

Angela Carter leser Freud

Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i
The Passion of New Eve.

Kari Jegerstedt

Avhandling til dr.art.-graden
Universitetet i Bergen
Juni 2007

Revision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.

ADRIENNE RICH: "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision"

Innhold

Forord	1
Innledning	
Fucking Freud	5
Demytologisering og spørsmålet om form	16
Allegorien som språkkritisk praksis	22
Allegorien og parodien som (postmoderne) lesestrategier	26
Det postmoderne paradokset: Kritikk og delaktighet	32
Kunst og handling	35
Leserens funksjon i produksjonen av tekster og av betydning	38
Lesning, skrift og endring	42
Kapittel 1. <i>The Passion of New Eve</i> og spørsmålet om endring	
Handling og Forvandling: Evelyn blir Den nye Eva	47
<i>New Eves</i> narrative forelegg og spørsmålet om endring	53
Den kritiske resepsjonen og spørsmålet om en alternativ kvinnelighet	59
Parodisk skrift: Kritikk og delaktighet	67
"For eller imot tolkning?": Mot en (feministisk) lesepraksis	72
Kapittel 2. Fra parodi til allegori (og tilbake)	
Allegori og leselighet	78
Romanens "selv-situering" som allegori	83
Kvinneligheten som maskerade	90
Tekst og forteller: to ulike forhold til psykoanalysen?	97
Evelyn: en allegorisk personifikasjon av Freuds kvinnelighetsdiskurs	102
Alternativ kvinnelighet eller freudiansk allegori?	106
Mytisk eller anti-mytisk repetisjon?	113
Kapittel 3. Ikke Eve, men E-v-e-l-y-n	
Fra inskripsjon til sosial kritikk	118
En voldelig logikk – et spørsmål om valg?; eller: På Zeros farm	121
Intervensjoner i allegorien	127
En affirmativ kritikk	132
Bokstaveliggjøring som allegorisk og parodisk praksis: For en mindre ambisiøs hypotese om endring	138
Ekskurs: "What's in a Name"?	143
Mot en ny identitetsdiskurs	152
Kapittel 4. Allegorien over et maskulint begjær	
Fra produksjonen av alternativ kvinnelighet til "feillesninger" av et maskulint begjær	155

Kjønn og maskerade: Evelyn og Leilah vs. Eve(lyn) og Tristessa	159
Kjønn og begjær; tekst og forteller	164
Allegori over et (maskulint) begjær	171
En fetisjistisk fortellestruktur	176
Fetisjismen og dødsdriften	181
Allegoriens struktur, dens "threshold texts" og betydninga av ordspill i forholdet mellom tekst, forteller og allegori	187
Drømmevisjon og fuge	195
En performativ logikk	200
<i>New Eve</i> som en allegori over psykoanalysens allegoriske strukturer	206
Kapittel 5. "Mother is the Destination of All Men"	
Fra allmennmenneskelig til all-mann/menneske-lig	209
"Mother is the Destination of All Men": Mother, dødsdriften og mannens "womb phantasies"	213
Kastrasjonen som ønskeoppfyllelse	222
Flukten fra Mother og begjæret etter udødelighet	228
Livmormisunnelse og den kvinnelige fetisjen	237
"Womb-man" møter "woe-man"	246
Konklusjon	250
Bibliografi	253

Forord

Denne avhandlinga har to siktemål. For det første, vil den argumentere for at en undersøkelse av samspillet mellom de spesifikt allegoriske og parodiske trekkene ved Angela Carters roman *The Passion of New Eve* (1977), åpner for helt nye og andre betydningspotensial i denne romanen enn det den kritiske resepsjonen hittil har konsentrert seg om. Utgangspunktet for denne undersøkelsen vil være romanens allegoriske og parodiske forhold til Freuds kvinnelighetsdiskurs, som jeg mener både presenterer kritiske lesninger av denne kvinnelighetsdiskursens fallosentriske trekk, men også produktive "feillesninger" av den, siden Freuds fortelling om hvordan kvinneligheten dannes, også spilles ut som en (fiktiv) teori om det maskuline begjæret.

For det andre, vil avhandlinga reise spørsmål som har med lesning å gjøre: Hva vil det si å lese? Hva gjør vi når vi leser? Hva *kan* vi gjøre når vi leser – innafor en litteraturvitenskapelig sammenheng? Angela Carters forfatterskap er spesielt godt egna til å reise denne typen spørsmål fordi det er et så utprega *intellektuelt* forfatterskap. Det vil blant annet si at det allerede sjøl reiser nettopp denne typen spørsmål. Som Sarah Gamble påpeker i *The Fiction of Angela Carter*: "Part of the pleasure (...) of reading and analysing Carter's writing is that, as an author who was as interested in ideas as in invention, she is always one step ahead of you and can therefore never quite be pinned down and satisfactorily anatomised" (11). Carters forfatterskap representerer med andre ord helt spesifikke utfordringer til leseren, utfordringer som også, vil jeg hevde, angår hvordan litteratur skal og kan leses (som litteratur). Skal for eksempel litteraturen "be pinned down and satisfactorily anatomised"? Er det ikke heller slik at litteraturen åpner for en dialogisk prosess som også åpner for *andre* spørsmål – spørsmål som har med språket å gjøre, med kulturen, og med oss sjøl (som språklige, kulturelle individer og som lesere)?

Avhandlinga vil hele tida veksle mellom disse to perspektivene: på den ene sida, den mer tekstnære lesninga og fortolkninga, på den andre sida, de mer teoretiske spekulasjonene som angår spørsmål om lesning, skrift, kvinnelighet og psykoanalyse. Romanen sjøl *innbyr* nettopp til denne type veksling. Den åpner hele tida for

problemstillinger som fører ut over det tekstlige universet, men som kan føre inn igjen i teksten på nye måter hvis man tar seg tid til å stoppe opp og reflektere over dem. På denne måten kan avhandlinga også sies å dramatisere en leseprosess, en prosess som kunne tatt andre former og vist til andre resultater hvis man hadde hatt et annet utgangspunkt for lesninga, eventuelt hoppet ut av teksten på andre steder. Det vil ikke si det samme som at den prosessen som representeres her, er tilfeldig. Den har kommet i stand som et resultat av et forsøk på å føre en inngående dialog både med romanen sjøl og med sekundærlitteraturen omkring den. De synspunktene på lesning, skrift, kvinnelighet og psykoanalyse som presenteres i denne avhandlinga, er det i første rekke (men ikke bare) romanen som har lært meg – både gjennom hvordan disse spørsmåla er behandla i romanen, men også fordi romanen har stilt disse spørsmåla på måter som har tvunget meg ut av romanen for å søke etter lignende problematiseringer og muligheter for "svar" andre steder. Til grunn for denne vekslinga ligger det imidlertid også en overbevisning om at det *er* en forskjell på litteratur og andre diskursformer. Siden litteratur er fiksjon og som sådan også en særegen behandling av språket, kan litteraturen stille kulturens spørsmål på andre måter enn det andre diskursformer kan – og slik også åpne opp for andre former for innsikt.

Avhandlinga består av en innledning, fem "analysekapitler" og en kort konklusjon. I innledninga plasserer jeg mitt eget prosjekt i forhold til Carters forfatterskap generelt og i forhold til den øvrige Carter-forskninga, som har lagt forbausende lite vekt på spørsmålet om form og struktur. Jeg presenterer også et teoretisk rammeverk for min forståelse av allegorien og parodien i lesninga av *New Eve*, og åpner for spørsmål som har med lesning, skrift og leserens rolle i denne dynamikken å gjøre. Kapittel 1, "*The Passion of New Eve* og spørsmålet om endring", er en presentasjon av romanen og en innledende lesning. Jeg går også gjennom den kritiske resepsjonshistoria til *New Eve* og argumenterer for at den har oversett viktige aspekter ved hvordan parodien fungerer i denne romanen, og således også hatt en tendens til å redusere romanen til et (enkelt) meningsinnhold, heller enn å gå i dialog med de utfordringene teksten sjøl stiller leseren overfor. Mot slutten av dette kapittelet skisserer jeg en alternativ, (feministisk) lesestrategi med utgangspunkt i formspørsmålet.

Kapittel 2, "Fra parodi til allegori (og tilbake)", nærmer seg mer spesifikt spørsmålet om romanens struktur og tematikk med utgangspunkt i allegorien over Freuds kvinnelighetsdiskurs. Her argumenterer jeg også for at det som kan sies å være

tekstens "prosjekt", må leses gjennom den ironiske kontrasten som etableres mellom fortellerens diskurs (som ikke "vet" at han både er hovedpersonen og fortelleren i en allegori) og romanens handlingsforløp og allegoriske struktur. Mot slutten av dette kapittelet reiser jeg kort spørsmålet hvorvidt romanens repetisjonsstruktur og innskrivning av ulike stereotype forestillinger om kjønn og kvinnelighet, representerer en konsoliderende ("mytisk") eller en undergravende ("anti-mytisk") form for repetisjon. Dette spørsmålet forfølges i kapittel 3, "Ikke Eve, men E-v-e-l-y-n", som argumenterer for at romanen gjør en rekke intervensjoner både i allegorien som en narrativ struktur og i psykoanalysen. Hovedtesen i dette kapittelet er at teksten forholder seg til Freuds kvinnelighetsdiskurs gjennom parodisk-allegoriske bokstaveliggjøring av navnet "Evelyn", og på denne måten åpner for en rekke "feillesninger" av psykoanalysen som en form for "fiksjon". De ulike intervensjonene romanen foretar seg i allegorien og i psykoanalysen, åpner dessuten for en ny identitetsdiskurs, der spørsmålet om det kvinnelige ikke lenger dreier seg om "kvinna", men om en forestilling om et maskulint begjær.

Denne tesen forfølges i kapittel 4, "Allegorien over et maskulint begjær", og i kapittel 5, "'Mother is the Destination of All Men'". I kapittel 4 etterspører jeg hvordan tematiseringa av det maskuline begjæret forholder seg til begreper som kvinneligheten som maskerade, fetisjisme, dødsdrift og ønskeoppfyllelse. En hovedtese i dette kapittelet er at disse størrelsene spilles ut på måter som ytterligere kompliserer forholdet mellom tekst og forteller, og forholdet mellom fortellerens ulike fortellehandlingsprosjekt. I Kapittel 5 forfølger jeg romanens iscenesettelse av det maskuline begjæret som en fetisjistisk-feministisk appropriasjon av fantasien om (maskulin) autogenese, og som en fiktiv teori om "livmormisunnelse".

Det er mange som fortjener en stor takk for å ha bidratt til at denne avhandlinga blei ferdig. Min veileder Lars Sætre har vist seg å være en meget samvittighetsfull leser. Min samboer og kollega Gisle Selnes har ikke bare lest alle kapitlene forløpende etter hvert som de blei ferdigstilt; i den hektiske innspurtsfasen har han også lagt de praktiske forholda til rette slik at jeg kunne konsentrere meg mest mulig om mitt eget arbeid. Cathrine Egeland, Geir Follevåg og Randi Gressgård har trådt støttende til og lest og kommentert deler av manuskriptet. Marianne Eskeland og Signe Solberg har vært særdeles imøtekommende og hjelpelige med alle praktiske problemer som har oppstått underveis. Kolleger og studenter på allmenn litteraturvitenskap og spesielt på KVIK-ernene ved universitetet i Bergen, har vært til generell støtte og oppmuntring.

En spesiell takk går til Ellen Mortensen for vedvarende støtte og oppmuntring både i profesjonelle og private sammenhenger. Jeg vil også rette en særlig takk til Karen Ebbesen som har vært en uvurderlig samtalepartner i ulike faser av arbeidet. Denne avhandlinga er dedikert til henne og til mine foreldre, Solveig og Sverre Jegerstedt, som har ventet altfor lenge på at dette arbeidet skulle bli ferdig.

Innledning

[L]anguage is power, life and instrument of culture, the instrument of domination and liberation.

ANGELA CARTER: "Notes from the Front Line".

There is a language that is not mythical; it is the language of man as producer; wherever man speaks in order to transform reality and no longer to preserve it as an image, wherever he links his language to the making of things, metalanguage is referred to a languageobject, and myth is impossible. This is why revolutionary language cannot be mythical. Revolution is defined as a cathartic act meant to reveal the political load of the world: it makes the world; and its language, all of it, is functionally absorbed in this making.

ROLAND BARTHES: *Mythologies*

- *Fucking Freud*
- *Demytologisering og spørsmålet om form*
- *Allegorien som språkkritisk praksis*
- *Allegorien og parodien som (postmoderne) lesestrategier*
- *Det postmoderne paradokset: Kritikk og delaktighet*
- *Kunst og handling*
- *Leserens funksjon i produksjonen av tekster og av betydning*
- *Lesning, skrift og endring*

Fucking Freud

Angela Carter har en gang sagt at hun elsket Freud som en onkel.¹ Jeg vet ikke hvordan Carter elsket sine egne onkler, men helt mot slutten av hennes aller siste roman, *Wise Children* (1991), hopper den da 75 år gamle Dora Chance til køys med *sin* onkel, den 25 år eldre Peregrine – som gjennom hele oppveksten har fungert som hennes (offisielle) far. Anledningen er den berømte skuespilleren Sir Melchior Hazards,

¹ Se Lorna Sage "A Savage Sideshow", s.56.

Doras biologiske far og Peregrines tvillingbrors 100-års dag. Dora og Peregrine (som nettopp er kommet tilbake etter å ha vært antatt død i mange år) sniker seg bort fra dansen og det celebre selskapet, til Sir Melchiors soverom i andre etasje. Der elsker de så intenst at den storslåtte lysekrona i hallen under dem begynner å bevege på seg, den svinger fram og tilbake og drypper varm stearin over de dansende gjestene under, "first slowly, then with a more and more determined rhythm until they shook like Josephine Baker's bottom" (220).

