



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Thinking back and thinking forward – through her own split

En metateoretisk studie om självbiografisk metod och trauma
hos Shoshana Felman och Maxine Hong Kingston

A Metatheoretical Study on Autobiographical Methods and Trauma
in Shoshana Felman and Maxine Hong Kingston

Christina Kall

Termin: HT 2015

Kurs: LV2211, Uppsatskurs 15 hp

Nivå: Magisterexamensarbete i litteraturvetenskap

Handledare: Åsa Arping och Lisbeth Larsson

Abstract

Master's thesis in Comparative Literature

Title: Thinking Back and Thinking Forward – Through Her Own Split.
A Metatheoretical Study on Autobiographical Methods and Trauma in
Shoshana Felman and Maxine Hong Kingston

Author: Christina Kall

Year: Autumn 2015

Department: The Faculty of Arts at the University of Gothenburg

Supervisor: Åsa Arping and Lisbeth Larsson

Examiner: Eva Borgström

Keywords: Shoshana Felman, Maxine Hong Kingston, *What Does a Woman Want?*, *The Woman Warrior*, autobiography, trauma, perverted agency, feminism, testimony

Is it possible to speak or write about yourself, if you are considered, or experience yourself, as not able or allowed to do so? Can a person gain subjectivity and agency in limited situations? In this study I outline a new term called *perverted agency* to examine moments and figures within the text and the autobiographical gesture where limited spaces are transformed by a renegotiation of a hierarchy of values.

According to literature critic Shoshana Felman in *What Does a Woman Want?* (1993), women cannot write autobiographies due to trauma and its impact upon memory. The aim of this study is to examine autobiographical methods and figurations of trauma. By first casting light upon cracks within some of Felman's reasoning, I chisel what she, despite her dystopic view on women's autobiographical writing, regards as strategies. Turning to the well praised autobiography *The Woman Warrior* (1976) by Maxine Hong Kingston where trauma and the traumatic speech is an overall trope I apply some of Felman's strategies as a part in examining what methods are used to write about 'what cannot be written about'. Eventually I apply Felman's own criteria on her theoretical work to argue that she is in fact writing her own autobiography while formulating her own poetics.

Through a *perverted agency*, by using and transforming trauma and a 'poetics of impossibility' – figures and rhetorical gestures of hesitation, speculation, dissociation, splits, and a coexistence of different genre, discourses, and aesthetics – into a kind of poetics of possibilities, Felman and Kingston create their autobiographies.

Inledning	4
Teoretiska utgångspunkter, tidigare forskning och reception	8
Självbiografi och trauma	15
DEL 1 What their memory cannot contain – or hold together as a whole	
Shoshana Felmans <i>What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference</i>	
Trauma och kvinnors självbiografiska skrivande	19
Det falliska språket	22
Att läsa sin självbiografi i den Andres berättelse	23
Litteratur, teori och självbiografi	25
DEL 2 The middle line in my left palm broke in two	
Maxine Hong Kingstons <i>The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts</i>	
The break she had made in the 'roundness'	29
Insane people were the ones who couldn't explain themselves	34
I had to figure out again how to talk	37
I learned to make my mind large, as large as the universe, so that there is room for paradoxes	39
It translated well	42
DEL 3 Thinking back and thinking forward – through her own split	
<i>What Does a Woman Want?</i> som Shoshana Felmans självbiografi	
Textens inneboende konfrontationer mellan diskurser och tilltal	49
Att gestalta sin egen poetik och skriva sin självbiografi	50
Slutord	56
Litteratur	61

Thinking back and thinking forward – through her own split.

En metateoretisk studie om självbiografisk metod och trauma hos Shoshana

Felman och Maxine Hong Kingston

Inledning

Bakom historien, minnet och glömskan.
Bakom minnet och glömskan, livet.
Men att skriva livet är en annan historia.

– Paul Ricœur¹

Ordet *trauma*, som kommer från grekiskan och betyder sår, syftade ursprungligen på en kroppslig skada. I senare användning av trauma, särskilt i medicinsk och psykiatrisk litteratur kom den fysiska aspekten att träda tillbaka för att istället innebära en själslig eller psykisk åkomma.² I modernitetens tidiga skede handlar trauma om förödande tågolyckor och blir ett fäste för den oro som kommer sig av aningar om att tiden går för fort. Vid sekelskiftet blir sexualiteten däremot traumats hemvist. Det är först långt senare, på 1980-talet, som det språkliga traumat, och dess särskilda relevans för kvinnor, introduceras. Enligt forskning om trauma kommer den traumatiserades tal att påverkas till både form och innehåll av upplevelserna.³ Talet eller skriften sägs bli fragmentariskt och osammanhängande och innehållet undanlidande och svårt att komma åt även för den traumatiserade själv. Trauma står vid första anblicken i motsättning till det skrivande som baseras på minnesverksamheter vilket vållar problem för sanningsutsagor. Självbiografien som berättelsen om händelser och erfarenheter ur det förgångna berättat utifrån den som har levt detta liv tycks vara en skriftpraktik som inte är åtkomlig för den som är traumatiserad eftersom både händelser och språk undflyr ett skadat medvetande och sårigt minne. Detta är teoretikern och litteraturprofessorn Shoshana Felmans (f. 1942) tes i *What Does a Woman Want? Reading*

¹ Paul Ricœur, *Minne, historia, glömska*. övers. Eva Backelin, Göteborg: Daidalos, 2005, s.612.

² Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, s. 3.

³ Teoretiker som har problematiserat förhållandet mellan trauma och språk är Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub, Leigh Gilmore, Janice Haaken och Dominick LaCapra. Dominick LaCapra skriver till exempel i *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001, s. 41- 42, om traumats effekter på språk och representation både för människor som har upplevt traumatiska händelser och för forskare som skriver om det. Traumat beskrivs som en ”disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered. The study of traumatic events poses especially difficult problems in representation and writing. Being responsive to the traumatic experience of others implies [...] what I would call emphatic unsettlement, which should have stylistic effects [...] effects in writing which cannot be reduced to formulas or rules of method”.

and Sexual Difference (1993)⁴ där första ledet i titeln, frågan om kvinnors begär, är en alludering på Freuds konstaterande i slutet av sin karriär i ett brev till Marie Bonaparte att kvinnor kom honom att förbli ett mysterium. Kvinnor kan inte, menar Felman, skriva självbiografier utan enbart bidra med vittnesmål om överlevnad eftersom deras liv i så hög grad karakteriseras av trauman. Trots det är hennes studie optimistisk och handlar om vad Freuds konstaterande *om* kvinnor betyder *för* kvinnor – om det går att återta frågan om kvinnors vilja och begär – och om det står i litteraturens makt att svara.

Hur gör då kvinnor för att skriva sina liv? Medan Felman synar litterära strategier för att i slutändan formulera en självbiografisk metod – inte minst genom att tala om vad en kvinnas livsberättelse *inte* är – så praktiserar Maxine Hong Kingston (f. 1940), född och uppvuxen i USA som dotter till kinesiska immigranter, ett självbiografiskt skrivande i sin kritikerrosade *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976)⁵. Verket prisades med ”National Book Critics Circle Award for Nonfiction” (1980), men har av vissa kritiker betraktats som en roman.⁶ Om *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) blev sin tids mest upphöjda manliga självbiografi så är *The Woman Warrior* den mest hyllade självbiografien skriven av en kvinna under denna period.⁷ Både Felmans och Kingstons texter berör trauman, den ena genom att hävda att det är omöjligt för kvinnor att skriva självbiografier på grund av traumatiska erfarenheter och den andra genom att uttalat vara en självbiografi – delvis om

⁴ Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

⁵ Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* [1976], London: Picador, 1981. Den första delen av verket med titeln ”No Name Woman” publicerades i en något annorlunda version redan i januari 1975 i tidskriften *Viva*. Trots att undertiteln på Kingstons verk betonar memoar kommer jag att hänvisa till den som en självbiografi då den i de studier som jag har tagit del av benämns som en ’autobiography’. Jag tror också att det kan finnas ett värde i att använda en term som självbiografi som historiskt sett bara har använts en kort tid gällande kvinnors skrivande i en genre som det har varit svårt för kvinnor att delta i. På 1990-talet introducerades termen ’life writing’ som har blivit ett paraplybegrepp för olika former av skrivande som inbegriper direkta eller indirekta självreferenser. I denna term ryms både memoarer, självbiografier, biografier, vittnesmål, dagböcker och romaner. De gånger som jag använder termen ’livsberättelse’ så ska det inte förstås som en direktöversättning av ’life writing’ utan snarare som någonting som inte enbart handlar om självbiografi som text och materiell artefakt utan också, eller i vissa fall endast, som den berättelse som en person upplever sig ha om sig själv och för sig själv. För en utförligare förklaring av begreppet ’life writing’ se Sidonie Smith och Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010 [2. uppl.], s. 4.

⁶ Sidonie Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 151.

⁷ Se t.ex. Carolyn A. Barros som i *Autobiography. Narrative of Transformation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, s. 213, menar att Kingston till skillnad från Barthes lyckas gestalta ”the displacement of the post-modern ’no-self’ with a self of *plentitude* - a self that fully intergrates the old and new, the Chinese and American, male and female, the oral and inscribed. It is a talk-written self, a self of continuity *and* change”. I Leigh Gilmores *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, London: Cornell University Press, 2001, s 11, placeras *The Woman Warrior* i samma kontext som Gertrud Steins modernistiska texter, Vladimir Nabokovs *Speak, Memory*, Rigoberta Menchú och Domitila Barrios de Chungaras vittnesmål (testimonies) och Clarice Lispector och Assia Djebars experimenterande med form och språk. Detta är verk som, menar Gilmore, har det gemensamt att de sticker ut från den genre – självbiografien – som de gör anspråk på.

trauman – skriven av en kvinna. Flera av de tillvägagångssätt som Felman lyfter fram som strategier för kvinnors självbiografier är, vill jag hävda, synliga i Kingstons text. Felman, född i Israel, utbildad i Frankrike, och verksam i USA inom anglosaxisk teoribildning, hämtar sina huvudsakliga influenser från fransk feminism, poststrukturalism, och psykoanalys. Det är lätt att avfärda hennes påstående om kvinnor och skrivande; upprinnelsen till den här undersökningen började som en provokation mot Felmans tes – vad menar hon med självbiografi och vilka kvinnor är det förresten hon talar om och till? – men är på samma gång som den bör kritiserars också värd att tas på allvar. Undergångsberättelserna – skönlitterära, självbiografiska och biografiska – skrivna av och om kvinnor är många och det är nog ingen slump att just dessa texter har bevarats när kvinnors skrivande har silats genom historiens raster.

De senaste decennierna har det gått inflation i berättelser som beskriver trauma. Patologier av olika slag har kommit att bli alltmer vanliga samt nå höga försäljningssiffror och det tycks ofta vara kvinnor som är författare till dessa. I Sverige blev Ann Heberlein en uppmärksam författare genom det självbiografiska verket *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva* (2008).⁸ Trots möjligheten att skriva fram ett utåt sett lyckat liv, en framgångshistoria – doktorsgrad i etik, författare och kulturskribent samt mor och maka – lyfte hon fram det motsatta. Till skillnad från de kriser och trauman som ofta har präglat självbiografier skrivna av män – där momenten av hinder och svårigheter i livet ses som prövningar som format individen och som denne inte bara dragit lärdom av utan också övervunnit – skrev Heberlein utifrån olösta kriser: rakt från ett pågående helvete. På bekostnad av att det blev offentligt att hon genomled svåra perioder av sjukdom, att hon på sätt och vis var svag, kom hon att hyllas som stark.

Den som är traumatiserad tycks vara som mest intressant men som minst förmögen att tala sanning: alltså att berätta enligt de former som vi förknippar med sanningssägande. Paradoxen är nämligen att traumatiska erfarenheter i teoribildningen kring trauma har kommit att definieras som något som motarbetar minnet och bjuder in glömskan – därav problemen med representation och sanning – samtidigt som traumat har kommit att bli ett slags subjekts- och sanningsgarant i samtida kultur. Det säger något om vårt förhållande till sanningen, att det kanske inte är den vi vill åt, eller om vår definition av sanning. Det stora intresset för berättelser om trauman kan ses som ett ruckande på självbiografins konventioner – äntligen ryms andra erfarenheter och andra människor – men det kan också ses som en tillbakagång, då det kan framstå som ett forum där vissa människor, vars sanning man ändå inte är beredd

⁸ Ann Heberlein, *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2008.

att lyssna till och därför inte kommer att subventionera, tillåts tala just för att de förväntas vara skadade, sjuka eller svaga och för att de genom den status som deras kön, sexualitet, etnicitet eller klass har i relation till rådande sanningsdiskurser är uteslutna från just dessa.⁹ Men trauma kan också – utan att reella traumatiska händelser och dess påverkan behöver förnekas – användas genom en metod som jag har valt att kalla för *perverterat agentskap*: där en person i en viss situation med begränsat handlingsutrymme lyckas agera genom att till en viss del omformulera en värdehierarki.¹⁰

Den här studien som utgår från litteraturvetenskapen men ytterst är tvärvetenskaplig och metateoretisk ägnas alltså åt självbiografisk metod och trauma – som tematik, estetik och strategi – i Shoshana Felmans *What Does a Woman Want?* och Maxine Hong Kingstons *The Woman Warrior*. Syftet är att undersöka vad det är för självbiografiska metoder som Felman och Kingston formulerar och använder sig av. Inom ramen för detta är centrala frågor hur definitioner och gestaltningar av trauma ser ut i texterna – går det att i dessa finna moment och figurer som ringar in självbiografiska tillvägagångssätt?¹¹ Hur kan trauma användas som en del i ett subversivt handlande – tvärtemot det populärkulturella fenomenet det har kommit att bli – och hur ser litterära strategier för att tala, skriva sitt liv, *om*, *trots* och kanske rentav *genom* trauma ut? Och går det överhuvudtaget att skriva en text som inte bär på spåren av den människas liv vars hand håller i pennan? Ett sista steg i denna studie blir därför att undersöka vad som händer om den teori och metod som Felman formulerar tillämpas på samma – till synes teoretiska – text som den uttrycks i. I slutändan ger detta metateoretiska grepp även en antydning om min egen livshistoria: att denna uppsats och dess problemområden – de genom historien omtvistade frågorna, vars svar ofta har formulerats av män, om kvinnor kan skriva, vad de kan skriva om, hur de skriver, deras plats inom en litterär, akademisk och offentlig sfär, möjligheten att berätta och skapa istället för att bli berättad och skapad och vad en kvinna överhuvudtaget är – inte skrivs för inte.

På ett annat plan är det här också en litteraturhistorisk studie, som pekar tillbaka till utgångspunkten för mitt eget forskningsintresse: att sammankoppla till synes vitt skilda texter och fenomen med analogin som analysverktyg för att kunna föra en mer generell diskussion

⁹ Jfr Leigh Gilmore, "Policing Truth. Confession, Gender, and Autobiographical Authority", i *Autobiography and Postmodernism*, red. Kathleen Ashley, Boston: University of Massachusetts Press, 1994, s. 55. Jag använder kön som term för att syfta på såväl biologiska aspekter som social konstruktion.

¹⁰ Detta begrepp utvecklas längre fram i studien.

¹¹ Att leta efter figurationer av trauma innebär att jag tillämpar traumateorins beskrivningar av trauma i exempelvis metaforer så som sprickor, motsägelser, negationer, sår, hål, fragment. Jag är inte omedveten om de normativa risker som är förenade med detta. I min text "Vittnet eller mottagaren? Att skapa traumaestetik istället för att lyssna" i *LIR.journal*, #5: 2015, liksom i essän "Modernism, förintelse och narrativ" i *Ord&Bild*, 3-4:2014, diskuterar jag bland annat detta. Jag har även berört ämnet i "Om *Karois* [sic] av Andrzej Tichy" i *Ord&Bild*, 1-2: 2014.

om vad humaniora – litteraturvetenskap, skrivande och feminism – kan vara.

Teoretiska utgångspunkter, tidigare forskning och reception

En fråga som alltsedan den feministiska litteraturkritikens början ofta har ställts – och som föregås av konstaterandet att texter skrivna av kvinnor lyser med sin frånvaro i den litterära kanon – är om det finns en särskild kvinnlig poetik.¹² På 1970-talet kom ett jakande svar från franska feminister som Hélène Cixous, Julia Kristeva och Luce Irigaray trots att de beskrev språket som en fallisk domän; en snårig terräng som var svårframkomlig för kvinnor. I essän ”Medusas skratt” introducerade Cixous dessutom det skrivsätt och metod som kom att bli vida känt som *écriture féminine*: ett förebådande om ”den kvinnliga skriften: om vad den kommer att göra.”¹³ För enligt Cixous har det bortsett från ”några få sällsynta undantag, ännu inte [...] funnits någon skrift som skriver in kvinnligheten”.¹⁴ Denna fallocentriska språksyn är en förskjutning från Freuds sexualteori, där kvinnor definieras som en negativ motsvarighet till mannen, till språket där det kvinnliga konstitueras och endast figurerar som brist. En av dem som först kom att uppmärksamma och kritisera detta var Irigaray.¹⁵

Den franska feminismen och den anglosaxiska ses ibland som motsatser beträffande synen på språket. Den förra får då stå för en mer negativ synvinkel medan den senare anses mer positiv i sin tilltro till kvinnors möjligheter att skriva in sig i och uttrycka sig trots den patriarkala diskursen.¹⁶ Men det finns en sak som förenar den franska feministiska litteraturkritiken och den anglosaxiska: efterlysningen av och försöken att formulera en kvinnlig poetik. I *La Révolution du langage poétique* (1974) finner Julia Kristeva ett sådant språk som är preverbalt, men som finns kvar i den symboliska ordningen, och som i poesin kan vara verksamt som en ”rasering[...] av det symboliska”.¹⁷ Detta semiotiska språk som för Kristeva är det ’poetiska’ är inte begränsat till kvinnliga författare utan utgör tvärtom en viktig del av manliga, modernistiska avant-gardeförfattares verk.¹⁸ I anglosaxisk kontext sökte

¹² Min användning av begrepp som *kvinnlig* ska förstås inom ett litteraturhistoriskt fält och en feministisk tradition där detta får betydelse genom hur det konstitueras och är verksamt i språket.

¹³ Hélène Cixous, ”Medusas skratt” [1975] i *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, red. Johanna Essevald och Lisbeth Larsson, Lund: Studentlitteratur, 1996, s. 238.

¹⁴ Cixous, s. 241.

¹⁵ Se Luce Irigaray, ”Diskursens makt, det kvinnligas underordning” [1977] i *Könskillnadens etik och andra texter*, övers. Christina Angelfors, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1994, s. 61 ff.

¹⁶ I sin framställning över den feministiska litteraturkritiken gör Lisbeth Larsson en sådan uppdelning. Se ”Feministisk litteraturkritik i förvandling” i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, [2. uppl.] Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 121.

¹⁷ Julia Kristeva, ”Det semiotiska och det symboliska” ur *Stabat Mater* i urval av Ebba Witt-Brattström, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 143. Texten ingår i *La Révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974.

¹⁸ Kristeva, s. 149, 150, 153.

Elaine Showalter vid ungefär samma tidpunkt som Kristeva efter ett särskilt kvinnligt uttryck genom ett tillvägagångssätt som hon kallar för 'gynokritik'.¹⁹ Detta kom att förkastas av kritiker som Alice Jardine, vars *Gynesis* (1985) var ett svar på både på Showalters gynokritik och på den franska feminismen där det kvinnliga hade blivit synonymt med tomrum vilket fick Jardiner att betona att kvinnan och det kvinnliga åter igen måste göras diskursivt.²⁰ I inledningen till *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies* (1985) ställs också frågan om en särskild kvinnlig poetik. Deltar kvinnor i en litterär tradition som ständigt har missgynnat dem genom de sätt som kvinnor framställs på eller har just detta bidragit till att kvinnliga författare avviker från den manliga traditionen så till den grad att deras verk skiljer sig avsevärt i form och innehåll från de manliga kollegornas, undrar redaktörerna till antologin.²¹

Självbiografen utgör inget undantag i sökandet efter en kvinnlig poetik. I den feministiska självbiografiforskningen brukar *Women's Autobiography* (1980) med Estelle Jelinek som redaktör nämnas som en milstolpe tillsammans med Mary G. Masons essä "The Other Voice" från samma år.²² I sitt förord till *Women's Autobiography* menar Jelinek att kvinnors självbiografiska skrivande oftast inte följer ett linjärt och kronologiskt narrativ utan snarare utgörs av ständiga avbrott i berättelsen – i syfte att föra in olika personer eller former av skrivande – vilket gör att texten blir fragmentarisk och får en episodisk karaktär.²³ Den fragmentariska formen på kvinnors självbiografier svarar enligt Jelinek mot strukturen i det liv som kvinnor lever som "fragmented, interrupted, and formless", samtidigt som dessa texter också ansluter sig till en "continuous female tradition of discontinuity in women's autobiographical writing to the present day".²⁴ Härmed betonar Jelinek en kombination av autencitet och konstruktion; liv och text i kvinnors självbiografier.

När den svenska litteraturforskaren Lisbeth Larsson skriver sin bok *Sanning och konsekvens* (2001) om författaren Marika Stiernstedt lyder en kapitelrubrik "Kunde hon inte

¹⁹ Elaine Showalter, "Toward a Feminist Poetics", *Women Writing and Writing About Women* [1979], *Feminist Literary Theory. A Reader*, red. Mary Eagleton, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996, [2. uppl.], s. 256.

