, men *gjenoppleves* som desorganiserte billedlige flashbacks.

The fragmented and disorganized memories of *stressful episodes that have not, or cannot, be integrated into one's self-schema*<sup>19</sup> tend to be hyperaccessible. By this, I mean that they are called easily into consciousness by external or internal stimuli. An external stimulus would be meeting someone who resembles a deceased friend: and internal stimulus would be thinking about an activity in which the friend participated that subsequently leads to memories of the friend. *These memories are involuntary*; that is, they are not the products of a deliberate attempt to recall the event or the

---

<sup>19</sup> 'Self-schema' er kort forklart det skriptet, eller narrativet man benytter seg av for å opprettholde en meningsfull forståelse av seg selv og verden. Mer om dette senere.

person. Involuntary memories of stressful events are called intrusive memories. *Intrusive memories are particularly insidious because they essentially reinstate the emotional and cognitive aspects of the stressful experience*” (Klein 2003: 72, min utheving).

Kroppen gjenopplever den traumatiserende hendelsen som om den skjer *nå*. Videre kan slike flashbacks ”have the capability to elicit changes in endocrine responses, specifically cortisol, that could affect both physical and psychological health as well as memory processes (Klein 2003: 72). Flashbacks er med andre ord et godt eksempel på hvordan kroppen fungerer som en integrert helhet, slik Möbius-figuren illustrerer. De traumatiske flashbackene er ikke bare isolerte mentale hendelser, men resulterer også i en somatisk stressrespons; flashbacks - *tanker* - har en lignende kroppslig effekt som *om det skulle skje på ordentlig*. Kroppen reagerer på minnet av den traumatiserende hendelsen som om den er i fare *nå*, og setter i gang en somatisk reaksjon. Dette kan blant annet innebære produksjon av adrenalin og kortisol, økt hjerterytme, en følelse av panikk og lignende. Sinn er kropp - kropp er sinn (Klein 2003: 72).

Traumet kan derfor forstås som et slags tap av kronologi eller av tidsdimensjonen; traumet gjenoppleves i et slags evinnelig kroppslig *nå*. Samtidig fører traumet også til et tap av *narrativ*. Traumet huskes ikke som et lingvistisk narrativ, men lagres i stedet i kroppen som fragmenterte inntrykk. Forsøk på å huske eller beskrive disse inntrykkene gjenoppretter den somatiske traumeresponsen, noe som oppleves som så ubehagelig at den bevisste delen av kognisjonen forsøker å unngå å prosessere den traumatiske opplevelsen. Det er med andre ord ikke kun de billedlige flashbackene, men også lingvistiske beskrivelser av traumet, som kan indusere en somatisk respons. Språk har med andre ord potensiale for den samme kroppslige effekt som tanker, og fungerer som en del av kroppens integrerte helhet. Det er også viktig å påpeke at traumet er *tilgjengelig* for den narrative hukommelsen, det er ikke *umulig* å sette ord på det som skjedde: ”*the narrative memory system is still operative and can mostly be activated during later working through*” (Knuuttila 2011: 24, min utheving). Bearbeidelse av traumet gjør det mulig å integrere det somatiske, emosjonelle minnet inn i den kronologiske, lingvistiske hukommelsen.

## 2.7 Narrativ som bearbeidelse

Kitty Klein har forsket på sammenhengen mellom narrativ og bearbeidelse. Hun argumenterer i artikkelen "Narrative Construction, Cognitive Processing and Health" for at det finnes "psychological evidence that narrative accounts of traumatic events aid the healing process" (Klein 2003: 56). Klein påpeker at psykologien ikke har en klar definisjon på akkurat hva som konstituerer et narrativ, men at hun benytter seg av en generell forståelse av narrativ som en fortelling om det som har skjedd ('story') (Klein 2003: 65). Et slikt narrativ, altså en narrativisering av hendelsen, kan "transform memories of unspeakably awful experiences into streamlined representations that lose their ability to derail cognition" (Klein 2003: 65). En suksessfull bearbeidelse av traumet innebærer en narrativisering av traumet på en slik måte at de negative reaksjonene uteblir. Dette tilsier at språket, og i overført betydning *narrativet*, ikke bare evner å gjenopprette den somatiske stressresponsen, men også å *bearbeide* traumer.

En traumatisert kropp er en splittet kropp, og med hjelp av narrativ kan man reintegrere det somatiske og det lingvistiske selvet.

the material of the implicit memory is amenable to symbolic processing only when the negative emotions of horror or fear, or other more complex emotions – the emotional unconscious – are relived during an imaginative exposure to the past events, and metaphorically rescripted and recontextualised while transformed into a narrative [...] the embodied material becomes integrated into one's own autobiographical knowledge when relived in an awareness that modifies unconscious cognitive schemes by changing fear and horror to more empowering emotions. In other words, access to trauma becomes a liberating experience only when the wordless material is repetitively taken into the realm of ordinary narrative memory in a *new emotional context*, which gradually breaks the intact memory image (Knuuttila 2011: 52-53, original uthevning).

Narrativisering lærer det somatiske selvet at traumet er en historisk hendelse, og overskriver og utvikler primitive, overveldende somatiske emosjoner (som frykt og terror), til mer komplekse, bevisste, intellektuelle følelser som sorg.

Samtidig integreres traumet inn i individets kropp og personlige narrativ, noe som forminsker eller overkommer den somatiske stressresponsen. Det opprinnelige minnet var overveldende, men narrativ gjør det mulig å forandre ikke *hva* man husker, men *hvordan man husker det*.

For psychologists interested in health improvements following the construction of narrative, the emphasis is on how developing a narrative *produces a new version of the original memory* (Klein 2003, min uthevning).

Dette må ikke forstås slik at narrativiseringen produserer en helt ny versjon av minnet, og man ikke lenger husker hva som har skjedd. Derimot blir narrativet bearbeidende fordi de bildene som provoserer frem traumeresponsen *transformeres* på en slik måte at responsen uteblir og det emosjonelle, somatiske minnet integreres inn i den lingvistiske hukommelsen. Man forandrer ikke handlingsforløpet, men den somatiske og emosjonelle responsen. Dette har fysiologiske og psykologiske konsekvenser.

Because intrusive memories essentially reinstate emotional and cognitive aspects of the stressful experience (Baum 1990), they may have the capability to elicit changes in endocrine responses, specifically cortisol, that could affect both physical and psychological health as well as memory processes (Klein 2003: 72).

Ved å forandre de inntrengende minnene, forhindrer man den hormonelle stressresponsen, i lys av dette kan man si at narrativ forandrer kroppen. Narrativet kan derfor sies å fungere bearbeidende fordi det re-integrerer det somatiske, emosjonelle og narrative selvet, noe som resulterer i at traumatet integreres inn i den narrative hukommelsen slik at de intenst, negative somatiske og emosjonelle reaksjonene uteblir. Men dette er ikke narrativets eneste funksjon i traumbearbeidelse. Traumer har ikke kun en somatisk konsekvens. Fordi traumer er konsekvensen av singulære, unike opplevelser er de vanskelige å forstå; de oppleves som *meningsløse*.

Som nevnt fører traumer til et opplevd tap av narrativ. På den ene siden fungerer dette konkret: det er vanskelig å sette ord på det som har skjedd. Men Klein påpeker at denne typen hendelser er traumatiserende også fordi man mangler et verktøy som lar oss forstå hendelsen.

There is widespread agreement that highly negative experiences are difficult to assimilate into one's understanding of oneself and the world. One reason for this difficulty is the absence of a *knowledge base that can be used to understand and interpret the stressful event* (Klein 2003: 63, min uthevning).

Det er denne formen for kunnskaps-base Klein refererer til som 'self-schema':

Understanding an event requires the retrieval of relevant generic knowledge that lets people understand what has occurred so far, predict what may happen next, and determine appropriate responses to the event (Klein 2003: 63).

Jeg forstår 'self-schema' som det narrative vi produserer om oss selv og vår egen virkelighet. Problemet med traumer er at de er så opprørende, og reaksjonen så intens og personlig at det ikke er mulig å forberede seg på opplevelsen. Dette oppleves som en separasjon fra den historien vi har brukt til å forstå verden på en meningsfull måte. Et tap av narrativ fører til et tap av mening. Produksjonen av narrativ kan dermed produserer mening, det gjør det mulig å forstå eller lage mening ut av det som har skjedd. Dette betyr ikke nødvendigvis at hendelsen *var* meningsfull; det er ingen immanent meningsverdi i ekstreme hendelser. Men narratisering gjør det mulig å integrerer opplevelsen inn i vårt generelle 'self-schema' på en måte som *oppleves som* meningsfull. En liten, men vesentlig forskjell. Mening er en følelse, ikke et faktum. Klein har studert narrativ skrevet om personlige traumatiserende hendelser. Hun viser til studier som finner en korrelasjon mellom økt helse og bruken av ord som konnoterer mening og forståelse: "the most significant predictors of improved health were increases in causal words (e.g. *because, reason*) and insight words (e.g. *understand, realize*) across essays" (Klein 2003: 71). Et tap av mening må derfor ikke avskrives som et sekundært symptom, som er mindre viktig en de somatiske symptomene. Meningstapet er kritisk, fordi fysisk og psykisk helse er eksplisitt knyttet til evnen til å oppleve eksistensen som meningsfull. Bearbeidelse av traumet innebærer altså også at man *integrerer traumet inn i den narrative hukommelsen på en meningsfull måte*. Ved å kombinere sin *embodied* kognitive kroppsførståelse, med en slik forståelse av forholdet mellom traume, kropp og narrativ, utvikler Knuuttila en teori om hvordan litteratur kan fungere bearbeidende. I det neste kapitlet vil jeg presentere det jeg forstår som Knuuttilas litteraturteori.

# 3 Fra katarsis til traumebearbeidelse

## 3.1 Hva er traumelitteratur?

Knuuttila påpeker det dynamiske, produktive forholdet både mellom kroppens forskjellige erkjennelseskanaler (somatisk, emosjonell, kognitiv lingvistisk), og mellom det indre (kroppen) og det ytre (det sosiale, kulturelle). En kropp vil dermed ikke kunne klassifiseres som *kun* traumatisert, men i stedet være i stand til å aktivt forholde seg til sitt eget traume og til verden utenfor. Traumatet er ikke underbevisst og utilgjengelig, selv om det er ufrivillig og overveldende. Det vil fortsatt være mulig å være proaktiv, i stedet for kun reaktiv. Knuuttila mener derfor man må lese Duras' India syklus "as an *active grief work* of historical trauma" (Knuuttila 2011: 47, min uthevning). Dette indikerer en tekst motivert av et ønske om å forandre.

Like LaCapra, but approaching the problem from the viewpoint of prolonged, injurious mourning, David L. Eng and David Kazanjian (2003, 3) argue for the depathologising of melancholic attachment to loss by making visible its creative, unpredictable, political aspects in arts. However, these researchers do not explore the basics of an innovative, critical literary narration. More apposite towards this goal are the following two studies of literary trauma narratives. When Sam Durrant (2004) studies the narrativisation of colonial trauma, he compares several examples of postcolonial literature as modes of mourning. Instead of trying to exorcise past ghosts, postcolonialism tries to learn to live with the horror of the past by simultaneously summoning and conjuring the dead (Durrant, 2004, 8–10). This idea of literary cure accords with Rothberg's traumatic realism, for *it understands a textual working-through as an epistemological means to create new cognition and a new relationship with oneself, the other, and external world in the presence of the extreme in the everyday* (Knuuttila 2011: 63-64, min uthevning).

Altså mener Knuuttila at litteratur kan bearbeide (forandre kroppen) ved å produsere ny kognisjon. Traumelitteratur er altså en litteratur som uttrykker et kroppslig inntrykk, i et forsøk på å forandre forfatteren traumatiserte kropp og leserens forhold til ekstreme erfaringer.

Knuuttilas kognitive traumeforståelse er utgangspunktet og grunnlaget for hennes lesning av Duras. Hun argumenterer for at en moderne forståelse av traume og kropp kan gi ny innsikt i

traumelitteraturens form og funksjon. Knuuttilas hovedtese er at kroppen uttrykkes i teksten, og at teksten kan fungere bearbeidende. Neste steg blir derfor å lokalisere de estetiske strategiene som gjør denne bearbeidelsen mulig. I det forrige kapittelet har jeg gjort rede for det kroppsteoretiske grunnlaget Knuuttila presenterer i *Fictionalising Trauma* og som jeg benytter som utgangspunkt for denne oppgaven. I dette kapittelet skal jeg demonstrere hvilken effekt denne kroppsførståelsen har for Knuuttilas forståelse av traumelitteraturens form og funksjon, og dermed vise hvordan kroppsteori kan bidra til tolkning av tekst og estetikk. Jeg ønsker ikke å utføre en fullstendig gjennomgang av Knuuttilas lesning av Duras. Derimot ønsker jeg å vise hvordan Knuuttila presenterer en kombinert kropps- og litteraturteori som kan bidra til generell innsikt i traumelitteratur spesifikt og forholdet mellom kropp og tekst generelt. Jeg har derfor valgt å presentere de innsiktene hos Knuuttila jeg mener er mest generelle og derfor mer nyttige i arbeidet med annen traumelitteratur; traumelitteraturens form og funksjon. I dette kapittelet skal jeg altså vise hvordan traumelitteratur *ser ut*, og forklare hva traumelitteraturen *gjør*.

Redaktørene av antologien *Extremities. Trauma, Testimony and Community* påpeker i introduksjonen at litteratur om ekstreme opplevelser og situasjoner er veldig populært i skrivende stund (Miller 2002: 2). Dette poengterer også Knuuttila i avslutningen av *Fictionalising Trauma* (Knuuttila 2011: 267).

For, as autobiographical and fictional narratives of trauma are published more than ever today, the boundary between fact and fiction becomes all the more blurred, with popular trauma fiction in particular tending to exploit the known symptoms of trauma in an automatised and sentimental manner for commercial purposes (Knuuttila 2011: 267).

I England er det vanlig for bokhandlere å ha en egen hylle for bøker generelt referert til som *miserable memoirs*, sentimentale bøker om grusomme hendelser, gjerne med en inspirerende slutt. I lys av denne typen traumefiksjon er det lett å forstå hvorfor Yaeger advarer mot en voyeristisk nytelse i konsumpsjonen av traumefortellinger, men Knuuttila argumenterer for at det finnes to typer traumefortellinger; den sentimentale, deskriptive traumefiksjonen og den intime, bearbeidende traumelitteraturen. Knuuttila bruker traumefiksjon og traumelitteratur om hverandre, men jeg har valgt å skille mellom traumefiksjon og traumelitteratur.



Anne Whitehead begynner *Trauma Fiction* med å påpeke traumelitteraturens problematikk: Hvis traumet motstrider seg narrativisering, hvordan kan vi da ha traumelitteratur?

The term 'trauma fiction' represents a paradox or contradiction: if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how can it then be narrativised in fiction? (Whitehead 2004: 3)

Med dette indikerer Whitehead at hun når hun refererer til noe som traumefiksjon mener hun litteratur *skrevet av den traumatiserte*. Ellers ville det ikke være noen potensiell konflikt mellom *traumesymptomer* og *traumenarrativer*. I motsetning til Whitehead benytter jeg meg av traumefiksjon som en generell term som beskriver alle typer tekster og narrativ som beskriver eller omhandler traumer eller ekstreme hendelser, fordi fiksjon indikerer at teksten er nettopp fiktiv; den kan være funnet på, uten at forfatteren har noen personlig erfaring med traumer.

For som jeg skal vise vil ikke generell traumefiksjon - altså alle bøker som handler om en ekstrem hendelse - nødvendigvis fungere *bearbeidende*. Rent fiktive traumefortellinger har derfor liten interesse for de som ønsker å studere forholdet mellom en traumatisert kropp og bearbeidende tekstproduksjon. Derfor poengterer Knuuttila at hun arbeider med litteratur som ikke kun beskriver et traume, men *uttrykker* det. Her trekker hun fra den kognitiv traumeteori som klassifiserer traumet som den kroppslige reaksjonen, ikke selve hendelsen. Hun beskriver en litteratur som *uttrykker en kroppslig erfaring*: "trauma fiction<sup>20</sup> cannot be understood as a genre in itself, but as a mode of artistic expression" (Knuuttila 2011: 61). Tekst som omhandler eller beskriver traumer er altså ikke automatisk traumelitteratur. Derimot mener Knuuttila at traumelitteratur kan gjenkjennes ved at man kan lokalisere traumet i en rekke stilistiske valg; det er en litteratur hvor *traumet (og derfor, i overført betydning, kroppen) er eksplisitt tilstede* og som har som mål å *bearbeide et traume*.

## 3.2 Form

Så hvordan kan man kjenne igjen traumelitteratur? Knuuttila kombinerer to teoretikere for å definere de stilistiske karakteristikkene ved traumelitteraturen; Anne Whitehead og Michael

---

<sup>20</sup> Knuuttila benytter som sagt av traumefiksjon og traumelitteratur om hverandre, hun snakker her om det jeg definerer som traumelitteratur.

Rothberg (Knuuttila 2011: 70). Fra Whitehead adopterer Knuuttila en forståelse av hvordan det kroppslige traumets symptomer reflekteres i teksten. Whitehead skriver

Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection (Whitehead 2004:3).

Med andre ord mener Whitehead at teksten vil illustrere traumesymptomer.

As distinctive to trauma fiction, Whitehead defines two principal devices leading to intertextuality: figurative repetition in cyclic time which acts on the levels of language, imagery or plot, and an indirection which appears as a dispersion of fragmented narrative voice that is never fully known or knowable [...] *When thus the symptomatology of trauma both structures and thematizes the text on the level of linguistic and narrative strategies, trauma adopts the role of a thematic deep structure* in Whitehead's novelistic 'trauma fiction'. But she also rightly reserves a highly unique surface structure for every single work, whereupon she arrives at an intriguing conclusion that 'trauma, like fiction, occupies an uncertain, but nevertheless productive, site or place between content and form'" (Knuuttila 2011: 71, min uthevning).

La oss oppsummere det vi vet om traumets symptomer: Opplevelsen gjenoppleves som inntrengende, overveldende krystalliserte minner, som setter i gang en somatisk stressrespons.

Traumet er ikke kronologisk integrert inn i den narrative hukommelsen, men oppleves som nåtid. Opplevelsen motstrider seg en meningsfull narrativisering. Og tilslutt; traumet krever bearbeidelse. Så hvordan kan dette komme til uttrykk i en litterær tekst? Strukturelt sett vil teksten ikke fremstå som en kronologisk fortelling, med begynnelse og slutt, men i stedet være fragmentert og preget av å bevege seg tilsynelatende arbitrært frem og tilbake i tid. Handlingen vil ikke nødvendigvis eksplisitt dreie seg om forfatterens traumeopplevelse, men traumet må være tilstede tematisk. Estetisk sett vil teksten være preget av repetisjon og uklarhet, og illustrere traumesymptomene. Traumet fungerer på denne måten som en tekstuell dybdestruktur, og gjennomsyrrer hele teksten. Traumelitteratur er altså ikke tekst som *omhandler* et traume, men tekst som *uttrykker* et traume.