"What a clatter!", forteller Doras tvillingsøster Nora etterpå. Ett øyeblikk var det som om hele huset truet med å falle sammen, som om ristinga "would bring down that chandelier and all its candles, smash, bang, clatter, and the swaging ceiling, too; bring the house down, fuck the house down" (220). Dora kan ikke annet enn tenke seg muligheten:

What would have happened if we *had* brought the house down? Wrecked the whole lot, roof blown off, floor caved in, all the people blown out of the blown-out windows ... sent it all sky high, destroyed all the terms of every contract, set all the old books on fire, wiped the slate clean. (221f)

Dette scenariet, og denne tenkte muligheten, kan stå som et motto både for det "forholdet" som er i sentrum i denne avhandlinga, nemlig forholdet mellom Carter og Freud, og for Carters skriftpraksis og dens forhold til et feministisk prosjekt mer generelt. "I'm in the demythologizing business," proklamerer Carter i et ofte sitert utsagn fra essayet "Notes from the Front Line": "myths (...) are extraordinary lies designed to make people unfree". Og myter inkluderer i dette tilfellet alle de sosiale fiksjonene "that regulate our life" (38).² Carters fiksjonsstrategi er å infiltrere i disse mytene – representert ved en rekke forskjellige kulturelle fortellinger og forestillinger – ved å trenge inn i dem og rulle rundt med dem så å si, for å utforske dem, vise dem

² Sjøøl knytter hun sin egen myteforståelse til Barthes ideologikritiske myteteori i *Mythologies*. Se blant annet et intervju med Anna Katsavos, der Carter besvarer spørsmålet "In what sense are you defining myth?", med: "In a sort of conventional sense; also in the sense that Roland Barthes uses it in *Mythologies* – ideas, images, stories that we tend to take on trust without thinking what they really mean, without trying to work out what, for example, the stories of the New Testament are really about" (12). Men Carters myteforståelse også knyttes til Simone de Beauvoirs tenkning om myter i *Det annet kjønn*. Beauvoir var, i likhet med Carter, først og fremst opptatt av myter som ideologiske forestillinger om det kvinnelige. For Beauvoir er myter forestillinger som sier noe om hva kvinne er, eller bør være, og som på ulike måter påvirker kvinnas egen bevissthet om seg sjøl. Hun kaller disse forestillingene myter fordi de er usanne. De underkjenner at mennesket som sådan ikke har noen bestemt natur eller essens. Mytens funksjon er nettopp å tilskrive kvinne en bestemt natur eller en bestemt essens for på denne måten å holde henne fast i en posisjon som den Andre. Slik nektes også kvinne den friheten som ifølge Beauvoir (og den eksistensialistiske filosofien generelt) kjennetegner mennesket som vesen: friheten til å skape seg sjøl gjennom stadig å transcendere det gitte.

fram som konstruksjoner, undersøke hvilke maktforhold de er med på å opprettholde, hvilke destruktive implikasjoner de har, men også for å snu dem på hodet, leke med dem, sette dem inn i nye og fremmede betydningsammenhenger, slå sprekker i dem, sprengte opp deres betydningsinnhold fra innsida – eller for å si det med Dora: "fuck the house down", "set all the books on fire" og skape "a clean slate" hvorfra vi kan tenke (på) nytt.

Freud spiller en avgjørende (men lite analysert) rolle i denne demytologiseringspraksisen, både som en medsammensvoren (en slags onkel Peregrine), men også som en av de bøkene, eller husene, som trengs å ristes i.³ Ikke minst gjelder dette i forhold til myten om kvinneligheten, "[h]ow that social fiction of my 'femininity' was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing" ("Notes" 38). Ifølge Carter var Freud en av dem som i størst grad var med på å opprettholde og faktisk også gi eksplisitt uttrykk til en bestemt fiksjon om kvinneligheten, nemlig kvinne som kastrert mann. "He [Freud] could only think of women as castrated men," sier Carter i et intervju med Lorna Sage i *New Review* ("A Savage Sideshow" 56). Og i det kulturpolitiske essayet *The Sadeian Woman* utdyper Carter de kulturelle og psykologiske implikasjonene av denne konstruksjonen:

The social fiction of the female wound, the bleeding scar left by her castration, (...) is a psychic fiction as deeply at the heart of Western culture as the myth of Oedipus, to which it is related in the complex dialectic of imagination and reality that produces culture. Female castration is an imaginary fact that pervades the whole of men's attitude towards women and our attitude to ourselves. (23)

Forestillinga om den kastrerte kvinne er et tema Carter tar opp i flere av sine fortellinger og essays fra 60- og 70-tallet, og som hun innlemmer i en stadig mer eksplisitt feministisk kritikk – noe som har fått Jean Wyatt til å konkludere med at "it is Freud who is Carter's target when she is working the physical register of culture" (59). Og det er ikke vanskelig å kjenne igjen en "kritikk" av Freud i Carters tekster fra denne tida. Denne "kritikken" tar ulike former. Blant annet finner vi den i form av små ironiske pek, som når Carter utnytter hans teori om at det er kastrasjonskomplekset

³ Det finnes en rekke referanser til Carters påvirkning av, allusjoner til og omarbeidinger av Freuds teorier, men ingen helhetlig analyse av hvordan hun forholder seg til ham (eller *leser* ham) som en gjennomgående tematikk i tekstene hennes, ut over disse spredte referansene. De som har de mest inngående psykoanalytiske lesningene av Carter, så som Linda Ruth Williams og Geraldine Meaney, bruker begge psykoanalysen til å tolke og kaste lys over tekstene hennes, men bruker bare i mindre grad tekstene hennes til å kaste lys over psykoanalysen og omhandler ikke *forholdet* mellom dem som sådan. Et unntak er Jean Wyatts artikkel "The Violence of Gendering: Castration Images in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and 'Peter and the Wolf'".

som ligger til grunn for kvinnes forfengelighet i sin parodisk-polemiske kommentar til de skiftende sminkemotene i essayet "The wound in the face" (1975): "Women are allowed – indeed, encouraged – to exhibit the sign of their symbolic castration, but only in the socially sanctioned place. To transpose it upwards [gjerne i form av rosa øyenskygge] is to allow its significance to become apparent" (94). Eller kritikken framstilles mer komisk, satirisk, som i romanen *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann* (1972), der Desiderio (fortelleren) sier om de ulike "peep-show"-utstillingene, som er et sentralt motiv i romanen – og som blant annet viser modeller av en vagina som åpner opp mot et fantastisk, indre landskap ("I HAVE BEEN HERE BEFORE") gigantiske penis, ("THE KEY TO THE CITY") og en hodeløs, mishandla kvinnekropp etterlatt i en blodpøl ("EVERYONE KNOWS WHAT THE NIGHT IS FOR") (44f) – at "I came to the conclusion that the models did indeed represent everything it was possible to believe by means of either direct simulation or a symbolism derived from Freud" (107). Jean Wyatt påpeker da også at forestillinga om kvinne som kastret mann, er en trope Carter hele tida kommer tilbake til i sitt forfatterskap, "again and again, addressing it as ideological issue, as narrative devise, as image" (59).

Men i denne gjentatte tilbakevendinga figurerer Freuds teorier også som et analytisk apparat i tematiseringa over hvordan denne forestillinga *produseres* og *fungerer* – både på det kulturelle og det personlige nivået – ikke minst fordi Carter hele tida knytter undersøkelsen av "the social fictions that regulate our lives" ("Notes" 38) til en undersøkelse av det ubevisste og av seksualiteten. "Jeg er interessert i psykoanalysen fordi jeg er interessert i begjær," forteller Carter i et intervju med Toril Moi i *Vinduet* (19). Denne interessen er tett knytta til hennes politiske engasjement. I "Notes" forteller hun at hun blei radikalisert nettopp gjennom "my sexual and emotional life", at det var gjennom seksualiteten "that I first became truly aware of the difference between how I was and how I was supposed to be, or expected to be" (39). Og siden psykoanalysen har vært den (uten sidestykke) mest dominerende (teoretiske) diskursen om seksualitet i det 20. århundre, frambyr den seg også som et privilegert felt, og som en privilegert diskurs, for undersøkelsen av sammenhengene mellom begjæret, seksualiteten og samfunnet for øvrig.⁴

⁴ Som Michel Foucault påpeker i "What is an Author", er Freud (i likhet med Marx) en av de få som faktisk står som forfatter av en helt ny *diskurs*, de er "initiators of discursive practices" (132). Foucault er sjøl en av psykoanalysens mest markante kritikere, noe som ikke minst viser seg i hans kritikk av

Carter var godt belest i psykoanalytisk teori.⁵ "Da jeg var tenåring, leste jeg Freud av ren nysgjerrighet og for underholdningens skyld," forteller Carter i intervjuet med Moi:

Jeg begynte med sykehistoriene, slik de fleste gjør, fordi de er ualminnelige gode *fortellinger*. De første sykehistoriene er jo bygd opp akkurat som kriminalromaner. Menneskene Freud skrev om var så eksotiske, hadde slike merkelige ideer. Og selvfølgelig var jeg på jakt etter mine egne nevroses. (19)

For Carter fungerte altså hennes første møte Freud både som en kilde til underholdning og som en kilde til (sjøl)innsikt. Men først og fremst knytter hun fascinasjonen med psykoanalysen til dens *litterære* kvaliteter, noe som også skal komme til å vise seg i hennes egne fiksjonstekster. Hennes fiksjonstekster "prowl around on the fringes of the proper English novel like dream monsters – nasty, erotic, brilliant creatures that feed off on cultural crisis", skriver Lorna Sage i "A Savage Sideshow" (51), og Linda Ruth Williams påpeker at Carter gjentatte ganger er blitt "hailed as the writer of literature's unconscious" (90).⁶ Psykoanalysen handler jo nettopp om drømmer, om det ubevisste,

undertrykkeshypotesen i *Seksualitetens historie*, bind 1, der han hevder at Freud slett ikke bare åpnet for nye, radikale innsikter ved å begynne å snakke om seksualitet, men at psykoanalysen er ledd i historisk utvikling der "[d]iskursene om kjønn har formert seg uten stans" som et ledd i spredninga av makta i det moderne: "det avgjørende er mangfoldiggjøringen av diskurser om kjønn innenfor maktutøvelsens eget felt: et institusjonelt incitament til å snakke om det, og å snakke stadig mer om det; maktinstansenes iherdige anstrengelser for å høre at det snakkes om det og etter selv å få det i tale på en slik måte at det uttrykkes eksplisitt og uavlatelig opphopes detaljer" (26). Foucault kan i så henseende sies å ha åpna for en alternativ diskurs om seksualiteten, og Carter var ikke bare klar over dette, hun hadde god kjennskap til Foucault og leste ham lenge før han for alvor "slo igjennom" i de feministiske akademiske kretsene sist på 80-tallet/begynnelsen av 90-tallet. Foucault figurerer allerede i bibliografien til *The Sadeian Woman* fra 1979, og i *Nights at the Circus* fra 1984 finner vi Foucaults teori om panoptikonet parodisk gjenskap på den sibirske tundraen. Denne tidlige opptattheten av Foucault er kanskje en av grunnene til at så mange kritikere i dag finner Judith Butlers teorier så fruktbare i analysen av Carters tekster. Som Elaine Jordan påpeker i "The Dangerous Edge": "Judith Butler's *Gender Trouble* has had considerable influence in disseminating theoretical arguments which deconstruct the opposition between what is 'natural' and what is 'artificial', which is embedded in our language and ways of thought, but not universal. These arguments are already implicit and explored in Carter's writing over three decades" (190).

⁵ Bare i bibliografien til *The Sadeian Woman* listes opp Freuds *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *Beyond the Pleasure Principle* og *Three Essays on the Theory of Sexuality*, så vel som Jacques Lacans "Kant avec Sade", Melanie Kleins *Envy and Gratitude*, Bruno Bettelheims *Symbolic Wounds*, Norman O. Browns *Life against Death: the Psychoanalytical Meaning of History* og Juliet Mitchells *Psychoanalysis and Feminism*.

⁶ Carters interesse for psykoanalysen og det ubevisste er i tillegg filtrert gjennom surrealismen (noe som ikke skulle komme som en overraskelse, tatt i betraktning Sages beskrivelse av hennes tekster). Surrealismen var sjøl fundert på psykoanalytisk teori og hadde, som Carter påpeker i "The Alchemy of the Word", *The Interpretation of Dreams* som "a key book" (509). Det som virket så tiltrekkende ved surrealismen, skriver Carter videre, var at de "celebrated wonder, the capacity for seeing the world as if for the first time which, in its purest state, is the prerogative of children and madmen, but more than that, it celebrated wonder itself as an essential means of perception" (507). Men mer enn dette hadde også surrealistene en tro på menneskets evne til å skape seg sjøl og en tro på at forandring var mulig – gjennom fantasien, gjennom drømmene og gjennom litteraturen (ordenes alkymi), noe som ikke minst

om det fantastiske og fabulistiske, trekk som også er framtrædende i Carters tekster. Og den gir henne en metode, en måte å tenke eller skrive på: den frie assosiasjonen. "I mine bøker har jeg vel forsøkt å tilegne meg Freuds *metode* mer enn noe annet, jeg har forsøkt å bruke en slags assosiativ tenkning," utdyper hun overfor Moi.

For Freud fungerte den frie assosiasjonen som en måte å komme i kontakt med det ubevisste på, og det går an å argumentere for at den fungerer på samme måte for Carter, men da spesifikt i forhold til det *kulturelt* ubevisste. Carter "has (...) been charting the unconscious processes of Western society for a number of years", hevder David Punter, "all Carter's work, are to do with the unconscious and its shapes, and thus to do with sexuality" (209). Og det er nettopp denne stadige utforskninga og iscenesettelsen av begjæret og av seksualiteten som kjennetegner Carters forhold til Freud som en form for litteraturbasert kulturkritikk. Denne utforskninga er både knytta til litteraturen, til kulturen og til subjektets plass innafor disse. På denne måten har Carter også vært i stand til å undersøke "the construction of the subject (...) precisely along the lines of the development of recent theoretical debates about such construction", argumenterer Punter (210). Mens Christina Britzolakis mener at Carters tekster "lend themselves in an exemplary manner to the ongoing dialogue between psychoanalysis and feminism", fordi de "increasingly and self-consciously engage with a wide range of post-1968 theoretical debates, and with a distinctively semiological conception of culture" (44).

Denne doble holdinga til Freud – kritikken av hans teorier om kvinna og den kvinnelige seksualiteten, på den ene sida, utnyttinga av hans analysemetode og teoretisk-filosofiske innfallsvinkler til kulturen, på den andre – er typisk for en feministisk basert, psykoanalytisk tenkning. Carters forfatterskap kan i så henseende sies å skrive seg inn det paradokset som også har prega den teoretiske feminismens appropriasjon av psykoanalysen. Som Juliet Mitchell var en av de første til å påpeke, kan psykoanalysen være et nyttig analyseapparat for feminismen fordi den er en teori om kulturens ordning av kjønn, seksualitet og identitet, og fordi den angir en dynamisk, ikke-biologisk, analysemodell for hvordan kvinneligheten dannes i et patriarkalsk samfunn.⁷ På den andre sida (re)produserer psykoanalysen en forståelses-

viser seg i deres fabuleringsglede: "Surrealism's undercurrent of joy, of delight, springs from its faith in humankind's ability to recreate itself; the conviction that struggle *can* bring something better" (507).