²⁰ Alice A. Jardine, "Gynesis. Configurations of Woman and Modernity" [1985], i *Feminist Literary Theory. A Reader*, red. Mary Eagleton, s. 261.

²¹ Catherine Rainwater och William J. Scheick, *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies*, red. Catherine Rainwater och William J. Scheick, Lexington: The University Press of Kentucky, 1985, s. 3.

²² Jfr Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm: Nordsteds förlag, 2001, s. 81-82. Se Estelle C. Jelinek, *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington: Indiana University Press, 1980 och Mary G. Mason, "The Other Voice. Autobiographies of Women Writers", i *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, red. James Olney, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

²³ Jelinek, s. 17-19.

²⁴ Jelinek, s. 19.

skriva självbiografi eller skrev hon på ett annat sätt?”²⁵ Larssons fråga är egentligen också Shoshana Felmans undran. När hon hävdar att kvinnor inte kan skriva självbiografier, utan bara vittnesmål, menar hon inte att kvinnor inte kan skriva om sig själva och sina liv utan att den konventionella manliga traditionen av bekännelser som självbiografien styrs av inte överensstämmer med de flesta kvinnors livserfarenheter och möjligheter att berätta om dessa. Påståendet om att kvinnor inte kan skriva självbiografier kan alltså omformuleras: kvinnor skriver på ett *annat* sätt.

Få studier har uttryckligen behandlat metoder i kvinnors självbiografiska skrivande i samband med trauma. I denna uppsats används ett teoretiskt verk för att belysa ett källmaterial; samma verk undersöks även som en primärtext i sig. Jag analyserar först de teoretiska utgångspunkter och kriterier som formuleras om kvinnors självbiografier i Felmans *What Does A Woman Want?* – och som jag delvis använder i läsningen av Kingstons *The Woman Warrior* – för att sedan i slutändan tillämpa dessa på den text som de formuleras i; på Felmans eget verk för att läsa det som en självbiografi. Denna metateoretiska kombination är inte så vanlig. I texterna undersöks också gestaltningar av trauma för att i dem försöka finna och rama in principer och tillvägagångssätt för självbiografiska metoder som används i Felmans och Kingstons verk. Här vill jag undersöka hur traumat, eller mer precist dess effekter, kan användas som en strategi och därmed rymma en subversiv potential. För att kunna ringa in, och vrida på, särskilda tillvägagångssätt har jag formulerat begreppet *perverterat agentskap* som jag använder som analysverktyg.

Begreppet *perverterat agentskap* har sin grund i engelskans *agency* som har flera användningsområden: här åsyftas den breda betydelse som begreppet har inom filosofiska, sociologiska och politiska kontexter i diskussionen om upprinnelsen till människors handlande så som intention och motiv samt handlingarnas kausala effekter på omgivning och sociala strukturer. Den postmoderna uppfattningen om människan har ibland kritiserats för att frånta individen dess agentskap och göra diskurser och strukturer till huvudsakliga aktörer.²⁶ Ett sådant förhållningsätt finns till exempel hos Roland Barthes och Michel Foucault när de beskriver författarens funktion i ”The Death of the Author” (1968) respektive ”Vad är en författare?” (1969).²⁷ Den poststrukturalistiska uppfattningen om författare och subjekt som

²⁵ Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 77.

²⁶ I artikeln ”Realism and the Problem of Agency”, *Journal of Critical Realism*, 5 (1): 2002, kritiserar Margaret S. Archer poststrukturalismens, såväl som humanismens, subjektssyn. För en filosofisk genomgång av ’agency’ se Erasmus Mayr, *Understanding Human Agency*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

²⁷ Roland, Barthes, ”The Death of the Author” [1968], i *Image – Music – Text*, övers. och red. Stephen Heath, New York: 1988, s. 146. Michel, Foucault, ”Vad är en författare?” [1969], övers. Henrik Killander, i *Modern litteraturteori, Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, Red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund: Studentlitteratur, 1994, s. 346.

en effekt av diskursen där den skrivande är fångad i språket, och därmed aldrig kan uttrycka något unikt, är problematisk för vittnesmål och självbiografier. Vittnesmål om trauma förutsätter *någon* som vittnar om *någoting*. Med termen 'absentee authority' förklarar Hal Foster i *The Return of the Real* (1996) hur trauma förenar två till synes skilda positioner i synen på referensbarhet.²⁸ I psykoanalytisk teoribildning innebär trauma i en sträng bemärkelse att det inte finns något subjekt, medan trauma i dess populärkulturella sammanhang garanterar ett subjekt. På så sätt förenar, menar Foster, diskursen kring trauma dekonstruktionen som tillvägagångssätt och identitetspolitiken.²⁹ Dessa två positioner av frånvaro och närvaro samspekar och ryms således inom en och samma figur: i begreppet 'absentee authority'.

Begreppet perverterat agentskap är däremot inget försök att sammansmälta en specifik teoretisk och populärkulturell position gällande språkets referensbarhet utan är situationsbundet och metodinriktat: hur kan maktens värden omförhandlas och användas i en specifik situation? Det finns givetvis mer eller mindre tragiska varianter av sådana tillvägagångssätt. Martyrdöden är ett tragiskt resultat av ett perverterat agentskap. Det är ett sådant handlande som Elisabeth Bronfen belyser när hon stipulerar självmordets betydelse för skrivande kvinnor som en omvänd väg till subjektskap och agens: "[S]uicide as a form of feminine authorship" i *Over Her Dead Body* (1992).³⁰ Snarare än att i grunden bestå av en kombination av subjektets frånvaro och närvaro som i Fosters begrepp, likväl som i Bronfens, så belyser det perverterade agentskapet en maktrelation, och inbegriper en pendlande rörelse mellan fri och negativ vilja, aktivitet och passivitet, överläge och underläge där samspelet av frånvaro och närvaro är *en* av flera komponenter. Perverterat agentskap kan förklaras genom *hur* en individ vars handlingsutrymme ofta är starkt begränsat i en situation, hanterar detta utrymme – omförhandlar maktens symboler och därmed ibland vänder det mot densamma – och använder sig av det till sin fördel. En väsentlig del av det perverterade agentskapet är således motstånd. Observationer och analyser av tillvägagångssätt som kännetecknar det som jag försöker komma åt med begreppet perverterat agentskap är på intet sätt nytt. Den beskrivning som Nietzsche ger uppkomsten av kristendomens värdeskala i *Om Moralens härstamning* (1887) som en invertering av värden ger en inramning åt det perverterade agentskapet: prästerskapet har, menar Nietzsche, "vågat vända den aristokratiska värdeskalan (god = förnäm = mäktig = skön = lycklig = älskad av Gud) i dess motsats och hålla fast den

²⁸ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996.

²⁹ Foster, s. 168.

³⁰ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992, s. xiii. Med 'agens' avser jag utförande av handlingar genom agentskap.

nya värdeskalan [...]: 'De eländiga är de enda goda'.³¹ Trots det så är det perverterade agentskapet inte rakt av en invertering. Det är ett handlande som vid första anblicken inte ryms av agens definierat i termer av dess positivitet eller negativitet: *hon skriver* eller *hon skriver inte*. Med det perverterade agentskapet kan jag snarare synliggöra ett *både-och*, och därmed *ett tredje* tillvägagångssätt; handlingar och effekter som trots allt sker bortom det möjliga och det omöjliga; bortom att tala *eller* tiga.

Som analysverktyg kan perverterat agentskap tillämpas på företeelser inom skilda historiska och geografiska kontexter och är inte begränsat till ramen för trauma.³² I postmoderna termer skulle det också kunna förklaras som en förändring *inifrån* ramverket i syfte att omstörta detta.³³ Det perverterade agentskapet kännetecknas till viss del av dekonstruktiv metod men ryms inom såväl teori som praktik; det kan utövas av en forskare samt finnas som metod i texter/hos texters författarsubjekt. Begreppet har funnits med mig en längre tid men har vuxit fram alltmer genom läsningarna av Felman och Kingston och visat sig användbart för studiens syfte. Perverterat agentskap som begrepp uppkom som en nödvändighet för att beskriva ett handlande och tillvägagångssätt i situationer där enbart agentskap inte räckte till.³⁴

Forskningen och receptionen kring Kingstons *The Woman Warrior* är omfattande. Avgränsningen har här, utöver relevans, gjorts genom ett val av de mest tongivande och oftast citerade forskningsbidragen. För Sidonie Smith är Kingstons text det verk som allra bäst fångar den problematiska relationen mellan kön och genre i 1900-talets självbiografier.³⁵ Smiths undersökning av litterära strategier och estetik, i kombination med en syn på språket som falliskt, samt betoningen av en kvinnlig linje och poetik är en utgångspunkt för min analys av Kingston. Dessutom så gör Smith i sin läsning av en episod ur *The Woman Warrior* en tolkning som ligger nära vad jag har velat komma åt med begreppet perverterat agentskap. I *Autobiographics* (1994) närmar sig Leigh Gilmore indirekt trauma genom att argumentera för att Kingston genom berättelsen om No Name Woman och Fa Mu Lan uppenbarar hur självrepresentation för kvinnor är ofrånkomligt sammantvinnade med våld mot den kvinnliga

³¹ Friedrich Nietzsche, *Om moralens härstamning* [1887], övers. Jan Sjögren, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1965, s. 33.

³²Som med alla analysverktyg och begrepp är inte användbarheten begränsad till min specifika tillämpning. I analysen presenterar jag *tolkningar* av hur detta begrepp och denna metod skulle kunna användas.

³³Jfr Linda Hutcheons beskrivning av historisk metafiction, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London: Routledge, 1988, s. 5.

³⁴Jag avser inte att i denna studie situera eller redogöra för detta begrepps historiska sammanhang och eventuella affinitet med likartade begrepp inom andra vetenskapliga områden som sociologi, filosofi och kognitiv psykologi. Det perverterade agentskapet är ett begrepp vars möjligheter och begränsningar för mig ännu inte är fastställda och som ofta med sådant som förefaller användbart vinner det för det mesta på att inte läsas fast vid endast en tolkning.

³⁵Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, s. 150.

kroppen.³⁶ *The Woman Warrior* avslöjar, menar Gilmore, hur berättelser använder sig av en våldsretorik för att representera könsskillnad samtidigt som den avslöjar denna retorik och dess effekter för det verkliga livets kvinnor. För John Paul Eakin visar *The Woman Warrior* språkets performativa och våldsamma sida.³⁷ Från att vara utelämnad åt andras berättelser, framför allt moderns, och bli skapad genom dessa tar Kingston med självbiografien steget till att bli sin egen skapare. Eakins analys lyfter främst fram tematiska aspekter och fokuserar mindre på litterära strategier. Liksom Gilmore implicerar också Eakin smärta i sin läsning men undersöker inte detta vidare som de spår som smärtsamma erfarenheter ofta lämnar kvar i egenskap av trauma. I *The Life Writing of Otherness* synar Lauren Rusk tematik samt textens struktur och estetik.³⁸ I Kingstons verk ser Rusk ett sammanförande av positionerna konstnären/författaren och publiken/läsaren. Detta har jag inom ramen för trauma, och Felmans framhållande av en självbiografisk läsarstrategi, omvandlat till ett understrykande av såväl vittnets som mottagarens roll.³⁹

Shoshana Felmans *What Does a Woman Want?* har inte uppmärksammats särskilt mycket ens i feministisk självbiografiforskning. I Sidonie Smiths och Julia Watsons stora översiktsverk *Reading Autobiography* (2010) nämns verket inte, även om Felman och hennes bidrag till vittnesmålsteorier tas upp. *What Does a Woman Want?* har heller inte varit föremål för större studier eller behandlats som primärmaterial, och således inte, som här undersökts som en självbiografi i sig. Gyula Somogyi har antytt att Felmans yttrande om att ingen kvinna har en självbiografi gör att texten kan läsas som ett vittnesmål och inte bara som ett teoretiskt verk.⁴⁰ Två recensioner av *What Does a Woman Want?* ställer frågor kring texten. Frances L. Restuccia kritiserar Felman för att använda vissa centrala begrepp utan att klargöra eller ifrågasätta dessa, vilket jag också tar upp, medan Diane Purkiss ifrågasätter textens nyhetsvärde som hon menar till viss del kan bero på att några av texterna är omarbetningar

³⁶ Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, New York: Cornell University Press, 1994, passim.

³⁷ John Paul Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey: Princeton University Press, 1985, passim.

³⁸ Lauren Rusk, *The Life Writing of Otherness. Woolf, Baldwin, Kingston, and Winterson*, New York & London: Routledge, 2002, passim.

³⁹ I min analys av *The Woman Warrior* diskuteras ras/rasifiering/etnicitet ytterst lite. Mitt fokus ligger nästan uteslutande på vad trauma och självbiografiskt skrivande kan innebära i relation till att definieras som kvinna i en patriarkal kultur. Det här är således ingen studie i intersektionalitet, även om faktorer bortom kategorier som kvinna och trauma givetvis är verksamma i både Kingston och Felmans texter. För studier som lägger mer tonvikt på detta hos Kingston, se redan nämnda Lauren Rusk samt Diane Simmons, *Maxine Hong Kingston*, New York: Twayne, 1999 och Mona Pers *Ethnic, Feminist, and Universal. Maxine Hong Kingston*, Västerås: Opuscula/Mälardalens Högskola, 1998.

⁴⁰ Gyula Somogyi, "Psychoanalysis, Deconstruction, and Ethics: The Claims of Literature and the Theoretical Stakes of Shoshana Felman's Writings", i *Hungarian Journal of English and American Studies* 14(1):2008, http://literature.proquest.com.ezproxy.ub.gu.se/searchFulltext.do?id=R04380062&divLevel=0&queryId=2882553780611&trailId=14EF84D43F4&area=mla&forward=critref_ft

eller revideringar av Felmans mer inflytelserika artiklar.⁴¹ Till skillnad från såväl Restuccia och Purkiss menar jag att Felmans bedrift är att betona självbiografins och vittnesmålets relationella aspekter, och än mer att utifrån att explicit förankra en teori om kvinnors självbiografiska skrivande i trauma skapa en slags poetik eller metod för att i slutändan överskrida sina egna utgångspunkter, dvs. att handla och uttrycka subjektivitet genom ett perverterat agentskap.

Konsekvensen av den begränsade receptionen och forskningen kring Felmans *What Does a Woman Want?* för min problemställning är att jag har haft få referenspunkter att förhålla mig till och istället själv har fått gå i nära dialog med Felman. Som utgångspunkt för att förstå Felmans teoretiska förankring beträffande trauma och vittnesmål har jag delvis använt mig av hennes eget verk *Testimony* skriven tillsammans med Dori Laub.⁴²

⁴¹Frances L. Restuccia, "Resisting Females", *Novel. A Forum on Fiction*, 27(3):1994, s. 336, Diane Purkiss, *The Modern Language Review*, 91(4): 1996, s. 951. Purkiss uppger att kapitel två – "Women and Madness: The Critical Phallacy" – är en omarbetning av en text som publicerades första gången 1985 i *Diacritics*.

⁴²Shoshana Felman och Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London: Routledge, 1992. I analysen av Felmans *What Does a Woman Want?* har jag enbart använt essäer ur *Testimony* skrivna av Laub, därav uppges hädanefter endast Laub i hänvisningarna till detta verk.

Det har gjorts många försök att definiera självbiografin som genre.⁴³ I den västerländska traditionen har berättelser med inslag av omvändelse dominerat. Enligt Carolyn A. Barros är jagets förvandling själva essensen i självbiografin och detta gäller, även om det tar sig olika uttryck, om det så handlar om Teresa av Ávila, Rousseau, Vladimir Nabokov, Roland Barthes eller Maxine Hong Kingston.⁴⁴ Omvändelsen som ofta innehåller krismoment blir en slags legitimerande faktor för den självexponering som det självbiografiska subjektet ger sig i kast med. I 1800-talets *Bildungsroman* som har flera gemensamma drag med självbiografin, kryssar ett ungt, vanligtvis manligt, berättarjag fram för att prövas och så småningom utvecklas, lyckas och nå framgång. Den manliga och den kvinnliga självbiografin skiljer sig ofta åt i de olika kriser som gestaltas. Medan det manliga berättarjaget visar på prövningar i bildningsgången handlar kvinnliga författares återgivningar av sina liv om andra kriser. Det rör sig ofta om ”att inte ha, inte kunna, inte få”.⁴⁵ Den manliga *Bildungsromanen* framstår liksom självbiografin däremot i slutändan som en framgångshistoria såväl moraliskt som socialt.

I 1800- och det tidiga 1900-talets forskning om självbiografier fanns nästintill en besatthet i idén om den självbiografiska författarpersonens genialitet som en slags parallell, men personlig representation av samhällets historiska framsteg.⁴⁶ Men sanningskriterierna låg inte bara i det självbiografiska subjektets sociala position och extraordinära egenskaper utan också i verkets helhet, enhetlighet och totalitet. Enligt Laura Marcus var det i opposition till positivisternas syn på historieskrivning som idealistiskt förankrade teorier kring självbiografin kom att fokusera på sanning som *koherens* till skillnad från positivisternas sanningskriterium om *korrespondens*.⁴⁷

Det är inte svårt att se att ovan nämnda kriterier inte har varit analoga med kvinnors samhälleliga och sociala status och därmed inte heller med kvinnors livsberättelser.⁴⁸ I dessa definitioner av självbiografin har inte heller livsberättelser av människor präglade av trauma och olösta kriser någon plats. För även om forskningen om självbiografins värde i mitten av

⁴³ Begreppet 'autobiography' har kritiserats av postmoderna och postkoloniala teoretiker för att bära på historiska bördor genom upphöjanden av androcentriska perspektiv. I början av 1900-talet hävdade kritiker som Georges Gusdorf och Karl Joachim Weintrub att självbiografin var det högsta uttrycket för individualitet som kunde uppnås i den västerländska civilisationen, se Smith och Watson, s. 3.

⁴⁴ Barros, s. 1.

⁴⁵ Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2002, s. 230.

⁴⁶ Jfr Laura Marcus, *Auto/Biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester University Press 1994, s 4. och Jelinek, s.7-8.

⁴⁷ Marcus, s. 5.

⁴⁸ Jfr Jelinek, s. 8.

1900-talet alltmer kom att förskjutas från fokus på sanning till textens litterära och estetiska värde med verk som Roy Pascals *Design and Truth in Autobiography* (1960) och James Olneys *Metaphors of Self* (1972) var det fortfarande humanismens upplysta och rationella subjekt transparent förmedlat i en korresponderande estetik som stod i centrum.⁴⁹

Om självbiografin på ett bredare politiskt och populärkulturellt plan stod i skymundan i och med 1960- talets dokumentära anspråk på att skildra sociala och politiska villkor genom gruppen, kollektivet,⁵⁰ så var 1970-talet tiden för det enskilda subjektet att ta till orda om sina erfarenheter.⁵¹ Det är framför allt marginaliserade grupper som tidigare inte har fått erkännande inom genren självbiografi som nu erövrar och gör den till en del av den politiska kampen. Kvinnor skriver och publicerar sina livsberättelser i en allt raskare takt. Erfarenhet blir ett politiskt laddat ord såväl som en metod.⁵² Mellan verkligheten och den litterära framställningen finns inget glapp, och således inget att problematisera. Det dröjer emellertid inte länge förrän erfarenhetsbegreppet kommer att sättas ur spel och de som just börjat göra sina röster hörda diskvalificeras på grund av att synen på språk, människa och således även självbiografin tar en rejäl svängning. Bekännelsen som har en central plats inom kristendomen såväl som i den självbiografiska litteraturen blir ett nedsättande begrepp – *bekännelselitteratur* – som oftast syftar på kvinnors självbiografier.

Med etablerandet av poststrukturalistisk och dekonstruktivistisk teori på 1960-och 70-talen från tänkare som Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida och Paul de Man hävdas att språket skapar människan och inte tvärtom. Det är inte människan som skriver självbiografin utan den självbiografiska diskursen som skriver människan. Med den inflytelserika essän ”Autobiography as De-Facement” (1979) gör Paul De Man den retoriska figuren prosopopoeia ”the fiction of an apostrophe to an absent” till självbiografins huvudaktör.⁵³ Självbiografin blir en gravskrift som försöker återinstallera ett jag, men som i en och samma kontraproduktiva akt berövar den självbiografiska diskursen vad den försöker skapa.⁵⁴ Grundtanken här, liksom i övrig dekonstruktivistisk teoribildning, är att varat inte går

⁴⁹ Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge/Kegan Paul, 1960, passim., James Olney, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, New Jersey: Princeton University Press, 1972, passim.

⁵⁰ Men även under 1960-talet fanns det självbiografiska strömningar. Den stilbildning som så småningom kom att kallas för *New Journalism*, ett begrepp myntat av Tom Wolfe, och som utvecklades i USA med Joan Didion, Truman Capote och Norman Mailer, gav dokumentära skildringar en subjektiv, och i viss mån självbiografisk, prägel genom att skriva utifrån ett berättande jag.

⁵¹ Jfr Christian Lenemark, *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Hedemora: Gidlunds förlag, 2009, s. 85.

⁵² Lisbeth Larsson, ”Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing”, *Tidskrift för Genusvetenskap*, 4: 2010, s. 7.