Det er mer eller mindre den samme ideén Knuuttila finner i Michael Rothbergs modell for traumatisk realisme. Rothbergs traumatisk realisme kan forstås som en litterær uttrykksform som forsøker å gi et realistisk bilde av den traumatiske opplevelsen.

[Rothberg] claims that, in an act of writing, trauma narrative has to combine three discursive approaches into a constellation of mimetic and anti-mimetic devices: realistic documentation, modernist stylisation and post-modernist multiplication and circulation (Knuuttila 2011: 72)

Med dette menes ikke litterære epoker, men ”different historical answers to the problem of historical referentiality of literary discourse, because none of them alone can mediate a truthful image of the world” (Knuuttila 2011: 73). Traumatisk realisme er preget av en pendling mellom beskrivelser av hendelser og beskrivelser av *opplevelsen* av hendelsen, i et forsøk på å gi et autentisk bilde av ekstreme hendelser og traumeresponsen. Pendlingen mellom dokumentasjon og personlige reaksjoner – mellom realismens virkelighetseffekt og modernismens *stream of consciousness* - gir derfor et bilde av traumets tosidighet: på den ene siden er det en sosial opplevelse: Noe har skjedd, vi kan alle være enige om hva. Samtidig oppleves traumer også som intenst personlige opplevelser. Kitty Klein påpeker at traumer er traumatiserende nettopp fordi man ikke kan forberede seg på sin egen reaksjon (Klein 2003: 63), selv om hendelsen er ’normal’ i det at den oppleves av mange (dødsfall i familien, naturkatastrofer eller lignende). Traumatisk realisme er et forsøk på å innebefatte traumets tosidighet, det som er felles og det som er unikt; den historiske, sosiale siden og den personlige, private responsen. Det unektelige faktum at den ekstreme hendelsen har skjedd, og den personlige opplevelsen av hendelsen som uvirkelig, ufattelig (Rothberg 2002: 67).

Når Rothberg mener traumatisk realisme benytter seg av post-modernismens estetikk, mener jeg man kan si at den traumatiske realismen er preget av den samme estetiske strategien som Whiteheads traumelitteratur. Rothberg kaller det sirkulasjon og Whitehead kaller det repetisjon, men med det samme resultatet. Rothberg skriver at fortiden (den traumatiserende hendelsen) har en tendens ”to reappear in haunting repetition” (Rothberg 2002: 67), dette er det samme som når Whitehead skriver at repetisjon ”mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology and progression” (Whitehead 2004: 86). Ved å kombinere Whitehead og Rothberg ender Knuuttila med en traumelitteratur som kjennetegnes av den følgende diskursive praksisen: traumet uttrykkes tematisk, og vil veksle mellom observerende dokumentasjon og personlig refleksjon; traumet preger strukturen gjennom ikke-kronologiske, ikke-kausale narrativ (Knuuttila 2011: 53); og det estetiske uttrykket reflekterer det somatiske traumet (Knuuttila 2011: 37). På lik linje med intrusive minner, vil traumatiske signifikater kontinuerlig dukke

opp i narrativet. Traumet preger med andre ord narrativet tematisk, strukturelt og estetisk, på samme måte som den traumatiske opplevelsen preger individet somatisk, emosjonelt og lingvistisk.

La oss se på hvordan traumesymptomer dukker opp i Duras' litteratur. Et symptom på traumer er tapet av narrativ og kronologi. Knuuttila argumenterer derfor for at traumelitteraturen typisk mangler en klar kronologisk struktur.

With the form of cyclic circulation which defies realistic representation, Duras's *India Cycle* can undoubtedly be included in such non-conventional narratives which have no clear structure of beginning – middle part – end, or stable referential objects of narration. Also for LaCapra (2004, 118), one of the important reworkings of historical trauma is experimental narrative, including lyric, essay and performative modes such as ritual, song and dance. Especially non-totalising modernist narratives which do not necessarily imply closure or redemption belong to this category (Knuuttila 2011: 50)

Strukturelt sett vil altså traumefiksjonen være preget av en eksperimentell, ikke-tradisjonell struktur, og motsette seg en tydelig avslutning. India-syklusens struktur er derfor ikke kronologisk og avsluttet, men beveger seg rundt i tid. Denne vekslingen eksisterer også tematisk. Duras pendler mellom fakta og fiksjon, identifisering og avstand (Knuuttila 2011: 70).

Knuuttila beskriver hvordan Duras intensjonelt gjenopplevde traumatiske inntrykk (Knuuttila 2011: 52), og oversatte disse somatiske og emosjonelle inntrykkene til et estetisk uttrykk; fra kropp til kunst. Estetisk sett mener Knuuttila at Duras "mimics the experience of trauma" (Knuuttila 2011: 37), og forstår derfor hennes repetitive estetikk, ikke som et ubevisst uttrykk for melankoli, men som et forsøk på å dokumentere den somatiske traumeresponsen, og som et forsøk på bearbeidelse.

[T]he Durasian repetition-variation appears to be not only a mimetic device but also an imaginative, affectively progressing activity, which is a result of implicit memory and cannot be reduced to an automatic kind of Freudian repetition compulsion (Modell 2006, xi–xii). Rather, Duras follows the principle of a critical working-through which seeks individual aesthetic solutions for a singular and particular historical loss in terms of the author's own culture of memory (Knuuttila 2011: 73)

Det historiske, koloniale traumet er tilstede tematisk, mens Duras' kroppslige traume og traumbearbeidelse uttrykkes estetisk. Denne vekslingen mellom realistisk dokumentasjon og personlig respons reflekterer også den virkelig/uvirkelige-effekten av traumet. Kroppen er på denne måten tilstede i narrativet, som en grunnleggende struktur. Duras skriver sin kropp (Knuuttila 2011: 61). Tematisk, strukturelt og estetisk reflekterer dermed Duras' tekst traumeopplevelser, traumatisk respons og traumbearbeidelse.

Knuuttila fokuserer først og fremst på to estetiske uttrykk: metonymien og repetisjonen. Disse to litterære virkemidlene har dobbel funksjon; de både illustrerer og bearbeider. Repetisjonen kan leses som et uttrykk for hvordan inntrengende minner oppleves; kroppen vender ufrivillig tilbake til den traumatiserende hendelsen. Disse intrusive minnene kan ikke umiddelbart narrativiseres, de er språkløse. Men man kan allikevel lokalisere de i teksten ved å lete etter det Knuuttila kaller *the traumatic index*, et begrep hun låner fra Rothberg (Knuuttila 2011: 99). De traumatiske indikatorene fungerer som metonymiske representanter for traumet.

Et eksempel på hvordan dette kan se ut er Duras' beskrivelse av en av karakterenes traume:

Here is what I think I have said: during the actual dance at S. Thala, Lol V. Stein is so carried away by the sight of her fiancé and the stranger in black that she forgets to suffer. She does not suffer at having been forgotten and betrayed. It's because her suffering is suppressed that she later goes mad. [...] It's a kind of oblivion. Like a phenomenon related to the freezing of water. Water turns to ice at zero degrees, but sometimes, when the weather's very cold, the air is so still that the water forgets to freeze. It can descend to five degrees and freeze only then. (Duras sitert i Knuuttila 2011: 100)

Duras beskriver her et traume, men hun gjør det metonymisk. Hun unngår å beskrive den kroppslige responsen på en traumatiserende opplevelse, men ved å beskrive et frosset vann i nærheten til Lols traumatiserte kropp overfører hun beskrivelsen fra vannet til Lol. Traumet dukker opp metonymisk igjen og igjen gjennom teksten, og repetisjonen og metonymien fungerer dermed sammen for å illustrere hvordan kroppen gjenopplever de inntrengende minnene. På denne måten demonstrerer Knuuttila hvordan den traumatiserte kroppen preger det litterære uttrykket: forholdet mellom kropp og tekst. Men et enda viktigere poeng er hvordan disse litterære virkemidlene fungerer *bearbeidende*. Hvilken effekt har teksten på kroppen?

### 3.3 Funksjon

Den traumatiske estetikken er ikke kun forskjønnende, *det er også en retorisk estetikk som ønsker å forandre og bearbeide*. Denne delen av Knuuttilas teori er en videreutvikling av Rothbergs argument om at den traumatiske realismen er en litteratur som ønsker å forandre leseren. For traumatisk realisme – traumelitteratur - ønsker ikke kun å dokumentere fortiden, den vil også *produsere og forandre*.

The traumatic realist project is not an attempt to reflect the traumatic event mimetically, but to *produce* it as an object of knowledge, and to *transform* its readers so that they are forced to acknowledge their relationship to post-traumatic culture” (Rothberg 2002: 67).

Selv om traumelitteraturen er et uttrykk for et traume, er det samtidig en litteratur som er *motivert av produksjon og forandring*. Traumelitteraturen er altså ikke kun et *resultat av reaksjon* slik Kristeva tolker Duras. Den litterære traumbearbeidelsen foregår gjennom en repetitiv tilbakevending til en metonymisk traumefigur, plassert i en metaforisk kontekst. Repetisjonen, metonymien og metaforen er altså de aktive tropene, men det er viktig å understreke at disse begrepene har en utvidet funksjon i Knuuttilas teori. De er ikke kun språklige estetiske troper, men samtidig kognitive verktøy: ”more important than the tropes themselves *is their power to make affects meaningful or that they can provoke emotional change in imagination , and thus liberation*” (Knuuttila 2011: 64, min utheving).

Ved å kombinere kognitiv traume- og narrativteori argumenterer Knuuttila for at den traumatiserende hendelsen krystalliseres i hukommelsen. I traumelitteraturen kan man lokalisere en tilsynelatende tilfeldig gjenstand eller karakter som fungerer som signifikat for traumet. Fordi traumet oppleves som språkløst og ikke kan beskrives benytter forfatteren seg av en metonymisk figur som representerer traumet. Denne metonymiske figuren er emosjonelt ladet.

the traumatic index refers to a metonymical figure that conveys some embodied detail of traumatic memory in a symbolic form within the metaphorical texture. But in an emotion-focused cognitive frame of reference, it represents also a vehicle of emotional transferral” (Knuuttila 2011: 99).

Denne figuren har evne til å gjenopprette den somatiske og emosjonelle traumeresponsen. Ønsket er at de traumatiske minnene skal miste sin evne til å trigge en somatisk traumerespons, og integreres inn i kroppen. Dette kan oppnås i arbeidet med narrativ, ved at den metonymiske figuren som representerer traumet re-kontekstualiseres og transformeres.

My central argument is that such integration necessitates a metaphorical change entailed by the activation of emotional knowing in repetitive efforts, while the 'literal' metonymies of the memory image are reloaded by drawing themselves forward through associative emotional material. *In other words, to be effective and healing, artistic conversion from traumatic memory into a critical fiction needs an emotional recasting of the stable imagery through a specific, episodic mode of reprocessing, which results in a metaphorical reorganisation of the intrusive past into the present* (Knuuttila 2011: 56, min utheving)

Den metonymiske figuren representerer traumet i teksten, mens *teksten* fungerer som den metaforiske konteksten.

Litteratur som kun beskriver ekstreme hendelser fungerer ikke automatisk bearbeidende. For at traumet skal kunne integreres inn i den helhetlige kroppen må det foregå en form for *prosess*. Ved å plassere den metonymiske figuren i en ny metaforisk kontekst, igjen og igjen, kan man forandre innholdet i figuren og dermed også den emosjonelle og somatiske responsen. Denne prosessen beskriver Knuuttila som metaforisering av det metonymiske traumet.

When visual objects are engraved in body and mind, they are taken on by associative memory, which combines an individual loss with collective traumas, such as a global war. But in a new historical context, the associative memory adds phantasmatic aspects to the memory, while the figurative language by which it is expressed tends to break the stability of the original traumatic image. Recombined with new imaginative material in new textual contexts, the 'literal' metonymy goes through a process of metaphoricalisation, while emotions undergo a continuous differentiation and push forwards cognitive change (Knuuttila 2011: 66)

Repetisjon er en nødvendig aspekt av denne metaforiseringsprosessen. Det traumatiske inntrykket kan ikke umiddelbart oversettes til narrativ: "the encapsulated image and the original affective response to the shocking event can be expressed in symbolic form only *gradually, by multiple repetitions*" (Knuuttila 2011: 56, min utheving). Det er nødvendig med mange tilbakevendinger til det traumatiske inntrykket, slik at kroppen 'tar igjen' den kronologiske hukommelsen og splittelsen mellom det somatiske, emosjonelle og det

narrative, kronologiske kan lukkes. Hver repetisjon forandrer den metaforiske, emosjonelle konteksten til det krystalliserte traumet, slik at den somatiske responsen endres. ”As an outcome, the writer/reader moves towards a more powerful emotional position, whereby the intrusive ’ghost’ lose their horro- provoking quality (Knuuttila 2011: 67). Repetisjonene demonstrer derfor ikke kontinuerlig tilbakevending til traumet og en uvilje til bearbeidelse, men i stedet en aktiv *bevegelse fremover* mot en integrering av traumet og bearbeidelse. Sagt helt banalt; Duras’ repetitive estetikk er ikke patologisk slik Kristeva mente, men et eksempel på hvordan litteratur kan fungere helsebringende.

*Fictionalising Trauma* er først og fremst en grundig analyse av Duras’ India syklus, og Knuuttilas eksplisitte agenda er å utfordre Kristevas lesning av Duras (Knuuttila 2011: 47). Men på tross av Kristeva og Knuuttilas motstridende tolkninger av Duras’ estetikk, er det etter min mening mer interessant å påpeke hva de har til felles. Kristeva argumenterer for at Duras’ estetikk er melankolsk, og derfor ikke oppnår katarsis, slik vellykket litteratur gjør. Knuuttila argumenterer for at Duras’ estetikk er traumatisert og at teksten arbeider frem imot bearbeidelse. Selv om Kristeva og Knuuttila har et ulikt teoretisk grunnlag (psykoanalytisk og kognitivt respektivt), og selv om de er uenige i sin tolkning av Duras spesifikt, deler de allikevel noen generelle grunnholdninger med henhold til kropp og tekst.

Litteraturvitenskapen har ofte ignorert forfatteren, og forholdt seg kun til den litterære teksten. Og mens Kristeva og Knuuttila ikke benytter seg spesielt mye av Duras’ personlige biografi, benytter de seg av teori om menneskekroppen generaliteter for å forstå Duras’ litteratur. Begge bruker altså kroppen som analytisk modell og *begge mener litteraturen kan være helsemessig*, ved enten katarsis eller bearbeidelse. Kristeva og psykoanalysen representerer et tidlig forsøk på å forholde seg til forholdet mellom kropp og tekst. Knuuttila arbeider videre ut ifra denne forestillingen, men tilpasser sin analyse til en mer moderne kroppsforståelse. Mitt ønske er å vise at Knuuttila - forskning på narrativ og kropp - kan være et nyttig grunnlag for å lese annen traumelitteratur, og også forhåpentligvis avdekke det produktive forholdet mellom kropp og tekst generelt. For å gjøre dette skal jeg gjennomføre en lesning av Lidia Yuknavitchs *The Chronology of Water*, i lys av Knuuttilas teoretiske bidrag.



# 4 *The Chronology of Water* som traumelitteratur og traumebearbeidelse

## 4.1 Er *The Chronology of Water* traumelitteratur?

Traumelitteratur slik det defineres i denne oppgaven er litteratur *hvor kroppen er fundamentalt tilstede i en tekst som ønsker å bearbeide eller forandre kroppen*. Det er dermed en form for litteratur hvor kroppen fungerer som kilde til kreative uttrykk for forfatteren, og derfor kan kroppsteori benyttes som et analytisk perspektiv for leseren. *The Chronology of Water* er et godt utgangspunkt for den typen analyse jeg skal gjøre, nettopp fordi Yuknavitch eksplisitt forholder seg til kropp og til tekst, og til forholdet *mellom* kropp og tekst. Yuknavitch behandler kroppen som en kilde til mening og innsikt.

My memoir is, at its heart, about how I survived the life I was dealt, kind of like we all do. The central and enduring metaphor that holds the story together is swimming. And *the central site of meaning in this story I have told about making a self from the ruins of a life is a body*. A real body.

An eating, fucking, shitting, peeing, sweating, bleeding, body.

If anyone bothered to ask me, I would tell them this: *I consider the body to be an epistemological and ontological site. A place where meaning is generated and negated and where the terms of being and non-being are endlessly played out. Not to conquer and assert the "I."* But a site of endless corporeal signification<sup>21</sup> <sup>22</sup>(min uthevning).

Jeg bryter kanskje noen litteraturvitenskapelige normer ved å ta med meg informasjon inn i analysen. Samtidig ønsker jeg ikke å utføre en uttømmende lesning av *The Chronology of Water*, derimot har jeg valgt å fokusere på de aspektene av teksten som best illustrerer den teorien jeg ønsker å presentere i min oppgave. Dette er en oppgave om forholdet mellom kropp og tekst, og *The Chronology of Water* er etter min mening en bok om akkurat det samme. Selv om teorien belyser teksten, kan teksten etter min mening også utdype forståelsen av teorien. *The Chronology of Water* forholder seg eksplisitt til skrivning og lesning, og det illustrerer derfor godt det produktive forholdet mellom kropp – tekst – kropp

---

<sup>21</sup> Jeg ville normalt komprimert sitater, men i denne analysen velger jeg å beholde linjeskiftene slik de står, i de tilfellene hvor jeg mener de illustrerer Yuknavitchs stilistikk.

<sup>22</sup> <http://therumpus.net/2011/02/about-a-boob-or-the-hermeneutics-of-a-womans-body/>

som jeg ønsker å demonstrere. Min analyse vil derfor ha to deler: en del hvor jeg ser på *The Chronology of Water* som traumelitteratur og traumbearbeidelse, og en del hvor jeg ser på hvordan Yuknavitch tematiserer forholdet mellom skrift, lesning og kropp.

For å se vise hvordan Yuknavitchs tekst kan leses som traumelitteratur og traumbearbeidelse i tråd med de retningslinjene jeg har lagt frem tidligere i oppgaven skal jeg først vise hvordan traumet preger tekstens struktur, tematikk og estetikk, og hvordan Yuknavitch på denne måten skaper en traumatisk realistisk tekst. Slik ønsker jeg vise hvordan å den traumatiserte kroppen har preget produksjonen av teksten, og hvordan kunnskap om traume og kropp bidrar til innsikt i teksten. Min analyse vil foregå over tre nivåer, og forhåpentligvis gå dypere og dypere inn i teksten. Den strukturelle delen vil vise hvordan traumet og traumbearbeidelse har preget *The Chronology of Waters* struktur. Denne delen av lesningen er i større grad deskriptiv enn analytisk, men nødvendig fordi den illustrerer hvordan traumet kommer til uttrykk i teksten over flere nivåer. Den tematiske analysen ser på hvordan Yuknavitch forholder seg til traumet gjennom teksten, og hvordan Knuutila, med hjelp av Rothberg, kan belyse Yuknavitch' unnvikende beskrivelser av sitt eget traume. Den estetiske analysen vil være den mest inngående. Jeg har valgt å fokusere på det jeg oppfatter som den viktigste delen av Knuutilas teori; hvordan repetisjon og metonymi transformeres i den litterære, metaforiske konteksten.