⁷ Se Juliet Mitchells *Psychoanalysis and Feminism*, som åpner med argumentet at "[h]owever it may have been used, psychoanalysis is not a recommendation *for* a patriarchal society, but an analysis *of* one. If we are interested in understanding and challenging the oppression of women, we cannot afford to

horisont og et begrepsapparat der det mannlige er normen og det kvinnelige bare kan tenkes i forhold til mannen – som "mangel": kvinne er den som mangler penis, er kastrert, er ikke-mann.⁸ Og i den grad feministiske teoretikere tar i bruk det psykoanalytiske begrepsapparatet til å tenke om kulturens ordning av kjønn og kjønnsforskjell, vil denne "definisjonen" av kvinneligheten – og slik også av kjønn som en hierarkisk, binær konstruksjon – alltid reproduseres på ett eller annet nivå.⁹ Sjøl om psykoanalysen kan åpne for fruktbare og innsiktsfulle måter å analysere hvordan kjønn blir forstått innafor en patriarkalsk kultur, forhindrer ikke dette at den sjøl er (og forblir?) en "patriarkalsk" (i betydninga fallosentrisk) teori. Siden den psykoanalytiske teorien om hvordan kvinneligheten dannes, nettopp baserer seg på den hegemoniske forestillinga om hennes "kastrasjon" (eller "mangel" mer generelt), framstår ikke psykoanalysen bare som et analyseapparat som (på ulike måter) omhandler våre forestillinger om kjønn, men kan sjøl sies å være del av, eller innskrevet i, den samme forestillingsverdenen. Carters forfatterskap – som både skriver inn "begjæret etter" Freud og begjæret etter å "fuck the house down" – kan sies å konstituere en (eksplisitt og implisitt) tematisering av denne "doble" eksistensen til psykoanalysen, og også av det paradokset den feministiske appropriasjonen av psykoanalysen gjerne havner i, nemlig at kritikken alltid hjemsøkes av sin egen delaktighet i, og således ikke enkelt og entydig kan skilles ut fra, den diskursen som er "under kritikk".

neglect it" (xv). En annen teoretiker som tidlige argumenterte for at psykoanalysen bidro med et viktig begrepsapparat for analysen av kvinneundertrykking, er Gayle Rubin. I sin innflytelsesrike artikkel "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", argumenterer hun på lignende måte for at "[a]s a description of how phallic culture domesticates women, and the *effects* in women of their domestication, psychoanalytic theory has no parallel (...). And since psychoanalysis is a theory of gender, dismissing it would be suicidal for a political movement dedicated to eradicating gender hierarchy (or gender itself). We cannot dismantle something that we underestimate or do not understand" (197f).

⁸ Psykoanalysen fastholder slik også, som Judith Butler påpeker, en binær konstruksjon av kjønn, som kan sies å tjene den diskursive produksjonen av heteronormativiteten med den seksuelle reproduksjonen som et sentralt element.

⁹ Dette er et sentralt dilemma for den feministiske appropriasjon av psykoanalytisk teori. Se for eksempel Gayatri Spivaks kritikk av Jacqueline Rose i "Feminism and Deconstruction, again: negotiating with unacknowledged masculinism", der Spivak påpeker at i den grad selve forståelsen av hvordan "individuals recognize themselves as men and women" ikke bare er et epistemologisk prosjekt, men feminismens grunnlag, "it runs the risk of declaring ruptures where there is also a repetition – a risk that can result in varieties of fundamentalism, of which the onto/epistemo/axiological confusion is a characteristic symptom" (214), og Elizabeth Grosz' kritikk av Teresa de Lauretis i "The Labors of Love. Analyzing Perverse Desire: An interrogation of Teresa de Lauretis's *The Practice of Love*", der Grosz argumenterer for at psykoanalysens "by now well-recognized failure to account for, to explain, or to acknowledge the existence of an active and explicitly sexual female desire, and more particularly, the active and sexual female desire for other women that defines lesbianism" (292), kanskje burde få oss til å tenke på nytt hvorvidt ikke andre diskurser er bedre egna til å analysere de kulturelle uttrykka for kjønn og seksualitet.

Dette doble forholdet (fucking Freud), og (den implisitte tematisering av) det paradokset feminismens appropriasjon av psykoanalysen havner i, kan sies å vise seg i en rekke av tekstene til Carter, blant annet allerede i den tidlige romanen *The Magic Toyshop* (1967).¹⁰ Jeg mener likevel at tematiseringa av denne dobbeltheten både blir framstilt mer eksplisitt og får en helt ny vri i det som gjerne kalles Carters spekulative romaner: *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) og *The Passion of New Eve* (1977).¹¹ Linden Peach hevder også at begge disse romanene blei skrevet i en tid da Carter var spesielt opptatt av "the masculinist bias in Freudian psychoanalysis" (124).

Sjøl definerer Carter spekulative fiksjoner som tekster som først og fremst handler om "ideer": "Speculative fiction really means that, the fiction of speculation, the fiction of asking 'what if?'. It's a system of continuing inquiry" (Katsavos 14). De "what if?"-spørsmåla som stilles i *Hoffman* og *New Eve* kan sies å være allegoriske boksaveliggjøringer av freudianske tema: hva om det virkelig var en krig mellom lystprinsippet og realitetsprinsippet (*Hoffman*), hva om kvinna virkelig var en kastrert mann (*New Eve*)? I *Hoffman* spilles krigen mellom lystprinsippet og realitetsprinsippet ut på en helt konkret, om enn temmelig absurd, måte (noe som kan sies å følge av temaet sjøl), helt til realitetsprinsippet (anført av The Minister of Determination) til slutt vinner krigen, men ikke før lystprinsippet (anført av Dr. Hoffman) er avslørt som vel så autoritært og diabolsk som det første. I *New Eve* omformes den mannlige hovedpersonen Evelyn til ei kvinne (den nye Eva) gjennom kastrasjonen, og vi følger

¹⁰ For en analyse av hvordan psykoanalysen kan sies å bli tematisert og kritisert i *The Magic Toyshop*, se Jean Wyatt, samt min egen hovedfagsoppgave *The Steeple-chase: On Incest and Narrative Structures in Angela Carter's "The Magic Toyshop"*. I min lesning står en annen onkel, Melanies (hovedpersonens) onkel Phillip Flower (en parodisk eufemisme for Phallic Power?) sentralt. Han representerer her den falliske makta som på ulike (og temmelig drastiske og teatralske) måter prøver å underkue Melanie i den ødipale scena, og romanens sentrale tematikk dreier seg om hvordan hennes maternale fosterfamilie motsetter seg denne undertrykkinga gjennom et utstrakt nettverk av incestuøse forbindelser – forbindelser som konstituerer en helt konkret benekting av Farens Nei/Navn.

¹¹ Jordan forteller at Carter planla "a trilogy beginning with *Hoffman*, but whether *Heroes and Villains* is the lead-in that gave her the idea, or *Nights at the Circus* the more optimistic and benign conclusion, I don't know". Hun konkluderer uansett med at alle disse fire romanene "should be read as a sequence" ("The Dangerous" 196). Det kan godt være. Jeg mener likevel at *Hoffman* og *New Eve* skiller seg skarpt ut fra *Nights* fordi disse to romanene framstår som klassiske allegoriske romaner. Lorna Sage har da også beskrevet de to i felles termer som "last-days allegories, reports from the demolition site" (*Angela Carter* 33). Sjøl om *Nights*, i likhet med *Wise Children*, har en rekke allegoriske trekk, framstår de som mer klassiske komedier, eller *komiske* romaner, den første i tradisjonen fra Rabelais, den andre i tradisjonen fra Shakespeares komedier (men i romans form). *Heroes* ligger i så henseende nærmere *Hoffman* og *New Eve* fordi også den er en klassisk narrativ allegori (og hvis det er noen som fortjener "merkelappen" "report from the demolition site", er det nettopp denne romanen). Men der *Heroes* i første rekke kan leses som en allegori over Rousseau, er både *Hoffman* og *New Eve*, nettopp, allegorier over Freud og psykoanalysen.

hans/(hennes) videre vei gjennom livet som kvinne, til han/(hun) til slutt ender opp som blivende mor. Carters "what-if?"-spørsmål spilles med andre ord ut som allegorier over tradisjonelle freudianske fortellinger. I motsetning til det som er tilfellet med *Hoffman*, som alltid leses som en allegori (sjøl om undersøkelsen av de allegoriske aspektene ved romanen som regel er ganske overfladiske¹²), blir imidlertid allegoribegrepet bare sjelden nevnt i forbindelse med *New Eve*, og da i helt generelle vendinger. Og sjøl om en kritiker som for eksempel Lindsey Tucker har påpekt at Carter med denne romanen "indeed [has] embarked on another of her arguments with Freud" (11), har *New Eve* faktisk aldri blitt lest som det som i forhold til den tematikken den reiser, framstår som det mest opplagte – nemlig som en allegori over Freuds forestilling om kvinne som kastrert mann.¹³ Det som imidlertid gjentatte ganger har blitt nevnt, er at denne romanen skriver inn en hel rekke stereotype (og temmelig fatalistiske) forestillinger om kjønn og kvinnelighet. De spørsmåla som har blitt stilt til de to romanene, ligner således på hverandre: På hvilken måte kan en feministisk kritikk få plass innafor disse rammene? Makter de to romanene på noen måte å skrive inn muligheter for endring? Eller er de fanga av det representasjonssystemet de skriver inn, men presumptivt søker å demytologisere – som i dette tilfellet (blant annet) psykoanalysen – slik at de re-producerer myten (de sosiale fiksjonene som regulerer våre liv) heller enn å skape alternativer til den?

Dette er spørsmål som også vil komme til å stå sentralt i min analyse. Når jeg velger å konsentrere meg om *New Eve*, og om hvordan psykoanalysen skrives inn på en allegorisk måte her, er det fordi denne romanen, slik jeg ser det, helt eksplisitt tar opp det temaet som har vist seg som det mest problematiske i forhold til den feministiske appropriasjonen av psykoanalysen, nemlig forestillinga om kvinne som kastrert mann. Således kan den også sies å omhandle helt direkte de problematiske aspektene ved denne appropriasjonen. Flere kritikere har da også ment at *New Eve* representerer et skille i Carters forfatterskap. David Punter hevder for eksempel at sjøl

¹² De dreier seg stort sett om hvem det er som kan anses som modellen for den despotiske forsvareren for lystprinsippet, Dr. Hoffman. Er det Wilhelm Reich eller er det Herbert Marcuse? Og hva kan i så fall denne personifikasjonen si oss om Carters forhold til det anti-autoritære 68-opprøret der noen av slagorda var "all makt til fantasien" og "vær realistisk, krev det umulige". Er hun blitt desillusjonert? Er hun kritisk? Er hun kanskje trist og vil gjenopplive det på andre måter? Eller trodde hun aldri helt på det?

¹³ Det nærmeste vi kommer er Wyatts lesning av romanen som en undersøkelse av de narrative mulighetene denne freudianske forestillinga reiser, men hun nevner verken allegori eller parodi eller formspørsmålet som sådan og går derfor glipp av, vil jeg hevde, vesentlige momenter i denne undersøkelsen.

om både *Hoffman* og *New Eve* undersøker seksualiteten og det ubevisste, er det nye i *New Eve* at

the issue of sexuality is linked directly to the different issue of gender; that is to say, *New Eve* speaks – and, indeed, helps to form – a language in which it is impossible to conjugate the pure term "sexuality", for the questions of ownership, agency, and power which surround our use of language have been made manifest, and now there is "male sexuality" and "female sexuality", without an assumed bridge. (209f)

Harriet Blodgett argumenter sågar for at *New Eve* markerer overgangen fra Carter som en "male impersonator" til en *full-blown* feminist (51). Jeg tror ikke skillet er så enkelt som dette.¹⁴ Tvert imot tror jeg det vil vise seg umulig å lese *noen* av Carters undersøkelser av seksualiteten og begjæret uavhengig av en problematisering av kjønn. Men *New Eve* problematiserer kanskje kjønn på en *ny* (og mer direkte) måte. Ifølge Carter sjøl handler denne romanen nettopp om "the social creation of femininity" ("Notes" 38). Og i og med at romanen tematiserer konstruksjonen av det kvinnelige ut fra og i forhold til en narrativ bokstaveliggjøring av Freuds forestilling om kvinna som en kastrert mann (Evelyn blir Eve), kan vi si at selve romanens *prosjekt* ikke bare er en allegorisering over Freud, men faktisk en parodisk omskrivning og utnyttelse av Freuds påstand i "Femininity" om at "psychoanalysis does not try to describe what a woman is (...) but sets about inquiring *how she comes into being*" (149, min uth.). Denne undersøkelsen begrenser seg ikke til Evelyn/Eves egen utvikling, men inkluderer alle de andre forestillingene om kjønn og kvinnelighet som romanen også skriver inn. Romanen kan altså sies å omhandle Freuds kvinnelighetsdiskurs *som sådan*, det vil si: både som en teori (om kvinneligheten) og som en analytisk praksis (som sier noe om hvordan denne forestillinga, "she", blir til, både på det personlige og på det kulturelle nivået). *New Eve* kan derfor vise seg å være en privilegert tekst for undersøkelsen av Carters flertydige forhold til Freud og til psykoanalysen, så vel som av hennes tematisering av forholdet mellom feminismen og psykoanalysen generelt.

Romanen har dessuten også en tematikk, kjønnsskifte, som ifølge Carter på en radikal måte kan reise spørsmålet om kulturelle forestillinger om kjønn også *ut over* det reinte psykoanalytiske. Som Carter sier om spekulative romaner i intervjuet med Katsavos:

¹⁴ Se for eksempel Sally Robinsons meget gode og interessante lesning av *Hoffman*, der hun blant annet argumenterer for at "[t]his text brings to the surface the violent excesses of the transformation of women into Woman by exaggerating the complicities between desire and domination in Western culture's master narratives" (102).