⁵³ Paul de Man, ”Autobiography as De-Facement”, *Modern Language Notes*, 94(5): 1979, s. 926.

⁵⁴ De Man, s. 925, 930.

att komma åt genom skrift eftersom språkliga benämningar utplånar och dödar.⁵⁵ Liv och text skiljs åt som genom en mur, och självbiografen framstår liksom vilken text som helst som en slags fiktion. Med Jacques Lacans språkteoretiskt inriktade psykoanalys blir dessutom det subjektiva, och om man så vill, självbiografiska, jaget omöjligt att komma åt.⁵⁶ I denna teoribildning som hävdar språket som en fallisk domän kommer kvinnan och det kvinnliga att konstitueras som tomrum och brist.⁵⁷

Relationen mellan självbiografen och skildringar av trauma har kommit att framställas som problematisk på grund av minnesfrågan. Philippe Lejeunes definition av självbiografen som en individuell och retrospektiv prosaberättelse tycks förutsätta en solid minnesfunktion.⁵⁸ Men tonvikten av denna instans i den självbiografiska genren kan i sig betraktas som ett fenomen förenlig med modernitetens framväxt.⁵⁹ Med psykoanalysen sker också ett uppbrott med det positivistiska vetenskapsideal som hävdar transparens och verifierbarhet till förmån för undersökningar av det inom människan okända. Genom traumats effekter på minnet intensifieras intresset för detta.

Omvandlingen av traumat och dess förskjutning från det fysiska till psykiska inträffade runt år 1885 när medicinska avhandlingar om trauma rutinmässigt kom att innehålla ett avsnitt om 'traumatisme morale'⁶⁰, ett begrepp som i sig tycks tangera den livliga diskussion som senare kom att föras om den traumatiserades tillförlitlighet i sanningsfrågor. Utarbetandet av det kliniska traumat går via det sena 1800-talets upptagenhet av hysteri där Freud mer än någon annan kom att befästa traumats nya betydelse som psykiskt fenomen.⁶¹ Det var på 1870-talet som neurologen Jean-Martin Charcot, som Freud studerade för, hade upptäckt att det fanns ett sammanband mellan rädsla och neuroser. Enligt honom så kunde nära-döden-upplevelser ha sådana effekter på nervsystemet att *hysteri* bröt ut. Charcot som kallade detta för 'traumatisk hysteria', något som den tyske läkaren Hermann Oppenheim utvecklade under termen 'traumatiska neuroser', menade att trauma syftade till mer än ett specifikt hot då det också kunde bryta ner en individs försvar mot dödsångest vilket i sig ansågs outhärligt för

⁵⁵ För en studie som behandlar detta se Seán Burke, *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* [1992], Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

⁵⁶ Se Jacques Lacan, *The Language of the Self. The Function of Language in Psychoanalysis*, övers. Anthony Wilden, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

⁵⁷ I essän "Människans eller mannens språk?" i *Könskillnadens etik*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, ifrågasätter Luce Irigaray den manliga konstruktion som hon menar att språket är.

⁵⁸ Philippe Lejeune, "The Autobiographical Pact" (1975), *On Autobiography*, red. Paul John Eakin, övers. Katherine M. Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. 4.

⁵⁹ Jfr Arne Melberg, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 20-21.

⁶⁰ Ian Hacking, "Memory Sciences, Memory Politics" i *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, red. Paul Antze, New York: Routledge, 1996, s. 76. Hacking nämner en avhandling författad av en fransman vid namn Rouillard och uppmärksammar också att 1885 var det år som Freud kom till Paris för att studera för neurologen Jean-Martin Charcot.

⁶¹ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, fotnot 11 s. 25, och Hacking, s. 76.

utformandet av den egna personligheten.⁶² Pierre Janet som var en av Freuds samtida kritiker, och som myntade termen 'traumatisk minne', hävdade att om ett mindre starkt nervsystem utsattes för plötslig chock kunde det medföra svårigheter för personens förmåga att integrera och sammanföra intryck till en medveten helhet. Sådana personer betraktades som ofullständiga, splittrade varelser som i extrema fall kunde utveckla flerfaldiga personlighetsdrag.⁶³

En grundstomme i definitionen av trauma är att den traumatiska upplevelsen inte kan förnimmas och bearbetas fullt ut i realtid utan istället kommer att lagras i det omedvetna och framträda först i efterhand. Kännetecknat av en ständig *försening* kan traumat inte relateras till det artikulerbara, språkliga registret utan uppehåller sig snarare i språk och gester vars meningar inte är fastställda.⁶⁴ Det *upprepas* genom att komma tillbaka i mardrömmar eller kan väckas till liv genom företeelser som på subtila sätt påminner om den ursprungliga upplevelsen och som med en gång på nytt kan aktivera traumat i dess helhet.⁶⁵ Det 'traumatiska minnet' tycks svårligen låta sig införlivas med övriga minnen och erfarenheter. Den temporala problematiken i omöjligheten att ta in en traumatisk upplevelse i realtid anses orsaka en *splittring* i den traumatiserades medvetande.⁶⁶

⁶² Föregående stycke bygger på Kirby Farrell, *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, s. 7-9.

⁶³ Michael G. Kenny, "Trauma, Time, Illness, and Culture. An Anthropological Approach to Traumatic Memory", i *Tense Past*, s. 153.

⁶⁴ Caruth, *Unclaimed Experience*, s. 3-4.

⁶⁵ Bessel A. Van der Kolk och Onno Van der Hart, "The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma" i *Trauma. Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, s.163.

⁶⁶ Caruth, *Unclaimed Experience*, s. 141, not 8. Enligt Caruth brukar det traumatiska minnets 'upprepning' tillskrivas Freud, medan 'splittringen' ofta tillskrivs Janet. Enligt Henry Krystal kännetecknas det post-traumatiska tillståndet av en "impoverishment of the areas of one's mind to which the 'I' feeling of self-sameness is extended, and a hypertrophy of the 'not-I' alienated areas". Krystal, "Trauma and Aging", i Caruth, red. *Trauma. Explorations in Memory*, s. 85.

DEL 1 What their memory cannot contain – or hold together as a whole

Shoshana Felmans *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*

Trauma och kvinnors självbiografiska skrivande

För Shoshana Felman löper trauma som en röd tråd genom kvinnors liv. Sammanbundenheten mellan trauma, minne och språk har konsekvenser för kvinnors berättande, för själva möjligheten och deras förmåga att skriva sina liv.

every woman's life contains [...] the story of a trauma. [---] Because trauma cannot be simply remembered, it cannot simply be 'confessed': it must be testified to, in a struggle shared between a speaker and a listener to recover something the speaking subject is not – and cannot be – in possession of. Insofar as any feminine existence is in fact a traumatized existence, feminine autobiography *cannot be* a confession. It can only be a testimony: to survival.⁶⁷

Här ställs självbiografi – med bekännelsen som utmärkande för genren – och vittnesmål mot varandra. Att fastställa att kvinnors liv kännetecknas av trauma gör självbiografiskt skrivande till ett omöjligt projekt om definitionen av självbiografier är just bekännelse – berättarens avslöjande om sig själv genom återkallandet av det förgångnas upplevelser och erfarenheter – och om innebörden av att vara traumatiserad är oförmågan att minnas. Vänder man på resonemanget så uppstår frågan om alla, inklusive män, som inte kan minnas och skriva en retrospektiv självbiografi i bekännelsens form är traumatiserade. I beskrivningen av trauma är Felman trogen sitt tidigare verk *Testimony* författad tillsammans med psykiatrikern Dori Laub, och den rådande teoribildning inom trauma som detta verk utgör en viktig del av. I *Testimony* diskuteras framför allt förintelsens trauman men också trauma i allmänhet och då i termer av en 'omöjlig berättelse'. Mellan oförmågan att minnas och tala råder en korrespondensrelation och minnet beskrivs metaforiskt som ett håll.⁶⁸ Förklaringen till varför det är omöjligt att skapa en berättelse står, vid sidan av oförmågan att minnas, delvis att finna i definitionen av traumat som en icke-plats som befinner sig utanför såväl tid som rum. Traumat ingår inte i några uppenbara orsakssammanhang och kan utan förvarning plötsligt återaktualiseras i den traumatiserades liv då det är "an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of 'otherness', a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, or recounting and of

⁶⁷ Felman, *What Does a Woman Want?*, s. 16. Felman använder termen 'testimony' som i sitt spanska, etymologiska ursprung – testimonios' – ordagrant betyder 'bära vittnesmål'. Då svenskan saknar engelskans uppdelning mellan 'testimony' och 'acts of witnessing' använder jag termen 'vittnesmål'.

⁶⁸ Laub, *Testimony*, s. 65.

mastery”.⁶⁹ Trauma definieras genom vad det *inte* är, det förpassas till negativitetens område samtidigt som det förlänas ett drag av annanhet. På detta sätt överensstämmer den karaktäristik som traumat ges med den klassiska patriarkala uppfattningen om kvinnan som en negativ motsvarighet till mannen, eller som den radikalt Andre: ’främlingen’. Diskursen om trauma – de definitioner som det ges liksom de effekter som det anses ha på den traumatiserades språk utmynnande i ett *splittrat* och *fragmentariskt* tal, termer som i sig bär på konnotationer av sårbarhet – antyder att det är könat. Vid sidan av traumat som kvinnligt kodat implicerar det också en viss exotism. I *Testimony* beskrivs vittnesmålet, genom viljan att säga sanningen, som en upptäckt av *skillnader* snarare än gemenskap och identitet eftersom förverkligandet av sanningsåtagandet aldrig kommer att uppnås.⁷⁰ Ekvationen kvinnor och vittnesmål, liksom kvinnor och trauman, befäster således kvinnors redan stigmatiserade roll som den Andre; den som utgör avbrottet och står för skillnad. Den plats i språket som vittnesmålet implicerar för kvinnor överensstämmer med uppfattningen om språket som en fallisk domän; den uppfattning som *écriture féminine* står för.

Den självbiografiska traditionen av bekännelser med Augustinus och Rousseau betraktas som en medveten akt styrd av ett medvetet subjekts förmåga att minnas, bringa ordning i det förflutna och skänka det en trovärdig framställning i skriftens tjänst. Den traumatiserade däremot kan inte bekänna ett trauma eftersom minnet sviker hos den som traumat har tagit i besittning. Men trots att traumat kan betraktas som ett negativitets fenomen saknar det inte uttrycksformer. Det finner istället alltid fram till den som är bärare av det via ”an uncanny repetition of events that duplicate – in structure and in impact – the traumatic past”.⁷¹ Den som är traumatiserad kontrolleras mer av trauma än vad den kontrollerar de traumatiska erfarenheterna. Att trauma definieras som de psykiska effekter som efterhand uppstår i en persons medvetande efter något som denna har upplevt – ofta i någon bemärkelse är offer för – och som befinner sig utanför dennes makt ger en antydning om varför bekännelsen som form är svårförenlig med den traumatiserades berättelse. För bekännelsen bygger inte enbart på den retrospektiva förmågan hos den som minns, utan i enlighet med sin kristna kontext är grunden för bekännelsen också att den som bekänner inte bara avslöjar sitt inre – det som är dolt från utsidan för andra – utan också sin skuld och därför sin delaktighet, sitt ansvar och ytterst sett sitt agentskap.

⁶⁹ Laub, *Testimony*, s. 69. Gilmore pekar på motsägelsen i att teoribildningen kring trauma konstituerar trauma som omöjligt att berätta om samtidigt som själva berättandet ses som det som ska läka den traumatiserade, *The Limits of Autobiography*, s. 6.

⁷⁰ Laub, *Testimony*, s. 91.

⁷¹ Laub, *Testimony*, s. 65.

Det uttryck som traumat tar sig är oförutsägbart, och i sin avsaknad av kausalitet kan det kopplas till egenskaper så som irrationalitet och brist på logik och mening, drag som också har tillskrivits kvinnor och den Andre. Den traumatiserade förlorar i viss mån sitt agentskap då den mer tycks styras av traumat än av medvetna intentioner. Synen på den traumatiserade som handlar utefter motiv dolda även för henne själv, är knuten till den psykoanalytiska tradition som Felman utgår ifrån, men den visar också en syn på kvinnor som i grunden postmoderna subjekt. Handlingsutrymmet är begränsat då människan definieras och påverkas mer av trauma, språk och strukturer än hon har möjlighet att påverka dessa, en lott som historiskt sett varit kvinnors. Med ett sådant subjektskap, den begränsade möjligheten att agera, är det inte konstigt om form och tillvägagångssätt för självframställningar skiljer sig från de kulturellt, dominerande uttrycken.

Med en hänvisning till försättsbladet i Marguerite Duras *La Doleur* (1985), där denna menar att hon inte har något egentligt minne av att ha skrivit texten, styrker Felman sin teori om att flertalet kvinnors 'självbiografiska vittnesmål' ger uttryck för ett problematiskt förhållningssätt till självbiografien:

Duras exemplifies the possibility that women have no real memory of their autobiography, or at least that they cannot simply command autobiography by the self-conscious effort of a voluntary recall. Unlike men, who write autobiographies from memory, women's autobiography is what their memory cannot contain – or hold together as a whole – although their writing inadvertently inscribes it [...] 'Pain' is [...] a story of (partial) amnesia, a story present in the text but whose writing cannot coincide with the writer's consciousness.⁷²

Duras tillbakablickande yttrande om tillkomstprocessen av texten gör metareflektionen och inskrivandet av det splittrade minnet till metoder och kriterier för kvinnors självbiografiska skrivande. Men även om denna glömska av tillkomsten av texten kan gälla för just Duras så är det inte oproblematiskt att låta denna författares yttrande tala för merparten kvinnor. Vilka kvinnor är det Felman talar om, och vad innebär begreppen kvinnor och feminitet för henne? Undertiteln till Felmans verk som rymmer termen 'sexual difference' – pekar på kön och skillnad som en konstruktion inom språket.⁷³ Med den sällar sig Felman till *écriture féminine* och framför allt Luce Irigaray.⁷⁴ Men vari består det som hon kallar för 'feminine' och 'female' när det sammankopplas med omstörtande självinsikter, frågar sig Frances L.

⁷² Felman, s. 15-16.

⁷³ För att än mer bryta med en essentialistisk syn på kön och markera att detta skapas inom språket och inte är inneboende egenskaper kom *skillnaden* att lyftas fram inom 1980-talets feminism och poststrukturalism och ersätta identitetstermer, se Linda Anderson, *Autobiography*, London: Routledge, 2001, s. 87. Anderson varnar dock för ett ensidigt användande av den skillnad som till sitt begrepp konstrueras i det falliska språket genom termer av frånvaro och avbrott.

⁷⁴ Det bör tilläggas att Felman också är kritisk mot Irigaray.

Restuccia i sin recension av *What Does a Woman Want?*.⁷⁵ Restuccia menar att vissa av Felmans termer mystifierar och i förlängningen tycks antyda att feminitet är någonting utöver kulturella konstruktioner.⁷⁶

Det falliska språket

För Felman är den typen av personliga, erfarenhetsbaserade självbiografier som kom från feministiskt håll från och med 1970-talet och som hon hänvisar till genom termen 'getting personal' inte en strategi för att skriva om sitt liv. Det finns generellt sett olika anledningar till att kritik har riktats mot denna typ av berättande. En sådan kan, som Susan Sniader Lanser nämner, vara viljan att bryta med den förhärskande idén om att kvinnor först och främst uttrycker sina känsloliv i skrivandet på bekostnad av att de inte betraktas som författare.⁷⁷

För Felman blir emellertid 'det personliga', som ett sätt för kvinnor att skriva sina liv, en genre i sig, en produkt av den falliska diskurs som språket utgör. För utöver att den som är traumatiserad inte kan skriva sin historia eftersom hon inte kan komma ihåg den finns det ännu en bidragande orsak till bristen på kvinnors självbiografier: "Because as educated women we are all unwittingly possessed by 'the male mind that has implanted in us,' [...] we can quite easily and surreptitiously read literature as men, we can just as easily 'get personal' with a borrowed voice – and might not even know *from whom* we borrow that voice."⁷⁸

Språket – särskilt det litterära och akademiska – är en manlig domän som kvinnor visserligen kan få tillträde till, men bara till priset av att radera den skillnad som konstituerar kvinnor i patriarkatet. Felmans språkkritik antyder att det kan finnas andra och mer marginaliserade språkformer och diskurser som är desto mer autentiska och överensstämmande med kvinnors livserfarenheter, och som medelklassens välutbildade kvinnor i sitt utövande av det falliska språket går miste om.

'Getting personal' does not guarantee that the story we narrate is wholly ours or that it is narrated in our own voice. In spite of the contemporary literary fashion of feminine confessions and of the recent critical fashion of 'feminist confessions,' I will suggest that *none of us, as women, has as yet, precisely, an autobiography*. Trained to see ourselves as objects and to be positioned as the Other, estranged to ourselves, we have a story that by definition cannot be self-present to us, a story that [...] is not a story, but *must become* a story.⁷⁹

⁷⁵Restuccia, s. 336.

⁷⁶ Restuccia, s. 337.

⁷⁷ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca: Cornell University Press, 1992, s. 20.

⁷⁸ Felman, s. 13-14.

⁷⁹ Felman, s. 14

Här diskvalificeras kvinnors självbiografier – 'feminist confessions' – så till den grad att någon sådan inte anses existera. Bortsett från minnesförlust, klassaspekter och kvinnors vana vid att bli objektifierade som hinder för att skriva självbiografi är grunderna för ett sådant underkännande oklara. Utöver det avstånd som tas gentemot 'getting personal' som självbiografisk metod, och 'feminist confessions' som en självbiografisk genre i sig, saknas det kriterier och exempel på misslyckade självbiografier skrivna av kvinnor. Ett problem med Felmans resonemang ligger dessutom i den öppna användningen av termen 'autobiography'. Formuleringen i passagen ovan att "none of us, as women, has as yet, precisely, an autobiography" ställer frågor kring huruvida det verkligen går att *ha* en självbiografi. Är inte det något som man skapar, en konstruktion, en text som inte finns förrän den har skrivits? Med 'autobiography' tycks Felman här syfta på livsberättelser i en så pass vid bemärkelse att det tangerar att få samma betydelse som frågan om att ha en subjektivitet eller inte. När Felman vill poängtera att avsaknaden av livsberättelser och självbiografier kommer sig av kvinnors vana att bli objektifierade – det är heller inte givet att kvinnor måste betrakta sig själva med den av kulturen dominerande manliga blick som objektifierar dem och andra grupper – riskerar hon att reproducera en patriarkal ideologi trots sina feministiska intentioner. Ifrågasättandet av 'getting personal' som självbiografisk metod för kvinnor utifrån Felmans syn på språket som falliskt är emellertid rimligt. De strategier som Felman trots allt kommer att formulera präglas däremot av en grundläggande tro på att språket fungerar som en slags rekvisita som finns till låns för alla och kan användas på en mängd varierade sätt. För trots synen på språket som en manlig domän går det per automatik inte att hindra att detta regelverk går att använda för att exempelvis buktala och parodiera mannen i dennes eget språk. Kanske är det inte heller enbart språket som är patriarkalt, utan också berättelserna.⁸⁰

Att läsa sin självbiografi i den Andres berättelse

Att kvinnors självbiografier eller livsberättelse bara finns att tillgå indirekt genom den Andre gör egentligen biografien till den exemplariska självbiografiska genren för kvinnor: "[I]t cannot *become* a story except through the *bond of reading*, that is, through the *story of the Other* (the story read by other women, the story of other women, the story of women told by

⁸⁰ Carolyn G. Heilbrun, *Writing A Woman's Life*, New York: Ballantine Books, [1988] 2002, s. 43. För Heilbrun ligger problemet med kvinnors självbiografier snarare i att kvinnor saknar lämpliga berättelser om sig själva; exempel på berättelser om liv som inte är konventionella. Med George Sand som exempel menar Heilbrun att hennes ovanliga livshistoria inte har blivit en berättelse tillgänglig för kvinnor att använda när de skriver sina liv: "There will be narratives of female lives only when women no longer live their lives isolated in the houses and the stories of men.", s. 38, 47.

others).”⁸¹ Felman knyter härmed an till en etablerad tradition i synen på kvinnors självbiografier som funnits med sedan början av 1980-talet då Mary G. Mason hävdar att självbiografier skrivna av kvinnor skiljer sig avsevärt från dem som skrivs av män för att kvinnor alltid har skrivit via erkännandet av någon annans närvaro, ofta maken eller Gud, tvärt emot Augustinus och Rousseaus mer oförmedlade exponerande av sig själva.⁸² För Felman kan den Andre som ruvar på den kvinnliga självbiografin vara såväl män som andra kvinnor, medan det däremot krävs en kvinnlig läsare för att nysta upp den eventuella självbiografiska berättelse som kan finnas om henne i den Andres berättelser. Genom att dekonstruera texter av Balzac och Freud och läsa dem mot deras egna intentioner finner hon kvinnofigurer som på olika sätt gör motstånd mot den patriarkala ordningen i sina upphovsmakares textuella värld. Det innebär dels att kvinnors motstånd mot patriarkatet görs till ett av de utmärkande dragen i beskrivningen av en kvinnas liv samtidigt som det blir ett av kriterierna för en kvinnlig självbiografi, och dels att texten, och i förlängningen författaren, alltid är långt mer androgyn än sin egen tidsanda.