Ved å representere traumet i en litterær metonymi, og deretter plassere denne figuren i en metaforisk kontekst kan man i følge Knuutila transformere det traumatiske minnet. Husk at man skiller mellom den narrative hukommelsen og den traumatiske hukommelsen (Knuutila 2011: 24). Den metaforiske prosessen forandrer ikke det som har skjedd, altså det narrative minnet, men den kan forandre det emosjonelle innholdet i den metonymiske figuren. ”For psychologists interested in health improvements following the construction of narratives, the emphasis is on how developing a narrative produces a new version of the original memory” (Klein 2003: 65). Når Knuutila snakker metafor, mener hun ikke en litterær trope vi kan lokalisere i teksten. Det er teksten som fungerer som et metaforisk rom - som en metafor for den virkelige verden - hvor re-kontekstualisering av traumet, representert som en metonymisk figur, er mulig. Metaforisering er en *aktiv prosess*, og litteraturen er et metaforisk univers hvor mening produseres. Denne oppfattelsen deles av Yuknavitch.

All the events of my life swim in and out between each other. Without chronology.  
Like in dreams. So if I am thinking of a memory of a relationship, or one about riding

a bike, or about my love for literature and art, or when I first touch my lips to alcohol, or how much I adored my sister, or the day my father first touched me – there is no linear sense. Language is a metaphor for experience. It’s as arbitrary as the mass of chaotic image we call memory – but *we can put it into lines to narrativize over fear* (Yuknavitch 2010: 28, min utheving).

## 4.2 Struktur

*The Chronology of Water* arbeider med to traumatiserende hendelser, som flettes sammen; Farens seksuelle misbruk av Lidia (Yuknavitch 2010: 232), og Lidias dødfødte datter (Yuknavitch 2010: 25). Farens misbruk av Lidia ble ignorert av moren hennes (Yuknavitch 2010: 292), og dette preger Yuknavitchs forståelse av mor og kvinnekroppen og far og mannskroppen. Farens mannskropp representerer aktiv ødeleggelse, mens morens kvinnekropp assosieres med stillhet og passiv ødeleggelse. Når Yuknavitch datter er dødfødt oppleves dette som en naturlig konsekvens av morskroppen: ”my mother did not protect me. As a girl, I died. So when my child died in the womb of me, it was as if I’d done the same thing. I’d killed a girl I meant to love” (Yuknavitch 2010: 292). *The Chronology of Water* viser hvordan Yuknavitch bearbeider barndomstraumet og beveger seg fra å være en destruktiv til en produktiv person, ved å reparere forholdet til farskroppen og morskroppen. Denne bevegelsen kan leses som en bearbeidelsesprosess.

*The Chronology of Waters* bevegelse fra destruktivitet til produksjon kan illustreres på følgende vis:

<b>Destruktivitet</b>	<b>Bearbeidelse</b>	<b>Produktivitet</b>
Traumatisk barndom	Far + mor	Familie
	Overgrep (Yuknavitch 2010: 130)	
Dødfødt datter	Acker + Kesey	Forfatter

Denne bevegelsen fra destruktivitet til produktivitet preger *The Chronology of Waters* struktur. Teksten er inndelt i fem deler, hvor hver del kan sies å omhandle bokas hovedtemaer. ”Holding Breath” veksler mellom scener fra Yuknavitchs barndom, og opplevelsen av og reaksjonen på å miste datteren. ”Holding Breath” tematiserer med andre

ord traumeopplevelsen; hva som har skjedd, hvordan dette opplevdes og de somatiske og kognitive konsekvensene av traumat. "Under Blue" presenterer faren og reflekterer rundt farsfiguren og mannskroppen ; "The Wet" gjør det samme med moren og morsfiguren og kvinnekroppen; "Resuscitations" dreier seg om litteratur og forfatterskap, mens den siste delen, "The Other Side of Drowning", handler om den voksne Yuknavitchs egen familie.

Selv om *The Chronology of Water* er delt inn i fem eksplisitte deler, mener jeg at den også har en implisitt tredelt struktur. "Holding Breath" handler om traume, "Under Blue", "The Wet" og "Resuscitations" handler om bearbeidelse og transformasjon, mens "The Other Side of Drowning" viser resultatet av bearbeidelsen: produksjonen. I den første delen ser leseren hvordan traumat er krystallisert i metonymiske figurer, representert av mann og kvinnekropp. De tre midtre partiene viser hvordan Yuknavitch forsøker både å få en ny forståelse av sine faktiske foreldre, samtidig som hun produserer nytt innhold i de metonymiske foreldrefigurene og dermed bearbeider traumat, noe som resulterer i en ny kroppserfaring. Bevegelsen i de tre midtre delene kan illustreres slik:

Far + mannskropp – aggresjon og stemme – Kesey – en kjærlig far/mannsfigur - Andy

Mor + kvinnekropp – passivitet og stillhet – Acker – en høylytt produktiv mor/kvinnefigur – Lidia

Disse delene viser hvordan Yuknavitchs transformasjon av foreldrefigurene fører til en forandring i Yuknavitchs kropp; den går fra å være destruktiv, til å produsere litteratur og et levende barn.

Traumat og bearbeidelsen er altså tilstede i bokas strukturelle inndeling. Og man kan også lokalisere traumat i det tekst-estetiske uttrykket. *The Chronology of Water* er en tekst som fokuserer lite på narrativ fremdrift. Selv om teksten beveger seg fra Yuknavitchs barndom og til nåtiden, er store deler av teksten tidløse meditasjoner og refleksjoner, og preget av et personlig og privat språk. Jmfør dette med Rothbergs traumatiske realisme; Yuknavitch veksler mellom dokumentasjon og refleksjon. Teksten begynner med fødselen av den dødfødte datteren, før den går tilbake til barndommen, beveger seg fremover til universitetet, før den igjen diskuterer datteren. Selv om det er klare tidsmarkører i teksten er det allikevel ikke et kronologisk narrativ. Denne tidsforvirringen oppleves tekstuellet for leseren og konkret for forfatteren:

And anyway, maybe I have the ages wrong. Maybe I was 10. Maybe I was 6. Maybe I was 35 and getting my second divorce. I don't know how old we were as children. I only know my father's anger built the house (Yuknavitch 2010: 81).

Traumet er med andre ord tekstens grunnstruktur. Dette reflekteres også i tekstens sykliske tendenser. Barndommen og familien – metonymiske markører for traume – vendes stadig tilbake til.

I thought about starting this book with my childhood, the beginning of my life. But that's not how I remember it. I remember things in retinal flashes. Without order. Your life doesn't happen in any kind of order ... It's all a series of fragments and repetitions and pattern formations. *Language and water have this in common* (Yuknavitch 2010: 28, min utheving).

Tekstens struktur og uttrykk reflekterer den kroppslige traumeerfaringen gjennom sin a-kronologi og tilbakevendende tendenser, mens teksten veksler mellom å dokumentere et liv, og å reflektere rundt traumet. Boken er altså strukturert på et vis som reflekterer traumets dobbelthet; det ytre og det indre.

### 4.3 Tematikk

De reflekterende kapitlene er også preget av en svært personlig, nærmest hermetisk symbolikk og demonstrerer hvordan traumet er tilstede tematisk og tekst-estetisk.

After your baby is born dead in the morning – which you cannot find in the story you were told – after you think the words "born" and "dead" next to one another, turn to the rocks. Turn to the rocks and her seas echoed from as far away as the Ukraine. Smell kelp and taste salt; feel that underwater animals have brushed near you. Remember parts of your body are scattered in water all over the earth. Know land is made from you. Lay all the baby clothes that have been given to you as scripts or gifts on the floor in lines. Sit with the tiny clothes and your rocks and think of nothing at all. Have endless patterns and repetitions accompanying your thoughtlessness, as if to say let go of that other more linear story, with its beginning, middle, and end, with its transcendent end, let go, we are the poem, we have come miles of life, we have survived this far to tell you, go on, go on. You will see you have an underlying tone and plot to you life underneath the one you've been told. Circular and image bound. Something near tragic, near unbearable, but contained by your irreducible imagination – who would have thought of it but you – your ability to metamorphose like organic material in contact with changing elements. The rocks. They carry the chronology of water. All things simultaneously living and dead in your hands (Yuknavitch 2010: 33)

Dette er et langt sitat, fra kapittelet ”Metaphor”, men jeg inkluderer det fordi det illustrerer noen av de påstandene jeg presenterte tidligere i oppgaven. Den første setningen indikerer at fortellinger preger våre forventninger til hvordan ting vil utarte seg, og traumet oppleves som et tap av denne fortellingen; et tap av narrativ. ”[W]e are the poem” er et metaforisk utsagn som ser ut til å beskrive forholdet mellom kropp og tekst; teksten er et uttrykk av kroppen. Samtidig peker utsagnet ”your ability to metamorphose like organic material in contact with changing elements” beskriver kroppens plastisitet, at kroppen – som jo er organisk materie – transformeres i kontakt med omgivelsene og gjennom sine erfaringer. Samtidig peker selve kapittel- tittelen på hvordan metaforen fungerer meningsproduserende. Etter en ekstrem hendelse hvor man mister narrativ og mening, blir metaforen og fortellingen nødvendige bearbeidende strategier. ”I was following the story. Clinging to it for life” (Yuknavitch 2010: 27). Yuknavitch beskriver opplevelsen av et traume og behovet for narrativ og metafor, samtidig som selve teksten er et eksempel på hvordan den kroppslige erfaringen har blitt transformert til tekst.

De reflekterende kapitlene står i kontrast til de mer deskriptive tilfellene av traume-tematisering, noe som blant annet kommer til uttrykk når Lidia<sup>23</sup> forsøker å fortelle om barndomstraumet.

”My father was abusive.”

”Oh,” he said. ”I’m sorry,” he said. ”what did he do?”

To tell or not to tell. How did I get so quickly to the heart of my wounds? What had just happened?

”Sexual,” is all I could manage (Yuknavitch 2010: 231-232).

Traumet motstrider seg som sagt narrativisering. Offeret kan fortelle hva som skjedde i enkle, upersonlige deskriptive termer, men dette vil oppleves triggende. Dette er deskriptivt, men det er ikke en narrativisering; det er ikke en fortelling, og det er heller ikke personlig. Når Yuknavitch narrativiserer overgrepet beskriver hun ikke det som har skjedd, den ytre handlingen, men beskriver i stedet den personlige opplevelsen, den indre responsen. Traumet er i hovedsak metonymisk tilstede. Kapittelet ”How to Ride a Bike” (Yuknavitch 2010: 107-111) handler bokstavelig talt om da Yuknavitchs far ville at hun skulle lære å sykle, men er samtidig et kapittel om overgrep.

---

<sup>23</sup> Jeg refererer til fortellerstemmen i *The Chronology of Water* som Lidia, og til forfatteren som Yuknavitch.

Kapittelet beskriver hvordan faren til Yuknavitch forsøker å lære henne å sykle. I en ideell familiefortelling burde dette være en positiv opplevelse og faren burde fungere som en støttespiller. Kapittelet fungerer dermed godt som en beskrivelse av hvordan farens aggresjon og usympatiske personlighet preget Yuknavitchs barndom.

I put my hands on the handlebars. I looked up. My feet felt retarded – like heavy rock going up and down. Then he let go of the handlebars and held on to the back of the bike. Briefly I wobbled and let go and tipped over. I fell knee first downward but he grabbed me by my shirt and lifted me upward. "Don't cry for Christ's sake," he said. "You better not cry" (Yuknavitch 2010: 108).

Men samtidig som kapittelet presenterer leseren for farens gjennomsyrende aggresjon, har kapittelet sterke undertoner av seksuell vold. Etter det mislykkede første forsøket på å sykle, dytter faren Yuknavitch opp og ned veien til han mener hun kan å sykle på egenhånd ned en bakke, noe hun åpenbart ikke er klar for. Yuknavitch faller, besvimer og bæres hjem av faren.

My father pulled my hands away and then pulled my pants down. My mother said "Mike?" I began to cry. Hurt where pee lives. My father pulled down my underwear. My mother said "Mike." My father spread my legs and turned on the flashlight and said, "She's bleeding." My mother crying my father saying "Dorothy go outside you are hysterical," my mother leaving. My father saying close the door goddamn it.  
Weren't there things called doctors? Hospitals?  
I'd crashed my bike into a row of mailboxes.  
I'd ruptured my hymen.  
My father's hands.  
A flashlight.  
Blood.  
Girl. (Yuknavitch 2010: 110)

Kapittelet evner dermed å benytte seg av en tilsynelatende harmløs situasjon for å alludere til Yuknavitchs traumatiserende erfaring (overgrep), og den kroppslige responsen på traumet.

All I was was my body. Bleeding. Bleeding.  
But not crying.  
For years and years after that (Yuknavitch 2010: 111).

Farens hender plukkes opp igjen noen kapitler senere. "Illness as a metaphor" (Yuknavitch 129 – 130) er tilsynelatende et kapittel om den gangen Lidia hadde mononukleose (Yuknavitch 2010: 129), og faren var hjemme for å ta seg av henne. Men som tittelen

indikerer skal dette leses metaforisk. Til og med selve sykdommen - mononukleose er populært kjent om *kyssesyken* - ser ut til å alludere til faren seksuelle overgrep og indikerer at sykdom kan leses som en metafor for selve traumet.

In my sickbed my father removed my sweat soaked clothing. My father redressed me in underwear and pretty nightgowns. My father stroked my hair. Kissed my skin. My father carried me to the bathtub and laid me down and washed me. *Everywhere*. My father dried me off in his arms and redressed me and carried me back to the bed. *His skin the smell of cigarettes and Old Spice cologne. His yellowed fingers. The mountainous callous on his middle finger from all the years of holding a pen or pencil. His steel blue eyes. Twinning mine. The word "Baby"* (Yuknavitch 2010: 129-130, min utheving).

En opprinnelig uskyldig handling, en far som bader sitt barn, får her en ubehagelig stemning. "Everywhere." er ett utskilt ord, noe som separerer den fra resten av sitatet og krever leserens oppmerksomhet, noe som påpeker farens overgrep. Videre fokuserer Yuknavitch inn på ekstreme, billedlige detaljer av farens kropp. Dette plukker opp hånd-motivet fra sykkelkapittelet og knytter farens kropp til overgrep, samtidig som det også tematiserer den traumatiske hukommelsen. Det er mindre fokus på narrativ, og i stedet beskrives opplevelsen ved hjelp av fragmenterte bilder. "Everything about him was in his hands" (Yuknavitch 2010: 130).

Videre i kapittelet beskriver Yuknavitch Lidias reaksjon på farens overgrep.

There is only one other time in my life that I have experienced the delirium I entered during those weeks. Because there are times when a soul has to leave a body, times that are not death. Some people know this like a hymn. I knew she – my body – was still there, but I left her lifeless in the arms of a father.

I went into the white. Inside the white, there where sunflowers. And lapis colored glass. And deep aqua pools. There were beautiful rocks everywhere – but you had to find them. Small and exquisite journeys that took all day. Like in a very good dream. Inside the white too there where stories. As if written on the walls or floors or sky of the white. The words. You could see them. Reach out and touch them. Just like the rocks" (Yuknavitch 2010: 130)

Dette er et avsnitt som både tematiserer hvordan traumeopplevelsen oppleves, samt demonstrerer hvordan traumet er metonymisk til stedet, og derfor preger tekstens estetikk. Traumeestetikken uttrykkes også i mikrodetaljene og hyper-fokuset på motiver. Selv om Yuknavitch aldri beskriver det kronologiske, deskriptive handlingsforløpet gjennomsyrrer traumet teksten. De tre kapitlene jeg har presentert, "Metaphor", "How To Ride a Bike" og



”Illness as Metaphor”, illustrerer hvordan de kroppslige symptomene kan lokaliseres i struktur og estetikk, og hvordan erfaringen tematiseres. Jeg mener derfor man kan si at *The Chronology of Water* er traumelitteratur i tråd med de retningslinjene Knuuttila legger opp.

Men ”Illness as a metaphor” plukker også opp stein- motivene fra ”Metaphor”. Dette de traumatiserende hendelsen sammen: farens overgrep, morens passivitet og tapet av datteren. Det er også disse kapitlene som påpeker behovet for narrativ (’stories’) og metafor. *The Chronology of Water* har to hovedtemaer, traumer og narrativ. Hittil har jeg forsøkt å vise hvordan kroppen og traumet har produsert teksten, nå ønsker jeg å vise hvordan teksten forsøker å forandre kroppen ved å bearbeide traumet. Yuknavitch beskriver både tapet *av* og jakten *på* narrativ: ”after your baby is born dead in the morning – which you cannot find in the story you were told” (Yuknavitch 2010: 33); ”I was following the story. Clinging to it for life” (Yuknavitch 2010: 27). Dette illustrerer Kitty Kleins utsagn om at ekstreme hendelser er traumatiserende fordi de ikke kan kontekstualiseres inn i det meningsbærende narrative man har om seg selv og verden, og at narrativ kan fungere bearbeidende nettopp fordi de er meningsproduserende (Klein 2003: 63). Knuuttila viser hvordan litteratur fungerer som et metaforisk rom hvor mening produseres og traumet kan bearbeides. For Yuknavitch foregår denne bearbeidende meningsproduksjonen både i konsumpsjonen av andre menneskers litteratur og i produksjonen med sin egen.

When I was 13 I confessed my father secrets in the black box of catholic to another father in the house of our father who told me I should not tell lies.  
Honor thy father  
Say Seven Hail Marys.  
*It's wicked to make up stories ... Mercy did not come from god the father. Mercy came from a book* (Yuknavitch 2010: 131, min uthevning)

Jeg vil gå nærmere inn på hvordan Yuknavitch tematiserer forholdet mellom kropp og tekst i neste kapittel. I resten av dette kapittelet skal jeg vise hvordan traumet bearbeides og kroppen helbredes i *The Chronology of Water*.

## 4.4 Bearbeidelse

*The Chronology of Water* knytter morskap og kvinnekropp til en stillhet og passivitet som fungerer ødeleggende, mens fars-figuren og mannskroppen representerer overgrep og aggresjon; aktiv destruktivitet. I et hus med en mann og tre kvinner var faren den eneste stemmen.