In a way all fiction starts off with 'what if', but some 'what ifs' are more specific. One kind of novel starts off with "What if I found out that my mother has an affair with a man that I thought was my uncle?" [et spørsmål som kanskje også kan sies å innskrive de ødipale konfliktene i Carters mer kjærlighetsbetonte forhold til (onkel) Freud?] That's presupposing a different kind of novel from the one that start with "What if I found out my boyfriend had just changed sex?" If you read the *New York Times Book Review* a lot, you soon come to the conclusion that our culture takes more seriously the first kind of fiction, which is a shame in some ways. By the second "what if" you would actually end up asking much more penetrating questions. If you were half way good at writing fiction, you'd end up asking yourself and asking the reader actually much more complicated questions about what we expect from human relationships and what we expect from gender. (14)

Dette siste spørsmålet blir altså framstilt, ikke bare som et alternativ til, men som et langt mer radikalt spørsmål enn det første spørsmålet. Det første er mer direkte knytta til den ødipale familiesituasjonen, og derfor (?) også et mer kulturelt akseptert spørsmål. Carters "fucking Freud" i *New Eve*, kan leses som en dramatisering av *forskjellen* mellom disse to spørsmåla: på den ene sida, hennes eget (ødipale?) forhold til psykoanalysen, som dens niese, eller kanskje også (i likhet med Doras forhold til Peregrine), dens "adopterte" datter; på den andre sida, datteras opprør – forsøket på å slå sprekker i den kulturelle konstruksjonen (huset, bøkene) ved å stille radikalt andre, og ikke-sanksjonerte, spørsmål. Motsetninga mellom disse to spørsmåla kan også sies å angå psykoanalysens forhold til kulturen generelt: I hvilken grad er psykoanalysen en analyse av kulturen? I hvilken grad er psykoanalysen sjøl (blitt) en så integrert del av kulturen at den er med på å forme hvilke spørsmål det er "lov" å stille – nemlig de spørsmåla den også sjøl kan gi "svar" på? Er spørsmålet om "kjønnskifte" (spesielt slik det stilles i *New Eve*) virkelig et radikalt og opprørsk spørsmål? Eller er dette spørsmålet nettopp muliggjort av psykoanalysen og av kulturen på en slik måte at de svara det er mulig å gi til dette spørsmålet opprettholder og reproduserer både psykoanalysen og kulturen, istedenfor å undergrave dem?

Dette er spørsmål som vil stå sentralt i den følgende analysen av *New Eve*. Men det er også spørsmål Carter sjøl var seg veldig bevisst og som også kan sies å bli tematisert i *New Eve*. Carter var alltid skeptisk til hvilke effekter en omskriving av kulturelle forestillinger reint faktisk kunne ha – men det betyr ikke at vi har råd til å la være.¹⁵ Utfordringa, slik jeg ser det, ligger derfor mer i å bevege seg *ut over* den

¹⁵ Som en kontrast til Carters fascinasjon med surrealismen, der hun påpeker at "surrealism's undercurrent of joy, of delight, springs from its faith in humankind's ability to recreate itself; the conviction that struggle *can* bring something better" ("Alchemy" 507), konkluderer *Wise Childrens*

stadige kretsinga rundt hva det er som er radikale og ikke-radikale spørsmål, hvilke spørsmål det er som reproducerer kulturen og hvilke det er som eventuelt underminerer den. Selvfølgelig er det helt avgjørende å stille de riktige spørsmåla, men dette kan også sees som en øvelse i å stille de riktige spørsmåla til de spørsmåla som allerede *er* stilt – slik at implikasjonene av disse kan undersøkes og utvikles på nye måter. Jeg vil argumentere for at i tilfellet Angela Carter, innebærer dette også å stille spørsmålet om hennes skriftpraksis som en spesifikt *litterær* bearbeiding av kulturelle forestillinger generelt og av psykoanalysen spesielt, det vil si: å stille spørsmålet i form av en undersøkelse av hvordan hennes omskriving (og presumptivt demytologiserende praksis) forholder seg til litteraturens egne genre og formspråk.

Demytologisering og spørsmålet om form

Spørsmålet om form har generelt sett vært underprioritert i Carter-forskninga. De fleste lesningene av tekstene hennes konsentrerer seg i første rekke om "politikken" hennes, på bekostning av spørsmålet om skrift, og, framfor alt, hennes arbeid med ulike litterære betydningsstrukturer. Det betyr ikke at det ikke finnes en hel rekke referanser til parodi, allegori, intertekstualitet og så videre i analysen av Carters tekster, men selve *måten* disse konvensjonene spilles ut på og taes i bruk, er bare i mindre grad belyst.

Flere har påpekt det samme. En av de få som faktisk er opptatt av form-spørsmålet, Lucie Armitt, skriver således at sjøl om mange er opptatt av de *ideologiske* omarbeidingene Carter foretar seg i forhold til hegemoniske betydningsstrukturer, så er

Dora med at "[t]here are limits to the power of laughter" (200). Det viste seg da også umulig å "fuck the house down". Men i Doras tilfelle var dette kanskje også en konsekvens av at det ikke egentlig var det hun ville? "I may hint at them [the limits to the power of laughter]", sier hun, men "I do not propose to step over them" (220). Kanskje er dette etterpåklokskap; kanskje er dette en slutt som passer inn i romanens lesning/bearbeiding av den Shakespearske komedien som krever en viss *decorum* til slutt? Når det plutselig slår Dora at Peregrine kanskje er farens hennes likevel, ler Peregrine hjertelig og forsikrer Dora om han tross alt "got *some* standards!" (222). Det er likevel fristende å lese denne Carters aller siste roman, skrevet mens hun var alvorlig syk, som en refleksjon over hennes eget forfatterskap – og som en drøm om at det måtte leve videre. Dora og Peregrine greier riktignok ikke å "bring the house down", men de barnløse tvillingsøstrene får hvert sitt litt spedbarn (også de tvillinger) i fødselsdagsgave av Peregrine (de fyller 75 år den samme dagen som Melchior og Peregrine fyller 100). Så samleiet med Peregrine var "fruktbart" likevel, og disse to tvillingbarna står som en dobbel bekreftelse på at Doras noe utradisjonelle måter å føre "familien" og sin egen rolle i den videre på, er overlevelsedyktig, at arven etter henne lever videre og har reelle effekter: "Gareth's said Peregrine to Melchior. So it turned out the Hazard dynasty wasn't at its last gasp but was bursting out in every direction" (227). I tillegg blir også Dora og Nora omsider offentlig anerkjent av sin biologiske far (riktignok etter sterkt påtrykk fra hans første kone som buser ut med hele historia). Så nå kan Dora og Nora vandre hjem med hvert sitt barn, i trygg forvisning om at de er inkorporert i den engelske kultureliten, men ikke uten å ha skaket den grundig opp først – og kanskje også ha bidratt til å endre den aldri så lite.

det ingen som "engages with the way in which her chosen narrative *form and structure* contribute to this ideological reorientation" (89).¹⁶ Linden Peach er inne på det samme problemområdet når han påpeker at "much of the criticism of Carter's work has ranged over the whole of her *oeuvre* and while it has tried to do justice to the totality of her intellectual life, Carter's engagement with, and contribution to the development of particular genres, has tended to get lost" (3). Og i introduksjonen til antologien *Angela Carter. Contemporary Critical Essays* (fra 2001), etterlyser Alison Easton (blant annet) "much, much more [critical writing] on her poetics – close textual work on her sources and her multilayered meanings, the intricacies of tone and structure" (16).¹⁷

I en kommentar til denne kritikken skriver Elaine Jordan at til tross for at det har vært en tendens til å overse formspørsmålet, har det slett ikke vært totalt fraværende, og at mange "will want to say, yes we have! [talked about form and structure] in talking, for example, about allegory, picaresque seriality, oxymoron or zeugma, and the shifting syntax and grammar of time and person" ("Afterword" 217). Men har vi egentlig det? Har vi snakket om Carters allegori (for eksempel)? Det stemmer at det finnes en mengde referanser til Carters bruk av allegori og allegorisering i forskninga på tekstene hennes, gjerne med referanse til Carters egen beskrivelse av skrivestilen sin i et intervju med John Haffenden: "I do put everything in a novel to be *read* – read the way allegory was intended to be read, the way you are supposed to read *Sir Gawayne and the Grene Knight* – on as many levels you can comfortably cope with at one time" (82). Allegori har sågar blitt ett av standardbegrepene i omtalen av måten hennes å skrive på, og blir gjerne brukt nettopp til å

¹⁶ Armitt snakker her om Carters bearbeiding av eventyr-genren i samlinga *The Bloody Chamber* (1979), men hennes kritikk er like relevant for den øvrige Carter-forskninga. I forhold til resepsjonen av *New Eve*, nevnes det riktignok et helt vell av ulike narrative genre og strukturer som denne romanen kan sies å bygge på, men de undersøkes aldri systematisk og settes heller ikke i forbindelse med hennes demytologiserende praksis som et spesifikt litterært og språkkritisk prosjekt.

¹⁷ Den foreløpig siste antologien med Carter-kritikk, *Re-visiting Angela Carter. Texts, Contexts, Intertexts* fra 2006, forholder seg helt eksplisitt til Eastons etterlysning. Som Rebecca Munford skriver i forordet: "At the end of the introduction to her collection of essays on Carter for the *New Casebooks* series, Alison Easton identifies the need for 'much, much more (...) close textual work on her sources and multilayered meanings, the intricacies of tone and structure' as a key area for future Carter scholarship. *Re-visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts* offers the beginnings of a response to Easton's appeal" (13). Men til tross for en del referanser til surrealismen, det groteske og det komiske, tar heller ikke denne antologien opp spørsmålet om form og narrativ struktur eller genre, men konsentrerer seg om Carters allusjoner til andre kunstnere og kunstneriske praksiser, som Hans Bellmer, Jean-Luc Godard, Marcel Proust, William Shakespeare, Jonathan Swift, Edgar Allan Poe. Et unntak er Robert Duggans artikkel "'Circles of Stage Fire': Angela Carter, Charles Dickens and Heteroglossia in the English Comic Novel", som med utgangspunkt i Bakhtins teori om heteroglossia argumenterer for at "Dickens's fiction anticipates the coalescence of politics and fantasy characterizing Carter's later novels" (16). Det er heller ingen som tar opp Carters forhold til mer teoretiske tekster og retninger (som Freud og psykoanalysen).

betegne hvordan Carters skrivemåte relaterer seg til hennes mer politiske prosjekt.¹⁸ Går vi imidlertid til det de ulike kritikerne faktisk *sier om* de allegoriske trekkene ved tekstene hennes, finner vi at de sier ganske lite. Referansene til allegorien begrenser seg stort sett til å påpeke at de og de tekstene eller tekstelementene *er* allegoriske, eventuelt også å påpeke *hva* de er allegorier over. Når det gjelder en nærmere analyse av hvordan de ulike allegoriseringene fungerer, hvordan det allegoriske mønsteret spilles ut i teksten(e) som helhet og hvilke helt konkrete effekter de/det har, er dette et perspektiv som nesten er totalt fraværende.

Et raskt blikk på Aidan Days studie *Angela Carter. The Rational Glass* (1998) kan konkretisere hva jeg mener. I innledninga til denne boka skriver Day at allegorien vil være en av de viktigste referansepunktene for lesninga av Carters tekster. "I understand Carter's fiction (...) as operating more in the manner of traditional allegory than anything else," sier han. Det vil si: "in the manner of a traditional 'allegory of ideas', where, as M. H. Abrams has put it, 'the literal characters represent abstract concepts and the plot exemplifies a doctrine or thesis'" (8). En av grunnene til at han trekker denne konklusjonen, er at de fantastiske elementene i Carters fiksjoner (som det også ofte blir referert til i resepsjonshistoria), er "entirely under conscious, rational control and is deployed in order to articulate issues concerning sexuality that occur in the actual, day-to-day world" (7).¹⁹ Hovedårsaken til at han vil bruke allegoribegrepet, til tross for det han mener er "all its traditionalism" (8) og "all its limitations" (9), er altså at han vil knytte Carters fiksjoner til en rasjonell, bevisst tenkning – som ikke bare motsetter seg, men også ligger "over" de mer fantastiske og fabulistiske elementene i fiksjonene hennes – og på denne måten analysere tekstene hennes som "a system of signification" der det er mulig å lese ut av dem "[the] possibilities of multiple levels of meaning" (8). Disse mangfoldige lagene av mening er, slik Day

¹⁸ Andrzej Gąsiorek's presentasjon av Carters forfatterskap i *Post-War British Fiction* kan i så måte tjene som eksempel på en etter hvert vanlig måte å beskrive tekstene hennes på: "[Carter's fiction oscillates] betwixt and between fantasy and analysis, allegory and rationalism. Her texts are deliberately aporetic, not only because they refuse decisive forms of closure, but also because they refuse to opt finally for one of these two discourses, thereby repressing the other. Carter's form neither implies that carnival and fantasy can suffice nor suggests that rationalism and critique be eschewed; rather, it urges a view of the novel as a composite form in which both kinds of discourse supplement one another, allowing the writer a fuller apprehension of reality" (135).

¹⁹ Britzolakis skiller mellom de fantastiske og de allegoriske trekkene i Carters tekster på en måte som ligner på Days, men som ifølge henne også kan beskrive den delte mottagelsen som er blitt tekstene hennes til del – det vil si: mellom de som på den ene sida argumenterer for at Carters forfatterskap representerer en effektiv kritikk av patriarkatet og de som, på den andre sida, legger vekt på hennes delaktighet i patriarkalske strukturer ved å spille dem ut på forførende og spektakulære måter, uten å skrive inn klare alternativer til dem. "A rift between politics and pleasure, between allegory and fantasy, thus comes to inhabit Carter criticism, as indeed, I will argue, it inhabits Carter's writing" (44).

forstår dem, knytta til en diskusjon som framhever det politiske og det rasjonelle på bekostning av det fantastiske. Han knytter da også helt eksplisitt allegorien til Carters utsagn om at "a narrative is an argument stated in fictional terms" (sitert i Day 9). Allegorien kan således fungere som et overordna begrep for analysen av Carters tekster fordi det kan ta opp i seg alle de andre ulike undergenrene hun arbeider innafor, argumenterer Day, og konkluderer med at allegoriske fortolkninger er "the very *raison d'être* of Carter's stories and what I will be doing in this book is reading her fiction precisely for its system of signification" (9).