Men vad för slags berättelser kan en traumatiserad människas liv ge upphov till om minnet gått förlorat? Och måste man inte ha en idé om sin egen livshistoria för att kunna praktisera Felmans självbiografiska läsarstrategi även om hon själv säger sig ha gjort sina läsarpptäckter av slumpen?⁸³ För paradoxalt nog så kommer sammanlänkningen mellan trauma och minnesförlust att upphävas om läsaren ska söka efter en annan kvinna eller kvinnlig karaktär, som genom de berättelser hon berättar eller figurerar i, också ger uttryck för att sakna en självbiografi. Omöjligheten att minnas den egna livshistorien är i sig en livsberättelse vilket ställer frågan om den ultimata, kvinnliga självbiografen är en berättelse om att en sådan inte finns för kvinnor. Och kan verkligen flertalet berättelser om andra människor vara giltiga och lämpade för en självbiografisk läsarstrategi? Felmans val av kanoniserade texter ställer, som Restuccia uppmärksammar, frågor kring själva tillvägagångssättet vid urvalet liksom en undran om alla kanoniserade, eller för den delen icke-kanoniserade texter, innehåller ett slags kvinnligt motstånd.⁸⁴ Med en teori som tar sin utgångspunkt i att kvinnor inte kan skriva sina egna livsberättelser, utan enbart få tillgång till dessa via den Andres berättelser, eftersom kvinnor är vana vid att bli objektifierade, är det lätt att legitimera en fortsatt objektifiering av kvinnor i det sociala rummet. Felmans läsarstrategi

⁸¹ Felman, s. 14.

⁸² Mason, s. 209-210. Det kan dock invändas att Augustinus måste sägas skriva via en annans närvaro då han skriver i dialog med Gud.

⁸³ Se Felman, s. 15.

⁸⁴ Restuccia, s. 334.

riskerar att rättfärdiga att män producerar berättelser, talar, medan kvinnor är tysta och lyssnar.

Restuccia kritiserar Felman för att, trots upptagenheten vid sitt eget jag som splittrat, behandla feminism och kvinnor som en homogen grupp just i en tid där olikheter inom detta område lyfts fram och enhetligheten utmanas.⁸⁵ Som Diane Purkiss påpekar så är ett av textens problem att den inte tar hänsyn till debatter som förts om relevansen i Freuds teorier ”to non-white women or to women from cultures other than the West”.⁸⁶ Restuccias kritik är också berättigad även om en av Felmans bedrifter ligger inom området för vittnesmål och förmedlandet av trauma vilket dock sker på bekostnad av en nyanserad analys av feminism och kvinnor. För när Felman söker en feministisk gemenskap (the bond of reading) implicerar denna efterlysning också en förlorad länk, en anledning till varför trauma och vittnesmål benämns i termer av en ’omöjlig berättelse’, nämligen *mottagaren*.⁸⁷ Poängterandet av vittnesmålet som i grunden relationellt ger ett större utrymme för potentiella avvikelser från sanningsdiskurser i tal och skrift till förmån för andra formspråk och kriterier som brukar känneteckna ett narrativ eller en självbiografi. När Felman vill omvandla läsakten – ofta sedd som en passiv syssla i förhållande till skrivandet som förknippas med aktivitet – och ge den en subversiv status öppnar hon därmed för möjligheten att det inte är berättelserna i sig som det är fel på utan de *sätt* som vi har läst dem på. Kanske finns det andra berättelser dolda under de lager som utgör de omedelbara ytskikten, och kanske krävs andra läsare med andra erfarenheter för att synliggöra sådana berättelser, och andra sätt att skriva fram dessa på.

Litteratur, teori och självbiografi

De berättelser som kvinnor trots allt tillhandahåller är antingen avsaknaden av en berättelse, alltså den berättelse som Felman själv indirekt menar sig ha, eller alltför många berättelser.⁸⁸ Denna uppfattning ger en antydning om sökandet efter andra självbiografiska metoder och kanske även efter andra formspråk. Det enda som tycks återstå att göra är att vittna om saknaden av en självbiografi samt finna den i läsningen av den Andres berättelser: ”I cannot confess to my autobiography as missing, but I can testify to it. I cannot write my story (I am not in possession of my own autobiography), but I can read it in the Other.”⁸⁹ Felman avslöjar aldrig något tillvägagångssätt – ett särskilt slag av läsning – för hur detta ska gå till utöver de

⁸⁵ Restuccia, s. 35.

⁸⁶ Purkiss, s. 951.

⁸⁷ Se Felman, s. 16.

⁸⁸ Felman, s. 15.

⁸⁹ Felman, s. 17.

läsningar som hon själv gör av bland annat Balzacs noveller. Vad som dock står klart, för att den Andres berättelser ska kunna upplevas som en typ av självbiografi, är att det krävs en identifikatorisk läsart.

Frågan som finns i bokens titel *What Does a Woman Want?* syftar på den fråga som Freud ställde sig i slutet av sin karriär och vars svar han aldrig kom fram till. Enligt Felman finns det kanske inget svar, och om ett sådant skulle finnas, tillägger hon och hamnar därmed i en epistemologisk återvändsgränd, så är det inte säkert att det är tillgängligt vare sig för män eller för kvinnor. Däremot så är det möjligen med litteraturens hjälp som själva frågan kan återtas: "Can literature in turn claim the question as its own specific question, and consequently be reclaimed by it? [...] Is it in the power of this question to engender, through the literary [...] work, a woman's voice as its speaking subject?"⁹⁰ Vad är då Felmans svar, hennes metoder, utöver inskrivandet, via inläsandet, av sig själv i den Andres berättelser? Vad som återkommande poängteras i *What Does a Woman Want?* är sammanflätandet av litteratur, teori och självbiografi: "[W]e might be able to engender, or to access, our story only indirectly – by conjugating literature, theory, and autobiography together through the act of reading and by reading, thus, into the texts of culture, at once our sexual difference and our autobiography as missing."⁹¹

När Felman i slutet av *What Does A Woman Want?* vänder sig till Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929) som en självbiografisk text så är det just kombinationen av teori, litteratur och självbiografi som hon lyfter fram. Det är, menar hon, genom textens motstånd gentemot sig själv (self-resistance) och interagerandet av olika genrer som den kvinnliga självbiografien presenteras som problematisk hos Woolf.⁹² Det är nämligen just i litteraturen eller fiktionens motstånd till en 'direct autobiography' som den har förmågan att antyda en självbiografi.⁹³ På ett liknande, men omvänt sätt, upphöjs Woolfs användande av jaget – 'I' – för det motstånd som detta gör mot teori.⁹⁴ Här saknas det däremot nyanseringar i Felmans resonemang då det grammatiska jaget inte kan förstås som en direkt motpol till teori, via självbiografiska implikationer, eftersom detta 'I' som Woolf använder inte rymmer någon specifik självbiografisk referent i den passage som citeras hos Felman utan snarare beskrivs i termer som påminner om Paul de Mans figur prosopopeia: "'I' is only a convenient term for somebody who has no real being."⁹⁵ Hos Woolf figurerar här ett generaliserande jag – "call

⁹⁰ Felman, s. 3.

⁹¹ Felman, s. 14, mina kursiveringar.

⁹² Se Felman, s. 142.

⁹³ Felman, s. 142.

⁹⁴ Felman, s. 142.

⁹⁵ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* [1929], London/New York: Penguin Books, 2004, s. 4-5.

me Mary Beaton, Mary Ceaton [...]” – som hänvisar till ett antal kvinnor och som hävdar att det specifika, namnet i sig, inte är ”a matter of any importance” och en fras hämtad från den vardagsspråkliga sfären – ”Here, then was I” – som i själva brytpunkten med det förra blir just självbiografisk.⁹⁶ Även om Felman argumenterar för ett samexisterande av litteratur, teori och självbiografi så ger de två olika berättarjagens icke åtskilda funktioner här intrycket av att vara oavsiktligt hopblandande. Det är den senare användningen av *I* som för Felman har likheter med vittnesmålet vilket för henne gör passagen hos Woolf till en talakt.⁹⁷ Men det är först genom sprickan och kontrasten mellan den generaliserande jagutsagan och den självrefererande talakten som kännetecknar vittnesmålet – vittnets intygande och plötsliga avbrytande av och ingrepp i narrativet genom satsen *jag var där*: ”Virginia Woolf’s autobiographical, and literary, and theoretical pronouncement, ’Here then was I’” – som de dubbla effekter som Felman vill åt kan realiseras. Genom denna självrefererande sats tar Woolf kommandot över texten och skriver in sig själv i berättelsen samtidigt som de namnlösa kvinnoöden som både Woolf och Felman tar upp får nytt liv.⁹⁸

Att läsa självbiografiskt, som är den typ av läsarstrategi som Felman föreslår, sker genom vad som närmast kan ses som en konfrontation mellan litteratur, teori och självbiografi. Mitt påpekade om sprickan mellan de två olika jagens funktion, som det som skapar den självbiografiska gesten och tilltalet, överensstämmer med Linda Andersons uppmärksammande av att det självbiografiska förskjuts från textens inneboende kvaliteter till de kollisioner som kan uppstå mellan olika diskurser:⁹⁹

Reading autobiographically [---] is a question of *experiencing* [...] *feminine resistance as a joint effect of interaction among literature, autobiography and theory*, insofar as three modes *resists, precisely, one another*. It is engaging in a paradoxical attempt of reading literature and one’s own life with the tools – and through the resources – of theory but, at the same time, reading literature and one’s own life as, precisely, a *resistance to theory*: using one’s autobiography as a resistance to theory but, at the same time, just as crucially, using theory and literature as, precisely, a *resistance to autobiography*.¹⁰⁰

De kvinnor som enligt Felman trots allt har lyckats i det självbiografiska åtagandet har alla gjort detta enbart genom att artikulera och skriva in ett sådant motstånd som beskrivs ovan i sina självbiografiska projekt, ett motstånd som Felman menar alltmör och oftast har kommit att förbises. Felman diskuterar såväl poeten Adrienne Rich som Simone de Beauvoir. Rich säger sig ha tvekat länge inför att använda sig själv som exempel, men gör det likväl. Tvekat

⁹⁶ Woolf, s. 5.

⁹⁷ Se Felman, s. 142, 150.

⁹⁸ Se Felman, s. 150.

⁹⁹ Anderson, s. 127.

¹⁰⁰ Felman, s. 133.

inför att skriva det som hon kom att skriva gjorde också Beauvoir som ger uttryck för detta i förordet till *Le Deuxième Sexe* (1949). Medan Richs betänksamhet bestod i att göra teori till självbiografi, tvekade Beauvoir inför att göra sitt eget öde, sin självbiografi, till teori. För Felman blir det nästintill ett kriterium – utöver den uppenbara metareflektionen som består i författarnas uttalanden om sina verk – att den *tveksamhet* som de kände inför sina åtaganden bearbetas och skrivs in i texterna: ”These *hesitations* are not simply overcome, erased, forgotten; they are inscribed, recorded, written permanently into the text.”¹⁰¹ Vad som finns i Richs och Beauvoirs texter är dessutom inte enbart kombinationen av självbiografi och teori utan dessas ingripande i varandra: ”[N]ot merely the combination of autobiography and theory but their interaction: not merely their mutual information but their mutual transformation. And in both cases, the *hesitation* itself (the clash between autobiography and theory as *self-resistance*) is both autobiographical and theoretical.”¹⁰² Tvekan, osäkerhet, ambiguitet – såväl författarens som textens – och konfrontationen mellan genre och diskurser omvandlar verkligen dessa och pekar därför mot andra slags texter och självbiografiska metoder än dem som den självbiografiska genren vanligen förknippas med. Det handlar om texter som skorrar, krackelerar och riskerar att falla sönder, som knappt är, eller som är mycket mer än berättelser, och om åtaganden där tystnad och tal, tillgången till orden och via dem det egna jaget, blir en kamp på liv och död inte helt olik vittnesmål och traumaberättelser.

¹⁰¹ Felman, s. 134.

¹⁰² Felman, s.134.

DEL 2 The middle line in my left palm broke in two

Maxine Hong Kingstons *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*

The break she had made in the 'roundness'

Maxine Hong Kingstons självbiografi tar avstamp i överträdelsen av ett förbud, en strategi som med Nancy K. Millers ord skulle kunna kallas för 'det självbiografiska sveket' om det inte vore för att detta, vad gäller *The Woman Warrior*, bara är en del av en större självbiografisk metodologi.¹⁰³ Genom att trotsa sin mors uppmanande ord och därigenom svika henne – ett förbud som har ålagts även modern och som denna tillfälligt måste överskrida för att framföra sin varning till dottern – berättar hon det som inte får berättas samtidigt som hon upphäver släktens straff.

'You must not tell anyone', my mother said, 'what I am about to tell you. In China your father had a sister who killed herself. She jumped into the family well. We say that your father has all brothers because it is as if she had never been born.'¹⁰⁴

Verket som öppnas med ovanstående rader i det första kapitlet bär den karakteristiska titeln "No Name Woman" i vad som är centralt för *The Woman Warrior*: benämningen och språkets makt vare sig det handlar om tal eller skrift: dess vidare implikationer beträffande minne eller glömska, identitet eller avsaknad av sådan, en inkluderande eller exkluderande gemenskap. Kvinnan utan namn, Kingstons faster, har blivit gravid utanför äktenskapet, och blir föremål för en mobb av bybor som gör en räd på familjens gård, de vandaliserar och förstör. Berättaren föreställer sig hur kvinnan utan namn som måste glömmas ensam föder sitt barn ute på en åker. Mellan den unga kvinnan och hennes barn å ena sidan och familjen å den andra öppnar sig vid födseln en avgrund som beskrivs som ett sår: "At its birth the two of them had felt the same raw pain of seperation, a wound that only the family pressing tight could close."¹⁰⁵ Framemot morgonen dränker hon sig och den nyfödda i familjens brunn. Genom denna inledning görs trauma – splittringen mellan fastern och familjen beskrivet som ett sår liksom moderns varning till dottern att berätta om detta – till utgångspunkt för Kingstons självbiografi.

¹⁰³ Se Nancy K. Miller, "The Ethics of Betrayal: Diary of a Memoirist" i *The Ethics of Life Writing*, red. Paul John Eakin, Ithaca: Cornell University Press, 2004, s. 152.

¹⁰⁴ Kingston, s. 11.

¹⁰⁵ Kingston, s. 21.

Men vari består den unga kvinnans egentliga synd? ”The villagers punished her for acting as if she could have a private life, secret and apart from them.”, skriver Kingston.¹⁰⁶ Genom att föda ett oäkta barn har hon trätt ut ur byns konventioner, och framträtt, som individ.¹⁰⁷ Genom den utomäktenskapliga graviditeten förstör hon en del av bysamhällets patriarkala grundstruktur som symboliseras av runda talismaner. För att straffa henne och visa på den skada som hon åsamkat kollektivet vandaliserar byborna familjens hus.

The frightened villagers, who depended upon one and another to maintain the real, went to my aunt to show her a personal, physical representation of the break she had made in the 'roundness.' [---] Misallying couples snapped off the future, which was to be embodied in true offspring. The villagers punished her for acting as if she could have a private life, secret and apart from them. [---] The round moon cakes and round doorways, the round tables of graduated sizes that fit one roundness inside another, round windows and rice bowls – these talismans had lost their power to warn this family of the law: a family must be whole, faithfully keeping the descent line by having sons to feed the old and the dead, who in turn look after the family. The villagers came to show my aunt and her lover-in-hiding a broken house.¹⁰⁸

När Kingston väljer att inleda sin självbiografi med fasterns historia och skriva in den i berättelsen om sig själv bryter även hon sönder den patriarkala helhet och det förtryck som tystnaden och glömskan var avsedd att skydda.¹⁰⁹ I en och samma gest – den paradoxala inledningen bestående av den dubbla språkliga akten, det dubbla sveket skapas en rörelse liknande ett dominospel. Modern förbjuder berättaren, dottern, att föra vidare det som hon själv just, trots förbudet, ska till att berätta och Kingston inleder sitt självbiografiska åtagande med att berätta att modern berättar något som varken denna eller hon själv får berätta. Genom denna strategi synliggör Kingston kollektivets straff via den språkliga gemenskapen i form av berövandet av namnet och dess koppling till identitet för en kvinna som rör sig utanför gränserna, och för åter in fastern, kvinnan utan namn, i kollektivets minne, i vad som kommer att bli en av de mest hyllade självbiografierna. Fasterns öde och familjens hemlighet blir således offentligt.

Genom användandet av citationstecken som en strategi i inledningen visar, menar Gilmore, Kingston sitt avståndstagande mot moderns berättelse om fastern.¹¹⁰ Istället låter hon No Name Woman, berövad livet i en tragedi träda fram med konturer fyllda med kropp, längtan, och sorg genom de olika berättelser som den berättande brorsdottern utmejslar åt henne. Via

¹⁰⁶ Kingston, s. 19.

¹⁰⁷ Såväl John Paul Eakin som Lauren Rusk har pekat på hennes avvikelse. Det är hennes skillnad gentemot hennes kultur som är hennes felsteg, menar Eakin i *Fictions in Autobiography*, s. 260. Rusk ser spänningen mellan samhället och individens krav som ett grundläggande tema i *The Woman Warrior* och menar att det bör uppmärksammas att Kingston börjar sin självbiografi med att undersöka hur individualism och samhälle samspelar i en okänd fasters liv, s. 63.

¹⁰⁸ Kingston, s. 19-20.

¹⁰⁹ Jfr Gilmore, *Autobiographics*, s. 179 och Rusk, s. 66.

¹¹⁰ Gilmore, *Autobiographics*, s. 175.

fantasin och spekulationen som metod skapar Kingston en berättelse om sin kvinnliga släktings öde genom att föreslå och pröva olika versioner av den.¹¹¹ Först föreställer hon sig fastern som offer för en våldtäkt men överger snart denna tolkning för en mer romantisk och upprorisk version. Kan hon ha haft en hemlig älskare? Men otrohet hör till det extravaganta och kan knappast ha varit något som man kostade på sig i svälttider, resonerar berättaren. Men berättaren dras likväl till den upproriska tolkningen och prövar en berättelse där fastern är en radikal kvinna som trotsar föräldrarnas tilltro till att hon ska upprätthålla traditionerna. En kvinna som bär på samma längtan att bryta med det konventionella bylivet i Kina som bröderna som gett sig av till Amerika. Textens rörelse skapas genom ett grepp som påminner om *palinode* där en tidigare utsaga så småningom tas tillbaka. Resultatet blir att mening förskjuts och texten osäkras.¹¹² Den lämnas öppen och utelämnas, som Rusk påpekar, åt läsarens fantasi, genom sina 'perhapses'.¹¹³

Effekterna av fasterns övertramp – *the break she had made in the 'roundness'* – gör Kingston till metod när hon skriver sin självbiografi: genom återgivandet av historier och myter från uppväxten berättade av modern uppenbaras sprickan mellan dessa och hennes eget liv, såväl som likheten dem emellan och möjligheten till identifikation. När hon synliggör fasterns överträdelse så synliggör hon därför även sin egen och positionerar sig därigenom som en lagbrytare.¹¹⁴ Bevarandet av den patriarkala släktlinjen – här genom att låta en kvinna som överträdde dessa falla i evig tystnad och glömska – förutsätter att den helhet och det system som den kvinnliga släktlinjen hade kunnat utgöra träder tillbaka. Men No Name Woman är berättarens faster, och omnämns på flera ställen som "my aunt".¹¹⁵ Den genealogiska betoningen ger No Name Woman sin familj åter, och den visar hennes alltjämt fortsatta betydelse och funktion i en familj och ett samfund via en skrivande brorsdotter i Amerika. Den unga berättaren får inte bara ta del av berättelsen utan blir också en del av den genom att hon får fasterns öde berättat för sig den dag som hon får sin första menstruation vilket i sig målar upp ett potentiellt trauma för den unga flickan. Det här skulle, som modern betonar, kunna hända även henne om hon inte ser upp, en varning som i sitt försök att hindra att något liknande händer dottern samtidigt, som Smith har påpekat, också bidrar till att

¹¹¹ Suzanne Juhasz pekar år 1980 ut fantasin som kännetecknande för en *ny* feministisk självbiografi och som en viktig byggsten för kvinnors identitetsskapande. *The Woman Warrior* är för henne det mest belysande exemplet på detta. "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography. Kate Millet's *Flying and Sita*; Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*, i *Women's Autobiography*, red. Jelinek, s. 222.

¹¹² Jfr Kingston, s. 14 ff.

¹¹³ Rusk, s. 82.

¹¹⁴ Jfr, Rusk, s 66.