In my house the sound of leather on the skin of my sister's bare bottom stole my very voice out of my throat for years. The great *thwack* of the sister who goes before you. Taking everything before you are born. The sound of the belt on the skin of her made me bite my own lip. I'd close my eyes and grip my knees and rock in the corner of my room. Sometimes I'd bang my head rhythmically against the wall.

I still cannot bear her silence while being whipped (Yuknavitch 2010: 36).

I dette avsnittet her Lidia og søsteren lydløse, moren er ikke tilstede, mens faren er et metonymisk nærvær i hele avsnittet; både i volden utøvd mot søsteren og i den eneste lyden Lidia hører: "thwack".

I didn't speak to anyone outside my immediate family until I was about 13. Not even when called upon at school. I'd look up, my throat the size of a straw, my eyes watering. Nothing. Nothing. Or this: if an adult required me to speak, I'd hold one leg up stork like with one hand, and my other arm I'd put behind my head in an "L" shape, and I'd rock until I lost balance. Instead of talking. Little bird ballet. Little girl making and "L" for Lidia with her arm. Anything but speech. All those years with my sister in front of me I was silent. And after she left. Terror stealing the voice of a girl (Yuknavitch 2010: 37).

I disse tekst utdragene er Lidia en jente uten stemme, moren er ikke å finne. Kvinnekroppen kan ikke si i fra, og den evner ikke å forandre situasjonen. Morens passivitet var traumatiserende, og bidro til å produsere Lidias kvinnekropp som en uproduktiv størrelse.

På lik linje var det farens *handlinger* som var traumatiserende, og farens stemme som kontinuerlig er tilstede. Når Lidia oppfører seg spesielt aggressivt tar hun derfor på seg farskroppen.

Fuck.

You.

Motherfucker.

I said it again, louder, and again, until I was screaming it, screaming with the lungs of a swimmer. Then I said get the fuck out of my way you fucking sadist, and I swung my suitcase back, and he drew up his hand until it white knuckled and his face went red and he clenched his teeth and those eye, those rage filled father eyes ... so I did what I was born to do. I leaned in as close to his face as I could and said do it.

Suitcase ready.

*It was his voice I used* (Yuknavitch 2010: 50-51, min uthevning).

Etter denne scenen går Lidia til soverommet hvor hun onanerer: "I came so hard it shot out of me. I didn't know until that night a girl body could do that. Shoot come" (Yuknavitch 2010: 51). Lidia er ikke klar over sin egen kropps potensiale – "I didn't know until that night a girl body could do that" (Yuknavitch 2010: 51). Dette utsagnet refererer eksplisitt til orgasmen,

men antyder også hvordan mors- og farsfigurene har definert Lidias ide om sin egen kropp. Moren og kvinnekroppen er stille, passiv, uproduktiv, mens faren og mannskroppen er høylytt, aggressiv og destruktiv. Lidia har oppført seg om faren, og kroppen hennes har derfor blitt mannlig. Men onani-scenen peker også frem i mot en transformasjon av kvinnekroppens - Lidias egen kropp – potensiale. For selv om Lidias kropp oppfører seg på en måte hun assosierer med mann, er det fortsatt en kvinnelig kropp: ”my wide open cunt, as open as a mouth” (Yuknavitch 2010: 51). ”As open as a mouth” impliserer også at også kvinnekroppen har en stemme, og at den har et potensiale Lidia enda ikke aner.

Kroppen og familien opererer i første halvdel av teksten som destruktive figurer, og Yuknavitch benytter seg av disse figurene som metonymier som representerer traumet. Tekstens målsetning er å produsere nytt innhold i kropps og familie-figurene, slik at de kan fungere produktivt i stedet for destruktivt. Dette vil helbrede Lidias kropp: ved å bearbeide traumet forandres Lidias passive kvinnekropp og destruktive mannekropp til én produktiv kropp.

Men før hun kan komme så langt, beveger Lidia seg gjennom historien slik faren beveget seg gjennom Lidias barndom. Før hun reiser på universitetet har kroppen hennes, i onani-scenen, blitt mannlig (som farens) og traumet er på denne måten metonymisk tilstede i kroppens destruktive oppførsel. Dette illustreres i forholdet mellom Lidia og hennes første ektemann Philip. Når Lidia møter Philip er møtet først og fremst beskrevet som avstand til faren og en lengting etter en stemme.

How I fell for him was I heard his voice behind my head right after I walked past him in the dorm hall. He had the deepest voice I'd ever heard on a white boy. It was the kind of voice that curled around the top of your spine and jaw and made your mouth open, wanting. In my head was I am so far from my father I am so far from my father I am so far from my father I am so far from my father (Yuknavitch 2010: 58).

Lidia er tilsynelatende tiltrukket av stemmen, ikke av Philip. Hun ønsker seg en stemme, fordi hun fremdeles ikke har lært at hennes egen kropp har det samme potensialet for stemme som mannskroppen. Og hun tror hun kan finne denne stemmen i Philip, fordi hun er trygg, hun er langt fra faren. Men faren er tilstede i Lidias kropp, og forholdet mellom Philip og Lidia blir nesten like destruktivt som forholdet mellom Lidia og faren.

When I turned around, there he was. *With shoulder-length locks of hair, thick as shit eyelashes ... he was too beautiful. Way more beautiful than me and way more beautiful than a beautiful woman.* Have you met these men? His too beautiful voice

and his beautiful hands and his beautiful cock. But the beauty went all haywire on the inside because he thought he was shit. And that thinking he was shit? It transformed him into the exact opposite of me – *the most passive man on the planet*. Particularly around any kind of high energy or conflict. Which was basically me, *in the flesh* (Yuknavitch 2010: 58-60, min uthevning).

Philip beskrives som den passive parten, med fysiske trekk om gjør ham mer feminin. Han tar den samme rollen i forholdet, som moren og kvinnekroppen har hatt gjennom Lidias oppvekst, mens Lidia blir faren. "I just got louder and bigger and hornier and more horribly chaotically blond. My father's rage and trespass in my voice and hands, in my very skin" (Yuknavitch 2010: 81). Dette sitatet plukker også opp de delene av farskroppen som om representerer den traumatiserende handlingen: stemmen og hendene.

Forholdet mellom Philip og Lidia illustrerer både hvordan Lidias traume påvirker Lidias oppførsel, og hvordan traumet er metonymisk til stede i Yuknavitchs tekst. Den henter også om en begynnende metaforisering av traumet. Lidia vender tilbake til en mannskropp som har en stemme, en evne hun kun assosierer med mannskroppen, i en kontekst hvor faren er langt vekk. Altså er mannskroppen plassert i en ny kontekst, og er ikke lenger faren, men Philip. Men det er ikke den faktiske mannskroppen som måtte re-kontekstualiseres, men den metonymiske farsfiguren som nå representeres av Lidias kropp. Ekteskapet mellom Philip og Lidia ender derfor i katastrofe; med den dødfødte datteren (Yuknavitch 2010: 91) og re-traumatiseringen av Lidia. Det er problematisk å påstå at dette er en symbolsk scene, som henter om at den traumatiserte kroppen ikke evner å være produktiv, men det er allikevel lett å lese ekteskapet mellom Philip og Lidia i dette lyset. Siden mors og farsrollen - kvinne og mannskroppen - ikke enda er bearbeidet, var det umulig for Philip og Lidia å være produktive. Samtidig poengterer beskrivelsen av forholdet at den kroppsforståelsen Lidia har er *produsert*. Hun er ikke faren, men har tatt på seg farens oppførsel fordi hun ikke vet hvordan hennes egen kvinnelige kropp kan være produktiv. "I stomped around fuming the fumes of a woman who doesn't know how to own her own intellect and blames it on men" (Yuknavitch 2010: 139).

Oppgaven, både for teksten og for Lidia er å forandre innholdet i de metonymiske figurene hvor traumet er krystallisert. I kapittelet "Father" (Yuknavitch 2010: 103-106) forsøker forfatteren å huske faren ikke kun som figur, men som faktisk menneske. Kapittelet starter på følgende vis.

Before my father's hands moved against us he was an architect; lover of art.

Before my father was an architect he was a navigator in the Korean War.

Before my father was a navigator he was an artist.

Before my father was an artist he was and athlete.

Before my father was and athlete he was an unhappy altar boy.

That's the best I can do. I think.

Goddamn it.

Let me try again (Yuknavitch 2010: 103, Yuknavitchs linjeskift).

Resten av kapittelet er inndelt i avsnitt som begynner med en av de deskriptive setningene fra det første avsnittet, og hvert avsnitt utdyper og mediterer over faren i alle de forskjellige rollene han har hatt og alt han har vært før han var et metonymisk nærvær i Yuknavitchs traumelitteratur. Dette kapittelet demonstrerer hvordan repetisjon og ny kontekst bidrar til at Yuknavitch kan huske faren på en ny måte. Narrativiseringen begynner dermed å løse opp farsfiguren.

Before my father was my father he was a boy.

Just a boy.

Before I hated him I loved him (Yuknavitch 2010: 106, Yuknavitchs linjeskift).

Ved å utvide innholdet i farsfiguren demonstrerer Yuknavitch et ønske om å bearbeide 'innholdet' i faren. Etter min mening fungerer Yuknavitchs' separerte setninger også til å understreke faren som figur. Farsfiguren forsvinner ikke inn i et avsnitt av tekst, men fremstilles som et utskilt inntrykk, separat fra omgivelsene. "Father"-kapittelet kan dermed leses som et eksplisitt forsøk på å bearbeide en krystallisert metonymi, og kapittelet kommer i forkant av et knippe kapitler hvor far og mor, mann og kvinne, går fra å være metonymiske representanter for en traumatisk barndom, og til å beskrive de metaforiske foreldrene som bidrar til Lidias gjenfødelse og traumbearbeidelse.

Den første vellykkede transformasjonen av fars-figuren oppstår når Lidia tar et skrivekurs med forfatteren Ken Kesey (Yuknavitch 2010: 113 – 123). Morens stillhet har bidratt til at Lidia har en forestilling om kvinnekroppen som stille og uproduktiv. I denne delen av

narrativet vet ikke Lidia enda at kroppen hennes kan være kvinnelig og produktiv, til og med barnet hennes var født dødt. ”My distinguishing characteristics felt like tits and ass and blond. Sexual things. All I had” (Yuknavitch 2010: 117). ”Me? I didn’t have any stories. Did I?” (et ironisk utsagn, gitt at de 120 sidene før denne scenen er nettopp Yuknavitchs historier). De eneste gangene Lidia har hatt en stemme har vært gjennom farens metonymiske nærvær. Når Kesey og Lidia er alene, og Lidias kropp er kvinnelig, regner hun derfor med at Kesey kommer til å forsøke å ha sex med henne. Hun forventer også at hun kommer til å la det skje. ”I closed my eyes and waited for the hands of a man to do what they did to women like me” (Yuknavitch 2010: 122). I denne scenen tar Lidia på seg den eneste rollen hun tror kvinnekroppen kan ha, og Kesey går fra å være en mann til å bli farskroppen. ”Fuck. This is it. Here it comes. His skin smelled... well it smelled like somebody’s father’s skin” (Yuknavitch 2010: 122). Legg merke til hvordan Yuknavitch beveger seg fra Kesey som karakter, til ”the hands of a man” hvorpå Kesey blir en farsfigur. Hendene er igjen det metonymiske traumatiske minnet, som induserer en slags flashback-respons hos Lidia: plutselig er hun tilbake i den traumatiserende hendelsen hvor Kesey fungerer som representant for faren.

Men Kesey ser ikke Lidias kun som et mottak for seksuell aggresjon, men som potensielt produktiv. ”But he didn’t [...] He said, ”I’ve seen a lot of writers come and go. You’ve got the stuff. It’s in your hands. What are you going to do next?” (Yuknavitch 2010: 122). Denne scenen representerer et av Lidias første steg mot bearbeidelse, Kesey blir den metaforiske faren som gjenföder Lidia som forfatter, kvinnekroppen kan nå være produktiv. Lidias hender må ikke være destruktive. Samtidig bidrar også scenen til å forandre farsfiguren, slik at den ikke lenger er skadelig. ”The question [Kesey] asked me. It’s what a loving father should ask” (Yuknavitch 2010: 122). Kesey representerer farsfiguren, men i en kontekst hvor han er støttende og kjærlig, og bidrar til Lidias nye forståelse av sin egen kropps potensiale. Dette forandrer innholdet i den metonymiske figuren, og bearbeider på denne måten traumet, noe som illustreres av Lidias nye kroppsforståelse. Med andre ord: farsfiguren representerer traumet, som har hatt en svært negativ effekt på Lidias kropp. Ved å forandre figuren, begynte hun å forandre forståelsen av sin egen kropp og dette kan forstås som en form for traume-bearbeidelse.

Denne scenen med Kesey setter i gang Lidias bearbeidelsesprosjekt. Og dette prosjektet fortsetter senere i Lidias akademiske karriere når hun møter en eldre, kvinnelig akademiker hun inngår i et sado-masokistisk forhold med.

When they dimmed the lights, only a podium lamp illuminated her face from below. I saw then a web of thin white scars that curved around her cheekbone, cupped her jaw, and continued down her neck into the plunge of her shirt. I went instantaneously deaf. ... My breathing began to go wrong in my lungs. Sweat formed in lines underneath my tits and between my legs. My face got hot. My scalp felt as if it was leaving my head. My mouth filled with spit. I wished everyone in the room dead. By the time her talk was over and I'd made my way down and through the idiotic academic sycophantic throngs, by the time I penetrated the clone army and reached my hand out to shake hers, to introduce myself, to look at what my body was begging for, I already knew.

She was the same age as my mother (Yuknavitch 2010: 160).

Dette avsnittet påpeker Yuknavitchs ekstreme lengten etter en morsfigur. Samtidig speiler beskrivelsen av denne kvinnen og møtet med henne den tidligere beskrivelsen av farens overgrep. Yuknavitch fokuserer her også på mikrodetaljer og på hvordan kroppen reagerer, og parallelliserer sin seksuelle respons med farens seksuelle overgrep. Men der hvor farens overgrep metaforisk drepte Lidia – tok ifra henne stemmen og traumatiserte kroppen hennes - er møtet med denne kvinnen en gjenfødelse; bearbeidelse. "I didn't know yet that sexuality is an entire continent. I didn't know yet how many times a person can be born. Mother" (Yuknavitch 2010: 161).

Denne kvinnen er tydelig kvinnekropp, men hun fungerer i teksten som farens speilbilde; lik, men motsatt.

So I told her. And begged her. She whipped my breasts. She whipped my stomach. My hipbones. Late into the day. I did not make a sound, though I wept a cleansing. Oh how I cried. The crying of something leaving a body. And then she whipped me red where my shame had been born and where my child had died, and I spread my legs as far as I could to take it. Even my spine ached.

Afterwards she would cradle me in her arms and sing to me. And bathe me in a bubble bath. And dress me in soft cotton. And bring me dinner in bed with wine. Only then would we make love. Then sleep. Ten years of bringing a self back. In between seeing her I swam in the U of O pool. I swam in the literature of the English department. In water and words and bodies.

My safe word was "Belle".

But I never used it (Yuknavitch 2010: 164)

Denne scenen peker tilbake på tidligere scener med faren som jeg har nevnt tidligere.

Piskingen av Lidia alluderer til farens pisking av søsteren, mens vaskingen, påkledningen og

den seksuelle volden peker tilbake på scenen fra "Illness as Metaphor". Men det er noen vesentlige forskjeller. Selv om Lidia er stille under piskingen, med unntak av at hun gråter, begynner scenen med at Lidia "told her. And begged her". Denne 'volden' er Lidias valg, og hun har et språk og en stemme hun benytter for å be om det hun trenger. "My safe word was "Belle". *But I never used it*". Hvor faren tok Lidias stemme og overgrep seg på henne, har Lidia nå et språk hun ikke trenger fordi hun er i en situasjon hun ønsker å være i. Hvor faren vasket og kledde av og på Lidia for å gjøre henne klar for traumet som skulle komme, vasker og kler kvinnen på Lidia, og mater henne i etterkant av piskingen. Farens forberedelser er ubehagelige og upassende og peker frem imot traumet. Kvinnens etterbehandling avslutter traumet og peker mot bearbeidelse.

I møtet med denne kvinnen gjenopplever Lidia en form for seksuell vold, men denne volden er ikke traumatiserende. Piskingen kan beskrives, og må ikke alluderes til, slik det seksuelle traumet må. "Look I'm not trying to creep you out. Or shock you. I'm trying to be precise. I'm just saying maybe healing looks different on women like me" (Yuknavitch 2010: 163). I den nye konteksten hvor Lidia selv har oppsøkt kvinnen og bestemt hva som skal skje, får handlingene det motsatte resultatet av farens handlinger.

So it seems true enough to say that in her hands I became again. I became a daughter again. I became a student again. An athlete. I became a sister again. A lover. And the most difficult: a mother. All the crucibles of my life were now available across the surface of my own body. With her.

This: territories that had caused me psychic pain were now available to recross physically through a pain that ...cleansed me like water (Yuknavitch 2010: 163).

Denne navnløse kvinnen har en kvinnekropp men parallelliserer farens handlinger; hun er mann og kvinne, mor og far på samme tid. Lidia vender tilbake til den samme opplevelsen hun hadde i "Illness as Metaphor", men i en ny kontekst som lar henne bearbeide traumet. Repetisjonen lar henne løse opp den metonymiske farsfiguren, samtidig som kvinnen også produserer nytt innhold i kvinnekroppen som figur. "All the crucibles of my life were now available across the surface of my own body". Hun er verken som moren eller faren, og viser derfor at Lidia heller ikke må være enten en aktiv destruktiv farsfigur, eller en passivt destruktiv morsfigur. Når Lidia møter Kathy Acker er hun derfor klar for å fullføre den gjenfødselen som har begynt med Kesey og kvinnen.

"I found a literary foremother in Kathy Acker" (Yuknavitch 2010: 165). Kapittelet "My Mother Demonology" (Yuknavitch 2010: 165 – 168) beskriver hvordan Lidia, i Ackers



forfatterskap, finner en kvinne som setter ord på de tingene Lidias mor holdt stille. "When I read Kathy Acker's books, and particularly any section in which fathers sexually molested or raped or dominated or humiliated or shamed or abused daughters, all I went was yes" (Yuknavitch 2010: 166). Kvinnen lot Lidia bearbeide sin egen kropp, Acker lærer henne hvordan hun kan være produktiv. Ved å referere til Acker som en morsfigur begynner dermed Lidia å forandre morsbegrepet. Mødre – *kvinner* - kan ha en *stemme*. Samtidig bidrar Acker til Lidias gjennfødsel på samme vis som Kesey. "She read my writings and said: "You should keep doing it. Not everyone should. You should" (Yuknavitch 2010: 168). Mor og farsfigurene transformeres gjennom scenene med Kesey og Acker: "Sometimes in my head [Acker] is the good mother. [Kesey] is the good father" (Yuknavitch 2010: 168). Bearbeidelsen kan altså lokaliseres over flere nivåer. Estetisk sett kan man lokalisere en transformasjon av de metonymiske figurene ved en gjenntatt tilbakevending til traumet i en metaforisk kontekst; far og mor, mann og kvinne, får ny betydning. Tematisk sett bearbeider Lidia barndomstraumet ved å finne metaforiske foreldre i Acker og Kesey. Etter kapitlene om Kesey, kvinnen og Acker gjennfødes Lidia som forfatter og som mor.