Men trenger han egentlig allegoribegrepet til å gjøre dette? Trenger han allegoribegrepet for å si at noe "egentlig" handler om noe annet, og at tematikken i Carters romaner dreier seg om noe annet (og mer grunnleggende) enn det som møter øyet ved første blikk? Det er mange tenkelige måter allegoribegrepet kan spille inn i en slik analyse på, men hvordan bruker han så allegoribegrepet til å belyse de lesningene han faktisk foretar seg? Påtakelig nok er det nesten ingen referanser til allegorien i resten av boka, unntatt på noen få steder der han bruker det til å fastsette hva en tekst eller et tekstelement "egentlig" handler om – det vil si: på et annet nivå enn det bokstavelige. Han skriver for eksempel om *Shadow Dance* (1966), *Several Perceptions* (1968) og *Love* (1971) at "these three novels, for all their surface realism, function as allegories of the nature of sexuality" (22), om *Heroes and Villains* at "Marianne's turning of the gender tables (...) is (...) the essence of Carter's allegory in this novel" (44), og om *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* at

Carter's tale is an allegorical dream of the unbitten and how things might have been had the apple been eaten in a different way. (...) It is also an allegory of what things might still be like if the whole business to do with the eating of the wretched apple were simply thrown overboard. (164)

Ingen steder problematiserer han bruken av det allegoriske nærmere, hvordan det former narrasjonen, hvordan forholdet mellom det bokstavelig og det figurlige utarbeides, hvordan romanene sjøl presenterer seg som allegorier, hvilken betydning det allegoriske – som en helt spesifikk narrativ struktur, retorisk figur eller modus – har til forskjell fra (eller i tillegg til) det å vise at noe symboliserer noe annet. Han stiller heller ikke spørsmål ved hvorvidt Carters bruk av allegorien faktisk er så "tradisjonell" som han antyder. Og han knytter aldri Carters allegorier til andre, forutliggende tekster eller betydningsstrukturer som det allegoriseres over. I hans lesning er allegoriens

figurlige betydning et uttrykk for Carters egen intensjon og politikk. Om *New Eve* nøyer han seg med å fastslå at "the metaphor of alchemy and its associated figure of the hermaphrodite are to be central to the allegory of *The Passion of New Eve*" (129). Betydninga av denne allegorien viser seg når romanen gir avkall på de alkymistiske symbolene slik at "reason can return" (129): "the demythologising sympathies of the book are with the rational disquisitions and conflicts of history" (131).

Days "bruk" av allegorien er typisk for hvordan de allegoriske aspektene ved Carters tekster blir lest (eller snarere ikke lest).²⁰ Denne "manglende" lesninga kan knyttes til den manglende problematiseringa av allegoribegrepet som sådan, som – slik det opptrer i lesninga av Carters tekster – synes upåvirka av den teoretiske tenkninga rundt allegorien (som genre, som retorisk figur, som modus). Slik blir også vesentlige aspekter ved iscenesettelsen av ulike allegoriske strukturer i hennes tekster oversett. Allegori (fra gresk *allos*, "annen" og *agoreuein*, "tale") oversettes riktignok gjerne med "det å si noe gjennom noe annet". I allegoriens forhold til andre tekster, eller betydningsskapende strukturer, utspiller denne relasjonen mellom "noe" og "noe annet" seg som en bokstaveliggjøring, eller konkretisering, av den andre tekstens, eller betydningsskapende strukturens, ideer og troper – som allegorien da peker mot som sin figurlige betydning. Men det allegoriske spillet mellom en bokstavelig og en figurlig betydning – noe som karakteriserer allegorien enten den forstås som en retorisk figur, modus eller som en egen genre – nedfeller seg også som en særegen retorisk eller narrativ *behandling av språket*, av *ord*. Denne behandlinga av språket kan også analyseres uavhengig av den eller de teksten(e) allegorien referer til.

²⁰ Peter Childs reproduserer for eksempel Days måte å bruke allegoribegrepet på når han skriver om Carter i *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*, at hennes "fictions, though they can be appreciated for their own stories, are thus works in which, like allegories, the apparent meanings of the characters and events are used to symbolize another, deeper meaning, which in Carter's work usually involves a commentary on the socialization of relations between the sexes" (115). Til og med en kritiker som Jordan, som nettopp hevder at vi *har* snakka om allegorien, gjør seg bare overfladiske betraktninger om den som en form for representasjon av "dypere" betydninger. I essayet "The Dangerous Edge", som Lorna Sage i innledninga til *Flesh and the Mirror* hevder har som sin "main topic [Carter's] allegory of gender", begrenser referansene til allegorien seg til følgende observasjoner: "The artificiality of the adventures and escapes of 'Eve on the run' allegorises the business of making up stories, which in their turn displace Hollywood sentiments about the pleasurable suffering of femininity, and the naturalness of heterosexual romance" (204), og "Carter constantly allegorises scenarios of captivation and resistance, trying to see how what is represented by such figures as Will, Desire and Reason might negotiate between the cultural myths that generate desire and the historical conditions and events that underlie, undermine or transform them" (210). I "Enthralment" konstaterer hun ganske enkelt at *New Eve* "is an exploratory fiction, a sort of allegory of options, which evokes recognitions of past, present and future" (37). Sjøl om alle disse observasjonene hver for seg åpner for interessante lesninger av tekstene, undersøker hun ingen steder nærmere hvordan allegorien faktisk fungerer.

Det som kjennetegner forholdet mellom det bokstavelig og det figurlige nivået i allegorien, er at i allegorien opererer begge de to nivåene *samtidig*, om enn ofte på komplekse måter. Det er derfor ikke nok å påpeke av noe er en allegori over noe annet; det er nettopp det samtidige forholdet mellom dette "noe" og "noe annet" som står sentralt i allegorien, og som kjennetegner den som et eget grep. Karin Gundersen hevder for eksempel at det er dette samtidige forholdet mellom den bokstavelige og den figurlige betydninga som skiller allegorien fra metaforen: "Mens allegorien *også* skal leses bokstavelig, skal metaforen leses direkte figurlig" (15, min uth.).²¹ En lignende avgrensning kan gjøres mellom allegori og ironi. Som Lynette Hunter påpeker i forlengelsen av Wayne Booth, "allegory differs from irony because it asks for *further discussion* whereas irony provides interpretation by rejecting one term of its image" (*Modern Allegory* 139). Allegorien kan med andre ord sies å skrive inn leseren på helt spesielle måter, både i forhold til dens narrasjon (som en "videre diskusjon") og i forhold til hvordan språklige figurers mangetydighet skal forstås. Som Maureen Quilligan argumenterer for:

Other genres appeal to readers as human beings; allegory appeals to readers as readers of a system of signs, but this may be only to say that allegory appeals to readers in terms of their most distinguishing human characteristic, as readers of, and therefore as creatures finally shaped by, their language. (24)

I tillegg har allegoriens samtidige påkallelse av et bokstavelig og figurlig nivå i språket også ført til at allegorien gjerne leses som en metaspråklig figur og/eller diskurs idet den framviser (og problematiserer) noe vesentlig ved hvordan selve språket fungerer *som* språk. Det vil si: det allegorien "henviser" til gjennom sin "annentale", er ikke lenger (bare) en annen tekst, men språket sjøl. Allegorien framstår på denne måten som en eksplisitt *språkkritisk praksis*. Eller som Quilligan sier det: "All true narrative allegory has its source in a culture's attitude toward language, and in that attitude, as embodied in the language itself, allegory finds the limits of its possibility" (15).

²¹ Hun henviser her til Dumarsais, som rett nok kaller allegorien en "utvidet metafor", men som samtidig framhever allegoriens diskursive konstitusjon og påpeker at, i Gundersens ord, "begge betydningene [altså både den bokstavelige og den figurlige] straks trer i kraft når vi står ovenfor allegorien som diskurs" (15). Dette skillet mellom allegori og metafor trenger imidlertid ikke bare å gjelde for allegorien som diskurs. I en polemikk mot Dumarsais definisjon av allegorien som en "utvidet metafor", skiller Fontanier mellom figuren allegori og figuren allegorisme, og er slik, ifølge Gundersen, i stand til å argumentere for at mens allegorismen, i likhet med metaforen, erstatter den bokstavelige betydningen med den figurlige, er det også i forhold til allegorien som figur "tale om å assimilere to ting uten å blande dem sammen" (18).

Forstått på denne måten, åpner allegoribegrepet for helt nye innfallsvinkler til forholdet mellom Carters demytologiserende praksis og hennes utstrakte bruk av allegoriske strukturer. Carters demytologiserende prosjekt er nemlig i seg sjøl først og fremst en "språkkritisk praksis". Når hun sier at hun forsøker å underminere mytene innafra ved å "infiltrate [them] with different kinds of consciousness" ("Notes" 38), er dette en del av det hun kaller "the slow process of decolonialising our language and our basic habits of thought" (42). Muligheten for at vi i det hele tatt kan tenke oss at en slik avkolonialisering kan la seg gjennomføre, ligger i at selve skrivinga er et arbeid med og i språket, en form for "applied linguistics". Og "applied linguistics", utdyper hun, "is to do with the creation of means of expression for an infinitely greater variety of experience than has been possible heretofore, to say things for which no language previously existed" (42). Hun søker med andre ord forandring som en endring både *til* og *gjennom* språket sjøl, og da spesielt det litterære språket: "[to transform] actual fiction forms to both reflect and to precipitate changes in the way people feel about themselves" (42). Siden "language is power, life and instrument of culture, the instrument of domination and liberation", er all endring (også sosial og politisk endring) nært forbundet med endringer i språket. Ikke minst gjelder dette for hvordan språket produserer og opprettholder spesifikke betydninger av kjønn som del av en maktstruktur. "It's not so much the fact that it's a sexed language, it's not like French or German," sier Carter om sitt eget språk engelsk, "but there is a bias of discourse which usually does presuppose the interest of the organizing gender" (Katsavos 17). Myten om kvinneligheten operer med andre ord også som en fordom i språket sjøl.

Allegorien som språkkritisk praksis

Den allegoriske iscenesettelsen av den freudianske psykoanalysen i *New Eve* kan sies å ta del i en slik språkkritisk praksis, men da i helt spesielle betydninger, som jeg i første rekke vil knytte til Maureen Quilligan og Paul de Mans teorier om allegorien.

Allegoriens eventuelt språkkritiske potensial har riktignok alltid vært en iboende del av dens definisjon, men da med utgangspunkt i at allegorien sier noe annet enn den "mener" og derfor motsetter "vanlig" språkbruk.²² Men problemet med en slik

²²Allerede Quintilian, som definerer allegorien som en diskurs som sier noe og mener noe annet, hevder at allegorien er en "linguistic process of working against the accepted meaning of words" (Hunter 145). I vår egen tid argumenterer Angus Fletcher for at allegorien "destroys the normal expectations we have about language", nemlig at "out words 'mean what they say'" – og at den således, "[when] pushed to an

måte å snakke om allegorien på er, som Lynette Hunter påpeker, at den er basert på en ide om at det finnes et presist språk, "a language which has identities and relationships which can be both known and subverted by the abuses of human beings" (152). Den forutsetter med andre ord at det finnes et språk som er gjennomskinnelig og "kontrollerbart" og at det finnes et (transcendentalt) subjekt som kan kontrollere det. Seinere, mer poststrukturalistisk orienterte tenkere, som Quilligan og de Man, har imidlertid argumentert for at allegorien ikke så mye *motsetter* seg en (såkalt) normal språkbruk, men at den tvert imot utsier noe vesentlig om hvordan språket fungerer *som* språk.

Quilligan, som argumenterer for at det ikke er det figurlige, men det bokstavelige, eller det bokstaveliggjørende, nivået som er allegoriens primære nivå, hevder at allegorien faktisk sier *akkurat* det den mener, men at den bokstavelige betydninga alltid vil være mangetydig. Slik benevner heller ikke allegorien "the disjunction between saying and meaning", men "the often problematical process of meaning multiple things simultaneously with one word" (26). Muligheten for å mene flere ting med ett og samme ord, er noe som er innebygd i språket sjøl, i dets funksjonsmåte og struktur. Ifølge en slik definisjon, arbeider ikke allegorikeren så mye *mot* en konvensjonell språkoppfatning som *med* språket og *med* dets grunnleggende flertydighet.

Slik handler allegorien til syvende og sist også *om* språket sjøl, om dets muligheter til å generere betydninger, om grensene for disse mulighetene, og om den sosiale konteksten språkets muligheter operer innafor og i forhold til: "It is a genre beginning in, focused on, and ending with 'words, words'" (15). Denne fokuseringa på ordet finner Quilligan igjen i allegoriens hang til ordspill, noe hun mener er den narrative allegoriens fremste kjennetegn, og som videre danner grunnlaget for det hun kaller dens spesielle *undersøkelsesmodus*: en undersøkelse av hva, og hvordan, ord betyr.

Denne allegoriske opptattheten av ord, og av hva og hvordan ord betyr, er av avgjørende betydning for de måtene den allegoriske strukturen spilles ut på i *New Eve* – både i forhold til tropen om kvinna "kastasjon", i forhold til betydninga av Evelyns

extreme (...) subvert[s] language itself" (2). Ifølge begge disse definisjonene arbeider altså allegorikeren *mot* den vanlige, eller aksepterte, språkbruken; hun bruker språket på en annen måte enn det er "ment" for, og står slik i en posisjon til å underminere ikke bare "vanlig" språkbruk, men også – i den grad språket kan reduseres til sin konvensjonelle betydning eller funksjon – språket sjøl (eller det fundamentet språket hviler på).

transformasjon, og i forhold til betydninga av ordet "kvinne" (eller "woman") mer generelt. Men Carters tekst går også ut over denne reint undersøkende modusen. Der Quilligan mener å kunne finne fram til "sannheter" om språket uttrykt i språkets mangetydighet slik det faktisk foreligger, fungerer de allegoriske strukturene i *New Eve* performativt for å *endre* og *utvide* (eller *forskyve*) språkets og de språklige strukturenes betydningspotensial – herunder også allegorien sjøl. Det er derfor også et *dekonstruktivt* aspekt ved hvordan allegorien spilles ut i Carters roman, et dekonstruktivt aspekt som spiller på språkets *fiktive* karakter og således kan settes i forbindelse med de Mans teorier om allegorien som et (bevisst) spill på/med språkets fiksjonalitet.