¹¹⁵ "My aunt must have lived in the same house as my parents [...]" och "Once my aunt found a freckle on her chin [...]" Kingston, s. 15, 16.

likställa henne med fastern.¹¹⁶ Det är just genom denna tolkning av kvinnors kroppar och sexualitet som fastern saknar namn, röst och en legitim plats i släktledet, menar Gilmore.¹¹⁷ Kvinnors sexualiserade kroppar introduceras därmed i verket som en förödande kraft för bysamhället och bildar via ifrågasättandet av den tystnad som omger fasterns öde grunden för Kingstons åtagande och försök att förstå sig själv i relation till fastern genom att skapa alternativa tolkningar av hennes öde.¹¹⁸ Beträktad från ett annat håll avslöjar berättelsen också patriarkatet som fiktion och som en i grunden skör konstruktion som hotar att rämna via framhävandet av den vanligtvis undantryckta genealogi som den kvinnliga släktlinjen utgör.¹¹⁹

När Kingston bryter tystnaden kring fastern slår hon inte bara sönder den patriarkala ontologin utan återskapar också en annan av den slags helhet som begreppet 'roundness' avser att symbolisera: den kvinnliga släktlinjen som i tysthet har samexisterat med den patriarkala. För det är här inte fråga om att ta in kvinnor i diskursen, utan snarare att i enlighet med Irigaray och écriture féminine synliggöra kroppar och röster som redan finns där men som är tystade.¹²⁰ Det finns således en analogi mellan fasterns överträdelse och utträde ur ordningen och Kingstons, eller varje kvinnas, självbiografi: att genom att göra anspråk på bestämmanderätt över den egna kroppen och begäret, eller tolkningsföreträdet över berättelsen om ens liv, kräva att bli sedd som subjekt. Att som kvinna skriva självbiografi innebär, som Smith påpekar, att hamna i konflikt med å ena sidan självframställningens konventioner och å andra sidan kulturella föreställningar om kvinnor som försvårar tillgången till språket och därigenom möjligheten att uttrycka sig.¹²¹

Att skriva fram fastern ur glömskan blir också ett vittnesmål om de traumatiska upplevelser och dödliga utgångar som hotar den kvinnliga existensen. Liksom berättelsen om en omöjlig berättelse – kännetecknande för definitionen av vittnesmål och ibland för berättelser om trauma – är titeln på kapitlet om fastern, "No Name Woman", en negation. I termer av negationer beskriver också Smith Kingstons åtagande: "She [is] seeking to name the formely unnamed – the subjectivity of her aunt."¹²² Försöken att ta tillbaka fasterns berättelse går via

¹¹⁶ Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, s. 153.

¹¹⁷ Gilmore, *Autobiographies*, s. 176.

¹¹⁸ Gilmore, *Autobiographies*, s. 176.

¹¹⁹ Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, s. 154.

¹²⁰ Irigaray, *Könsskillandens etik*, s. 212-213 om sitt tidigare verk *Speculum*: "Sålunda kan *Speculum* omöjligt propagera för att den 'kvinnliga kroppen' ska föras in i den 'manliga korpusen', ty den kvinnliga kroppen har alltid figurerat i den manliga korpusen [...] *Speculum* kritiserar att det ena könet ensamt har rätt att använda, byta och ge form åt det andra."

¹²¹ Smith, s. 151. Att förminska sina egna bedrifter och lyfta fram andras har varit vanligt när kvinnor skriver självbiografier, menar Heilbrun, s. 23.

¹²² Smith, s. 153.

identifikationen som tillvägagångssätt.¹²³ Kingstons självbiografiska projekt är en akt, nästintill en besvärjelse, riktad mot det öde som blev fasterns: ”Unless I see her life branching into mine, she gives me no ancestral help.”¹²⁴ Berättaren skjuter både fasterns öde ifrån sig och försöker närma sig det. För i fasterns tragedi finns också hennes egen historia: en berättelse som inte får bli hennes livshistoria. Men berättelsen om faderns syster som har fått sitt namn uttraderat är, utöver Kingstons släkthistoria, också en historia som berättaren aktivt gör till sin egen genom att, med ett kriterium från Felman, använda *tveksamheten* som metod. Genom detta grepp prövar sig berättaren fram mellan olika tänkbara versioner, och bland de många berättelser om kvinnor som *The Woman Warrior* utgörs av, för att upprätta sig själv i relation till dessa. På så sätt kommer verket nästan att förkroppsliga Felmans självbiografiska strategi om att åtkomsten av den egna livsberättelsen beträffande kvinnor finns i den Andres berättelser vilket ger biografien en självbiografisk funktion. I slutändan framstår därför historien om fasterns öde mer som en berättelse om Kingston än om den döde. För oavsett huruvida språket är en fallisk zon eller inte så gör ”berättandet [...] alla människor [till] den första. Den som berättar är den som beskriver världen liksom sig själv och den andre.”¹²⁵ Detta är på en och samma gång självbiografins, jag-framställningens, välsignelse och förbannelse. Om berättaren tidigare var offer för moderns berättelse, och därigenom för släktens tolkning av fastern som ett exempel på hur det kan gå för kvinnor som överskrider gränser, så vänder Kingston på ordningen när hon väljer att artikulera tystnaden. Hon basunerar ut fasterns öde och det varnande exempel som berättelsen om att detta inte får berättas var ämnad att vara; ett rättesnöre för hennes liv som kvinna och en inbjudan till att delta i förtrycket. Vid artikerandet – upprepningen – av själva förbudet, blir den paradoxala verkan av gesten att ’berätta att man inte får berätta och vad som inte får berättas’ att den påtvingade skam som kvinnors sexualitet och kroppar är behäftad med återförs till avsändaren och på en och samma gång såväl berövar denne den makt som tolkningsföreträdet innebär samtidigt som dennes maktlöshet uppenbaras. Denna strategi är på ett övergripande plan – med delkomponenter såsom det självbiografiska sveket, synliggörandet och därmed den gradvisa förstörelsen av det patriarkala förtrycket och biografins självbiografiska möjligheter – det perverterade agentskapets metod. En icke-berättelse eftersom den inte får berättas och kanske egentligen inte heller kan berättas om en kvinnlig släktings olydnad och självmord bildar plattformen för Kingstons egen berättelse och självbiografi.

¹²³ Gilmore, *Autobiographics*, s. 179.

¹²⁴ Kingston, s. 16.

¹²⁵ Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens*, s. 426.

Insane people were the ones who couldn't explain themselves

Måste man ha en berättelse för att vara en person, frågar sig Paul John Eakin i introduktionen till antologin *The Ethics of Life Writing*.¹²⁶ Problematiken kring att tala finns med berättaren redan från början. Hon har svårt att våga göra sig hörd utanför familjen i sociala sammanhang såsom skolan. När berättelsens tid hinner ikapp och sammanstrålar med det skrivande, självbiografiska jaget så är upplevelsen av att ha svårt att tala fortfarande lika angelägen: ”A dumbness – a shame – still *cracks my voice in two*, even when I want to say 'hello' causally [...] or ask directions of a bus driver. I stand frozen [...].”¹²⁷ Här kommer det traumatiserade talet till uttryck genom upplevelsen av att rösten delar sig och spricker. Att uttrycka sig via tal och språk är inte bara en brännpunkt och grundläggande för den skriftliga självbiografin, utan utgör hos Kingston också en skiljelinje mellan att vara subjekt eller inte, och ytterst en gräns mellan mental hälsa och ohälsa, mellan den friska och den galna:

I thought talking and not talking made the difference between sanity and insanity. Insane people were the ones who couldn't *explain themselves*. There were many crazy girls and women. [---] Within a few blocks of our house were half of a dozen crazy women and girls [...]. There was the woman next door who was chatty one moment – inviting us children to our first 'sky-movie' – and shut up the next.¹²⁸

'Galenskap' länkas här till en särskild sorts tystnad, nämligen den där de drabbade ”couldn't explain themselves”. Den som är galen eller sjuk är den som inte kan företräda eller representera sig själv, föra sin egen talan eller ytterst sett berätta sitt liv; skriva sin självbiografi. Den tystnad som psykisk sjukdom sägs vara förenat med – oförmågan att företräda sig själv – har likheter med den självbiografiska tystnad som Felman menar råder för kvinnor vars liv präglas av trauma. I *The Woman Warrior* uppmärksammas i samband med förmågan att tala att gränsen mellan frisk eller galen är av särskild vikt i kvinnors liv: ”I thought every house had to have its crazy woman or crazy girl [...]. Who would be It [sic] at our house? Probably me.”¹²⁹ I närheten av berättarens hem fanns en ung kvinna med psykiska problem: ”When you went to her house, you had to keep alert [...] She would lurch out of dark corners; houses with crazy girls have locked rooms and drawn curtains.”¹³⁰ Över kvinnor som har förlorat sitt förstånd vilar det en sådan skam att de måste gömmas bakom gardiner och förvaras i förseglade rum. Galenskap ryms inte i idén om feminitet; en galen person gör

¹²⁶ Paul John Eakin, ”Introduction: Mapping the Ethics of Life Writing” i *The Ethics of Life Writing*, red. Paul John Eakin, New York: Cornell University Press, 2004, s 5.

¹²⁷ Kingston, s. 148-149, min kursiv.

¹²⁸ Kingston, s. 166-167, min kursiv.

¹²⁹ Kingston, s. 170.

¹³⁰ Kingston, s. 168.

inte som den blir tillsagd och personer som inte gör som de blir tillsagda betraktas inte längre som kvinnor.¹³¹ Vad den första delen i Kingstons självbiografi med rubriken ”No Name Woman” egentligen visar – även om fastern inte beskrivs i termer av galenskap – uppenbaras genom att ordet *name* tas bort. Fastern gjorde det som är upprinnelsen till att galna kvinnor hålls instängda i mörka hus; hon lydde inte utan bröt mot patriarkatets regelverk, och blev därmed en ’no woman’.

I berättarens direkta närhet drabbas moderns syster, mostern Moon Orchid, som på äldre dar är på sitt första besök hos sina släktingar i Kalifornien, av psykisk sjukdom. Brave Orchid tvingar sin mindre psykiskt robusta syster att söka upp och konfrontera sin före detta man, som varit bosatt i USA de senaste trettio åren. Under denna tid har den äkta maken visserligen alltid betalat underhåll för deras gemensamma dotter, men också passat på att gifta om sig, och vid mötet med Moon Orchid förnekar maken henne. Sakta men säkert dras hon in i ett nät av konspirationstankar som rör allt från de mexikanska grannarna till makten i Washington D.C. Hon ber barnen i familjen som försöker undslippa hennes sällskap att inte lämna henne, övertygad om att det är sista gången hon får se dem innan en främmande makt, ett ”de”, fångar in dem för att utplåna dem till aska. Till skillnad från modern Brave Orchid som ständigt berättar – *talk-story* som är Kingstons benämning för det – har mostern Moon Orchid inte så många berättelser att tillhandahålla. Hon har bara en.

Brave Orchid saw that all variety had gone from her sister. She was indeed mad. ’The difference between mad people and sane people’, Brave Orchid explained to her children, ’is that sane people have variety when they talk-story. Mad people have only one story that they talk over and over.’¹³²

Detta diagnostiserande av den sjuka och den friska, med hjälp av språket som symptom, kan appliceras på *The Woman Warrior* som just utgörs av flera berättelser i olika versioner och med skilda perspektiv. Kingston blandar också olika genre vilket ger verket beröringspunkter med Felmans kriterier för en självbiografi som en sammanblandning av litteratur, självbiografi och teori. Om detta sjukdomsutlåtande dessutom tillämpas på det fragmentariska och till formen uppbrutna skrivande som ibland har förknippats med kvinnors texter, och på postmodern estetik i stort, så normaliseras splittringen. Mångfaldens modus blir till ett sundhetstecken tvärtemot vad som anses om traumaestetikens vingklippta formspråk. Den stora traditionen av manliga självbiografier, som följer en välartad kronologisk ordning i en

¹³¹ Felman har pekat på motsägelsen i att ’galenskap’ tillskrivs kvinnor genom den skillnad som kvinnor förkroppsligar i relation till mannen *samtidigt* som kvinnlighet just konstitueras genom avsaknaden av galenskap, s. 34.

¹³² Kingston, s. 143.

hel och sammanbunden berättelse, kan därför något tillspetsat betraktas som symptom på sjukdom eller psykisk ohälsa.

Men vad är det som gör att Moon Orchid bara kan upprepa en och samma berättelse? Vad är anledningen till att hon är bemästrad av ett trauma som hemsöker och vägrar släppa taget om henne? När maken avvisar henne så innebär det, som Smith påpekar, att han förnekar ”the very ontological basis on which Moon Orchid’s selfhood is predicated and effectually erases her from the lines of descent.”¹³³ Genom sin sjukdom erhåller hon, hävdar Smith, däremot en slags subjektivitet:

In the end the story of vanishing without leaving a trace becomes the only trace that is left of her, an impoverished autobiographical absence.¹³⁴ [...] A woman of no autobiography, Moon Orchid cannot find a voice of her own, or, rather, the only subjectivity that she finally voices is the subjectivity of madness.¹³⁵

I Smiths resonemang saknas, liksom i Felmans, en tydlig distinktion mellan självbiografen som skrift och vad som skulle kunna kallas för en akt av självbiografiskt slag då den uteblivna självbiografiska skriften uppfattas som just en antydning om en självbiografi. Det är inte helt ovanligt att litteratur som behandlar frågan om kvinnors självbiografier ser det på individnivå djupt tragiska ödet som subversivt. Så menar Felman till exempel, vilket tas upp längre fram, att den Mary Hamilton i den skotska ballad som Virginia Woolf parafraiserar i *A Room of One’s Own*, en kvinna som hamnar hos bödeln, skapar sin självbiografi genom att gå sitt öde till mötes: genom att avskrivna sig sin självbiografi. På detta sätt utgör Moon Orchid i en viss mån ett exempel på ett perverterat agentskap. Genom att uppslukas av trauma och försvinna in i galenskapens register, men också genom att agera ut detta och uttrycka sig, blir hon faktiskt *någon*. På ett liknande sätt hävdar Felman att Stéphanie i en novell av Balzac, vilket diskuteras längre fram, också erhåller ett slags subjektivitet genom att med trauma och galenskap som medel förneka den binäritet som det falliska språket är beroende av. Moon Orchids sinnesförvirring är ett uttryck för en protest gentemot den patriarkala ordning som gör män till subjekt samtidigt som den berövar kvinnor subjekt-och agentskap.

No Name Woman och Moon Orchid är egentligen två sidor av samma mynt. Den första gjorde i Kingstons tolkning uppbrott mot det patriarkala – i och med graviditeten representerar hon genom sin kropp sitt olydiga begär – och såg det nödvändigt att begå självmord, den andra lydde maken och patriarkatet så till den grad att hon blev galen och därigenom, på ett sätt, olydig. Bägge gick under. Liksom No Name Womans självmord får

¹³³ Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography*, s. 165.

¹³⁴ Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography*, s. 165.

¹³⁵ Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography*, s. 167.

berättelsen om Moon Orchids psykiska sjukdom, som slutar med hennes död, funktionen att, liksom början på en utvecklingshistoria, utgöra grunden för berättelsen om Maxine Hong Kingstons eget liv.

Men Kingston bryter också med den konventionella, androcentriska synen på genren självbiografi som en retrospektiv *representation*. Juhasz antyder detta när hon pekar på att Kingston använder fantasin, mer än imitationen för att skapa ett jag, och på så sätt gör just produktionen, snarare än sammanställningen av det förgångna, till självbiografins signum.¹³⁶ På så sätt kommer verket i helhet att nyansera, och i viss mån även transformera, den utgångspunkt som var den unga berättarens perspektiv där oförmågan att just representera sig själv sammankopplades med att vara galen.

I had to figure out again how to talk

Berättaren klarar sig däremot inte helt undan sjukdomen och galenskapens hotelser och lockelser som är nära förbundna med språk, identitet och viljan att vara subjekt. En eftermiddag i sjätte klass är hon ensam kvar med den tystaste flickan. På en toalett i källaren försöker hon tvinga den andra flickan att tala, men denna yttrar inte ett ord. Episoden utmynnar i kränkning och misshandel. Berättaren pyr ut sitt hat, eller snarare självhat.¹³⁷

I looked into her face so I could hate it close-up. [---] She was baby soft. I thought that I could put my thumb on her nose and push it bonelessly in, indent her face. [---]¹³⁸ 'I don't understand why you won't say just one word', I cried, clenching my teeth.¹³⁹

Kampen med att tala finner här sin motsvarighet i en spegelrelation där berättaren agerar ut sin egen traumatiska relation till språket över en köttslig syster.¹⁴⁰ ”If you dont talk, you can't have a personality. You'll have no personality and no hair. You've got to let people know you have a personality and a brain.”, säger berättaren till den andra flickan.¹⁴¹ Samtidigt som berättaren, också hon den tysta flickan, misslyckas med att få den andra att tala, lyckas hon själv, som Eakin påpekar, att tala med en röst fylld av auktoritet i en situation som belyser hela den självbiografiska akten som här når sin kulmen.¹⁴² Berättaren framstår konventionellt

¹³⁶ Se Juhasz, ”Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography”, s. 230, 237.

¹³⁷ Jfr Eakin, *Fictions of Autobiography*, s. 268.

¹³⁸ Kingston, s.158.

¹³⁹ Kingston, s.162-163.

¹⁴⁰ Eakin, *Fictions of Autobiography*, s. 268.

¹⁴¹ Kingston, s. 162, min kursiv.

¹⁴² Eakin, *Fictions of Autobiography* s. 268-269.

sett som ett subjekt. Med det perverterade agentskapet som verktyg går det att se att den egentliga hjältinnan och subjektet däremot, tvärtemot Eakins läsning av passagen, är den tysta flickan. Genom att svara på kritiken som riktas mot hennes tystnad med ännu mer tystnad – trots misshandeln och löftet om att den avbryts om hon bara säger ett ord – träder hon aldrig in i den subjektivitetsekonomi som sätter likhetstecken mellan att tala och att vara någon.

Om berättaren tillfälligt lyckas foga samman sin självbild så är det inte utan att det kostar. Hon blir sängliggande under mer än ett och halvt år i en okänd sjukdom.

The world is sometimes just, and I spent the next eighteen months sick in the bed with a mysterious illness. There was no pain and no symptoms, though *the middle line in my left palm broke in two*. Instead of starting junior high school, I lived like the Victorian recluses I read about. I had a rented hospital bed in the living room, where I watched soap operas on TV and my family cranked me up and down. I saw no one but my family, who took good care of me. I could have no visitors, no other relatives, no villagers. My bed was against the west window, and I watched the seasons change the peach tree. I had a bell to ring for help. I used a bedpan. It was the best year and a half of my life. Nothing happened.¹⁴³

Under den här tiden når hon höjden av passivitet, friad från tvånget att tala först efter att ha talat. De arton månader av sängliggande i ett regressionsliknande tillstånd, som berättaren beskriver, gör att hon blir till en av de skrämmande flickor som husen i grannskapet gömmer: avskuren från offentligheten i en sammansmältning med omgivningen till skillnad från den händelse som föregick sjukdomsperioden. Tillbaka i skolan får hon börja om på det mödosamma projektet att hitta orden: ”But at school I had to figure out again how to talk. I met again the poor girl I had tormented. She had not changed.”¹⁴⁴ Berättaren är heller inte förändrad vad gäller svårigheten att tala, men väl på ett annat plan. Handflatans mittlinje har delat sig i två delar och den splittring som spåren av den våldsamma händelsen, traumat, sägs åstadkomma i psyket blir en inskription – en skrift – i köttet. Det som Kingston gestaltar är i sin tur en gestaltning, en sinnebild, av vad Felman anser göra Virginia Woolfs *A Room of One's Own* till en av de få självbiografier som någonsin har skrivits av en kvinna om en kvinnas liv. När Woolf lyckas skriva det som, enligt Felman, annars är omöjligt att benämna genom den Andres berättelse, så är bedriften att hon ”succeeds precisely in inscribing *woman's split as groundbreaking*: as the groundbreaking process of a woman thinking – thinking back and thinking forward – through her own split.”¹⁴⁵ På samma gång som upplevelsen av att ha talat, genom att göra våld mot den tysta flickan som är en spegling av berättarjaget, dröjer sig kvar som en inskription i handen hos berättaren i Kingstons *The*

¹⁴³ Kingston, s. 163, min kursiv.

¹⁴⁴ Kingston, s. 163.

¹⁴⁵ Felman, s. 148.

Woman Warrior, är händelsen, i en vidare bemärkelse, också ett symboliskt initierande i den komplicerade värld som ofta möter just kvinnliga författare.

I learned to make my mind large, as the universe is large, so there is room for paradoxes

Handflatans mittlinje som delar sig och förgrenas i två korresponderar med det liv och den text som befinner sig i skärningspunkten mellan olika erfarenhetsfärer och genre: genus, etnicitet, klass, tal kontra tystnad, muntligt berättande kontra skriftligt, moderns ord kontra faderns, självbiografi, skönlitteratur, prosa, poesi, tragik, komik, Encyclopedia, myt.