Når Lidia møter mannen hun ender opp med, Andy, er de begge likeverdige kropper.

One thousand nights in this first night of his mouth on the mouth of me my mouth on the cock of him his fingers inside my wet inside my ass my fingers around his throbbing inside his ass my legs on his shoulders my feet over my head then sideways like scissors then me on all fours then him underneath me riding and riding then him lifting me my whole body a muscle my back on his belly and chest me on top of him my back arching up his cock so far up me my spine went loose my legs shook I screamed and screamed I bit his neck I scratched a self into the very flesh of him I pounded my body down onto him I made an ocean of bed. The sleep of lovers (Yuknavitch 2010: 237).

I denne scenen er ingen dominerende eller passive, de beveger seg rundt hverandre så det er vanskelig å skille dem fra hverandre. Andy representerer den helbredede mannskroppen. "Everything I ever loved about books and music and art and beauty all became recollected in the body of the man I met" (Yuknavitch 2010: 238). Og når han og Lidia får sønnen Miles er farsfiguren fullstendig omskrevet

The first thing Miles saw when he opened his eyes was a father who let out a sound I've never heard before. A male sob as big as space. A father with open arms ready for his child, ready to protect him his entire life, ready to love him above anything, ready to be the path of a man before him and hold his hand until the boy goes to man. A father who had no father himself rewriting the story (Yuknavitch 2010: 246).

I avslutningen av *The Chronology of Water* er mors og farsfiguren bearbeidet gjennom Kesey, kvinnen og Acker, og fremstår som helbredet i Lidia og Andy, og deres nye produktive familie. De får en frisk sønn (Yuknavitch 2010: 245) og sammen flytter de inn i skogen og starter et lite forlagshus. ”In our forest we gave art to life, and life to art made us” (Yuknavitch 2010: 258). Det sirkulære forholdet mellom kropp, kunst og tilbake til kropp er fullført. Lidias traume har preget bokens handling, og bearbeidelsen av traumet, krystallisert i farskroppen, har blitt gjennomført i tekstens estetiske uttrykk. Lidia er gjenfødt og kroppen hennes helbredet; hun skaper liv og kunst. Ved bokens slutt er den opprinnelig farsfiguren tom, både metonymisk – farsfiguren er ikke lenger en metonymisk representant for traumet – men også bokstavelig talt. Lidias far har mistet hukommelsen (Yuknavitch 2010: 278). Han husker ikke lenger hva som har skjedd, og traumet er nå bevart i Lidias litteratur, ikke i faren og Lidias kropp.

Jeg mener derfor man kan lese *The Chronology of Water* som et eksempel på hvordan litteraturen fungerer bearbeidende. Gjennom teksten vender Yuknavitch tilbake til traumet, ved å la faren være metonymisk til stedet i teksten. Denne tilbakevendingen må ikke leses som en kompulsiv repetisjonskompulsjon, slik Kristeva ville forstå det. Derimot plasserer Yuknavitch traumet i forskjellige metaforiske kontekster, slik at innholdet i metonymien sakte forandres og ikke lenger oppleves triggende. *The Chronology of Water* er altså en produktiv tekst som bearbeider et traume både i handlingen og i gjennom sine litterære virkemidler. I handlingen beveger Lidia seg fra en traumatisk barndom, til å tilslutt ha sin egen friske familie. På det estetiske nivået forandres det meningsinnholdet i den metonymiske farsfiguren. Knuutila ville forstått *The Chronology of Water* som en tekst som både uttrykker og bearbeider et traume. Men jeg ønsker ikke at *The Chronology of Water* kun skal fungere som et passivt empirisk bidrag til den teorien lagt frem i denne oppgaven. Som litteraturstudent er det interessant å spørre, ikke bare hva kan vi lære *om litteratur*, men hva kan vi lære *av litteraturen*. I det neste kapittelet ønsker jeg derfor å hvordan Yuknavitch tematiserer mange av de poengene jeg legger frem i denne oppgaven. Kan *The Chronology of Water* bidra til bedre innsikt i teorien?

## 5 *The Chronology of Water* som teoretisk bidrag?

Lidia and I are in therapy together. That's what she calls it. Technically it is more of a writing workshop, at least that's what the rest of us would like to think

(Cain 2010: xiii).

### 5.1 Vann og svømming, traumer og narrativ

I denne oppgaven arbeider jeg ut ifra noen grunnleggende perspektiver: Mennesker har en kroppslig situert kognisjon. Narrativ (og litteraturen) er en viktig komponent av kognisjonen, og bidrar til å produsere forståelse og mening. Dermed er det et forhold mellom kropp og tekst. Dette forholdet kan bidra til å bearbeide traumer. Jeg har forsøkt å begrunne disse ved hjelp av det teoretiske bidraget, men nå ønsker jeg å vise hvordan *Yuknavitch* forholder seg til forholdet mellom kropp, tekst og bearbeidelse. Hvordan tematiserer *The Chronology of Water* den teorien jeg har lagt frem i denne oppgaven?

Vann og svømming er ledemotiver i *The Chronology of Water*. Vann kan både være en kilde til liv; alt menneskelig liv begynner i livmoren, i fostervannet. Men vannet evner også å drukne oss, man må lære å svømme, slik at man kan være trygg i vannet. La oss se igjen på titlene på de fem hoveddelene i *The Chronology of Water*. ”Holding Breath”, ”Under Blue”, ”The Wet”, ”Resuscitations” og ”The Other Side of Drowning”. Disse delene beveger seg fra Yuknavitchs traumatiserende opplevelser til bearbeidelse og eventuell helbredelse i ”The Other Side of Drowning”. På denne måten assosieres traumet med å holde pusten, å være under vann og i det våte; man risikerer å drukne, traumet kan være dødelig. Bearbeidelsen gjør at man får pusten tilbake, man drukner ikke, men er trygg i vannet; man har lært å svømme. Yuknavitch sier at *The Chronology of Water* er “at its heart, about how I survived the life I was dealt”<sup>24</sup>, svømming blir dermed en metafor for traumbearbeidelse.

---

<sup>24</sup> <http://therumpus.net/2011/02/about-a-boob-or-the-hermeneutics-of-a-womans-body/>

I begynnelsen er svømming Lidias måte å komme seg vekk fra faren på. Under oppveksten er Lidia en svømmer, og svømmetreningen blir et trygt rom.

In the women's locker room after swim practice and skin and wet. Little girls holding in youth in V-shaped torsos. Almost women shaving their legs. The bodies of women and girls safe in a room with heat and steam and let loose hair. My head swimming, swimming, swimming. I wanted to stay. I want to belong to something besides family (Yuknavitch 2010: 128).

Lidia tror svømmingen kan redde henne ut fra farens hus og at hun på denne måten kan frigjøre seg fra traumet. "In June, letters began to arrive in our mailbox. They were scholarship offers For swimming. Exit visas" (Yuknavitch 2010: 45). Lidia mottar et fulltidssvømmestipend fra Texas (Yuknavitch 2010: 47), og kommer seg vekk fra faren. Men som jeg har vist i forrige kapittel er ikke den fysiske avstanden nok. Faren og traumet gjennomsyrrer fremdeles Lidias kropp og virkelighet. Allikevel er denne scenen interessant fordi det ikke kun er svømmingen som gjør at Lidia kan forlate faren, men *skrivningen*. Faren ønsker ikke å la Lidia reise vekk (Yuknavitch 2010: 46), men en dag faren ikke er hjemme underskriver Lidias mor stipendpapirene (Yuknavitch 2010: 48). Dette har interessante implikasjoner både fordi skriften fungerer frigjørende og fordi det er gjennom skrivningen Lidias mor er produktiv. "I first met my mother when she signed the scholarship papers setting me free" (Yuknavitch 2010: 218). Dette er en av de få gangene moren har en stemme og muligheten til å forandre, og denne scenen peker både på skrivningens evne til å fungere frigjørende og til kvinnens evne til å være produktiv.

En del av Lidias bearbeidelsesprosjekt har vært å forandre innholdet i sin egen kvinnekropp. Traumet – faren – har tatt stemmen fra kvinnene, mannskroppen er den eneste stemmen. Men før hun lærer at menn og kvinner har samme evne til stemme, finner Lidia en form for stemme i skrivningen.

Sometimes I think my voice arrived on paper ... I wrote about my father's angry loud voice. How I hated it. How I wished I could kill it. I wrote about swimming. How I loved it ... My voice, she was coming. Something about my father's house. Something about alone and water (Yuknavitch 2010: 57).

I dette avsnittet har Lidia fortsatt ikke en stemme, dette er farens domene, og assosieres med sinne og bråk. Men skrivningen vekker Lidias stemme til live, og når Lidia etter hvert finner sin stemme er dette et tegn på at Lidias kvinnekropp har begynt å forandre innhold, at den *bearbeides*. Det å skrive – *narrativisering* - bidrar med andre ord til Lidias bearbeidelse.

Skrivingens bearbeidende forhold på kroppen er et av tekstens hovedtemaer, og dette forholdet diskuteres eksplisitt. I den første historien Lidia skriver som barn, har en pedofil man kidnappet og misbrukt barn. En blind mann og en ung jente har vært vitne til dette.

When called upon the authorities to speak, because she is afraid, the child loses her voice. But she is able to talk to the blind man when they are alone together. Each without a sense, *they make a story that saves children*. The police find out that before the pedophile defiles the child, he whips them in the bare bottom with a belt. The police are able to catch the man when they hear the thwack (Yuknavitch 2010: 154, min uthevning).

Denne fortellingen benytter seg av Lidias opplevelser av faren, både misbruket, men også risingen med beltet, og 'thwack' lyden peker på scener fra Lidias eget liv. Dette kan derfor tolkes som Lidias første forsøk på å skrive om sin egen historie. Hun benytter seg av sine egne opplevelser, men introduserer politiet som kan stoppe den pedofile mannen. Lidia har ikke enda tilegnet seg de strategiene hun trenger for å frigjøre seg fra faren, men hun ser ut til å forstå intuitivt at teksten – narrativet – kan fungerer transformerende og bearbeidende: "they make a story that saves children" (Yuknavitch 2010: 154). Denne intuitive forståelsen av narrativets funksjon, tematiseres også i beskrivelsen av Lidias første graviditet. De to første kapitlene i *The Chronology of Water* tematiserer narrativets rolle i Lidias forventninger til sin første graviditet, det traumatiserende avviket fra denne fortellingen, og narrativets rolle i bearbeidelsen av dette traumet.

I følge Yuknavitch har vi en felles, kulturell fødselshistorie.

first second third trimester, quickening, lightening, labor, expecting, fetal heartbeat, uterus, embryo, womb, contractions, crowning, cervical dilation, vaginal canal, breathe – that's it, little short breaths, transition, push.

But what I want to tell you is away from this story. The truth of it is, the story of a woman having a baby is the fiction we make it. More precisely, a woman with bulging life in her belly represents – is a metaphor for making a story. A story we can all live with (Yuknavitch 2010: 31).

Gravide kvinner bærer på en historie, og denne historien skal ha en lykkelig slutt og ende med et nytt liv. Da Yuknavitch mistet datteren opplevde hun dette som et radikalt fravik fra den historien hun hadde forventet å leve ut: "after your baby is born dead in the morning – *which you cannot find in the story you were told*" (Yuknavitch 2010: 34, min uthevning). Dette bruddet med den forventede historien bidrar til Yuknavitch traume.

Umiddelbart etter tapet av datteren befinner Lidia seg i slags dødstilstand.

When they finally took her away from me, the last cogent thought I had, a thoughtlessness that would last months: So this is death. Then a death life is what I choose.

When they brought me home from the hospital I entered a strange place. I could hear them and see them, but if anyone touched me I recoiled, and I didn't speak. I spent whole days in my bed in a cry that went to long moan (Yuknavitch 2010: 26).

Her beskriver Yuknavitch typiske symptomer på et traume: tap av kognisjon og språk og en gjennomtrengende kroppslighet. For å holde ut denne situasjonen benytter Yuknavitch seg av den fortellingen hun *trodde* hun skulle leve.

People would ask me about my baby. I lied without even hesitating an instant. I'd say, "Oh, she is the most beautiful baby girl! Her eyelashes are so long!" Even two years later when a woman I know stopped me in the library to ask after my new daughter, I said "She's so wonderful – she's my light. In day care she is already drawing pictures!"

I never thought, stop lying. I didn't have any sense that I was lying. To me, I was following the story. *Clinging to it for life* (Yuknavitch 2010: 27, min utheving).

Lidia opplever at det er livsviktig at hun har fortellingen, selv om den ikke er sann. Hun har fremdeles ikke lært at hun må skrive en ny historie for å overkomme traumet. Men allikevel er det indikasjoner på at hun forsøker å organisere traumet på en meningsfull måte.

I never felt crazy, I just felt gone away. When I took all the baby clothes I'd been given for my newborn and arranged them in rows on the deep blue carpet with rocks in between the, it seemed precise [...] When I calmly sat on the floor of the grocery store and peed, I felt I'd done something true to the body (Yuknavitch 2010: 27).

I dette avsnittet forsøker Lidia å gjøre mening ut av tapet av datteren. Det blå teppet og steinene gir assosiasjoner til vann. Datterens klær representerer den traumatiserende hendelsen – tapet av datteren. Jeg leser dette som et uttrykk på traumeopplevelsen og som et forsøk på å forstå og organisere traumet. Tapet av datteren oppleves som et tap av den historien Lidia trodde hun skulle leve. Uten narrativ er opplevelsen umulig å forstå. Den er ubegripelig, på samme måte som vannet er umulig å gripe tak i og organisere. Organiseringen av barneklærne impliserer at hun intuitivt forstår at det er nødvendig å organisere og forstå

denne opplevelsen hvis hun skal kunne bearbeide den. Denne tematikken kommer tydeligere frem i neste kapittel.

Det neste kapittelet er et av bokens mange reflekterende kapitler. Disse kapitlene oppleves som a-kronologiske, i det at de ikke har noen spesielle kronologiske markører eller handling. De oppleves som nåtidig kommunikasjon mellom Yuknavitch og leseren. I dette kapitelet oppfatter jeg det som at Yuknavitch har forstått narrativets funksjon, og ønsker å dele denne innsikten med leseren. Kapitelet begynner med at Yuknavitch beskriver den kulturelle fødselsfortellingen jeg nevnte tidligere. Siden leseren akkurat har lest det foregående kapitelet om Lidias reaksjon på bruddet med denne sosiale fortellingen, ønsker Yuknavitch nå å gi oss et verktøy slik at vi kan håndtere et slikt brudd bedre når tiden kommer.

So let me give you a tip. *Something you can use in relation to this grand narrativity, this epic status, something you can live with when the time comes.*

Collect rocks.

That's all. But not just any rocks. You are an intelligent woman so you look for the unimaginable inside the ordinary. Go to places you would not ordinarily go alone – riverbanks. Deep woods. The parts of the ocean shore where people's gazes disappear. Wade in all waters [...] *after you begin to regulate your breathing and abandon your thinking to the story you have been told about this, and, after your baby is born dead in the morning – which you cannot find in the story you were told – after you think of the words "born" and "dead" next to one another, turn to the rocks [...] Have endless patterns and repetitions accompanying your thoughtlessness, as if to say let go of that other more linear story, with its beginning, middle, and end, with its transcendent end, let go, we are the poem, we have come miles of life, we have survived this far to tell you, go on, go on.*

*You will see you have an underlying tone and plot to you life underneath the one you've been told. Circular and image bound. Something near tragic, near unbearable, but contained by your irreducible imagination – who would have thought of it but you – your ability to metamorphose like organic material in contact with changing elements. The rocks. They carry the chronology of water." (Yuknavitch 2010: 31-33, min uthevning).*

Jeg har benyttet meg av store deler av dette sitatet tidligere, men jeg mener det er verdt å repetere fordi det belyser både *The Chronology of Water* som traumelitteratur, men også *The Chronology of Water* som teoretiske bidrag.

I kontekst til det foregående kapittelet om Yuknavitch traumereaksjon på tapet av datteren, er det mulig å lese *dette* kapittelet som en refleksjon rundt narrativets rolle i menneskelig kognisjon. Yuknavitch viser hvordan hun forventet at graviditeten skulle følge ett bestemt narrativ, og at bruddet med denne fortellingen opplevdes som svært smertefullt. Vannet kan

leses som en metafor for eksistensen uten narrativ; meningsløs og ubegripelig. Men i vannet kan man finne steinene og steinene 'organiserer' vannet: kognisjonen evner å produsere nye fortellinger.

You will see you have an underlying tone and plot to your life underneath the one you've been told. [...] contained by your irreducible imagination – who would have thought of it but you – your ability to metamorphose like organic material in contact with changing elements. The rocks. They carry the chronology of water (Yuknavitch 2010: 31-33)

Steinene kan derfor leses som en metafor for språket og narrativet; vårt verktøy for å organisere og produsere mening ut av det uoversiktlige og ubegripelige. Denne tolkningen underbygges i kapitlet "Illness as Metaphor" hvor Lidia alluderer til farens overgrep. Mens Lidia er syk kan hun ikke svømme (Yuknavitch 2010: 129), hun mister derfor sin eneste kilde til frihet fra faren: "it was my father who was home with me. For four weeks" (Yuknavitch 2010: 129). Mens hun er hjemme med faren forlater Lidia sin egen kropp, noe jeg leser som en reaksjon på farens overgrep. Denne ut-av-kroppen opplevelsen beskrives visuelt: "I went into the white. Inside the white, there where sunflowers. And lapis colored glass. *And deep aqua pools*" (Yuknavitch 2010: 130, min uthevning): Igjen assosieres vann, med traumer.

Men Lidia kan finne en måte å organisere denne erfaringen på.

Inside the white too there were stories. As if written on the walls or floors or sky of the white. The words. You could see them, Reach out and touch them. Just like the rocks. You could pick up the rocks or words and carry them" (Yuknavitch 2010: 130).

Igjen representerer steinene språket, mens vannet representerer virkeligheten slik den erfares uten narrativ. Steinene kan kanskje virke som et tilfeldig symbol for språk, men jeg tror dette er intensjonelt. Steinene kan ikke egentlig organisere vannet, men Lidia *føler* at de gjør det. På samme måte er ikke språket *egentlig* meningsfullt, men vi føler like fullt at det hjelper oss til å forstå verden på en meningsfull måte. "Language is a metaphor for experience. It's as arbitrary as the mass of chaotic images we call memory – *but we can put it into lines to narrativize over fear*" (Yuknavitch 2010: 28, min uthevning). Yuknavitch argumenterer altså for at språket hjelper oss til å organisere og forstå verden, men også for at det kan *forandre hvordan vi føler oss*, på lik linje med Knuuttila og Modell.