Sammenligna med Quilligan, tar de Man forholdet mellom allegorien og språket et skritt videre når han hevder at allegorien viser (til) det manglende samsvaret mellom språk og verden. Han skiller seg også fra Quilligan, som er opptatt av allegorien som en narrativ genre, ved i første rekke å analysere allegorien som en retorisk figur – og som en måte å lese på. Det som særkjenner den allegoriske figuren er at den, i motsetning til symbolet, skriver inn det temporale aspektet i betydningsproduksjonen, et aspekt som viser at mening er noe som konstrueres, og ikke noe som finnes i og med seg sjøl. Allegorien gir derfor ifølge de Man et sannere bilde av forholdet mellom språket og verden, mellom subjekt og objekt, enn det symbolet, med sine syntetiserende pretensjoner gjør. Allegoriens bokstavelige og figurlige nivå står nemlig i et konstant dekonstruerende forhold til hverandre og peker slik uavlatelig mot figurens grunnleggende betydningsstomhet.²³ På denne måten knyttes også allegorien til et begrep om "uleselighet". Leselighet, sier de Man i *Allegories of Reading*, innebærer nemlig at det er mulig å *skille* mellom det figurlige og det bokstavelige nivået:

Any reading always involves a choice between signification and symbolization, and this choice can be made only if one postulates the possibility of distinguishing the literal from the figural. (...) [T]he necessity of making such a decision cannot be avoided or the entire order of discourse would collapse. The situation implies that figural discourse is always understood in contradistinction to a form of discourse that would not be figural; it postulated, in other words, the possibility of referential meaning as the *telos* of all language. (201)

²³ Slik viser allegorien til det iboende paradigmet i alle tekster som, ifølge de Man, består av figuren (eller et system av figurer) og dens dekonstruksjon (se de Man, *Allegories of Reading* 205). I Craig Owens utlegning er dette å forstå slik at det bokstavelige nivået dekonstruerer det figurlige, men siden det bokstavelige språket selv er retorisk, er det bokstavelige alltid implisert i den samme retoriske runddans som det søker å avdekke og resultatet er allegori (*The Allegorical Impulse, Part 2* 72f)

Allegorien viser imidlertid at det ikke er mulig å opprettholde et slikt skille. Dens referensielle betydning er alltid *fiktiv*: den peker ikke tilbake på en faktisk hendelse, men på en fiksjon, en tekst, som igjen søker sin referensielle betydning i en annen tekst – og så videre. Dermed settes det i gang "an endless chain of quotations reaching as far back as the ultimate transcendental signified God, none of which can lay claim to referential authority" (204).

New Eve peker ikke tilbake på en fiksjon i ordets vanlig betydning, men på Freuds kvinnelighetsdiskurs. Romanens allegorisering over Freuds kvinnelighetsdiskurs kan imidlertid leses som en fiksjonalisering av den. Og på sett og vis *er* den også allerede en fiksjon: Den er en spesifikk språklig fortolkning av en kulturell ordning av kjønn og seksualitet som igjen er diskursivt konstituert og som sådan også en fiksjon. Den peker med andre ord sjøl tilbake på en "tekst", som igjen kan sies å peke tilbake på en annen "tekst" – og så videre. De Mans dekonstruktive lesning av forholdet mellom allegoriens bokstavelig og figurlige nivå, åpner på denne måten for at den allegoriske praksisen fungerer som en måte å tømme en tekst for dets meningsinnhold på (samtidig som den skriver inn sin egen retorisitet og sin egen fiksjonalitet – og slik også sin egen delaktighet i de samme strukturene som den dekonstruerer). Men denne uttømminga innebærer også at den teksten det allegoriseres over, kan skrives inn med *ny* betydning. Som Craig Owens skriver i "The Allegorical Impulse":

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. (...) And in his hands the image becomes something other. (...) He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured: allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement. (54)

Slik kan allegorien også være en endrende praksis, grunna i en bestemt, ikke-hermeneutisk, måte å lese på.

Owens påpeker da også at det som kjennetegner den allegoriske strukturen, er at i den er det alltid "one text [which] is *read through* another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be" (54). Han argumenterer videre for at den fornya interessen for allegorien som han har merka seg i sitt arbeid med den postmoderne kunsten, er "a direct consequence of its preoccupation with reading" (74). Denne interessen for lesning er knytta til det som kan sies å konstituere kunstens kritiske muligheter i det postmoderne. Vi lever i en verden som er gjennomsyra av

representasjoner, og der makta (ifølge Foucault) opererer gjennom ulike diskursive praksiser. Siden det ikke er mulig å stille seg på utsida av diskursene, eller av representasjonssystemet – vi er allerede en del av det, på samme måte som vi er en del av språket: vi kan ikke tenke uten det; språket definerer oss; det setter begrensninger for hva det er mulig å tenke; det produserer betingelsene for hvilke tanker det er mulig å ha, og for hvilke spørsmål det er mulig å stille – så ha lesning har således blitt en primær strategi å tilegne seg "verden" gjennom. Og allegorien er nettopp en måte å forholde seg til andre tekster og betydningsstrukturer på, en måte å lese dem på – og samtidig intervensere i dem ved å skrive dem inn med "nye", eller andre, betydninger.

Det samme kan sies om *New Eves* allegori over psykoanalysen. Denne romanen skiller seg imidlertid ut fra de allegoriske verkene som Owens diskuterer,²⁴ i første rekke ved at de allegoriske strukturene i *New Eve* hele tida krysses av parodien. Den parodiske skriften er da nettopp også et annet karakteristisk trekk ved Carters forfatterskap generelt. Som Lindsey Tucker skriver, "critics tend to agree that some kind of parody is present in almost all of Carter's work – which is not to say that it takes repetitive or predictable forms" (5). Uansett hvilken form den tar, er parodien i Carters tekster likevel alltid en del av hennes lesestrategier. I likhet med Tucker mener dessuten også jeg at "it is Carter's fondness for parody that most strongly places her among the postmodernists" (4). Og parodien taler kanskje enda mer eksplisitt til kritikkens vilkår i dagens samfunn.

Allegorien og parodien som (postmoderne) lesestrategier

Både parodien og allegorien har opplevd en slags renessanse i løpet av den siste halvdel av 1900-tallet og blir gjerne knytta til en spesifikt postmoderne estetisk praksis. Det som i første rekke kjennetegner den postmoderne estetiske praksisen er dens sjølbevisste spill med ulike genrer og konvensjoner og dens blanding av såkalt "høy" og "lav" kultur. Disse aspektene kan riktignok også finnes igjen i den modernistiske kunsten, men der den modernistiske kunsten framstår både som en epistemologisk undersøkelse av mulighetene for å oppnå (sikker) kunnskap om tingene, om menneskene og om verden, samt som en undersøkelse av kunstens muligheter for å

²⁴ Han leser blant annet disse verkene først og fremst gjennom Walter Benjamins teorier om allegorien, og legger således vekt på allegoriens "consistently attract[ion] to the fragmentary, the imperfect, the incomplete – an infinity which finds its most comprehensive expression in the ruin, which Benjamin identified as the allegorical emblem par excellence" (55).

(gjen)opprette en sammenheng og en mening som er gått tapt, framstår den postmoderne kunsten mer som en lek med – og en feiring av – det fragmenterte. Helhetlige sammenhenger eller sikker kunnskap framstår ikke lenger som mulige eller relevante, heller ikke alltid som ønskelige størrelser. Der den modernistiske kunsten søker å etablerte slike størrelser gjennom en metaforisk oppbygning, utspiller den postmoderne litteraturen seg oftere som et metonymisk spill med ulike virkelighetsmodeller, skrive-sett og litterære konvensjoner, der ingen har en klar forrang over de andre.²⁵

Den postmodernistiske kunsten blir ofte beskyldt for å være overfladisk og for å fremme leken for lekens egen skyld, uten å ta hensyn til de mer tragiske konsekvensene av den verden vi lever i. Jeg skal ikke ta opp denne debatten her. Det kan også stilles spørsmålsteget ved om Carters forfatterskap kan beskrives som postmodernistisk. Sjølv likte hun ikke dette begrepet,²⁶ og de som har brukt det om tekstene hennes, har gjerne gjort det med negativt fortegn.²⁷ Det er imidlertid en rekke trekk ved hennes forfatterskap som med fordel kan analyseres i forhold til en postmodernistisk praksis.²⁸ Dette gjelder i første rekke hennes lesestrategier, altså hennes

²⁵ Se for eksempel Brian McHale *Postmodernist Fiction*, s. 3-12.

²⁶ Se Lindsey Tucker, s.3 og Aidan Day, s.11.

²⁷ Robert Clark argumenterer for eksempel for at Carter's "primary allegiance to a postmodern aesthetics precludes an affirmative feminism founded in referential commitment to women's historical and organic being" (158). Munford velger på sin side å reservere seg mot begrepet postmodernisme, og hevder at å lese Carter's intertekstualitet "in terms of a postmodernist textual procedure effaces its theoretical and political import" (5). Lorna Sage velger likeledes ikke å bruke begrepet postmodernisme, fordi "it seems to me to convey a kind of terminal reflexiveness, a notion of fiction as a vacated fun-house, a spatilized model for narrative, which I don't think fits exactly" (*Angela Carter* 58). Også Britzolakis trekker fram de negative aspektene ved postmodernismen når hun påpeker at "[f]or a certain purist tradition of Marxism, as much for liberal humanist criticism, Carter is a deeply embarrassing figure, adopting as she does a postmodern aesthetic which, it has been argued, privileges style over substance, eroticizes the fragment and parasitically colludes with consumer capitalism" (2). I *Anagrams of Desire* slår Charlotte Crofts tilbake mot Britzolakis' negative kritikk av Carters språk (som Britzolakis mener er en fetisjisering av det maskuline litterære språket), og hevder at Britzolakis sjølv er "blinkered by and underlying Marxist-humanist distrust of feminism's engagement with poststructuralist theory and postmodernism" (17). Andre, som leser postmodernismen som et politisk prosjekt og som en kritikk av det modernes forståelse av subjektet, historia og språket som "transcendentale" størrelser, har argumentert for at Carters praksis forholder seg både på en postmoderne og en feministisk måte til dette prosjektet. Se for eksempel Magali Cornier Michael, som argumenterer for at Carters praksis er "representative of various and distinct ways in which feminist aims have been furthered through the use of disruptive postmodern strategies" (55). Sjølv er jeg tilbøyelig til å være enig i sistnevnte posisjon.

²⁸ Postmodernismen kan både brukes til å beskrive en bestemt type estetisk praksis, til å betegne en epoke (da spesielt tida etter den 2. verdenskrig, en tid prega av globalisering, konsumentkapitalisme – som også har ført til økende forskjeller mellom rike og fattige – datateknologi og media), og som et begrep på en spesiell (filosofisk) holdning til det moderne opplysningsprosjektet som er kritisk til den ensidige trua på fornuften, framskrittet og vitenskapen (og dertil hørende "mester-fortellinger"). Jeg mener at disse tre måtene å bruke begrepet postmoderne på, må sees i sammenheng – og at de forholder seg til hverandre på nokså komplekse og til dels uoversiktlige, men ikke desto mindre interessante, måter. Det er etter hvert blitt nokså vanlig å bruke begrepet "postmodernisme" om den estetiske praksisen, og å reservere begrepet "postmoderne" om epoken, mens man veksler mer om hvorvidt man bruker "postmodernistisk" eller "postmoderne" om den mer teoretiske tenkninga. I det følgende vil jeg

måter å intervensere i hegemoniske fortellinger og forestillinger på, både gjennom allegorien og, ikke minst, gjennom parodien.

Parodien har fått en slags forrang i den postmoderne kritiske tenkninga fordi den tilsynelatende kan vise en vei ut av den postmoderne tenkningas mest typiske dilemma: hvordan skrive inn motstand. Siden vi ikke kan stille oss på utsida av de diskursive praksisene som regulerer og produserer vår "virkelighet", reint bortsett fra gjennom en utopisk (men nødvendig) hypotese om at ting kunne ha vært annerledes, er spørsmålet om "motspråk", som Foucault gjentatte ganger har påpekt, ytterst problematisk. Tvert imot risikerer vi gjennom enhver uttalelse å bli fanga inn av maktas språk slik at vi (nærmest av nødvendighet) bidrar til å (re)produsere det, på ulike måter. Det er for eksempel ikke lenger mulig å grunne en kritisk teori eller praksis i "virkeligheten", eller i "historia", siden både "historia" og "virkeligheten" alltid allerede er representasjoner: ulike måter å snakke om den på. Det finnes ikke en posisjon utafør disse representasjonene som representasjonene kan kritiseres fra. Kritikken kan bare komme innafor representasjonene sjøl, noe som fører til at vi alltid er delaktige i det vi kritiserer. Carters demytologiseringspraksis kan sies å være symptomatisk for en slik problematikk. Som Elaine Jordan skriver, "in demythologizing she is also refurbishing old myths and symbols, setting them going again" ("The dangers of AC" 37). Det problemet som utkrystalliserer seg er altså hvordan det er mulig å markere kritikk, å markere forskjell, og – ikke minst – å skape endring.

Dette problemet er spesielt påtrengende for en feministisk praksis, skriver Owens i "The Discourse of Others", fordi det vestlige representasjonssystemet favoriserer det maskuline "blikket". Carters kritikk av språkets kjønna fordom i intervjuet med Katsavos skriver seg således også inn i en mer generell postmoderne, feministisk kritikk av det vestlige representasjonssystemet. Som Owens påpeker, har denne kritikken vist at det vestlige representasjonssystemet reproducerer en maktstruktur som på en effektiv måte "authorizes certain representations while blocking, prohibiting, or invalidating others" (168). En av de som er ekskludert som subjekt fra dette representasjonssystemet, er kvinna: "Excluded from representation by its very nature, [she] return[s] within it as a figure for – a representation of – the unrepresentable (Nature, Truth, the Sublime, etc.)" (168). Det vestlige representasjons-

bruke begrepene litt om hverandre, fordi det i akkurat dette prosjekt er viktigere å opprettholde sammenhengene mellom dem, enn å markere klare skillelinjer.

systemet tillater bare ett perspektiv: det maskuline (et subjekt som også er vestlig og hvitt). Siden kvinne på denne måten er strukturelt ekskludert fra representasjons-systemet som subjekt, betyr det at hun bare kan tale fra en "maskulin posisjon", hun må "mime": "In order to speak, to represent herself, a woman assumes a masculine position; perhaps this is why femininity is frequently associated with masquerade, with false representations, with simulation and seduction" (168). Spørsmålet for en feministisk praksis, slik Owens formulerer det, blir således hvordan kvinne kan "mime" på en måte som også er kritisk og som kan skape forandring. Eller for å si det med Judith Butler: "The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed to repeat," men på måter som "displace the very (...) norms that enable repetition itself" (*Gender Trouble* 189).