Kingston beskriver sprickan mellan legendernas vidgade vyer där kvinnor är krigare, magiker, och poeter, och det verkliga kinesiska såväl som amerikanska kvinnolivets begränsningar. ”My American life has been such a disappointment.”¹⁴⁶, skriver Kingston som tog till sig av moderns alla berättelser: ”When we Chinese girls listened to the adults talking-story, we learned that we failed if we grew up to be but wives or slaves. We could be heroines, swordswomen.”¹⁴⁷ Kingstons självbiografiska metod och strategi följer den sammanblandning av fakta och fiktion som berättaren blev föremål för som barn då det inte fanns någon tydlig skillnad mellan historierna som modern berättade varje kväll tills barnen somnade och hennes eget liv: ”I couldn’t tell where the stories left off and the dreams began, her voice the voice of the heroines in my sleep.”¹⁴⁸

I den första av de fem delar som *The Woman Warrior* består av finns alltså ”No Name Woman” som är moderns berättelse om fastern. Här ramar Kingston in sitt eget liv genom att med fiktionen och biografien som medel spekulera kring det öde som drabbar hennes kvinnliga släkting i Kina. Den andra delen ”White Tigers” behandlar i jagform och via ett mer poetiskt, förtäat språk legenden Fa Mu Lan och utgör Kingstons fiktiva självbiografi om flickan som från tidig ålder tränas för att ge sig ut i strid för att med en lista som föräldrarna har tatuerat in på dotterns rygg hämnas oförrätter som begåtts mot familjen och byn. Såväl denna del som den tredje som har titeln ”Shaman”, och som är en biografi om Kingstons mor Brave Orchid som utbildade sig till läkare i Kina, men som migrant i Kalifornien kom att försörja sig genom att driva tvättinrättning och plocka tomater, har inslag av övernaturliga element så som

¹⁴⁶ Kingston, s. 47.

¹⁴⁷ Kingston, s. 25.

¹⁴⁸ Kingston, s. 25.

modern Brave Orchids strider och bemästrande av spöken. ”At the Western Palace” är berättelsen om Brave Orchids syster, Kingstons moster, Moon Orchid, som hälsar på familjen i Kalifornien och hamnar på ett mentalsjukhus där hon dör. I den femte och sista delen, ”A Song for a Barbarian Reed Pipe” ryms metareflekationer kring berättarstilar och deras förhållande till sanningen. *The Woman Warrior* avslutas med två berättelser – början är moderns och slutet – om den kinesiska poeten Ts’ai Yens levnadsöde i mångårig fångenskap hos ett annat folk, barbarerna – är hennes eget, skriver Kingston.

Genom sin uppbrutna och fragmentariska form kan *The Woman Warrior* till sin övergripande struktur läsas som en gestaltning av trauman, illustrerade och samlade i en central figur: splittringen. Handflatans mittlinje som delar sig i två likt en inskription hos berättaren är ett exempel på detta, och på en självbiografisk metod. Liksom trauman inte följer någon linjär och kausal tankeräcka framstår också kronologin i verket, i jämförelse med konventionella självbiografier, som omkastad. Istället för att ta sin utgångspunkt i författarens födelse och liv så är det först mot slutet efter berättelser om fastern i Kina, legenden Fa Mu Lan, modern och mostern, som texten huvudsakligen kommer att handla om berättarens uppväxt. Sprickor och glapp uppstår, som Rusk påpekar, genom att texten abrupt övergår i en annan stil eller en ny berättelse.¹⁴⁹ Den ’referensens pakt’ som etableras i det första kapitlet bryts i det andra.¹⁵⁰ Redogörelser från barndomen i Kingstons vardagliga liv, förmedlade på en prosa som Smith kallar för ”nervous, disjointed, unpoetic, frustrated”, krockar med den eleganta och mystiska prosa som omger mytens krigarkvinna Fa Mu Lan och blir på så sätt, menar Smith, ett ifrågasättande av grunden för en sådan estetik.¹⁵¹ Men snarare än en kritik av en särskild estetik kan verket med sina många, olika estetiker ses som ett försök att inrymma flera olika tilltal och former för sådana. För *The Woman Warrior* är också en inkluderande text som både gestaltar och försöker överbrygga den känsla av splittring som berättaren erfar. På tematisk nivå finns denna ansats i Kingstons beskrivning av det intelligenstest som hon får göra i första klass.

My record shows that I flunked kindergarten and in first grade had no IQ – a zero IQ. I did remember a first grade teacher calling out during a test, while students marked Xs on a girl or boy or a dog, which I covered with black.¹⁵²

¹⁴⁹ Rusk, s. 78.

¹⁵⁰ Rusk, s. 72.

¹⁵¹ Smith, s. 159.

¹⁵² Kingston, s. 164.

Provet handlar om att kategorisera, om disjunktionens; särskiljandets *eller* som förutsättning för en binär struktur. Uppgiften inbegriper att markera 'rätt' genus som svar på lärarens frågor. Berättaren vägrar emellertid att delta i språkets och särskiljandets regelverk, den svarta färgen som hon målar över intelligenstestet med blir ett underkännande av det.

Diskvalificeringen av testet, den svarta färgen, spelar ut det binära systemet av könskategorier och på sätt och vis även henne själv. Genom den handlingen bedöms hon automatiskt som intelligensbefriad. I Smiths läsning utgör denna passage berättarens förkroppsligande spegling av den tysta flickan: "[R]eflecting her own fears of insubstantiality and dumbness (symbolized for her in the zero intelligence quotient that marks her first-grade record)."¹⁵³

Betraktad genom det perverterade agentskapet som metod utför hon, genom att agera på ett sätt som uppfattas som avvikande, emellertid en motståndshandling. Med den svarta färgen skapar hon ett svar som är större än de som ryms inom provet.

När Felman tar sig an Balzacs novell "Adieu" (1830) ringar hon genom karaktären Stéphanie de Vandières in ett tillvägagångssätt som liknar Kingstons. Texten handlar om Philippe och hans tidigare älskarinna Stéphanie. Under en resa till Ryssland under Napoleonkriget förlorar Stéphanie sitt förstånd och försvinner in i ett närmast kontaktlöst tillstånd efter en olycka där hennes man drunknar och hon även måste slitas från Philippe på ett dramatiskt sätt. Det sista Philippe hör henne säga är 'adieu'. När han två år senare träffar på henne är hon omhändertagen av en släkting som är läkare och som försöker bota henne. Den traumatiserade Stéphanie känner inte igen Philippe, men upprepar oavbrutet ordet adieu. Philippes försök att få Stéphanie att känna igen honom handlar emellertid, menar Felman, om att leda henne ut ur galenskapen genom att få henne att gå in det könade språket för att representera sig själv som kvinna igen i det narcissistiska syftet att bekräfta honom som man.

To this demand for recognition and for the restoration of identity through language, through the authority of proper names, Stéphanie opposes in the figure of her madness, the dislocation of any communicative language, of 'propriety' as such, of any correspondance or transparency joining 'names' to 'things', the blind opacity of a lost signifier unmatched by any signified, the pure recurrent difference of a word detached from both its meaning and its context.¹⁵⁴

Galenskapen – utagerandet av ett trauma – används här i motståndets tjänst med effekten att könsidentiteter undermineras genom en oväntad språklig protestakt befriad från fixerad mening. Stéphanies agerande är ytterligare ett exempel på ett perverterat agentskap. Förutsatt att språket och den logik som det utgörs av är en fallisk zon, finns det ingen möjlighet att

¹⁵³ Smith, s. 169.

¹⁵⁴ Felman, s. 36.

motsätta sig denna struktur via *samma* system som subventionerar denna ordning: dvs. att *tala om* för Henri att hon inte vill delta i detta spel. Även om galenskap liksom trauma, kan ses som en särskild plats reserverad åt besvärliga kvinnor inom den patriarkala strukturen och därför inte bär på subversivitet i sig själv kan det användas och skapa sådana effekter som Felman pekar på i analysen av Henri och Stéphanie. Via lösgörandet av mening från meningsbärare genom att endast upprepa ett ord – adieu – i fel sammanhang uppenbaras tecknets godtycklighet genom deras situationsbundenhet.

Felmans läsning av Balzacs novell ger inte bara en nyckel till hennes kritiska projekt – hennes motvilja mot 'getting personal' och uppfattningen om att välutbildade kvinnor talar ett språk som inte är deras – utan kan även belysa grundstrukturen i Kingstons *Woman Warrior*. Kingston använder sig av en pluralistisk metod som genom de olika berättelserna, berättarrösterna och estetikerna är inkluderande. I sammanblandningen motverkas binära strukturer medan texten tematiskt och stilistiskt ringar in olika områden och framför allt behandlar glappen; vad som händer i mellanrummen. Eller som jagberättaren – Fa Mu Lan som växer upp och utbildas till krigare – konstaterar i verkets andra del, "White Tigers": "I learned to make my mind large, as large as the universe, so that there is room for paradoxes."¹⁵⁵

It translated well

Den femte och sista delen av Kingstons verk, "A Song for a Barbarian Reed Pipe", börjar med en reflektion kring återgivandet av berättelsen om den psykiskt sjuka mostern Moon Orchid som fjärde delen av *The Woman Warrior* handlar om, och inleds med orden "What my brother actually said was, 'I drove Mom and Second Aunt to see Aunt's husband who's got the other wife.'" ¹⁵⁶ Ett stycke längre ner korrigerar Kingston denna inledning och berör såväl frågan om estetik och metod som distinktionen mellan fakta och fiktion, autencitet och konstruktion.

In fact it wasn't me my brother told about going to Los Angeles; one of my sisters told me what he'd told her. His version of the story may be better than mine because of its bareness, not twisted into designs. The hearer can carry it tucked away without it taking up much room. Long ago in China, knot-makers tied string into buttons and frogs, and rope into bell pulls. There was one knot so complicated that it blinded the knot-maker. Finally an emperor outlawed this cruel knot, and the nobles could not order it any more. If I had lived in China, I would have been an out-law knot-maker. Maybe that's why my mother cut my tongue.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Kingston, s. 34.

¹⁵⁶ Kingston, s. 147.

¹⁵⁷ Kingston, s. 147.

Återgivandet av broderns ord leds in i en ny berättelse om ett avlägset Kina. Genom en identifierande sammanlänkning mellan myten och berättaren där hon ser sig själv som den som, efter förbudet av en knut så komplicerad att den förblindade den som gjorde den, står utanför lagen presenteras ännu en berättelse om henne själv. Som en traumatisk ursprungsscen och inramning till problematiken kring att tala hör en historia som berättaren har fått berättat för sig av modern. Vid födseln ska denna ha klippt av tungbanden på sin första dotter. I enlighet med den glömska som ses som ett kännetecknande drag för trauma minns berättaren själv inte händelsen – hon hittar heller inga synliga tecken i form av ärrbildning – och kan inte avgöra om det bara är påhitt. Men identifikationen med de laglösa knutmakarna ges som en förklaring till moderns handling: om berättaren hade bott i Kina så skulle hon ha varit en av dessa laglösa knutmakare. För när Kingston inleder sin självbiografi *The Woman Warrior* med att berätta den förbjudna historien om No Name Woman sällar hon sig just till denna skara. Att benämna det onämbara blir ett försök att lösa den knut som hindrat jagberättaren från att tala, och som gör det traumatiska talet till en genomgående trop i verket.

Men den labyrintiska passagen som gör att berättelsen förgrenas i nya riktningar berör också den eklektiska estetik som Kingston använder sig av, likväl som sammanblandningen av fakta och fiktion. Här uttrycks en oro att den utsmyckade berättelsen, liksom verket i helhet, ska stå i vägen för sanningen.¹⁵⁸ Samtidigt visar den citerade passagen ovan, där broderns enklare berättarstil jämförs med hennes egen mer utsmyckade prosa, på en medvetenhet om fiktionen i hennes berättelser. Den estetik som Kingston använder sig av passar hennes syfte att, genom fiktionen som utgångspunkt, försöka tolka och förstå sin omgivning.¹⁵⁹ De drag av självreflektion beträffande språket och berättandet som *The Woman Warrior* visar på, hänger i postmodern fiktion tätt samman med, som Linda Hutcheon visat, den förnimmelse av *skillnad* som hos Kingston utgörs av kön och etnicitet.¹⁶⁰ Genom metareflektionen uppfyller Kingston ett av de kriterier som enligt Felman bör inrymmas i kvinnors självbiografier: en uttalad medvetenhet om den problematik som är förenlig med att berätta sitt liv.

När Kingston ska bringa ordning i vad som är myt och verklighet leder det till fler berättelser. Den metod, orden och berättelserna, som hon har för att föreställa sig och skapa förståelse för den riktiga världen ärver hon från modern.¹⁶¹ När berättaren försöker finna ut vad som är 'sant' och 'falskt' i moderns berättelser skapar hon själv en stil som pendlar

¹⁵⁸ Rusk, s. 70.

¹⁵⁹ Smith, s. 168.

¹⁶⁰ Hutcheon, s. 70.

¹⁶¹ Rusk, s. 69.

mellan fakta och fiktion.¹⁶² Hon gör mot läsaren, som symboliskt får inta Kingstons position under uppväxten, vad modern gjort mot henne. Den terminologi som Rusk, som också uppmärksammar sammansmältningen av berättar- och läsarposition, använder sig av och som ger associationer till krig är talande. Hon menar att Kingstons gestaltning av ett liv uppbyggt kring motsägelser ”*bombards the reader with startling juxtapositions [---] the reader is likely to be, as the protagonist is, incapacitated by an overwhelming number of shocks*”.¹⁶³ Krig är som titeln visar ett återkommande tema i *The Woman Warrior*. Liksom berättelsen om legenden Fa Mu Lan som har de skäl som för henne ut i strid tatuerade på sin rygg har berättaren utöver den inskription som den delade mittlinjen i handen utgör en egen lista. Denna är en självbiografi i miniatyr på flera hundra punkter som hon försöker få modern att hörsamma. En förklaring till behovet av att tala, inringat genom en smärta i strupen som måste få ett slut, kan vara, spekulerar berättaren, de avklippta tungbanden.¹⁶⁴ Genom att identifiera sig med legendens Fa Mu Lan gör hon, som Eakin påpekar, självbiografen till våldsam akt.¹⁶⁵

The swordswoman and I are not so dissimilar. May my people understand the resemblance soon so that I can return to them. What we have in common are the words at our backs. The idioms for *revenge* are 'report a crime' and 'report to five families'. The reporting is the vengeance – not the beheading, not the gutting, but the words. And I have so many words [...] that they do not fit on my skin.¹⁶⁶

Det krig som Kingston för med den självbiografiska skriften är både vad gäller form och innehåll en gestaltning av en diskursernas och genrernas kamp. *The Woman Warrior* – titeln i sig en beskrivning av författaren Kingstons roll i berättelsen om sig själv – låter skönlitteratur och självbiografi, sagor och liv, muntligt berättande och skriftligt samt olika genus- och etnicitetsmarkörer möta varandra för att sammandrabbas och sammanblandas. På så sätt praktiserar texten några av de kriterier som Felman tar fram för en kvinnlig självbiografi såsom konfrontationen, sammanflätningen och transformerandet mellan litteratur, teori och självbiografi. Sammandrabbningen och samexistensen av olika genrer genom det motstånd som dessa genrer och texter gör gentemot varandra ingår också i Kingstons metod.

Trots den till synes fragmentariska formen betonas ändå kontinuitet genom framhävandet av moderns ord och genom det faktum att det är kvinnorna i Kingstons släkt som är navet i

¹⁶² Suzanne Juhasz, ”Narrative Technique and Female Identity” i *Contemporary American Women Writer Narrative Strategies*, s. 178.

¹⁶³ Rusk, s. 79, mina kursiv.

¹⁶⁴ Se Kingston, s. 176.

¹⁶⁵ Eakin, s. 264.

¹⁶⁶ Kingston, s. 53.

självbiografin. *The Woman Warrior* är berättelsen om Kingston som sin mors dotter men också om kampen att frigöra sig från hennes röst och berättelser genom att finna en egen. Om verket genom sin uppbrutna form är mindre konventionellt som självbiografi bär avslutningen däremot på en tematisk försoning. Moderns och berättarjagets historier flyter in i varandra, men skiljs också åt. ”Here is a story my mother told me [...]. The beginning is hers, the ending, mine.”¹⁶⁷, skriver Kingston och återberättar sedan moderns berättelse om mormodern i Kina som älskade att gå på teater. Trots risken för inbrott beordrade hon hela familjen att följa med henne de kvällar som ett teatersällskap spelade i byn, huset fick stå tomt och på mormoderns begäran skulle dörrarna stå vidöppna. En kväll när de satt i publiken slog rånare till mot teatern istället för hemmet. Familjen klarade sig och mormoderns slutsats var att de kunde stå emot olyckor så länge de gick på teater. Därefter avbryts moderns berättelse och, i tillägg till denna, läggs berättarjagets: ”I like to think that at some of those performances, they heard the songs of Ts’ai Yen a poetess born in AD 175.”¹⁶⁸ På så sätt svarar berättaren modern genom att regissera hennes berättelse om mormodern i Kina och föra in sin egen närvaro i en tid och historia som föregår hennes existens. Därmed tar hon kommandot över berättandet. Det är här som hennes eget jag framträder och hon slutligen går från att vara en konsument av berättelser till att producera sådana själv.¹⁶⁹ Ts’ai Yen som hölls som fånge i tolv års tid hos ett annat folk hade trott att dessa bara hade en enfaldig slags musik till dess hon plötsligt hörde andra toner. Musiken plågade henne nätterna igenom och gjorde att hon inte kunde sova. Så höjde hon en natt sin röst och började sjunga:

Ts’ai Yen sang about China and her family there. Her words seemed to be Chinese, but the barbarians understood their sadness and anger. Sometimes they thought they could catch barbarian phrases about forever wandering. [---] After twelve years among the Southern Hsioung-nu, Ts’ai Yen was ransomed [...] She brought her songs back from the savage lands, and one of the three that has been passed down to us is ‘Eighteen Stanzas for a Barbarian Reed Pipe’, a song that Chinese sing to their own instruments. It translated well.¹⁷⁰

Sången är en motsvarighet till Kingstons självbiografi som en hybrid av identiteter.¹⁷¹ Men den är också ett sätt att försöka foga samman och läka olika sår och splittringar, både det som blir synligt alldeles i början av verket med berättelsen om fasterns utträde ur den patriarkala ordningen i Kina i samband med berättarens inträde i könsmaktsordningen, och det traumatiserade jagets kluvna tal. Detta är splittringar som

¹⁶⁷ Kingston, s. 184.

¹⁶⁸ Kingston, s. 185.

¹⁶⁹ Eakin, *Fictions in Autobiography*, s. 266.

¹⁷⁰ Kingston, s. 186.

¹⁷¹ Rusk, s. 58.

är särskilt förekommande i kvinnors liv och som är vad *The Woman Warrior* i sin helhet visar på genom att gestalta den motsägelse som patriarkatet har konstruerat av *kvinnna*, *författare* och *självbiografi*. Avslutningen på självbiografen, med moderns berättelse och jagberättarens egen vid sidan av varandra, blir, med Smiths ord: "[A] testament to difference, the simple juxtaposition of two words rather than the privileging of one before the other."¹⁷²

För Rusk speglar Ts'ai Yens sång det ömsesidiga förhållandet mellan konstnär och publik.¹⁷³ Hon menar att passagen uppmanar till att visa hur publiken eller läsaren genom översättningen tar över konstnärens roll och fortsätter skapelseakten.¹⁷⁴ Men den relation mellan avsändare och mottagare som berättelsen om Ts'ai Yen och sången visar kan också ses som själva förutsättningen för vittnesmålet. I betoningen av *översättningen* som praktik gestaltar *The Woman Warrior* både vittnet och lyssnarens position. För det som egentligen karakteriserar trauma och personer som har befunnit sig i marginalerna är troligen inte så mycket den traumatiserades oförmåga att tala och att tala 'sant' – även om det kan hända att den traumatiserade talar på ett sätt som skiljer sig från konventionella former för sanningsutsagor – som mottagarens bristande förmåga att lyssna. Den paradox som kännetecknar trauma, vittnesmål och självbiografi lyckas Kingston till viss mån undgå genom att dels förskjuta fokus från den traumatiserade/vittnet/berättaren till den uppmärksamma läsaren/mottagarens roll genom vikten av identifikatorisk läsning, dels genom den stundtals upplösta distinktionen mellan fakta och fiktion. Förmedlingen av trauma är en intersubjektiv akt som enligt Felman "must be testified [...], in a struggle shared between a speaker and a listener to recover something the speaking subject is not – and cannot be – in possession of".¹⁷⁵ I detta utbyte måste den Andres upplevelser inkorporeras i och översättas till 'mitt eget' erfarenhetsregister. Ts'ai Yen kan identifiera sig med och sjunga till det andra folkets – förövarnas – musik, de lyssnar i sin tur till hennes sång, och när hon slutligen kommer hem lyckas hennes eget folk stämma sina instrument till hennes sånger och bli ställföreträdare för det andra folket. Genom att sätta den mängd av identiteter, genrer och stilar i omlopp som den traumatiserade kännetecknas av, och som många kvinnor, Felman inräknad, upplever sig vara splittrade mellan, blir den Andres berättelse ett sätt att skriva sin egen berättelse. It translated well: det blev en lyckad översättning.

¹⁷² Smith, s. 171-172.

¹⁷³ Rusk, s. 101.

¹⁷⁴ Rusk, s. 58-59.

¹⁷⁵ Felman, s. 16, min kursiv.