Jeg vil også foregripe neste kapittel i denne oppgaven ved å påpeke *fortellingene* i 'the white'. Jeg leser 'the white' om en metonymisk representant for Lidias traumatiserte tilstand, men selv om hun har mistet sitt eget språk finner hun allikevel fortellinger. Jeg mener dette kan referere til *andre menneskers historier*; til litteratur. "[My sister and I] both escaped our childhood terrors in books and music and art, and those creative worlds were more real to us than the one trapped inside my father's house (Yuknavitch 2010: 302). I lys av dette leser jeg nærværet av fortellinger i 'the white' som et uttrykk for hvordan litteraturen hjalp Lidia gjennom opplevelsen, samtidig som disse fortellingen ledet Lidia til sitt eget språk. "The words. You could see them, Reach out and touch them. Just like the rocks. You could pick up the rocks or words and carry them" (Yuknavitch 2010: 130). I disse fortellingene finner Lidia trøst og frihet fra faren, men hun finner også ord. Og disse ordene kan hun plukke opp, og ta med seg. Fortellingene bidrar til Lidias forståelse av narrativets funksjon, og fungerer som et verktøy hun kan ta med seg i bearbeidelsen av traumet, som når hun skriver fortellingen jeg nevnte ovenfor, noen kapitler etter "Illness as Metaphor". Yuknavitch påpeker derfor hvordan ytre narrativ påvirker oss, på godt og vondt. De kan være skadelige, som når Lidias fødsel bryter med den sosiale fødselsfortellingen. Men de kan også være bearbeidende og nyttige, som når fortellingene hjelper Lidia frigjøre seg fra faren, og når hun benytter seg av skrivingen for å bearbeide traumer. Med andre ord demonstrerer Yuknavitch det produktive forholdet mellom kropp og skriving og mellom kropp og *lesning*. Jeg kommer nærmere inn på Yuknavitchs forståelse av litteraturens funksjon for leseren senere.

Ved å benytte seg av vann som en metafor for en språkløs virkelighet, utnytter Yuknavitch seg av vannets potensielle dødelighet. Vannet kan være produktivt – som virkeligheten når vi opplever den som meningsfull. Men vannet kan også være dødelig; vi kan drukne; hvis vi ikke har et verktøy for å organisere virkeligheten. Hvis vi har mistet narrativet som en konsekvens av et traume kan dette ha kritiske konsekvenser. Vannet representerer den formløse virkeligheten og steinene representerer språket som evner å organisere vannet og virkeligheten. Men bruken av vann-som-virkelighet gjør det også mulig å utvide svømme-metaforen fra tidligere. Svømming er en evne som gjør det mulig for oss å holde hodet over vannet, det forhindrer oss fra å drukne. Yuknavitch knytter, som jeg viste tidligere, svømmingen til skrivingen; til et verktøy som gjør det mulig for oss å produsere narrativ. Kan man ikke å svømme – vil man drukne, bokstavelig og metaforisk talt. Dette understrekes ved at Lidia, som jo er en svært god svømmer, drukner nesten i sitt eget traume, før hun finner skrivingen: "every month of each year the swimmer in me drowned a little more in

alcohol and oceans of sex” (Yuknavitch 2010: 58). Yuknavitch bygger opp under denne metaforen når hun skriver om Kesey.

Som jeg viste i forrige kapittel bidrar Kesey til å transformere farsfiguren. Men Kesey kan også leses som en representant for et ubearbeidet traume. Kesey skrev bøker Lidia husker fra barndommen (Yuknavitch 2010: 114), han er en stor forfatter for Lidia.

I just stood there with a little ticker tape running inside my skull:  
thisiskenkeseythisiskenkesey. The books my father gave me. Sitting in a dark theater  
with my father watching the films. Paul Newman in Notion. Cuckoo’s Nest  
(Yuknavitch 2010: 114).

Yuknavitch ender opp med å ta et skrivekurs med Kesey, hvor 12 masterstudenter, Lidia og Kesey skal samarbeide om å skrive en bok (Yuknavitch 2010: 113). Lidia har fremdeles ikke lært at hun kan bidra med noe annet enn sex, og hun tror derfor Kesey vil kaste henne ut av kurset (Yuknavitch 2010: 114). Men Kesey og Lidia har noe til felles:

he leaned down and whispered “I know what happened to you. Death’s a  
motherfucker”.

In 1984, Kesey’s son Jed, a wrestler for the University of Oregon, was killed on the  
way to a wrestling tournament when the team’s bald-tired van crashed. My baby girl  
died the same year (Yuknavitch 2010: 115).

Fordi Kesey og Lidia begge har mistet et barn, har de begge det samme traumet: de befinner seg i samme vann.

I swam once with Ken Kesey [...] In the black reservoir water we swam around each  
other looking at the sky, treading water, floating on our backs and letting our feet  
break the surface. Sometimes Kesey’s belly rose up like an island. [...] That’s a bald  
faced lie [...] he wasn’t really in the water with me. He was on the shore (Yuknavitch  
2010: 99-100).

Selv om Kesey ikke er i vannet bokstavelig talt, er han allikevel sammen med Lidia i det metaforiske vannet. Mens hun svømmer og han ser på, diskuterer de det å miste et barn (Yuknavitch 2010: 100).

I held my breath. I thought about water. I thought about the ashes of my daughter  
swimming in the ocean off the coast of Oregon. The deaths of our children swam in  
the water with us, curling around us, keeping us twinned and floating.

So if Ken said these things to me, does it really matter if he was in the water or not? If meeting Ken so close to a death brought writing into my hands, and if I cast that out as a dreamy lake front scene, who gives a shit if he was in the water (Yuknavitch 2010: 101).

For Kesey er i det samme vannet som Lidia. Selv om han ikke svømmer, lever de i den samme virkeligheten gjennomsyret av traumet. ”The deaths of our children swam in the water with us, curling around us” (Yuknavitch 2010: 101). Det at Kesey befinner seg i vannet, men ikke svømmer henter om at han ikke har et verktøy for å være trygg i vannet, og i overført betydning indikerer dette at han ikke evner å bearbeide traumet.

Dette plukkes opp igjen senere i teksten (det er uklart når dette foregår kronologisk), når Lidia og Kesey igjen er ved vannet (Yuknavitch 2010: 122), hvor Kesey påpeker at Lidia ikke kun er en god svømmer, men også en dyktig forfatter (Yuknavitch 2010: 122). Igjen assosieres svømming med skriving, nå er begge talentene tilstede i Lidias kropp; hun kan svømme i vannet, og narrativisere virkeligheten. Men Kesey har sluttet å skrive etter tapet av sønnen.

I think our hope was that Ken Kesey would write another perfect book. That he still had one in him and that we could somehow get it out. But all he kept doing was drinking (Yuknavitch 2010: 118).

Frem til hun møtte Kesey har Lidia forstått svømmingen som sitt eneste talent, og sin eneste kilde til frihet fra faren (og traumet). Kesey ”brought writing into [Lidias] hands” (Yuknavitch 2010: 101), og skrivingen er det som tilslutt bearbeider Lidias traume. Men Kesey svømmer ikke, og han har mistet evnen til å skrive. I Yuknavitchs metaforiske univers er dette livsfarlig. ”I never saw Kesey again. His liver failed and he got Hepatitis C. In 1997 he had a stroke. Later he got cancer and died. But I am of the opinion that he drowned. There are many ways to drown” (Yuknavitch 2010: 123). I det metaforiske universet i *The Chronology of Water* mister Kesey evnen til å skrive etter et traume og Lidia oppfatter Kесеys død som et resultat av tapet av skriften.

I lys av denne forståelsen av vann, svømming, traumer og narrativ, kan man også lese farens hukommelses tap i et nytt lys. I kapitlet ”Father” alluderer Yuknavitch til at faren også har hatt en traumatisk oppvekst.

To go further into his story, it takes the air right out of my lungs as I'd been swimming all night.

I do know his tongue was cut. When I look at my son and think of that I think that I could kill a woman who would cut a boy's tongue  
Before my father was my father he was a boy.  
Just a boy (Yuknavitch 2010: 106).

Faren tok, som tidligere nevnt, Lidias stemme, men her indikerer Yuknavitch at det samme skjedde med faren da *han* var ung. Men i motsetning til Lidia klarte aldri faren å bearbeide traumet. "My father never learned to swim" (Yuknavitch 2010: 267). Selv om faren ikke drukner, er han også tilintetgjort av vannet. "Hypoxia is suffocation in water that does not result in death. It may include brain damage and multiple organ failure. My father lost his memory from hypoxia" (Yuknavitch 2010: 98). Faren repeterer sitt eget traume mot sine døtre, men han mangler evnen til å metaforisere denne repetisjonen på en måte som fungerer bearbeidende.

Frem til nå har Lidia forstått svømmingen som det eneste talentet hun har som kan lede til frihet, men Yuknavitch har knyttet svømmingen til skrivingen gjennom teksten. Denne assosiasjonen begynner å bli tydelig for å Lidia når hun møter Kesey, og forsterkes når hun svømmer med Kathy Acker. Acker kan, i motsetning til Kesey, svømme. "She swam hard. She wasn't a superb swimmer, but she was a solid swimmer. How she looked in the water was like a human muscle beating the crap out of each lap" (Yuknavitch 2010: 107). Men ellers speiler denne scenen svømme-scenen med Kesey, på samme måte som Kesey og Acker speiler hverandre som metaforiske foreldre-figurer i teksten. Acker oppfordrer også Lidia til å skrive: "She read my writing and said: "You should keep doing it. Not everyone should. You should" (Yuknavitch 2010: 168). Igjen knyttes svømmingen til skriften, på samme måte som i scenen med Kesey, men nå skjer denne koblingen mer eksplisitt. "Me swimming in words" (Yuknavitch 2010: 168). Overgangen fra svømming til skriving som det bearbeidende verbet er nesten fullendt.

Når Lidia begynner på universitetet er hun hyperseksuell: "I was using my body as a sexual battering ram. On anyone and anything available. In fact, you might say I sexualized my entire existence. It seemed to work a lot like alcohol and drugs (Yuknavitch 2010: 143). Metaforisk sett holder hun på å drukne, noe som underbygges i det følgende kapitlet hvor Lidia bokstavelig talt er under vann:

The rushing water and strength of current pulled my arms, rocked my head. The upsidedownness of blood in my skull made my head ache. I closed my eyes. Still smiling. The cold wet of my life. My body in deep water. Weightless. Airless. Daughterless void (Yuknavitch 2010: 150-151).

Dette forsterker assosiasjonen Yuknavitch har produsert mellom vann og traume, samtidig som det fremstår som en kritisk situasjon for Lidia. Drukningkapitlet markerer derfor begynnelsen på Lidias bearbeidelsesprosjekt: hun kan drukne eller svømme, hun velger å svømme (Yuknavitch 2010: 152). Kapitlet som følger dette heter ”Writing” (Yuknavitch 2010: 153-154), et svært kort kapittel om den første fortellingen Lidia skrev. Dette forsterker ytterligere forholdet mellom vann og svømming, skriving og bearbeidelse. Etter at hun har valgt å svømme, valgt å *overleve*, vender Lidia seg til skrivingen, men før hun kan skrive må hun bearbeide sin egen kropp.

Men før jeg kommer til dette, ønsker jeg å kommentere på hvordan Yuknavitch benytter seg av metaforen. Yuknavitch tematiserer forholdet mellom narrativ og bearbeidelse ved å demonstrerer hvordan Lidia forlater svømmingen til fordel for skrivingen som en kilde til frigjørelse og bearbeidelse. Men ved å knytte svømming og skriving så tett til hverandre, blir svømming en metafor for skriving og dermed også for en metafor for forståelse og meningsproduksjon. Skrivingen som bearbeidelse er eksplisitt tematisert, men for leseren blir det å svømme en ledemetafor som fungerer som en markør for bearbeidelse; for å *overleve*, ikke bare i vann, men også i verden. For husk at vannet representerer selve eksistensen, mens svømmingen er en metafor for de strategiene vi må tilegne oss for å forså og gi mening til denne eksistensen. Lidia fortsetter å svømme også etter at skrivingen er den bokstavelige kilden til frigjørelse fra traumat: ”I swam in the literature of The English Department” (Yuknavitch 2010: 164); ”Me swimming in words” (Yuknavitch 2010: 168); ”my body song swam in between currents of language and thoughts” (Yuknavitch 2010: 183). Svømmingen indikerer at Lidia er trygg i vann, og i verden. Svømmingen blir en slags narrativ *lettelse*, fordi den indikerer for leseren at Lidia har en overlevelsestrategi. Dermed demonstrerer Yuknavitch at det ikke kun er narrativet som er meningsproduserende; selve metaforen er også meningsbærende og følelsesladet. Eller sagt med andre ord: Jeg mener Yuknavitch illustrerer hvordan litteraturen som metaforisk kontekst kan fungerer som en kilde til forståelse og mening, og hun tematiserer skrivingens evne til å fungere bearbeidende. Men hun bruker også skrivingen, ved å benytte seg av svømme-metaforen gjennom *The*

*Chronology of Water*, for å avdekke for leseren hvordan metaforen blir meningsbærende også i teksten. Hun avdekker med andre ord språkets produktive effekt: Yuknavitch har produsert svømming som en meningsbærende metafor for leseren, i en tekst som tematiserer forholdet mellom menneske, språk og narrativ. Jeg mener derfor Yuknavitch benytter seg av tekstestetiske metaforer for å illustrere de temaene hun diskuterer i *The Chronology of Water*. Tekstens estetikk kan leses som en demonstrasjon av Yuknavitchs teori om litteraturen som produktiv. Derfor mener jeg man kan si at Yuknavitch både tematiserer og illustrerer den forståelsen av metafor, narrativ og mening som Knuuttila, i lys av Lakoff og Modell, også benytter seg av.

## 5.2 Kropp, tekst og bearbeidelse

”I don’t know why women can’t make the story do what they want. I don’t” (Yuknavitch 2010: 145). Dette kan leses på to måter: Det kan forstås som en kommentar på opplevelsen av separasjon fra den forventede fortellingen og det som faktisk hendte; som da Lidias datter var dødfødt. Men det kan også tolkes som en kommentar på kvinnenens manglende stemme under Lidias oppvekst. Lidia har produsert mannen som den talende, aktive, mens kvinnene er stumme og passive. Mannen er intellekt, mens kvinnen er kropp. Denne dikotomiske inndelingen reflekter ikke kun Lidias familie; fordi disse dikotomiske binærpårener har ført til Lidias traume, eksisterer de i Lidias *kropp*. Når hun har en stemme, bruker hun farens og da er hun samtidig destruktiv (Yuknavitch 2010: 51). Faren har blitt synonymt med alle de kvalitetene Lidia oppfatter som maskuline – stemme, aktivitet, handling – og hun klarer ikke å benytte seg av disse kvalitetene uten å samtidig oppføre seg som faren. På lik linje har moren ført til at Lidia oppfatter kvinnekroppen som passiv og stum. Når Lidia forstår seg selv som kvinnekropp er hun *kun* kropp, hun tror ikke hun kan være denne kroppen og samtidig ha et intellekt og en stemme.

My distinguishing characteristics felt like tits and ass and blond. Sexual things. All I had. I didn’t feel like a terrorist was going to bust in and kill me, but I did feel like some kind of academic authenticity police were going to bust in and cuff me and say you, you don’t belong here. You are not enrolled. You’re not even in the writing program. Look at all that...hair (Yuknavitch 2010: 117).

Lidias traume har resultert i denne dikotomiske inndelingen. Lidias bearbeidelse avhenger av hennes evne til å viske ut skillet mellom kvinne og mann, kropp og sinn, slik at hun kan reintegrere kroppen, og bli produktiv. Men disse dikotomiske inndelingene eksisterer ikke kun i Lydias meningsunivers. Den vestlige tankediskursen har også typisk plassert mannen, kulturen og intellektet adskilt fra kvinnen, kroppen og naturen<sup>25</sup>.

Lidia går først fra å være hyperseksuell til å være hyperintellektuell.

I entered the Ph.D. program. I went on to gloriously immerse myself in Derrida and Lacan and Kristeva and Foucault. In Homi K. Bhabha and Ed Said and Gayatri Spivak. In Dickinson and Whitman and Plath and Sexton and Adrienne Rich and Ai and Eliot and PoundBeckettStoppardDurasFaulknerWoolfJoyce (though he kinda always made me want to piss on his grave) Sygne CortazarBorgesMarques Clarice L'Inspecteur HenryMiller AnaïssesexatiousNinDerekWalcottBertoltBrechtPynchonSilkoWInterson DjuanaBarnesOscarWildeGertrudethemanSteinFlannerymotherfuckingO'ConnorRichardWrightBaldwinToniMorrisonRayCarverJohnCheeverMaxineHongKingstonSapphiresDennisCooperKathyyoumakemefeellikemyskinisbeingsheeredoffAcker – cascades of authors (Yuknavitch 2010: 141).

Men akademien oppleves som den samme traumatiske dikotomiske separasjonen som Lidias barndom.

When I set my hands to writing literary criticism – the act of writing so legitimized by white male knowledge – I felt like I was a torturer. A killer. A Betrayer. An *abuser*. I slept with three of my professors – two men and one woman – I think *trying to get the body back into discourse*. HEY! What about bodies? The noisy, wet, rule-breaking body that seemed erased by all that lofty thought. It didn't work (Yuknavitch 2010: 183, min uthvening).

Hvis hun tar del i en mannlig aktivitet som litteraturkritikk, føler Lidia at hun blir faren: "An abuser". Men Lidias neste strategi; å forsøke å kombinere kropp og sinn symbolsk, ved at hennes seksuelle kvinne kropp, har sex med intellektuelle kropper, fungerer heller ikke. De dikotomiske parene må lokaliseres og integreres i *Lidias kropp*. Denne integreringen skjer ved hjelp av skrivingen.

Som jeg nevnte i forrige kapittel fungerer Kesey og Acker som Lidias metaforiske foreldre som gjenføder henne som forfatter (Yuknavitch 2010: 168). Nå som hun har oppdaget at hun

---

<sup>25</sup> Se blant annet Elizabeth Grosz fra første kapittel, og Toril Moi's *Hva er en kvinne?*.

har evnen til å skrive, blir skriveingen en strategi for å helbrede den dikotomiske separasjonen. Lidia publiserer to bøker: en intellektuell bok med litteraturkritikk (Yuknavitch 2010: 185) og en novellesamling *om* kropper, som kom *fra* kroppen: "Words from my whole body" (Yuknavitch 2010: 184). Publiseringen av disse to bøkene viser at Lidia kan være intellektuell og kroppslig; hun har klart å integrere de to delene av seg.