En måte å "mime" med en forskjell på, er å mime parodisk. Den parodiske repetisjonen bygger på at hegemoniske forestillinger kan repeteres i sammenhenger som i utgangspunktet er dem fremmede og som de kanskje også var ment å skulle ekskludere – altså på det faktum at de kan utsettes for radikale transkontekstualiseringer. Disse transkontekstualiseringene har ikke bare den effekten at de repeterte forestillingenes betydningsinnhold endres og utvides, men at det er mulig å stille spørsmål ved det systemet som ligger til grunn for deres konstruksjon. "The parodic repetition of 'the original' (...) reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original", skriver Butler i *Gender Trouble* (41). Parodien avslører med andre ord at det som blir framstilt som "naturlige" og "prediskursive" størrelser, alltid allerede er etterligninger, eller kopier, av idealer og normer, det vil si: av fantasmatiske størrelser.²⁹ På denne måten både utfordrer, og eventuelt også utvider, parodien våre forestillinger om hva som er kulturelt forståelig. Parodien må ikke her forstås som en ensidig negativ kritikk, men som en måte å *tilegne* seg en diskurs på, en måte som både leser (eller analyserer) den, drar nytte av den og samtidig åpner den opp for nye betydninger. Carters tekster kan sies å forholde seg til psykoanalysen på en parodisk, så vel som allegorisk, måte – blant annet ved at de freudianske forestillingene utsettes for polemiske re- og transkontekstualiseringer, parodiske over-

²⁹ Angela Carter presenterer sjøl en "kortversjon" av Butlers teorier i intervjuet med Katsavos (som er fra 1988, altså to år før Butlers epokegjørende studie *Gender Trouble* blei utgitt): Hun forteller om "The Loves of Lady Purple" (1974) at "I was discussing the Borges idea that books are about books. What then was the first book about? A little extension of this is that I was having a conversation with a friend of mine about a gay couple we knew, and I said their relationship seemed to be sometimes a cruel parody of heterosexual marriage. My friend though for a while and said, "Well, what's a heterosexual marriage a parody of then?" It's the same sort of question put here. What's the original. And it's a very good question" (16).

drivelser (hyperbole) og bevisste feillesninger.³⁰ Slik markerer tekstene hennes også en kritisk forskjell til psykoanalysen, samtidig som de utnytter dens analytiske begrepsapparat i lesninga av kulturen, noe vi skal se også er tilfelle i *New Eve*.

I *New Eve* fungerer altså både allegorien og parodien som måter å "lese", ta i bruk, og intervensere i psykoanalysen på. Tradisjonelt sett blir imidlertid parodien og allegorien sett på som relaterte, men *motsatte* genrer eller konvensjoner, der parodien i første rekke er opptatt av å avdekke "feil" og "mangler", mens allegorien søker å framsette "idealer" og "sannheter". Sjøl om de begge bygger på andre tekster eller betydningsstrukturer og aktivt søker å avdekke, så vel som å ta i bruk, de ulike betydningslagene disse tekstene eller strukturene rommer, har de altså en diametralt forskjellig holdning til den teksten (eller strukturen) de bygger på. I *The Language of Allegory* beskriver Quilligan forskjellen mellom dem slik: "the impact of an allegory is to reveal the privileged status of the pretext, while a parody aims at undermining the value of the original text, providing a true criticism, not a commentary" (136), mens Robert Phiddian på lignende måte hevder at "allegory teaches its readers to see beyond appearance to recognise truth while parody teaches its readers to see beyond appearances to recognise error" (150f). Når disse to konvensjonene opptrer som samtidige lesestrategier i forhold til psykoanalysen i *New Eve*, undermineres denne enkle definisjonen av forskjellen mellom dem. Det betyr imidlertid ikke at deres kritiske potensial undermineres, men at spørsmålet om "idealer" og "mangler", forskyves til et komplekst samspill mellom allegoriske og parodiske elementer, der de psykoanalytiske forestillingene *undersøkes* og *bearbeides*, heller enn å framstilles som enten riktige eller gale. De behandles snarere som *fiktive*. Slik konstituerer parodien og allegorien ulike lesestrategier som begge kan sies å vokse fram fra en spesifikt *språkkritisk* praksis, der spørsmålet ikke lenger dreier seg om rett og galt, sannhet og løgn, men om *litteraturens (kritiske) muligheter*.

Disse kritiske mulighetene kan imidlertid ikke sees uavhengig verken fra lesningas betydning, eller fra leserens rolle i forhold til de lesningene teksten foretar seg. Når Owens skriver at den postmoderne kunstens opptatthet av lesning oppstår i forlengelsen av det diskursive skiftet fra "historia" til historias representasjon, påpeker han at denne endringa også har ført med seg et skifte av det Owens, i forlengelsen av

³⁰ Jf. Linda Hutcheons definisjon av parodien som en "imitation with critical ironic distance" (*Theory of Parody* 37), og Simon Dentiths definisjon av parodien som "[a] cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice" (9).

Émile Benveniste, kaller "elocutionary mode": et skifte fra "impersonal, third-personal narration [to] direct address" (75). Kunsten gir ikke lenger uttrykk til et helhetlig verdenssyn forankra i et observerende subjekt, men går inn i en fortolkningsprosess – hva er det som konstituerer vår verden, hva er det som konstituerer subjektet og, også, hva er det som konstituerer kunsten som sådan? Denne fortolkningsprosessen er en åpen prosess som leseren/tilskueren inviteres til å delta i – sammen med kunstneren, og sammen med kunstverket.

Det går også an å argumentere for at det er denne (direkte) henvendelsen til leseren som sikrer (eller også *utgjør*) samtidskunstens betydning i samfunnet i dag. I forhold til feministiske forfattere er denne "dialogen" mellom tekst og leser spesielt viktig, skriver Nicola Pitchford i *Tactical Readings. Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker og Angela Carter*, fordi

postmodernist feminist writing (...) foregrounds [how readers act (politically) on texts]. Its rereadings of existing imagery suggest the varied uses to which specific groups of readers can put literature in the early twenty-first century; such writings presumes that literature still performs crucial "cultural work". (11)³¹

Hvilke lesepraksiser er det så den postmoderne litteraturen tematiserer og dramatiserer, eller iscenesetter? Hvilke fortolkningsprosesser åpner den for? Hvilken funksjon kan allegorien og parodien sies å spille i disse prosessene? Og hvilken rolle kan leseren sies og ha (eller få)?

³¹ Til tross for dette lovende teoretiske utgangspunktet, bidrar Pitchford med lite nytt i lesninga av Carters tekster. Hun setter riktignok *New Eve* inn i dens egen samfunnsmessige kontekst, og peker på en rekke hendelser og trender innafor den feministiske bevegelsen på den tida som Carters roman kan sies å forholde seg til. Men konklusjonen hennes er en repetisjon av det mange har påpekt tidligere, nemlig at Carters demytologiserende prosjekt "had become much more complicated by the need to challenge some feminist representational strategies, to contest any attempt to restore a definitive form to the missing woman" (140). Analysen hennes er også reint tematisk, hun nevner ikke formspørsmålet i det hele tatt og snakker således heller ikke om allegorien eller parodien. Dette medfører også at hun snakker mer om Carters politikk enn om hennes lesestrategier. I analysen av *Hoffman* har hun riktignok en del referanser til allegorien, men hun leser ikke allegorien på andre måter enn det den har vært gjort tidligere (altså som en eksemplifisering og dramatisering av Carters egen politikk). Pitchford nevner også det allegoriske trekket i Carters forfatterskap mer generelt innledningsvis, men nøyer seg der med å påpeke at "the most useful readings of allegory in Carter's work emphasize the fact that the reader cannot comfortably stay on one side *or* the other, reading her texts as mere fantasy or as plain historical realism; rather, the inextricable intertwining of the decorative and the material suggests that the imaginative realm is one place where real history is made, Carter's imaginary worlds do not point in only one direction, and this is made clear in part by the refusal of any image to connect to one referent only" (111f).

Det postmoderne paradokset: Kritikk og delaktighet

Både de Man og Quilligan knytter allegorien til lesning. Med der allegorien for de Man blir et embleme for alle tekster radikale "uleselighet",³² påpeker Quilligan at den *narrative* allegorien (som en egen genre) fungerer annerledes fordi den ikke er en *allegorese*: Den prøver ikke å avdekke et skjult betydningsinnhold "bak" det språklige uttrykket – en praksis som alltid skriver inn muligheten for sin egen dekonstruksjon – men å lære leseren opp til å lese det språklige uttrykket slik det faktisk står, på en rett måte. Allegoriens mål er å overbevise leseren om fortolkningas etiske effekt, at "right reading is ethical action" ("Allegory, Allegoresis" 184).³³ Derfor er det også bare mulig å skrive og lese "allegory intelligently (...) in those cultural contexts which grant to language a significance *beyond* that belonging to a merely arbitrary system of signs" (156, min uth.).³⁴ Det postmoderne kan sies å konstituere en slik kulturell kontekst. Som Pitchford skriver:

reading is different now than it has ever been before; the act itself has a different social meaning because texts (i.e. cultural texts in general) play an unprecedented role in the contemporary formation of postindustrial society. This role is characterized by the diffusion of the formerly more-or-less discrete realm of cultural consumption across the entire fabric of society, so that all experience has become a text to be read, lacking a meaning until interpreted and manipulated. This shift, although it manifests itself in part in psychic structures, is not existential but historical. (21)

³² Hos de Man er det ikke lenger bare snakk om metaforens dekonstruksjon gjennom tropenes uendelig utbytbarhet; allegorien produserer også et narrativt supplement som *forteller* om den til enhver tid forutgående lesningas uleselighet, det vil si: dens uunngåelige rest av retorisitet. Allegorien forteller med andre ord om umuligheten av å nå tilbake til en endelig, autoritativ referensiell betydning. Allegorien er slik dekonstruktiv "to the second (or third) degree" (205).

³³ Quilligan, som er interessert i den narrative allegoriens *historiske* utvikling og funksjon, går her inn i en polemikk mot de Man og påpeker at "a thirteenth-century allegory never ends where a deconstructive reading (an allegoresis) of a lyric by Shelley or a novel of Rousseau might end, in the bleak insistence that there is no absolutely certain coherence between meaning and word" (184). Tvert imot: for middelalderens didaktiske allegorikere representerer språket intet mindre enn "a force that must move society toward the Word at the centre of the universe" (186).

³⁴ Quilligan argumenterer for at allegoriens fornya aktualitet i det tyvende århundre henger sammen med en tiltagende erkjennelse av språkets sentralitet i forhold til hvordan vi oppfatter, og utforsker, verden – en erkjennelse som hun mener både kommer til uttrykk i en økende teoretisk interesse for språkets værensbedingungen, og i en ny tro på språkets evne til å utsi noe sant, og viktig, om den verden vi forholder oss til. Denne utviklinga kan føres tilbake til Freud og til hans teori om språkets betydning i forhold til det ubevisste, spesielt slik den opphøyer "the status of the play on words to the level of a nearly 'magic' key for unlocking the secrets of the psyche" (216). Men først og fremst knytter hun denne utviklinga til framveksten av den strukturalistiske lingvistikken, og spesielt til hvordan de franske strukturalistene har applisert studiet av språket som et differensielt system, til det som tidligere ble ansett som ikke-verbale kulturelle uttrykk – en praksis som ifølge Quilligan har ført til at "language once again is perceived as interpenetrating the nonverbal world" (216).

Denne konteksten er også avgjørende for Carters bruk av allegorien. En ting er å si at språk og verden ikke er sammenfallende og at våre språklige representasjoner derfor alltid på ett eller annet nivå vil være fiktive, det er noe helt annet å si at disse representasjonene ikke har *reelle effekter* (til tross for at de er fiktive). Og Carters demytologiserende praksis bygger nettopp på at språket *har* reelle effekter, at det organiserer verden på bestemte måter og at det organiserer den i forhold til (fiktive) begreper om kjønn, som igjen er knytta til spørsmålet om makt. De Mans innfallsvinkler til allegorien kan bidra til en dekonstruksjon av disse representasjonene, men for at disse dekonstruktive praksisene skal oppleves som relevante og i seg sjøl ha reelle effekter, må de sees i en sammenheng der språket nettopp har betydning hinsides "a merely arbitrary system of signs".

For Quilligan er dessuten konteksten for lesninga av allegorien av avgjørende betydning fordi allegorien er en grunnleggende åpen form. Den tar nemlig språket som sitt undersøkelsesobjekt, og gir ikke uttrykk til et gitt dogme eller en ideologisk posisjon (som Day hevder i forlengelsen H.M. Abrams). Den er alltid prosessuell. Den hentyder og antyder, leker med ulike språklige betydningsmuligheter, men den slutter aldri med et "svar" eller en endelig åpenbaring. Allegorien er en reise som alltid slutter i en "final inconclusiveness" (*The Language of Allegory* 13), akkurat like før en "apocalyptic explosion of meaning" (220). Disse åpne sluttene er et tegn på noe "the allegorist had intended all along", skriver Quilligan, nemlig "that the end of the narrative is not merely to invite interpretation, but to exite belief and action" (220). Quilligans analyse av allegorien åpner derfor for en helt annen relevans av lesninga enn det de Mans gjør. Lesninga er her helt eksplisitt knytta til handling. Men det er leseren sjøl som må iverksette denne muligheten. Og for at dette skal være mulig, for at allegorien skal være mulig, er det nødvendig at leseren opplever at det finnes en relevant sammenheng mellom (undersøkelsen av) språkets ulike betydningsmuligheter og hennes eget liv.

Quilligan forutsetter imidlertid at det er fordi allegorien leder fram mot mulige "sannheter", at den også leder leseren til handling. De mer parodiske, dekonstruktive postmoderne lesestrategiene synes, på den andre sida, nettopp å underminere alle postulater om at det finnes noe "sant". De viser snarere fram at våre "sannheter" er effekter av diskursive praksiser og språklige konstruksjoner, og således, sjøl om de ikke dermed er "usanne", alltid også er fiktive. Det gjelder både hegemoniske og (mulige) alternative sannheter. Med dette kan også forholdet mellom lesning og

handling sies å bli mer problematisk. I *The Politics of Postmodernism* argumenterer Linda Hutcheon sågar for at sjøl om all postmoderne kunst er kritisk i sitt vesen, så kan den nettopp *ikke* omsettes til handling.