Översättningar föregås emellertid alltid av ett lyssnande och därmed också av tystnad. Centralt för *The Woman Warrior* är inte bara det språk som talas utan också de tystnader som samexisterar med det artikulerade ordet. I verket skrivs flera sådana nivåer av tystnad fram. Den första är den bestraffande tystnad som släkten använder mot fastern i Kina, genom att förbjuda allt tal om henne och göra henne till No Name Woman – vilket ytterst syftar till att kontrollera och reglera kvinnors liv – och som utgör grunden för Kingstons självbiografi. Denna tystnad är framför allt relaterad till Kingston och berättaren som kvinna, men också som dotter till kinesiska immigranter i USA, och därigenom till kampen med att tala och uttrycka en subjektivitet. På så sätt gör hon den självbiografiska gesten till en grundläggande överlevnadsmetod. Med Felmans teoretiska utgångspunkt tillämpat på *The Woman Warrior* som innebär att kvinnor inte skriver självbiografier i bemärkelsen bekännelser, utan enbart kan vittna om sin överlevnad på grund av traumatiska erfarenheter, kan verket definieras som vittnesmål. Men det går också att vända på detta resonemang och se det på två sätt. Det ena innebär en definition av självbiografiskt skrivande som vittnesmål, det andra definierar vittnesmålet som självbiografiskt skrivande: i bägge fallen är det en utvidgning av vad som brukar anses karakterisera den självbiografiska genren. Andra tystnader som skrivs fram är den som mostern Moon Orchids försvinnande in i psykisk sjukdom utgör. Här finns också de galna kvinnorna i grannskapet som på grund av sjukdom – något som berättaren som flicka själv drabbas av under en tid – inte kan representera sig själva. Det innebär ytterst att kvinnor – i enlighet med Felmans teori – likväl som andra traumatiserade personer, även män, inte kan skriva självbiografier såvida genren i enlighet med bekännelsen som riktlinje definieras som retrospektiva prosaberättelser.

I vilka tematiska gestaltningar är det då möjligt att finna Kingstons strategi och metod för att skriva en självbiografi *trots* trauma och delvis *genom* detta? Svaret går att finna via de två 'tystnader' som är verkets mest subversiva. Den ena gestaltas då berättarjaget diskvalificerar ett intelligenstest som går ut på att kryssa för 'rätt' genusbeteckning, som svar på lärarens frågor, genom att måla över papperet med svart färg. Den andra finns i passagen med flickan som berättaren försöker tvinga att tala genom att hota och misshandla henne. Men istället för att göra som hon blir tillsagd – svara med ord – svarar den andra flickan med en ihållande tystnad som kan ses som en vägran att underkasta sig den binära logik som definierar tal som aktivitet och därigenom gör det artikulerade ordet till det som konstituerar subjekt, och tystnad som passivitet utmärkande för allt som står i motsats till det mänskliga subjektet. Den tysta flickans tillvägagångssätt – hennes tystnad som är ett svar som egentligen inte rymms inom det system som frågan formuleras i liksom berättarjagets åtgärd som består i att måla

över ett prov – är exempel på vad jag har kallat för perverterat agentskap. I omförhandlandet av värden kan det perverterade agentskapet även relateras som en princip för Kingstons självbiografi. Liksom handflatans mittlinje delas i två – efter försöken att få den tysta flickan, som egentligen är en spegelbild av henne själv, att tala på ett konventionellt sätt misslyckas – är en sinnebild för såväl den traumatiserade människan, liksom för som den som står mittemellan flera diskurser, utgörs Kingstons självbiografi av vad som vid första anblicken ser ut som disparata kapitel och berättelser. Förgreningar av en och samma tematik, men i många olika berättelser och perspektiv, behandlar frågan att som kvinna berätta om sitt liv och hur detta kan låta sig göras. Kingstons självbiografiska metod ryms slutligen i textens början och karakteriseras av att artikulera och skriva in tystade kroppar och berättelser såväl som andra estetiker för självframställning än de som varit dominerande. Det är ett *inskrivande* som på en och samma gång bryter och bevarar tystnaden genom att låta den bli bärare av mening och betydelser samtidigt som den bevaras genom gestaltningar och upprepningar. Genom denna dubbla gest ifrågasätter Kingston den androcentriska definitionen av subjektet som kännetecknat av tal. För finns det någon tystnad hos människan som inte är ett uttryck för någonting? Med *The Woman Warrior* svarar Kingston – genom att väva samman myter och legender med faktiska händelser från sitt eget liv och inte minst genom att artikulera den textuella tystnad som muntliga berättelser har i en skriftlig praktik – på vad en självbiografi, skriven av en kvinna, kan vara på ett för denna tid och i denna genre nytt och oväntat sätt.

DEL 3 Thinking back and thinking forward – through her own split

What Does a Woman Want? som Shoshana Felmans självbiografi

All teori är fragment av en självbiografi

– Paul Valéry¹⁷⁶

Textens inneboende konfrontationer mellan diskurser och tilltal

För att tydligare se och belysa hur ett självbiografisk skrivande som postuleras som omöjligt trots allt tar form genom tillvägagångssätt och strategier som ryms inom den metod som jag med ett begrepp har kallat för perverterat agentskap, och som därigenom också ger uttryck för ett sådant agentskap, återvänder jag till Shoshana Felmans *What Does a Woman Want?*

I verket gör Felman ett fåtal hänvisningar till sitt eget liv, egentligen den slags personliga upplysningar som hennes teoretiska utgångspunkter, särskilt misstron mot bekännelsen som självbiografisk form, borde utesluta. Om studien över Balzacs ”Adieu” säger sig Felman i efterhand ha insett vad hon inte förstod då hon först skrev den, nämligen att hennes eget liv också innehöll ett avsked från en älskad person och rymde liknande komplexa förhållanden mellan olika språk och kulturer.¹⁷⁷ *What Does a Woman Want?* innehåller alltså ett antal direkta självbiografiska upplysningar och flertalet teoretiska antaganden och anspråk. Felman säger sig vara oförmögen att skriva sin egen berättelse eftersom hon själv inte har tillgång till en sådan. Men precis som postulerandet av att ha genomgått ett trauma, och därför sakna minne, i viss mån måste involvera den minnesfunktion som efterlyses, rymmer de dubbla effekter som utgör ett perverterat agentskap, gör Felmans utsaga om att *What Does a Woman Want?* är upptäckten av att inte ha någon självbiografi, just denna text till en självbiografi. Det är berättelsen om någon som anser sig sakna en egen berättelse. Det är genom negationen som Felman antyder en självbiografi. Genom att skriva om och tematisera bristen – att inte ha – skapar Felman ett självbiografiskt verk. Härmed handlar hon utefter de principer som det perverterade agentskapen kännetecknas och konstitueras av.

Den tvekan som Adrienne Rich och Simone de Beauvoir uttryckt inför sina textuella projekt där själva tveksamheten, enligt Felman, i sig både är självbiografisk och teoretisk, återfinns i *What Does a Woman Want?*.¹⁷⁸ Precis som Beauvoir drar sig inför att göra teori av självbiografi uttrycker Felman inledningsvis en betänksamhet vad gäller överförandet av sina

¹⁷⁶ Paul Valéry citerad i Gilmore, *The Limits of Autobiography*, s. 1.

¹⁷⁷ Felman, s.17.

¹⁷⁸ Se Felman, s. 15. Här uttrycks hennes teoretiska postulat som ett risktagande.

egna erfarenheter till teorins generaliserande anspråk i och med att hon utvidgar den självbiografiska insikten och yttrandet att sakna en självbiografi till ett teoretiskt postulat gällande kvinnor i allmänhet. På ett omvänt sätt hyser Felman också den tvekan som Rich har inför att göra teori till självbiografi: under arbetet med Balzacs noveller insåg hon till en början inte texternas likheter med hennes eget liv utan missade just detta.¹⁷⁹ En annan tveksamhet som utmärker i en slags konfrontation mellan diskurser finns i mötet mellan Felmans uttalade motvilja till 'getting personal' som litterär och självbiografisk strategi och hennes, om än begränsade så faktiska, användande av denna metod.

I första kapitlet i *What Does a Woman Want?* skriver Felman om blandningen av teori, litteratur och självbiografi. Det är nämligen först långt senare som hon själv säger sig inse att det läsande och skrivande som verkade "purely theoretical and purely literary, were also coping inadvertently – although with no awareness on my part – with the reading and the writing of my own life".¹⁸⁰ Felman menar att Beauvoir inser att det är omöjligt att skriva en kvinnlig självbiografi utan att först gå via teori, eller rentav skapa en om en sådan saknas: "Wanting to talk about herself, de Beauvoir realizes that it is impossible to write a female autobiography without passing, first, through *theory*. Since the theory she needs is not yet in existence, she creates it."¹⁸¹ *What Does a Woman Want?* rymmer också skapandet av en teori. Via Beauvoirs berättelse gestaltar Felman sin teori om att kvinnor endast kan få tillgång till sin självbiografi genom 'the bond of reading' konstruerat genom den Andres berättelser, och hänvisar till sig själv och sitt eget liv. Utöver läsningar av den Andres berättelser, är också *What Does a Woman Want?* en väv av teori, litteratur och självbiografi.

Att gestalta sin egen poetik och skriva sin självbiografi

I *What Does a Woman Want?* arbetar Felman på en språklig nivå med till synes oförenliga motsatspar. Här talas det om berättelser som inte kan berättas, omöjliga självbiografier, en självbiografisk position som definieras utifrån att den inte kan definieras, en kvinna som kan tala bara via det faktum att hon inte kan tala, och om hur avsägandet av en självbiografi blir just till en självbiografi. Genom psykoanalysens arbete med drömmar och i rollen som analysand i den terapeutiska situationen menar Felman att hon lärt sig att berättelsen om oss själva kan vara en helt annan än vad vi trodde: "[T]elling us about our own autobiography

¹⁷⁹ Felman, s. 18-19.

¹⁸⁰ Felman, s. 13.

¹⁸¹ Felman, s. 138.

another story than the one we knew or had believed to be our own, delivering a different kind of evidence and transmitting, thus, *a narrative that cannot be narrated*.¹⁸²

Bakom den essä som Felman skrev om Freud, med honom som tänkt adressat, en text som finns med i *What Does a Woman Want?* upptäckte hon en djupare, underliggande vilja som bestod i frågan om kvinnors självbiografier, inklusive hennes egen, samt en önskan om att komma i kontakt med ”the community of women through the common questions of the difficulty – *the impossibility* – of their autobiography”.¹⁸³

Berättelsen som inte kan berättas, den omöjliga självbiografien, kommer tillbaka i andra, men liknande termer. Felman beskriver hur hon i mötet med sin manliga psykoanalytiker en gång försöker föra feminism på tal. Terapeuten avbryter henne med att påpeka att det är *hon* som betalar för sin tid, och även om Felman hävdar att han hade en poäng så var det just känslan av omöjligheten i att berätta och inte bli hörd som dröjde sig kvar: ”Yet I felt that something very crucial *could not be said*, thus remained *unheard*, did not get articulated. I wrote the essay on Freud as an attempt precisely *to articulate this unarticulated*.”¹⁸⁴ Efter att i en annan passage ha konstaterat att ingen kvinna ännu har en självbiografi eller livsberättelse tar resonemanget, genom den retoriska figuren *palinode*, en ny vändning som inte bara ser ut att motsäga det som just har sagts utan som i nästa led även motsäger själva motsägelsen: ”[W]e have a story that by definition cannot be self-present to us, a story that [...] is not a story, but must become a story.”¹⁸⁵

I avsnittet som heter ”The Voice of What Cannot Be Named, or the I as Missing” menar Felman att den kvinnliga berättaren i Virginia Woolfs *A Room of One's Own* talar utifrån en självbiografisk position som inte går att benämna då den bara finns genom vad den *inte* är: ”The female speaker speaks from an autobiographical position that is defined as what cannot be simply named, or what can be named only as, precisely, nameless, missing.”¹⁸⁶ Denna onämnbare position sammanfaller med traumats beskrivning i negationer och den traumatiserades position, och kopplar på ännu en nivå av trauma för kvinnor som aspirerar på att tala och skriva. Om kvinnors livserfarenheter innehåller traumatiska händelser så blir försöken att tala om dessa – genom den plats av marginaler och tystnader som kvinnor framför allt i synen på språket som fallocentriskt hänvisas till – ännu ett trauma. Felman tar upp de Mary som Woolf behandlar i *A Room of One's Own*: ”Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter

¹⁸² Felman, s. 122-123, min kursiv.

¹⁸³ Felman, s. 123, min kursiv.

¹⁸⁴ Felman, s. 123, min kursiv.

¹⁸⁵ Felman, s. 14.

¹⁸⁶ Felman, s. 142.

of any importance).”¹⁸⁷ Enligt Felman är bruket av dessa Mary en alludering på den sista strofen i den välkända skotska balladen ”Mary Hamilton”. Balladen benämner fyra Mary – Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael och Mary Hamilton – men det är utifrån den sistnämndas öde och röst som den talar. Berättelsen utspelar sig under 1500-talet i den skotska drottningen Mary Stuarts hov, och Mary Hamilton som är berättelsens fjärde Mary, en kökspiga, dödar sitt eget barn, kungens oäkta son, och avrättas av drottningen Mary Stuart.¹⁸⁸ För Felman är det genom att avsäga sig moderskapet och paradoxalt nog genom att gå sin egen död till mötes som Mary kan stå upp för sig själv och föra sin egen talan:

If Mary Hamilton rejects, thus, the maternal function, she can assert herself only through death, articulate her story only by taking upon herself the guilt of her own oppression by the patriarchal scene by welcoming her execution, by suicidally adhering to her own destruction. Mary Hamilton’s autobiography, in other words, is the story of her dispossession from her own autobiography.¹⁸⁹

Precis som i martyrskapet förlänas Mary en egen vilja och röst – liv – genom att *välja* döden: Marys självbiografi, livsberättelse, uppstår menar Felman, som här tycks använda termen autobiography som synonym med subjektskap, just genom att hon underkastar sig makten och avsäger sig sin egen självbiografi. I en stund då inget handlingsutrymme finns – Mary kommer hur som helst att avrättas – kan hon endast uttrycka sin subjektivitet genom att *själv* gå denna död till mötes. Det som ålades henne som det yttersta straffet, det yttersta uttrycket för en suverän maktinstans: beslutet att avsluta en annan människas liv, lyckas Mary, även om utgången för henne blir densamma, förringa genom att omvandla domen till sitt eget val. Hon blir på så sätt ytterligare en figuration av det perverterade agentskapet. Det är också ett sådant tillvägagångssätt som Felman laborerar med i sin syn på *A Room of One’s Own* som självbiografi.

The nameless *I* who, present as an absence, is the bearer of the silence and the speech of *A Room of One’s Own*, and who, from within Woolf’s text, addresses us with the enigma of its fictionality and of its autobiographical reality (‘fiction here is likely to contain more truth than fact’) is, therefore, the voice of a woman who is speaking insofar as she is *voiceless*, executed, dead.¹⁹⁰

Figuren bestående av en mördad, och därför tystad kvinna som symboliskt förlänas en röst genom den oförrätt som begås mot henne, och som erhåller en självbiografisk berättelse just för att hon avsäger sig den, finner sin verkliga motsvarighet i den av traumat tystade kvinnan

¹⁸⁷ Woolf, s. 5.

¹⁸⁸ Se Felman, s. 142-143.

¹⁸⁹ Felman, s. 146, mina kursiv.

¹⁹⁰ Felman, s. 145.

som berättar om att det är omöjligt för henne att berätta något. På så sätt gör Felman bristen – ”The nameless I [...] present as an absence [...] speaking insofar as she is voiceless” – en frånvarometafysik som tillhör de mer melankoliska modernistiska strömningarna, och något som hon själv tar över från *écriture féminine* – till signum för kvinnors självbiografier.

Felmans utsagor om psykoanalysen, Virginia Woolfs jagberättare och balladen om Mary Hamilton hade kunnat gälla den egna boken *What Does a Woman Want?* Verket kan ses som ett uppfyllande av Felmans teoretiska postulat: berättelsen om en berättelse som inte kan berättas där den ena omöjligheten efter den andra avlöser varandra ända tills en självbiografi har skrivits. Texten är en gestaltning av en av Felmans egna kapitelrubriker ”The Voice of What Cannot Be Named, or the I as Missing”. För liksom Woolf talar Felman utifrån en självbiografisk position som bara kan benämnas genom att den inte kan benämnas; genom att den saknas. Hennes ord om hur Mary Hamilton skapar sig en självbiografi, en subjektivitet, genom avsägandet av en självbiografi utgör grunden för *What Does a Woman Want?* För liksom Mary Hamilton skapar hon sig en berättelse genom att till synes gå makten till mötes och hävda att kvinnor får tillgång till sin självbiografi indirekt via den Andre, på grund av vanan att bli objektifierade. Ett frågasättande av det *förväntade* motståndet, där kvinnor talar om sig själva på samma sätt som män eller åtminstone tar samma plats, och en efterlysning av andra självbiografiska metoder sker emellertid inte utan att nya frågor och problem uppstår. Risken att falla i kontraproduktiva återvändsgränder är påtaglig. När traumat och den kvinnliga självbiografien behandlas som kategorier som i sina anspelningar på det okända påminner om både negativ teologi och det sublimes finns det en fara att trauma kan komma att fungera som en legitimering av kvinnors redan utsatta positioner i kulturen och samhället.

Självbiografien som form för kvinnors berättelser om sina liv är med Felmans utgångspunkter på ett plan omöjlig men på ett annat – genom åberopandet av trauma – fullt möjlig. En traumatiserad människa kan enligt teorier om trauma inte legitimera traumatiska upplevelser genom en pålitlig och solid minnesfunktion, men hon kan göra glömskan och tystnaden till sin genom att berätta historien om att hon inte har något att berätta eller genom att göra det traumatiserade talet till en genomgående trop som i Kingstons *The Woman Warrior*. Det är denna dubbelhet som jag har velat visa på genom begreppet perverterat agentskap.

I det sista avsnittet av *What Does a Woman Want?* under rubriken ”She Will Be Born” skriver Felman:

It is, indeed, a different process of en-gendering that Virginia Woolf herself is now involved in, in trying – through the interaction between theory, literature, and her own life – to *give precisely birth* to Mary Hamilton as woman writer, and to ’Shakespeare’s sister’ not merely as a female

genius but as *writer of Woolf's own autobiography*; an autobiography that, not by chance, encompasses *insanity and suicide* as the figures of its own impossibility [...] an autobiography that is therefore unwritable except through the story of the Other, but that succeeds precisely in inscribing *woman's split as groundbreaking*: as the groundbreaking process of a woman thinking – thinking back and thinking forward – through her own split.¹⁹¹

Om Virginia Woolf skapar sin självbiografi genom att ge röst åt den Andres berättelser – Mary Hamilton och Shakespears syster – så är det just det som även Felman gör när hon plockar fram och ger kvinnofigurerna Stephanié och Paquita ur Balzacs texter och Irma ur Freuds *Drömydningar* andra berättelser än dem som de till synes förekommer i. Felman frågar sig rentav om inte Woolf lika gärna hade kunnat tala om Stephanié, Paquita och Irma som de olika Mary som hon skriver om:

Virginia Woolf writes:

Here then was I (Call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Charmichael or by any name you please...)

Could she not just as well have said: 'Call me Stéphanie....Call me Paquita.... Call me Irma....'?¹⁹²

Felman likställer Woolfs litterära strategi med sin egen. Om Woolf skriver sin självbiografi genom den Andres berättelse så måste detsamma kunna sägas om *What does A Woman Want?* då den Andres berättelser som självbiografi är själva grundkärnan och den explicita argumentationen i Felmans resonemang. Men nu stannar varken Woolf eller Felman vid att enbart läsa den Andres berättelser utan skriver dem också. Det är genom att inte bara läsa utan också genom att – tvärtemot Felmans postulerande om att kvinnor inte kan skriva sina egna berättelser – just *skriva* om detta problem, som Felman skapar sin egen självbiografi. Den teoretiskt-poetologiska utgångspunkten i läsningarna av Balzac och Freud är att texter innehåller ett motstånd mot sig själva samt att de kan överskrida sina egna antaganden och föreskrifter genom en, i detta fall, kvinnlig läsare. Det är en sådant textuellt överskridande som enligt Felman gör att ett verk blir till konst.¹⁹³

Så har Shoshana Felman med *What Does a Woman Want?* inte bara formulerat sin egen poetik genom ett systematiskt användande av termer som pekar mot vad som saknas, utan även framställt sin egen självbiografi: en skrift där splittringen inte bara skrivs in utan också används som medel och metod; ”inscribing woman's split as groundbreaking: as the groundbreaking process of a woman thinking – thinking back and thinking forward – through

¹⁹¹ Felman, s.148.

¹⁹² Felman, s.150.

¹⁹³ Felman, s. 6.

her own split.”¹⁹⁴ Med begreppet perverterat agentskap försöker jag synliggöra en strategi som utgörs av att det självbiografiska uppstår när det som, här genom skillnad, har definierats som splittring, brist och tomrum, och på så sätt omvandlas till självbiografisk metod. Felman förvandlar begränsningar och nackdelar till produktiva förutsättningar och låter dessa bli både innehåll och formspråk. I *What Does a Woman Want?* görs splittringen till ett skapande verktyg för att skriva en *annan* självbiografi där olika diskurser och tilltal som självbiografi, teori och litteratur kommer till tals i en och samma text.

¹⁹⁴ Felman, s. 148.

Slutord

Skriva./
Jag kan inte. /
Ingen kan.[---]/
Och ändå skriver vi.