The two mes? We began to get to know each other. Intellectual me and blood bodied me began to hang out. Brush each other's hair. Take bubble baths and draw soap pictures on each other's back and clink glasses late into the night (Yuknavitch 2010: 185).

Den dikotomiske splittelsen i Lidia, mellom mann, stemme og intellekt, kvinne, stumhet og kropp, som oppsto som en konsekvens av Lidias barndomstraume er dermed lukket.

Lidia benytter seg eksplisitt av sin egen kropp for å produsere tekst.

My first book came out of me in a great gushing return of the repressed. Like a blood clot had loosened. My hands frenzied. Words from my whole body, my entire life, or the lives of women and girls whose stories got stuck in their throats came gushing out. Nothing could have stopped the stories coming out of me. Even though my hands and arms and face hurt – bruised and cut from falling from a train – or a marriage – or a self in the night – I wrote story after story. There was no inside out. There were words and there was my body and I could see through my own skin. I wrote my guts out. Until it was a book. Until my very skin made screamsong (Yuknavitch 2010: 184).

Dette illustrerer en fullstendig gjenerobring av stemmen og av separasjonen mellom Lidias kvinnekropp og skriveingen. Hun tar med seg kroppen inn i det kulturelle; den dikotomiske separasjonen er lukket. Jeg argumenterer i forrige kapittel for at Yuknavitch traume og kropp kommer til uttrykk i teksten, men ved å beskrive hvordan hun skriver sin egen kropp tematiserer Yuknavitch eksplisitt forholdet mellom kropp og intellekt og mellom kropp og tekst.

Ask me about my life as a sexualized, gendered body, and I can tell you tales. Endless stories of a woman who was me and is also all of us. Our bodies the flesh metaphor for all human experience. This. This happened to me. This is where I failed. Where I went blind. Where I opened my legs. Where I chewed off my hand. Where I tried to off myself, or offer myself up as useful, or deigned to ask for love, or ventured into pleasure or pain. Or just got drunk and fucked up. Again. Here are the scars. I am a swimmer. My shoulders are broad. My eyes, are blue.



Ask me about writing, well, that's fiercely private. Writing, she is the fire of me. Where stories get born from that place where life and death happened in me. She carries me and will be the death of me.

So when I tell you this, a little bit it makes me want to bite you.

Really hard.

*Some people say words can't "happen" to you. I say they can.* (Yuknavitch 2010: 181, min uthevning, Yuknavitchs linjeskift).

Skrivingen er en *del av kroppen*, og for Yuknavitch er det den delen som er privat og intim. Samtidig understreker Yuknavitch også språkets effekt *på* kroppen.

Gjennom teksten knytter Yuknavitch evnen til narrativ til evnen til å holde seg i live. Fortellinger – narrativ – er nødvendige. Skrivingen gjør det mulig å produsere narrativ, og for Lidia blir skrivingen dermed en kilde til bearbeidelse og transformasjon: hun kan produsere en fortelling, og denne fortellingen kan redde henne.

Make up stories until you find one you can live with.  
I learned it through writing.  
Writing can be that.  
Writing to bring the delicate dream to the tips of words, to kiss them, to rest your cheek on them, to open your mouth and breathe body to body to resuscitate a self.  
Make up stories until you can live with.  
Make up stories as if life depended on it (Yuknavitch 2010: 292).

Den delen av teksten hvor litteratur og skriving er mest omtalt heter også "Resuscitations" – gjenopplivning. Men når narrativ har formet forventinger som ikke innfris kan dette oppleves som traumatiserende. Yuknavitch indikerer derfor at det ikke kun er våre egen-produserte narrativ som bidrar til hvordan vi forstår verden, men at vi også finner narrativ i det sosiale og i kulturen. Disse narrativene kan være skadelige. Vestens dikotomiske binærpar kan for eksempel forstås som en kulturell fortelling om kvinners manglende evne til å være noe annet enn en kropp, og denne fortellingen kan produsere stumme kvinner. De fortellingene vi finner om oss selv fungerer produktiv på oss.

I lys av dette er interessant å påpeke at Lidias første fortellinger handler om *andre* kvinner.

As I made my way through literary history as a graduate literature duck I also wrote a story from the point of view of Dora. Joan of Arc. Emma Bovary. Hester Prynne. Helen of Troy. Sade's mistress. Medusa. Eve. And the statue of liberty. Notice a motif?" (Yuknavitch 2010: 140)

Motivet er stumme kvinner. Den første novelle samlingen Lidia publiserer handler om kropper. "I called the book *Her Other Mouths*. In every story, intense things happen to a body" (Yuknavitch 2010: 185). Tittelen indikerer at det er kvinnekropper Lidia snakker om, samtidig som den også antyder at Lidia nok engang har gitt stumme kvinner en stemme i tekstene sine. Den neste boken

was called *Liberty's Excess*. If you pick it up, you will recognize the stories. They are *stories of people trying to perform the relationships we've been handed as scripts*. Daughter. Mother. Husband. Wife. Marriage. They are the stories of women and men who try to love and fail (Yuknavitch 2010: 190, min utheving).

Fortellingene i *Liberty's Excess* speiler altså de samme historiene Lidia har fortalt om seg selv i *The Chronology of Water*, på lik linje som historiene om de stumme kvinnene reflekterer Lidias språkløse barndom. Det er mulig å forstå disse bøkene som et tidlig eksempel på hvordan Lidia har forsøkt å bearbeide sitt eget traume, før hun utviklet sin egen stemme så hun kunne skrive som Lidia og ikke som andre, fiktive kvinner. Yuknavitch knytter som sagt tapet av språket eksplisitt til traumer: "Terror stealing the voice of a girl" (Yuknavitch 2010: 37). Men mangelen på en stemme og et narrativ assosieres også med å ikke kunne svømme i vannet; til den uutholdelige opplevelsen av verden som meningsløs og ubegripelig. Lidias traume og traumbearbeidelse illustreres gjennom Lidias private traumeopplevelse: farens overgrep, tapet av språk og narrativ, den kroppslige splittelsen. Teksten demonstrerer hvordan Lidia benytter seg av skriving for å utslette den dikotomiske separasjonen i sin egen kropp, og å bearbeide farenfiguren. Men den dikotomiske separasjonen har ikke kun eksistert i Lidias kropp. Den vestlige kulturelle diskursen har separert kvinner fra skriften *generelt*.

Dermed er det også mulig å forstå Lidia litterære produksjon, og *The Chronology of Water*, som et forsøk på å bearbeide den historiske separasjonen av kvinner fra skriften. Ved å knytte det private traumat til den kulturelle separasjonen mellom kvinne og stemme, avdekker Yuknavitch traumets dobbelthet. Traumat har en sosial komponent; det oppleves av mange. Selv om Lidias traume er personlig, er allikevel traumesymptomene - særlig separasjonen fra

stemmen, skriften, intellektet - delt av mange. "I can tell you tales. Endless stories of a woman who was me and is also all of us" (Yuknavitch 2010: 181). Men ved å bearbeide forholdet mellom kvinnekropp og stemme – ved å gi stumme kvinner en stemme i teksten – uttrykker Yuknavitch solidaritet til andre stemmeløse kvinner; hun forsøker å tekstuert bearbeide kvinners historisk traume, ved å utfordre det sosiale narrative. Hun foreslår derfor, etter min mening, at tekst kan bearbeide *andre menneskers traume*. For å benytte meg av Yuknavitchs metaforikk: Hun forsøker å skrive fortellinger hvor andre kvinner kan finne de steinene de trenger for å bearbeide sine egne traumer.

Lesningen kan med andre ord være like viktig som skrivingen.

Through the wordhouse I found voices and bloodsong exactly how it felt to me on the inside where I thought I was the only one. There were others like me. Um, lots of them. Breaking writing rules. Reaching for writing impossibilities. Taking their newly-found intellects into alien territories. Making things up. Maybe even a life. A self (Yuknavitch 2010: 192).

Dette avsnittet tematiserer hvordan skriving, produksjonen av narrativ, er produktivt. "Making things up" innebærer både det å finne på, men også å lage ting: "maybe even av life. A self". *The Chronology of Water* illustrerer både hvordan kroppen lager tekst, og hvordan teksten lager kropp, så vel som hvordan skrift og narrativ kan fungere bearbeidende. Men dette sitatet illustrerer også hvordan *andre menneskers skrift* har en positiv effekt på Lidia. Skrivingen bearbeider kroppen og organiserer verden, men andre menneskers skrift – lesningen – gjør at Lidia ikke er alene. I begynnelsen av *The Chronology of Water* står Lidia i svømmegarderoben og lengter etter tilhørighet. "I wanted to stay. I want to belong to something besides family" (Yuknavitch 2010: 128). Etter at Lidia oppdater skrivingen og litteraturen har hun funnet denne tilhørigheten: "there were others like me". "Some people say words can't "happen" to you. I say they can" (Yuknavitch 2010: 181). Jeg mener dette utsagnet ikke kun beskriver Lidias egne ord, men at alle ordene hun har funnet. I det neste kapitlet skal jeg derfor se nærmere på forholdet mellom leser og tekst.

## 6 Hva med leseren?

I brought Mary Shelley's *Frankenstein* with me everyday for moral support. They always made me put the book at the front counter, but I knew it was there. I knew it had my back. Not like my mother (Yuknavitch 2010: 73).

### 6.1 Narrativets sosiale funksjon

Som tidligere nevnt forstår kognitiv teori narrativ som et kognitivt verktøy som gjør det mulig for oss å gjøre mening ut av fortiden og til å forberede oss på det som kommer til å skje i fremtiden. Narrativet fungerer som en metaforisk modell for virkeligheten, og det fungerer på denne måten meningsproduserende. Knuuttila forstår litterære narrativ som en avart av disse kognitive verktøyene, og forstår dermed litteratur som et slikt meningsproduserende metaforisk tankeunivers. "I treat narrative as a cognitive artefact representing a fundamental mode of problemsolving, which can be studied by artistic examples of narratives (Knuuttila 2011: 25). Hittil har jeg forsøkt å vise hvordan det skrive litteratur kan føre til meningsproduksjon og bearbeidelse, men Knuuttila mener også at det å lese litteratur kan forandre kroppen. Denne holdningen tar hun med seg fra Rothberg som påpeker at "the stakes of traumatic realism are at once epistemological and *pedagogical*" (Rothberg 2002: 67, min uthevning). Traumelitteraturen ønsker med andre ord ikke kun å bearbeide forfatterens traume, men også å forandre leseren. Yuknavitch demonstrerer dette når hun lukker avstanden mellom de binære inndelingene, både innenfor sin egen kropp, men også mellom kvinne og skrift generelt.

Knuuttila viser hvordan Duras' kropp er radikalt tilstede i hennes kunstneriske arbeid, noe som utelukker et skille mellom sinn og kropp. Duras' estetiske strategi og Knuuttilas analyse av Duras, utfordrer og oppløser dualistiske holdninger og dikotomiske binærpar. Denne holdningen har konsekvenser utover den litterære analysen; den sier noe om det potensielt produktive forholdet mellom *leserens kropp* og teksten.

Ultimately, when navigating the emotional space between memory, image, language, drama and cinema, the India Cycle lends itself to a profound analysis of Cartesian rational subjectivity, especially those exclusive racial and sexual dichotomies which, originating from *automatised emotional and cognitive schemes*, maintain all colonialising practices (Knuuttila 2011: 19, min utheving)

Knuuttila impliserer med andre ord at politiske holdninger ikke kun er intellektuelle størrelser, men også kroppslig situerte skript. Med andre ord; vår oppfattelse av virkeligheten og vår plassering i verden kan forstås som et kognitivt skript eller meningskorpus, og er et kombinert resultat både av vår indre, kroppslige virkelighet, og den ytre, kulturelle og sosiale innflytelsen. Dette skriptet kan utvikles og utfordres, ikke kun ved objektiv retorikk, men også gjennom kroppslig, emosjonell subjektivitet. Opplevelsen av en traumatiserende hendelse forstyrrer for eksempel dette skriptet, men traumet lar seg samtidig bearbeide gjennom produksjonen av et nytt skrip eller narrativ. Vi produserer mening og sannhet, ikke kun intellektuelt og rasjonelt, men også kroppslig og emosjonelt; mening *føles*.

Proceeding in a pulsating rhythm, the individual narratives form parallel structures that begin to mirror and resist each other as based on the principle of similarity and difference. While this method prepares several options for mimetic identification, it also compels the reader to become aware of the artificial nature of the narratives, whereby the illusion of the rational concept of homogenous subjectivity, especially its racial and sexual premises, is eroded step by step. When functioning on the thematic, structural, and linguistic levels, repetition has a constant impact on the audience's capacity of narrative reformulation (Miller 1982, 1–2). As presented in the previous chapter, in the heart of the wave-like variation of trauma narratives is an emotional displacement from one figure to another, guided by textual solutions that elicit an embodied experience in the reader (Knuuttila 2011: 74).

Knuuttila argumenterer i dette sitatet for at politiske holdninger utfordres når leseren empatiserer med karakterenes opplevelser, samtidig som at leseren er klar over at disse følelsene er et resultat av et konstruert narrativ. Dette lærer leseren at den emosjonelle responsen man har til situasjoner eller 'annenhet', være de seg positive eller negative, er et resultat av et produsert skript, ikke iboende essensielle kvaliteter. Bare fordi noe føles sant, betyr ikke at det er det; eller sagt med andre ord, sannhet og mening er subjektivt<sup>26</sup>. Ved å

---

<sup>26</sup> Det er viktig å påpeke at jeg ikke argumenterer for meningsløshet, jeg ønsker å vise at mening er kroppslig og *produsert*. Konsekvensene av opplevd mening er de samme som om de skulle være objektive sannheter, samtidig demonstrerer produksjon meningens arbitrære karakter og utfordrer selvfølgeligheten som kan gjennomsyre politisk og vitenskapelig diskurs.

avdekke denne prosessen avslører Duras' narrativets grunnleggende meningsproduserende potensial.

I følge Knuutila fungerer altså Duras' tekst spesifikt, og litteratur generelt, som en slags kognitiv kommunikasjon mellom forfatter og leser. Husk den traumatiske litteraturens dobbelthet: den er både privat og felles. Mennesker har til felles at de benytter seg av narrativ for å forstå verden, og ved å skrive og å lese litteratur møtes forfatter og leser i en produktiv, metaforisk verden. Dette universet vil representere et fellesmenneskelig meningsunivers, nesten all litteratur kan leses og forstås godt nok av de fleste. Samtidig er det også et privat uttrykk, skrevet av noen andre enn leseren; noen deler av universet vil være fremmed eller uvant. Jeg har forsøkt å vise hvordan *The Chronology of Water* fungerer som en produktiv metaforisk kontekst for Yuknavitchs traumbearbeidelse. Men fordi narrative meningsunivers er en felles, menneskelig kognitiv artefakt, kan Yuknavitchs tekst også fungere meningsproduserende for leseren. Nettopp ved å utfordre de skriptene leseren har internalisert inn i sitt personlige skript. Det foregår en bevegelse fra forfatterens individualitet til det menneskelige fellesskapet og tilbake til leserens personlige, kroppslige meningsunivers; kropp – fellesskap – kropp. Teksten fungerer som møtepunkt mellom disse forskjellige nivåene, lesningen blir sosial og personlig.

I lys av dette blir både forskjell og likhet en kilde til mening. Leserens identifiserer seg med tekstuelle situasjoner eller kropp om ligner ens egen. Hvis vi går tilbake til YA-anekdotene fra introduksjonen, ser man at det å finne seg selv i tekst kan oppleves som svært viktig. Litteraturen kan i slike tilfeller potensielt fungere som et supplement til ens eget personlige narrativ, og på denne måte gi leseren økt forståelse av sin egen situasjon, noe som kan oppleves som bearbeidende. Samtidig kan avvikene fra leserens eget meningsunivers også fungere meningsproduserende, fordi teksten gir leseren ny innsikt i fremmede situasjoner eller erfaringer. På denne måten utvikler teksten empati hos leseren, noe som også ble eksplisitt uttrykt av YA-lesere.

Frankie Spring, 14, of Mishawaka, Ind., a writer who posts her own stories on Figment.com, said Julia Hoban's *Willow*, about a girl who cuts herself, did not make her want to give it a go herself. "I don't have any reason why I'd do it," she said. But the novel helped her understand why kids harm themselves, she said<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/47570-are-teen-novels-dark-and-depraved-or-saving-lives.html>

Både likhet og forskjell utfordrer og utvikler den kontinuerlig produserte kognitive meningsuniverset. Mitt argument er at Knuuttilas litteraturforståelse derfor også demonstrer hvordan litteratur fungerer potensielt transformerende også for leseren. Jeg mener ikke at personlige traumer automatisk leges hvis man bare leser litteratur om lignende opplevelser, eller at man umiddelbart blir mer empatisk av å lese bøker. Men jeg mener man kan argumentere for at en kognitiv litteraturforståelse slik Knuuttila presenterer kan fortelle oss noe om hvordan litteratur *fungerer*.

## 6.2 Lesning som næring

Ellen Spolskys artikkel ”Narrative as Nourishment” forsøker å svare på det samme som Knuuttila: hva gjør bøker? Og som tittelen indikerer mener Spolsky at narrativet kan forstås som en form for kognitiv næring. Spolsky arbeider ut ifra David Hermans (fra første kapittel) hypotese om narrativet som kognitivt artefakt og verktøy (Spolsky 2010: 38), og i motsetning til Knuuttila studerer hun først og fremst hvorfor vi leser. Spolsky er interessant fordi hun ikke bare diskuterer forholdet mellom den lingvistiske kognisjonen og litteraturen, men også forholdet mellom den somatiske kroppen og litteratur. Spolsky bidrar derfor til å bygge opp under mange av de samme poengene som Knuuttila.

Som jeg tidligere har nevnt finnes det produktivt forhold mellom mennesker og narrativ.

With the benefit of more than a decade of interdisciplinary cognitive theorizing, the circularity of influence is now widely accepted: narrative exist in dynamic relationships with the minds and imaginations of their creators and audiences (Spolsky 2010: 38)

Det produktive forholdet mellom narrativ og kognisjon fungerer to veier. Den kognitive impulsen til narrativisering bidrar til å organisere våre erfaringer inn i organiserte, kronologiske fortellinger (Spolsky 2012: 37), og produserer derfor mening og struktur av fortiden. Samtidig kan konsumpsjonen av narrativ som fortellinger, myter og litterære tekster også fungere som kart over hypotetiske situasjoner og potensielle fremtider.

Literary theorist usually assume that the causal structures of a narrative have analogical power, its plot, the relationships among the characters, how they act towards each other, and the values attached to these actions, are models against which individuals match patterns in the details of their own bodily as well as mental lives. If

so, then reading expands one's treasure chest of patterned experiences and their probable results with minimal risk. The rhetorical strategies of narrative bind these perceived patterns into forms that can be remembered, shared and consulted at a later time. Narratives become part of our experience, and depending on the cultural weight with which they are tagged, become functionally indistinguishable from our own experience and may even outweigh it (Spolsky 2010: 44)

På denne måten fungerer narrativet produktivt *fremover*. Lest litteratur kan dermed integreres inn i kognisjonen, og påvirke produksjonen av fremtidige, personlige narrativ eller eventuelt gi ny mening til allerede opplevde hendelser. Igjen kan Møbius-figuren bidra til å illustrere hvordan forholdet mellom kropp, tekst og samfunn fungerer på hverandre.

Dette forholdet har en somatisk effekt; det kan fungere bearbeidende slik Knuuttila og Klein har demonstrert. Men i følge Spolsky kan det å lese litteratur også være somatisk *motivert*. Spolsky beskriver en studie utført av Yale universitetet, som viser at ghrelin, et hormon som har vært knyttet til sult, også påvirker læring og hukommelse ved å stimulerer vekst av "dendritic synapses in hippocampus and (at least in rats) enhance learning" (Spolsky 2010: 41). Dette indikerer, ifølge Spolsky, at "to be hungry for knowledge is not "just" metaphorical but is properly analogical" (Spolsky 2010: 41). Men andre ord, som artikkelens tittel indikerer; narrativ oppleves som næring.

The hormone may be, the authors of the study suggest, "a molecular link between learning capabilities and energy metabolism" (384). If bodies signal the hunger for knowledge in the same way they signal hunger for food, if they need to know things in the same way as they need food, then the things that satisfy those needs are reasonably considered food. To put it another way, other things besides food can be metabolized for the body's benefit. The parallel bears on how we understand the production and reception of narrative by adding credibility to claims that have been made for the cognitive work of narrative in the world, and undercutting those that understand narratives, particularly fictional narratives, to be cognitively inert - "just for entertainment" (Spolsky 2010: 42)

En slik teori oppfatter læring som et livsviktig instinkt hos mennesket, og indikerer at behovet for å lære og forstå verden er somatisk motivert på lik linje som andre livsnødvendige behov som for eksempel behovet for mat. Kroppen drives dermed mot narrativ, mot produksjonen og konsumeringen av narrativ, fordi narrativet kan fungere som et læringsverktøy. Jeg mener denne teorien kan forstås i samsvar med Knuuttilas teori om narrativet og litteraturen som grunnleggende kilder til mening og forståelse.

Dermed fungerer narrativet somatisk og kognitivt produktivt, både hvis man produserer eller hvis man konsumerer. Spolsky poengterer at å tenke på narrativ som et læringsverktøy ikke



er det samme som å si at alle narrativ er didaktiske, eller at litterære tekster ikke har andre kvaliteter og funksjoner. Derimot mener hun at læring ”is recognized and described by changes in the synaptic connections between neurons driven by sensory experience” (Spolsky 2010: 40). Læring, slik Spolsky benytter seg av termen, beskriver dermed den neurologiske forandringen som oppstår når man erfarer og tilpasser seg nye situasjoner. Sagt med andre ord: hjernen går igjennom fysiologiske forandringer i møtet med sanselige og kognitive erfaringer. I lys av dette argumenterer Spolsky for at ”narratives indeed teach us by managing our neuronal/brain/body responses in all kinds of situations ... ” (Spolsky 2010: 40). Med andre ord kan lesningen av litteratur forandre kroppen. Spolsky argumenterer for at narrativ er næring, og dette er en god analogi for å illustrere hvordan konsumeringen av narrativ kan sies å fungere på samme måte som konsumeringen av mat; vi fordøyer narrativet og det blir en del av vår kognitive og somatiske kropp. ”An encounter with narrative, then, as it is a sensory experience, can literally ”change your mind” (Spolsky 2010: 40). Denne forandringen foregår både i det kognitive, lingvistiske meningsuniverset slik Knuuttila demonstrerer, og i den somatiske, fysiologiske kroppen.

Spolsky presiserer: ”Once storytelling exists, it can be used for many purposes: to entertain, distract, or console, for example” (Spolsky 2010: 41). I *The Chronology of Water* er skiving av litteratur en viktig kilde til bearbeidelse, men før Lidia skriver, så leser hun. Lesningen, andre menneskers litteratur, har også bidratt til Lidias traumbearbeidelse. Det er to forfattere som fungerer som Lidias metaforiske foreldre; Kesey og Acker. Kesey og Acker fungerer som bearbeidende figurer i *The Chronology of Water*, ved at de bidrar til å oppløse Yuknavitchs krystalliserte, traumatiserende foreldrefigurer; denne bearbeidelsen foregår estetisk. Men samtidig representerer de også litteraturens bearbeidende effekt på Lidia; denne bearbeidelsen foregår tematisk.

When I read Kathy Acker’s books and particularly any section in which fathers sexually molested or raped or dominated or humiliated or shamed or abused daughters, all I went was yes. I did not feel shocked. I did not feel appalled. I felt...present. So it did not take me any time at all to understand that what she was deconstructing was the law of the father. Patriarchy and capitalism. More precisely the effects of patriarchy and capitalism on the bodies of women and girls [...] But underneath that, what she was writing was also literal. A literal father and a literal daughter and the plainspeak necessary to name it [...] You can say this shit? And it can be published? In this way, her books saved me (Yuknavitch 2010: 166).

Yuknavitch beskriver her hvordan Acker lærte henne at det finnes en plass for den typen bøker hun vil skrive, og dette fører til traumbearbeidelse fordi det å skrive bøker nettopp er

det som gjør bearbeidelsen mulig. Men samtidig viser dette avsnittet hvordan Ackers litteratur fungerer som et slags sympatisk møte mellom Lidia og Acker. ”I felt present” skriver Yuknavitch, og dette kan ha to betydninger. På den ene siden kan hun beskrive et slags intellektuelt nærvær; Ackers bøker har fungert som et politisk og litterært læringsverktøy, som bidrar til Yuknavitchs kognitive skript. Samtidig kan setningen også indikere at Yuknavitch følte seg representert i teksten, noe som kan oppleves som bearbeidende. Som jeg nevnte i forrige kapittel tematiserer Yuknavitch hvordan andre menneskers narrativ fungerte som steiner som bidro til bearbeidelsen. Litteraturen tematiseres med andre ord eksplisitt både som trøst og som et læringsverktøy for hvordan man kan bearbeide et traume.

Denne opplevelsen av bøker understrekes når Yuknavitch vier et helt kapittel viet kvinnelige forfattere hun har lest: ”Dreaming in Women” (Yuknavitch 2010: 201-203). Dette kapittelet begynner ”You were never, in the end, alone” før Yuknavitch går igjennom hvordan hun har erfart, og hva hun har lært fra andres litterære produksjon. ”I am not Virginia Wolf. But there is a line of hers that keeps me well: Arrange whatever pieces come your way. I am not alone. Whatever else there was or is, writing is with me” (Yuknavitch 2010: 203). Lidias bearbeidelsesprosjekt er nå fullført, og skrivningen – både hennes egen, og andres – knyttes eksplisitt til Lidias helbredelse.

Dette forholdet produktive forholdet mellom leser og tekst foregår ikke kun mellom Lidia og litteraturen, men også mellom leseren og *The Chronology of Water*. Et eksempel på dette er Yuknavitchs bearbeidelse av den historiske separasjonen av kvinner fra stemmer. Men Yuknavitch oppfordrer eksplisitt leseren til å forstå *The Chronology of Water* og annen skrift som en kilde til forståelse og mening. ”So let me give you a tip [...] Collect rocks” (Yuknavitch 2010: 31), skriver Yuknavitch. Helt i begynnelsen av *The Chronology of Water*, før hun deretter knytter steiner til ord, ord til narrativ, og demonstrerer hvordan narrativet fungerer som en kilde til organisering og mening. Hun inviterer leseren til å plukke opp *The Chronology of Water*, til å benytte den nettopp som en slik kilde til organisering og mening. For *The Chronology of Water* er, som tittelen tilsier, nettopp en slik stein som organiserer vann; et narrativ som organiserer verden. Kitty Klein skriver om produksjonen av ’self-schema’ som et nødvendig kognitivt verktøy, og hun ser ut til å mene at denne typen narrativ er et resultat av at ytre inntrykk prosesseres gjennom vår kognisjon og unike personlighet (Klein 2003: 63). Men i lys av Knuuttila, Spolsky og Yuknavitch foreslår jeg at vi også

forstår *skrivningen og lesningen av litteratur* som en viktig komponent i produksjonen av dette nødvendige kognitive narrativet. Yuknavitch avslutter også *The Chronology of Water* med å inviterer leseren til å benytte teksten som et veikart gjennom sitt eget liv. ”This book? It’s for you. It’s water I made a path through. I’m not speaking out of my asshole when I say this. Come in. The water will hold you” (Yuknavitch 2010: 293).

I denne oppgaven forsøkte jeg først å vise hvordan *The Chronology of Waters* estetiske strategier kan leses som en bearbeidende transformasjon av farsfiguren som metonymi for Lidias traume. Denne tekstuelle bearbeidelsen er privat, den er spesifikk for Lidia. I forrige kapitlet har jeg vist hvordan Yuknavitch også *tematiserer* hvordan Lidia benytter seg av skrivning for å lukke separasjonen i sin egen kropp, og som en kilde til bearbeidelse. *The Chronology of Water* er derfor ikke *kun* Yuknavitchs private traumbearbeidelsesprosjekt. Yuknavitch presenterer også en forståelse av forholdet mellom kropp, traumer, litteratur og bearbeidelse som står i samsvar med, og belyser, det teoretiske bidraget i denne oppgaven. Yuknavitchs estetiske strategier, blant annet produksjonen av svømming som meningsbærende ledemetafor og transformasjonen av den metonymiske farsfiguren, demonstrerer denne teorien i praksis. Jeg mener Yuknavitch på denne måten utvikler en teori om forholdet mellom kropp og tekst som bidrar både spesifikt til forståelsen av *The Chronology of Water* og til forståelsen av det dynamiske forholdet mellom kropp og tekst generelt.

## 7 Konklusjon

Arbeidet med denne oppgaven begynte med at jeg stilte et flåsete spørsmål: Hvilken rolle spiller bøker? Jeg var interessert i debatten rundt YA, som ikke fokuserte på hvorvidt bøkene var gode eller dårligere, men på hvilken effekt de kunne ha på leseren. YA-saves kampanjen demonstrerer hvor *viktig* litteraturen *oppleves*; kampanjen forsøker med andre ord å sette ord på *følelsen* av å lese. Jeg ble derfor interessert i hva litteraturen *gjør* med oss. Jeg mener ikke med dette at litteraturanalyse og kritikk må forkastes til fordel for kognitive litteraturstudier, og det har vært viktig for meg å påpeke at litteraturen ikke kun kan fungere som passiv empiri for kognitiv forskning. Det er heller ikke verken ønskelig eller mulig å gi en uttømmende forklaring av litteraturens funksjon. Men jeg håper denne oppgaven har gitt innsikt i det dynamiske forholdet mellom kropp og tekst, og en forståelse av hvordan litteraturen *kan* fungere.

I Knuuttilas *Fictionalising Trauma* fant jeg det teoretiske utgangspunktet jeg trengte for å bedre forstå forholdet mellom kropp og tekst. Knuuttilas emosjonsfokuserte *embodied* kognitive teori avdekker det direkte forholdet mellom den kroppslige situerte kognisjonen og litteraturen. Språket gjør det mulig for oss å kommunisere med andre og bidrar til å tilegne oss forståelse av den verden vi befinner oss i. Men kognisjonen benytter også språket for å produsere mening, språket kan derfor være meningsbærende og ha et emosjonelt grunnlag. Dette forklarer hvordan noen ord kan være sårende; vi har produsert ordet som meningsbærer for en emosjonell kjerne. Knuuttila overfører denne språkforståelsen til narrativet, og til litteraturen. Litteraturen kan derfor forstås som et metaforisk felt vi benytter for å skape forståelse og mening, og hvor følelser kan tolkes og *forandres*. I arbeidet med traumelitteratur argumenter derfor Knuuttila for traumelitteraturen bearbeider et somatisk traume, ved at et metonymisk uttrykk for traumet får en ny emosjonell kjerne.

Med utgangspunkt i Knuuttilas teori gjennomførte jeg en lesning av *The Chronology of Water*. Jeg mener å kunne lokalisere de bearbeidende estetiske strategiene i Yuknavitchs transformasjon av den farsfiguren som fungerer som metonymisk representant for Lidias barndomstraume. Som litteraturviter er det ikke mulig for meg å uttale meg om hvorvidt dette for eksempel fører til en reduksjon av kortisol hos forfatteren, slik Kitty Klein gjør (Klein 2003: 72). Men jeg mener jeg kan demonstrere hvordan *meningsinnholdet* i figuren

forandres, noe som i følge Knuuttila også vil endre den emosjonelle *responsen* til figuren. Litteraturvitenskapen kan derfor bidra til å avdekke de narrative strategiene som gjør mening og forandring mulig. I lys av dette sier jeg meg enig med Klein når hun oppfordrer til videre forskning på forholdet mellom narrativ og bearbeidelse.

Collaboration between narrative theorists and psychologists interested in cognition and health in the aftermath of stressful events could prove a fruitful endeavor that would add much to our understanding of people and the stories they tell about their lives (Klein 2003: 77).

Traumelitteraturen demonstrerer det produktive forholdet mellom kropp og tekst ved at forfatterens traumatiserte kropp gjennomsyrer litteraturen, mens de litterære virkemidlene fungerer bearbeidende tilbake på kroppen.

Men litteraturen fungerer også produktivt på leseren. Vi er ikke passive konsumenter av litteratur: "narratives composed by others are individually, even uniquely, processed. We do not copy them into our brains but reconstruct them by fitting the new narrative into the schemata already present" (Spolsky 2010: 42). Litteraturen må derfor sies å fungere meningsproduserende både for forfatter og for leser. Litteraturen kan fungere som en kilde til frigjøring, slik den gjorde for Lidia. Eller vi kan, som Spolsky skriver, integrere den inn i vårt personlige kognitive skript. På denne måten fungerer litteraturen meningsproduserende for leseren. Det er et produktivt forhold mellom forfatter, leser og litteraturen; mellom kropp og tekst. Men litteraturen har også en sosial effekt. Som Knuuttila argumenterer og Yuknavitch demonstrerer, er narrativ konstruerte og arbitrære. De er meningsfulle, men produserte. Litteraturen kan derfor utfordre den typen sosiale narrativ som for eksempel har produsert kvinnekroppen som stum. Dette kan gjøres ved at man demonstrerer hvordan narrativ produserte; de er altså ikke essensielle sannheter, men dynamiske størrelser. Eller ved at man produserer nye, alternative fortellinger, som vil produsere ny mening. Litteraturen kan med andre ord fungere på mange måter, men den har alltid potensiale for å være produktiv.

# Litteraturliste

Cain, Chelsea. 2010. "Introduction". *The Chronology of Water*. Portland, s.xiii-xv

Clare, Cassandra. 2013. "The Trevor Project". Tumblr.com.

<<http://cassandraclare.tumblr.com/post/42982571048/the-trevor-project>>.

Nedlastet 09.09.2013

Ellis, Warren. 2013. "Okay. Someone asked me how I feel about writing". Tumblr.com.

<<http://warrenellis.tumblr.com/post/45384431816/okay-someone-asked-me-how-i-feel-about-writing>>. Nedlastet 09.09.2013

Google. u.å. "Möbius-strip". Google Image Search.

< [http://www.thebookcast.com/wp-content/uploads/2013/02/Mobius\\_band.jpg](http://www.thebookcast.com/wp-content/uploads/2013/02/Mobius_band.jpg)>

Nedlastet 09.09.2013

Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington

Gurdon, Meghan Cox. 2011. "Darkness Too Visible". The Wall Street Journal.

<<http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303657404576357622592697038.html>>. Nedlastet 09.09.2013

Herman, David. 2003. "Stories as a Tool for Thinking". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, s. 163-192

Klein, Kitty. 2003. "Narrative construction, cognitive processing and health". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Red. David Herman. Stanford, s. 56-84

Knuuttila, Sirkka. 2009. *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki.

Kristeva, Julia. 1994. *Svart Sol – depresjon og melankoli* [fransk orig. 1987] Overs. Agnete Øye. Oslo.

- Lakoff, George. 1996. "The Contemporary Theory of Metaphor" [1979]. *Metaphor and Thought*. Red. Andrew Orton. Cambridge, s. 202-251
- Lakoff, George og Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. London.
- Miller, Nancy K. og Jason Tougaw. 2002. "Introduction: Extremities". *Extremities. Trauma, Testimony and Community*. Red. Nancy K. Miller m.fl. Chicago, s. 1-21
- Modell, Arnold H. 2006. *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge.
- Moi, Toril. 1994. "Introduksjon". *Svart Sol – depresjon og melankoli*. Oslo, s. 9-17
- Moi, Toril. 2005. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* [engelsk orig. 1998]. Overs. Rakel Christina Granaas. Oslo.
- Preminger, Alex. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton.
- Rothberg, Michael. 2002. "Between the Extreme and the Everyday. Ruth Klüger's Traumatic Realism" [1999]. *Extremities Trauma, Testimony and Community*. Red. Nancy K. Miller m.fl. Chicago, s.55-70
- Spolsky, Ellen. 2010. "Narrative as Nourishment". *Toward A Cognitive Theory of Narrative Acts*. Red. Frederick Luis Aldama. Austin, s.37-60
- Springen, Karen. 2011. "Are Teen Novels Dark and Depraved – or Saving Lives?". Publishers Weekly. <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/47570-are-teen-novels-dark-and-depraved-or-saving-lives.html>>. Nedlastet 09.09.2013
- Twitter. U.å. "#YA-saves". <<https://twitter.com/search?q=%23yasaves>>. Nedlastet 09.09.2013
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh.

Yaeger, Patricia. 2002. "Consuming Trauma. The Pleasure of Merely Circulating" [1997].  
*Extremities Trauma, Testimony and Community*. Red. Nancy K. Miller m.fl.  
Chicago, s. 24-51

Yuknavitch, Lidia. 2010. "Interview with Lidia Yuknavitch". *The Chronology of Water*.  
Portland, s. 297-310

Yuknavitch, Lidia. 2010. *The Chronology of Water*. Portland.

Yuknavitch, Lidia. 2011. "About a Boob or The Hermeneutic of a Woman's Body". The  
Rumpus. < <http://therumpus.net/2011/02/about-a-boob-or-the-hermeneutics-of-a-womans-body/> >. Nedlastet 09.09.2012

## **Elektroniske kilder**

*New Oxford American Dictionary*. iMac software edition.