– Marguerite Duras¹⁹⁵

Freud underkände traumaberättelsen. Den avsky som väcks hos hans patient Dora, den unga flickan som berättar om sexuella närmanden från en bekant till familjen, blir i Freuds ögon ett uttryck för en bortträngd sexuell längtan. Dora berättar att hon inte vill, Freud säger att Dora egentligen vill.¹⁹⁶ Som i många rättsliga processer där en kvinna vittnar om övergrepp förvandlas Doras nej till ett ja. Och som i många berättelser om trauma omvandlas de upplevelser som den som berättar försöker förmedla till dess motsats i mottagarens öron, något som på ett ironiskt sätt styrker Shoshana Felmans tes, i *What Does a Woman Want?*, om att det går att vaska fram sin självbiografi via den Andres ord; en tes som egentligen innebär att biografien blir den huvudsakliga formen för kvinnors självbiografier. För det finns alltid en risk att en annan människas berättelse kommer att präglas av ens egen historia i försöken att återge den. Freud gör det drastiska och ger helt enkelt Dora en ny berättelse. Mot bakgrund av detta kan betoningen av läsarens subjektposition i egenskap av kvinna samt läsningens roll i de metoder för kvinnors självbiografier som Felman tar fram förstås när hon nästan ett sekel senare upphöjer vittnesmålet och traumaberättelsen – icke-berättelsen – till en möjlig berättelse om en kvinnas liv; en slags anti-berättelse.

Den historia som förtäljs bär ofta på en annan berättelse. Så vill jag också se begreppet och metoden perverterat agentskap som jag introducerar i denna studie och använder mig av i analysen: i skärningspunkten mellan vår kulturella förståelse av frihet och förtryck, handling och underkastelse, aktivitet och passivitet – subjekt och objekt – lyckas vissa människor i vissa situationer vända maktens tecken och symboler till sin egen fördel.

För om Freud inte bara tog kvinnors berättelser, deras faktiska livshistorier ifrån dem, utan också tolkningsföreträdet både vad Dora beträffar och i det mer allmänna sökandet efter svaret på kvinnors begär och varande, så försöker Felman åter igen skapa tillvägagångssätt för ett självbiografiskt skrivande. På ett liknande sätt överskrider Maxine Hong Kingston

¹⁹⁵ Marguerite Duras, *Att skriva* [1994], övers. Kennet Klemets, Lund: Ellerströms förlag, 2014, s. 46-47.

¹⁹⁶ Sigmund Freud, *Dora. Brottstycke ur en hysterianalys*[1905], övers. Gunilla Hallerstedt, Göteborg: Alster, 1990, passim.

tystnaden och hämnas patriarkatet när hon inleder sin självbiografi *The Woman Warrior* med att berätta om en kvinnlig släkting i Kina vars existens släkten har raderat genom att förbjuda just alla former av berättande om henne. Kingston berättar en historia om trauma som inte får, eller kanske ens kan berättas. Karaktären Stephanié som förekommer i en av Balzacs noveller erövrar genom Felmans läsningar ett subjektskap och berättelse bortom det föreskrivna öde och sammanhang, den patriarkala skriften och läsningen, som hon hänvisats till. Den kvinnliga självbiografen går delvis genom biografen för både Felman och Kingston. Via läsningar av Balzac och Woolfs karaktärer får Felman i sin tur ta del av sin egen livsberättelse. Det här är även den metod som Kingston använder sig av när hon inte bara skriver fram fastern som inte får nämnas ur glömskan och ristar in henne i ett av minneskulturens mest påtagliga och bevarande tidsdokument – den skriftliga självbiografen – utan också genom ett biografiskt berättande ger henne ett antal möjliga självbiografier som i slutändan berättar mer om Kingston än den okända fastern. De karaktärer och moment som i analysen har fått utgöra exempel på den metod som jag alltså valt att kalla för perverterat agentskap – ett omförhandlande av värden genom att ett subjekt vänder på en till synes given och begränsande situation – kan ses som tematiska gestaltningar av en utvecklingshistoria som belyser berättelsen om den för kvinnor många gånger svåra och snåriga vägen till sina egna berättelser. Kingstons faster, No Name Woman, som dränker sig i en brunn, den tysta flickan i skolan som förblir tyst när jagberättaren tvingar henne att tala, mostern vars enda spår är att försvinna utan att lämna ett spår efter sig, intelligenstestet som berättarjaget måste göra i första klass där hon istället för att uppge rätt genusbeteckning målar över pappret med svart färg, Stéphanie i Balzacs novell som i Felmans analys, via trauma, vägrar språkets betecknande funktioner med effekten att hon motsätter sig binäritet och därmed könsmaktsordningen, Mary Hamilton som väljer att gå sin död till mötes istället för att göra motstånd när hon ska avrättas, är alla i varierande grad exempel på uttryck för motstånd i situationer där det egentligen inte finns något utrymme för sådant.

Kvinnor har ofta kritiserats för att förminska sig själva och vara osäkra i det offentliga. I essän ”Selves in Hiding” ger Patricia Spacks till exempel uttryck för sin besvikelse över att så många självbiografier som har skrivits av kvinnor ”exploit a rhetoric of *uncertainty*”.¹⁹⁷ Detta kallar Carolyn G. Heilbrun för ”women’s autobiographical disabilities”.¹⁹⁸ Till skillnad från Spacks och Heilbrun hävdar jag att bruket av en ’retorisk osäkerhet’ kan vara en subversiv

¹⁹⁷ Patricia Spacks, ”Selves in Hiding”, i *Women’s Autobiography Essays in Criticism*, s. 113-114.

¹⁹⁸ Heilbrun, s. 22.

metod. För vad Maxine Hong Kingston och Shoshana Felman faktiskt gör är att omvandla tvivlet till ett kritiskt fundament och tillvägagångssätt för att skriva sina liv.

De använder sig av, och formulerar, självbiografiska metoder som innefattar retoriska figurer som utgörs av spekulation, osäkerhet, tveksamhet och ambivalens samt en splittringens och raseriets konfrontation genrer, berättelser, identiteter och diskurser emellan. De litterära strategier som kvinnors skrivande har kommit att förknippas med på ett negativt sätt omförhandlar Kingston och Felman således för att, med fördel, göra dessa till centrala metoder för att skriva liv. Genom sådana här omförhandlingar och transformationer av värden utgör både *The Woman Warrior* och *What Does a Woman Want?* exempel på perverterat agentskap. Detta blir också det huvudsakliga självbiografiska tillvägagångssättet när dessa självbiografier skrivs *trots* de epistemologiska hinder och patriarkala förbud som åläggs kvinnors självbiografiska skrivande i kombination med traumats inverkan på tal och sanning; genom att samma omöjligheter skrivs in i texten genom att omvandlas till teman, figurer och estetik. Förutsatt att trauma definieras som ett minnets och språkets hålrum är varje självbiografisk berättelse eller vittnesmål, om trauma, skriven av en traumatiserad person, i någon mening ett perverterat agentskap även om det finns gradskillnader och i slutändan handlar om gestaltning och avsikt utifrån omvandlingen av en specifik situations särskilda begränsningar.

I sökandet efter självbiografiska metoder och litterära strategier som ännu inte är exploaterade och därför tömda på kraft bryter Kingston och Felman med självframställningens mimetiska tradition. För vem har egentligen bestämt att självbiografiska struktureras utefter minnen och sammanfattningar? På så sätt undgår de i viss mån paradoxerna kring trauma, minne och språk. Men där Kingston också ger plats åt muntliga berättelser lokaliserade utanför den västerländska självbiografins geografiska vagga kommer Felman trots sin kritik av välutbildade kvinnors appropriering av ett manligt språk att skapa såpass avancerade strategier för kvinnors självframställningar att de överlag troligtvis bara kan tänkas vara tillgängliga för just en välutbildad medelklass. Men om avsaknaden av kvinnors självbiografier kan tyckas vara dömd att upprepas fast på ett annat sätt när de metoder som Felman formulerar kanske endast är tillgängliga för den minoritet av kvinnor som utgör en akademisk och litterär elit så bör man ha i åtanke att Felman söker ett uttryck för *sin* berättelse, *sitt* liv, och att detta liv faktiskt levs inom denna sfär. Som kvinna i en värld som än idag domineras av män gestaltar hon i *What Does a Woman Want?* en av sina egna grundpremissor: *thinking back and thinking forward – through her own split*. Präglad av trauma uppstår det inte bara sprickor mellan händelse, minne och tal hos den traumatiserade

utan också, och kanske framför allt när redan traumatiska och specifika erfarenheter som kommer sig av könsskillnad – att utgöra skillnad i ett patriarkat – ska uttryckas genom ett falliskt språk.

En berättelse om trauma eller ett vittnesmål är speciellt på så sätt att den appellerar till ett etiskt förhållningssätt eller ansvar hos den som tar del av berättelsen. Traumaberättelsen kan ses som ett svar på det reducerande av subjektet och författaren som poststrukturalismen har kommit att associeras med, och blir, och som även Foster har uppmärksammat, ett slags 'författarens återkomst'.¹⁹⁹ Kvinnors självbiografiska berättelser om trauma kan också ses som ett traumatiskt symptom på att kvinnors självbiografier diskvalificerades just när de tycktes ha erövrat genren och som ett sätt att hantera denna förlust. För till skillnad från den poststrukturalistiska språksynen kräver vittnesmålet, eller berättelsen om trauma, någon som just vittnar om trauma. På så sätt kan både vittnesmålet och traumaberättelsen, som ofta överlappar varandra, ses om en yttersta subjekt-och sanningsgarant i en litterär och filosofisk kultur som ibland, åtminstone i teorin, har satt dessa begrepp inom citationstecken. Berättelser om trauma har således en subversiv potential och kan användas som ett strategiskt verktyg för att bli lyssnad till. Traumat kan användas för att konstituera ett perverterat agentskap. För som Leigh Gilmore påpekar i essän "Policing Truth" så anses vissa subjekt stå närmare sanningen på grund av deras relation till andra värdehierarkier i termer av genus, klass, etnicitet, sexualitet, och, skulle jag vilja tillägga, hur texter förhåller sig till och behandlar andra värdeladdningar beträffande teman och estetik. Frågan om vad som är sant kan aldrig helt separeras från den process som verifierar denna sanning. När självbiografien står och faller med vad som är sant eller inte blir författarens förmåga att skriva in sig i en värderelation avgörande för hur texten kommer att tas emot.²⁰⁰ Att skriva om trauma kan vara ett sätt att skriva in sig i en sådan värderelation, men med det följer också faran i att traumaberättelsen generellt sett kan riskera att bli till norm för kvinnors livsberättelser. En liknande tendens till att skapa normer för, och därmed också estetisera, vissa människor och vissa typer av berättelser finns hos Arthur W. Frank som i *The Wounded Storyteller* (1995) hävdar att den 'postmoderna berättelsen' i sin uppbrutna form är det mest etiskt lämpade narrativet för människor som har drabbats av sjukdom.²⁰¹ Idag, när tiden har hunnit ikapp Franks påstående, går det att vända på det och fråga sig om inte patologier och traumaberättelser har kommit att

¹⁹⁹ Foster, s. 168.

²⁰⁰ Gilmore, "Policing truth. Confession, Gender, and Autobiographical Authority", s. 55.

²⁰¹ Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, s. 70-71.

bli något av den mest adekvata och frekvent förekommande framställningen för en postmodern kultur.

Att marginaliserade subjekt finner alternativa berättelser eller former för att bli synliggjorda är däremot ingenting nytt. Om till exempel den dominerande uppfattningen om sjukdomar och avvikande beteenden – kort sagt diagnoser – tenderar att beskrivas som bristtillstånd finns det också en annan sida av detta. Sjukdom kan liksom trauma användas och utgöra grunden för utövandet av ett perverterat agentskap genom att bli ett forum som ger plats, uppmärksamhet och ibland även en speciell social status. Kvinnor som levde under medeltiden kunde till exempel i undantagsfall få möjlighet att berätta om sina liv genom sina egenskaper som mystiker, men genom vad vi idag snarare skulle benämna som sjukdomstillstånd. Den engelska 1300-tals mystikern Julian av Norwicks *The Revelations of Divine Love* som kombinerade mysticismens uppenbarelser med sjukdomstillstånd är ett sådant exempel. Mystikerna, som ofta var kvinnor, visade sig offentligt då synlighet var ett av mysticismens kännetecken. Deras faktiska kroppar kunde visas upp för att de rentav ansågs bära synliga spår av Guds osynliga delaktighet.²⁰² Traumat, i kontrast till den sjukdom och smärta som värderas positivt och visas upp, med dess fokus på glömska och minnesluckor, som en form av kvinnlig självbiografi, resulterar däremot i tystnad eller i en berättelse om en omöjlig berättelse. Traumat lämnar å ena sidan därhän ett subjekt som inte kan ta plats genom att tala och skriva eftersom hennes erfarenheter inte kan legitimeras genom minne. Som jag har visat i första delen av analysen kan avsaknaden av kvinnors självbiografier, eftersom traumatiska upplevelser per definition inte går att minnas fullt ut, på ett plan ses som en internalisering av en patriarkal makt som inte vill ge kvinnor ett reellt utrymme. Å andra sidan kan det förlorade minnet, trots allt, användas som en del i ett perverterat agentskap. Kvinnor talar och vittnar om att de inte har någonting att vittna eller tala om vilket blir den främsta vittnesbörden för att en traumatisk händelse har ägt rum eftersom det som kännetecknar trauma just är denna talets splittring mellan minne och glömska. Det blir i sig en sanningsmarkör eller försäkran om att ett trauma har präglat berättarens liv. Istället för total tystnad landar det i postulerandet av en omöjlig berättelse, en berättelse som visar på sina egna tillkortakommanden. Men det blir likväl en berättelse.

²⁰² Gilmore, "Policing truth. Confession, Gender, and Autobiographical Authority", s. 64-65.

Litteratur

Anderson, Linda, *Autobiography*, London: Routledge, 2001

Archer, Margaret, "Realism and the Problem of Agency", *Journal of Critical Realism*, 5(1): 2002, s. 11-20

Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2002

Barros, Carolyn A., *Autobiography. Narrative of Transformation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998

Barthes, Roland, "The Death of the Author" [1968], *Image – Music – Text*, övers. och red. Stephen Heath, New York: 1988, s. 142-148

Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992

Burke, Seán, *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* [1992], Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996

Cixous, Hélène, "Medusas skratt" [1975], *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, red. Johanna Essevald och Lisbeth Larsson, Lund: Studentlitteratur, 1996, s. 238-246.

Duras, Marguerite, *Att skriva* [1994], övers. Kennet Klemets, Lund: Ellerströms förlag, 2014

Eakin, Paul John, "Introduction: Mapping the Ethics of Life Writing", *The Ethics of Life Writing*, red. Paul John Eakin, Ithaca: Cornell University Press, 2004, s. 1-16

Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey: Princeton University Press, 1985

Farrell, Kirby, *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998

Felman, Shoshana och Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London: Routledge, 1992.

Felman, Shoshana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993

Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996

- Foucault, Michel, "Vad är en författare?" [1969], övers. Henrik Killander, *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, red. Claes Entzeberg och Cecilia Hansson, Lund: Studentlitteratur, 1994, s. 329-347
- Frank, Arthur W., *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995
- Freud, Sigmund, *Dora. Brottstycke ur en hysterianalys* [1905], övers. Gunilla Hallerstedt, Göteborg: Alster, 1990
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, New York: Cornell University Press, 1994
- Gilmore, Leigh, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, London: Cornell University Press, 2001
- Gilmore, Leigh, "Policing truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority", *Autobiography and Postmodernism*, red. Kathleen Ashley, Boston: University of Massachusetts Press, 1994, s. 54-78
- Hacking, Ian, "Memory Sciences, Memory Politics", *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, red. Paul Antze, New York: Routledge, 1996, s. 67-88
- Heberlein, Ann, *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva*, Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2008
- Heilbrun, Carolyn G., *Writing a Woman's Life*, New York: Ballantine Books [1988], 2002
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London: Routledge, 1988
- Irigaray, Luce, "Diskursens makt, det kvinnligas underordning" [1977], *Könskillnadens etik och andra texter*, övers. Christina Angelfors, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, s. 61-76
- Irigaray, Luce, "Människans eller mannens språk?" [1977], *Könskillnadens etik och andra texter*, övers. Christina Angelfors, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, s. 77-88
- Jardine, Alice A., "Gynesis. Configurations of Woman and Modernity" [1985], *Feminist Literary Theory. A Reader*, red. Mary Eagleton, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996, [2.uppl.], s. 260-262
- Jelinek, Estelle C., *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington: Indiana University Press, 1980
- Juhasz, Suzanne, "Narrative Technique and Female Identity", *Contemporary American Women Writers Narrative Strategies*, red. Catherine Rainwater och William J. Scheick, Lexington: The University Press of Kentucky, 1985, s. 173-189

- Juhasz, Suzanne, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography. Kate Millet's *Flying and Sita*; Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*", *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington: Indiana University Press, 1980, s. 221-238
- Kall, Christina, "Om *Karois* [sic] av Andrzej Tichý", *Ord&Bild*, 1-2: 2014, s.117-120
- Kall, Christina, "Modernism, förintelse och narrativ", *Ord&Bild*, 3-4: 2014, s. 118-124
- Kall, Christina, "Vittnet eller mottagaren? Att skapa traumaestetik istället för att lyssna", *LIR.journal*, #5: 2015, s. 128-146
- Kenny, Michael G., "Trauma, Time, Illness, and Culture. An Anthropological Approach to Traumatic Memory", *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, red. Paul Antze, New York: Routledge, 1996, s.151-172
- Kingston, Maxine Hong, *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* [1976] London: Picador, 1981
- Kolk, Bessel A. Van der, och Onno Van der Hart, "The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", *Trauma. Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, s.158-182
- Kristeva, Julia, "Det semiotiska och det symboliska", *Stabat Mater* i urval av Ebba Witt-Brattström, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s.113-164
- Krystal, Henry, "Trauma and Aging", *Trauma. Explorations in Memory Trauma*, red. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, s.76-99
- Lacan, Jacques, *The Language of the Self. The Function of Language in Psychoanalysis*, övers. Anthony Wilden Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001
- Larsson, Lisbeth, "Feministisk litteraturkritik i förvandling", *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, [2.uppl.]Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 115-127
- Larsson, Lisbeth, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Stockholm: Nordsteds förlag, 2001
- Larsson, Lisbeth, "Självbiografi, autofiktion, testimony, life writing", *Tidskrift för Genusvetenskap*, 4: 2010, s. 7-21
- Laub, Dori och Shoshana Felman, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London: Routledge, 1992
- Lejeune, Philippe, "The Autobiographical Pact" [1975], *On Autobiography*, red. Paul John Eakin, övers. Katherine M. Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. 3-30

- Lenemark, Christian, *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Hedemora: Gidlunds förlag, 2009
- Man, Paul de, "Autobiography as De-Facement", *Modern Language Notes*, 94 (5):1979, s. 919-930
- Marcus, Laura, *Auto/Biographical Discourses. Theory, Critism, Practice*, Manchester: Manchester University Press 1994
- Mason, Mary G., "The Other Voice. Autobiographies of Women Writers", *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, red. James Olney, New Jersey: Princeton University Press, 1980, s. 207-235
- Mayr, Erasmus, *Understanding Human Agency*, Oxford: Oxford University Press, 2011
- Melberg, Arne, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008
- Miller, Nancy K., "The Ethics of Betrayal. Diary of a Memoirist", *The Ethics of Life Writing*, red. Paul John Eakin, Ithaca: Cornell University Press, 2004, s. 148-160
- Nietzsche, Friedrich, *Om moralens härstamning* [1887], övers. Jan Sjögren, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1965
- Olney, James, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, New Jersey: Princeton University Press, 1972
- Pascal, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge/Kegan Paul, 1960
- Pers, Mona, *Ethnic, Feminist, and Universal. Maxine Hong Kingston*, Västerås: Opuscula/Mälardalens Högskola, 1998
- Purkiss, Diane, *The Modern Language Review*, 91 (4): 1996, s. 951-952.
- Rainwater, Catherine och William J. Scheick, red. Catherine Rainwater och William J. Scheick, *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1985, s. 3-8
- Restuccia, Frances L., "Resisting Females", *Novel. A Forum on Fiction*, 27(3): 1994, s. 334-337
- Ricœur, Paul, *Minne, historia, glömska* [2000], övers. Eva Backelin, Göteborg: Daidalos, 2005
- Rusk, Lauren, *The Life Writing of Otherness. Woolf, Baldwin, Kingston, and Winterson*, New York & London: Routledge, 2002
- Showalter, Elaine, "'Toward a Feminist Poetics'. Women Writing and Writing About Women" [1979], *Feminist Literary Theory. A Reader*, red. Mary Eagleton, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996, [2.uppl.], s. 254-257
- Simmons, Diane, *Maxine Hong Kingston*, New York: Twayne, 1999.

Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington: Indiana University Press, 1987

Smith, Sidonie och Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010 [2. uppl.]

Sniader Lanser, Susan, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca: Cornell University Press, 1992

Somogyi, Gyula, "Psychoanalysis, Deconstruction, and Ethics: The Claims of Literature and the Theoretical Stakes of Shoshana Felman's Writings", *Hungarian Journal of English and American Studies* 14 (1): 2008, s.159-169, 206, 215.

http://literature.proquest.com.ezproxy.ub.gu.se/searchFulltext.do?id=R04380062&divLevel=0&queryId=2882553780611&trailId=14EF84D43F4&area=mla&forward=critref_ft

Spacks, Patricia, "Selves in Hiding", *Women's Autobiography Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington: Indiana University Press, 1980, s.112-132

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* [1929], London/New York: Penguin Books, 2004