Ifølge henne skyldes dette først og fremst at den postmoderne kunsten, på grunn av sine parodiske praksiser, alltid er dobbelt koda – som "complicity and critique" (11):

the postmodern may offer art as the site of political struggle by its posing of multiple and deconstructing questions, but it does not seem able to make the move into political agency. (...) [I]t never escapes its double encoding: it is always aware of the mutual interdependence of the dominant and the contestatory. (157)

Dette er spesielt problematisk i forhold til en feministisk praksis fordi den har som sitt hovedmål å kunne argumentere for, og også bidra til, endring. Feministiske postmoderne kunstnere er imidlertid i stand til å bryte ut av denne handlingslammelsen, hevder Hutcheon, fordi de "never suffer from this confusion of political agenda, partly because they have a position and a 'truth' that offer ways of understanding aesthetic and social practices in the light of the production of – and challenge to – gender relations" (150f). Det er nettopp fordi feministiske kunstnere har et kritisk ståsted *utenfor* den hegemoniske kulturens konstruerte forestillinger om kjønn og kvinnelighet, at de også kan insistere på at den postmoderne kunsten kan ha en politisk effekt, hevder Hutcheon. Denne insisteringa finner enten sted ved at mulighetene for forandring skrives inn i verket sjøl (som et alternativ), eller ved at verket henvender seg direkte til publikum på en slik måte at spørsmålet om forandring – muligheten for at ting kunne ha vært annerledes og kan bli annerledes – trenger seg på. Men dette betyr også at den feministiske og den postmoderne praksisen aldri kan være sammenfallende; dette forandringperspektivet vil alltid mangle i den reinte postmoderne kunsten fordi den ikke tror på muligheten av en sannhet utenfor representasjonene.

På denne måten presenterer imidlertid Hutcheon oss også for et dilemma. For i det øyeblikket vi begynner å problematisere hvorvidt en feministisk praksis faktisk *kan* stå utenfor representasjonssystemet, så mister ifølge Hutcheon også den feministiske kunsten muligheten til å fungere endrende. Men som Butler overbevisende har argumentert for, så er en "construction of an epistemological model that would disavow its own cultural location and, hence, promote itself as a global subject, a position that deploys precisely the imperialist strategies that feminism ought to criticize" (*Gender*

Trouble 187f). Med en gang vi begynner å tro at vi kan stå utenfor representasjonssystemets kulturelle konstruksjoner, er vi ikke lenger i stand til å reflektere over vår egen delaktighet. Vi risikerer med andre ord å bli offer for den type feministisk tenkning som ikke er i stand til å teoretisere over hvordan den feministiske praksisens egen produksjon av et kvinnelig subjekt alltid også er betinga og muliggjort av det samme representasjonssystemet den søker å kritisere, og på denne måten også stå i fare for å reprodusere "gendered subjects along a differential axis of domination or to [re]produce subjects who are presumed to be masculine", skriver Butler (*Gender Trouble* 4f).

Min lesning av Carters *New Eve* vil utforske mulige veier ut av dette dilemmaet. Det vil den gjøre via to ulike, men relaterte, spørsmålsstillinger. Den ene er å stille spørsmålet om forholdet mellom kunst og handling. Den andre er å stille spørsmålet om lesning og om leserens funksjon i produksjonen av tekster og av betydning.

Kunst og handling

En vanlig innfallsvinkel til lesninga av *New Eve*, er å analysere hvorvidt romanen faktisk skriver inn alternative forestillinger om kvinnelighet eller konkrete, faktiske endringsvisjoner, for så, hvis man finner noen, å kritisere dem hvis de på en eller annen måte skulle vise seg samtidig å skrive inn, eller bygge på, hegemoniske, patriarkalske forestillinger. I den grad *New Eve* nettopp tar del i en postmoderne, parodisk praksis, vil imidlertid de ulike forestillingene den skriver inn og bearbeider, *alltid* ville kunne føres tilbake til dominante konstruksjoner. En slik innfallsvinkel vil derfor stå i fare for hele tida å bekrefte det postmoderne paradokset, heller enn å peke ut over det. Jeg vil istedenfor foreslå å legge vekt på *hvordan* romanen bearbeider det representasjonssystemet den arbeider innafor. På denne måten vil det være mulig å analysere romanen som en *talehandling* – altså som en handling *i seg sjøl* (heller enn å lete etter alternative forestillinger og endringsvisjoner som kan *føre til* handlinger).

Det er nettopp ved å ta i bruk det Hutcheon kaller "de-doxifiserende" strategier, altså strategier som viser fram ulike representasjoner av kjønn og kvinnelighet *som* representasjoner, at romanen faktisk *kan* sies å handle, men da innafor selve representasjonssystemet som sådan. Jeg vil altså argumentere mot Hutcheons påstand at å "de-doxifisere" ikke i seg sjøl er det samme som å handle, "even if it might be a

step toward action or even a necessary precondition of it" (22). Jeg er enig med Hutcheon i at en slik strategi ikke nødvendigvis forandrer verken våre forestillinger om kjønn og kvinnelighet, eller hvilke effekter de har. Men en slik strategi kan virke endrende på selve representasjonssystemet, ved å åpne det opp for nye mulige måter å problematisere og snakke om kjønn og identitet på.

I dette tilfellet vil det i første rekke gjelde for den freudianske psykoanalysen. Men det vil også (og kanskje viktigere) gjelde for den *litterære* institusjonen og *dens* representasjonssystem, det vil si: det litterære formspråket – og da i første rekke allegorien. Jeg vil altså argumentere for at romanen både tar utgangspunkt i allegorien som en spesifikt språkkritisk praksis (slik den blant annet er blitt framstilt av Quilligan og de Man), men at den samtidig arbeider innafor den på en slik måte at allegorien sjøl åpnes opp for en (anti-essensialistisk) problematisering av kjønn og endring. Parodien spiller en viktig rolle i dette "arbeidet", og det gjør den først og fremst som en metafiktiv lesestrategi.

Det arbeidet Carters roman gjør med (og i) allegorien, kan sies å bygge på en lang tradisjon innafor den litterære institusjonen. I *Parody//Meta-fiction* argumenterer Margaret Rose for at parodien har spilt en avgjørende rolle i utviklinga av den litterære tradisjonen.³⁵ Det har den gjort fordi den både konstituerer en kritisk lesning av andre verk, ikke minst av virkelighetsforståelsen i andre verk, men også fordi denne kritikken er spesifikt metafiktiv: Den både tematiserer og viser fram hvordan fiksjoner *lages*. Hun bygger her blant annet på Tuvia Schlonskys tese (fra 1966) om at den parodiske metoden er "the extension, in various directions and to various degrees, of the device of laying bare the device" (sitert i Rose 45). Denne teknikken ("the device of laying bare the device") kjennetegner også den parodiske omgangen med allegorien i *New Eve*. Carters roman arbeider med og intervenserer, både parodisk og dekonstruktivt, i de måtene allegorien betyr på: blant annet dens samtidige påkallelse av et bokstavelig og figurlig nivå i språket (som romanen kiler seg imellom og spiller ut som ulike narrative muligheter), dens undersøkelse av hva ord betyr (som i romanen får en spesifikt *fiktiv* karakter) og dens narrative struktur som en "utvida metafor", eller som

³⁵ Rose ser på parodien som en del av en lang litterær tradisjons kritikk og fornyelse av seg sjøl, der tradisjonen nettopp utvikler seg gjennom en parodisk nylesning og omarbeiding av de tekstene som allerede er en del av tradisjonen. Parodien er med andre ord litteraturens egen form for litteraturkritikk. I tråd med den russiske formalismen, framhever hun Cervantes' *Don Quixote* og Lawrence Sternes *Tristram Shandy* som sentral verker i denne utviklingshistoria (159ff). Carter har også sjøl kalt sin egen skrivepraksis som en form for litteraturkritikk: "a kind of literary criticism" (Haffenden 71); "a kind of elaborate form of literary criticism" (Goldsworthy 5).

Owens sier det: "as a single metaphor introduced in continuous series" (57) (som romanen spiller ut som ulike versjoner av et maskulint begjær).

Denne parodiske og dekonstruktive bearbeidinga av allegorien er imidlertid ikke et mål i seg sjøl, men kan sies å betegne de måtene romanen tar i bruk allegorien på, for å framprovosere kritiske lesninger av den dominerende kulturen. Det gjelder også den freudianske psykoanalysen. Men romanen skriver likevel inn psykoanalysen som en privilegert diskurs siden den knytter spillet sitt med allegorien til en undersøkelse av det ubevisste og av seksualiteten, og av kulturens ordning (og produksjon) av disse. På denne måten kan romanen sies å være fanga av dobbeltheten "kritikk og delaktighet", men det går likevel an å si at den er det på produktive måter – også på måter som *kan* sies å fungere endrende.

En viktig faktor i dette endringsarbeidet, og som gjør sitt til at *New Eve* faktisk framstår som endrende på denne måten, er dens arbeid med tradisjonelle representasjoner av det kvinnelige gjennom å utforske alternative måter å stille spørsmålet om det kvinnelige på. Romanen stiller *ikke* dette spørsmålet som et spørsmål om hva det kvinnelige "er", men som et spørsmål om hvordan det maskuline begjæret figurerer, og figureres, innafor ulike diskursive praksiser. Dette har også betydning for hvordan romanen "leser" Freud; den omformer Freuds kvinnelighetsdiskurs til en (fiktiv) teori om det maskuline begjæret – og til en teori om hvordan det maskuline begjæret spilles ut i og gjennom Freuds egen diskurs.

Denne (dekonstruktive) praksisen har visse likhetstrekk med en bestemt type "politics of parody" som Simon Dentith, i forlengelsen av Salman Rushdies *Satanic Verses*, kaller "reclaiming the metaphor", eller som det heter i Rushdies roman: "Reclaim the metaphor (...). Turn it; make it a thing we can use" (sitert i Dentith 178). I Carters tilfelle fungerer denne "parodiske politikken" ved å "snu" tradisjonelle representasjoner av det kvinnelige slik at de ikke lenger utsier noe om "kvinn", men figurerer i en politisk kritikk av det representasjonssystemet som favoriserer en "maskulin" fantasi. Sjøl om det på denne måten ikke er selve innholdet i begrepene som forandres, men måten de *brukes på* i en bestemt sammenheng, i dette tilfellet (det institusjonelle) praksisfeltet litteratur – og derfor i første rekke fører til endringer *av* og *innafor* den litterære institusjonen sjøl – så betyr ikke dette at denne formen for litterær, fiktiv bearbeiding opptrer løsrevet fra en større samfunnsmessig forankring og ikke søker endring ut over seg sjøl. Den er direkte knytta til en reell opplevelse av den politiske og sosiale konteksten som romanen inngår i, og til hvilke muligheter for

handling og allianser denne spesifikke erfaringa av samtida åpner for. Innbakt i hele denne praksisen ligger det en innsikt i at det ikke finnes en opprinnelig, naturlig identitet utenfor representasjonssystemet som det går an å finne tilbake til, eller "frigjøre". En reell forandring, som i siste instans krever en forandring av representasjonssystemet, kan bare finne sted i og gjennom representasjonssystemet sjøl. Dentith påpeker da også at en slik utgave av en "politics of parody" ikke er basert på "any notion of authenticity", men "upon the specific social and political solidarities that can be forged within it" (179). Poenget med denne type praksis er med andre ord ikke å framsette alternative "sannheter", men å virke *mobiliserende* – på en annen måte.

Leserens funksjon i produksjonen av tekster og av betydning

Dentiths tese om den politiske parodiens mobiliserende kraft, minner om Quilligans tese om at allegoriens funksjon er å overbevise leseren om at rett lesning fører til rett handling. Både allegorien og parodien kan på denne måten sies å henvende seg til leseren på spesielle måter, samtidig som de også sjøl konstituerer en form for lesepraksiser (de leser andre tekster og betydningsstrukturer). På hvilke måter kan de så sies å være "mobiliserende"? Og hvilke allianser og handlinger er det her snakk om? På samme måte som vi tidligere har sett at allegorien og parodien tradisjonelt blir forstått som to diametralt forskjellige lesepraksiser, blir også de måtene de henvender seg til leseren på, beskrevet som forskjellige. Phiddian sammenligner for eksempel den parodiske skriften med den dekonstruktive praksisen "writing under erasure" og hevder at "parodic erasure disfigures its pre-texts in various ways that seek to guide our re-evaluation or refiguration of them " (13). Slik framstår også parodien, i likhet med allegorien, som en didaktisk genre. Parodiens innskrivning av leseren skiller seg imidlertid fra allegoriens, fordi den ikke har en "single and unified origin of sense or meaning, and no single role designated for the reader" (7); den kontrollerer ikke, slik allegoriens mer instrumentelle utlegning gjør det, leserens "reactions and judgements meta-textually by inscribing authoritative patterns for deciphering the apparent indirections" (16).

Når *New Eve* iscenesetter allegorien på parodiske og dekonstruktive måter, kan den sies å underminere det som er allegoriens spesifikt didaktiske virkemidler. Men det romanen setter istedenfor er en postmoderne parodisk praksis fanga i "complicitous

critique". Dette gjelder i forhold til psykoanalysen, men også i forhold til allegorien. Romanen kan således sies både å *utnytte* allegoriens tradisjonelt didaktiske funksjon og virkemåte, og underminere den på én og samme tid. Slik *vanskeliggjøres* også forholdet til leseren. Den leseren som faktisk leser *New Eve* som en klassisk allegori og således er på jakt etter "sannheter" og "idealer", vil (hvis hun leser nøye) bare finne at det som tilsynelatende framstilles som idealer alltid kan føres tilbake til de samme hegemoniske forestillingene som er under kritikk.³⁶ Spørsmålet er da hvilken effekt, eller også: hvilken funksjon, denne vanskeliggjøringa har i forhold til romanens muligheter til å fungere kritisk på en måte som også er politisk virkningsfull; det vil si: på en måte som, i forlengelsen av Dentiths tese om den parodiske politikken "reclaiming the metaphor", kan danne allianser og virke mobiliserende.

Når Hutcheon argumenterer for at den feministiske postmoderne praksisen kan unndra seg det doble forholdet mellom kritikk og delaktighet og bli politisk effektiv ved å henvende seg direkte til leseren – eller mer presist: ved å skrive inn "the relation between spectator, representation, and the entire social context" i teksten sjøl (149) – er det avgjørende at dette gjøres på en måte som ikke i seg sjøl er dobbelt koda. Det vil si: leseren må skrives inn i verket på en slik måte at det ikke er tvetydig hvordan vi, som tilskuere og/eller lesere, skal forholde oss til verket, eller også til det komplekse samspillet mellom "spectator", "representation" og "the entire social context". Altså stikk motsatt av hvordan leseren skrives inn i *New Eve*. Men når Hutcheon analyserer verker av (blant annet) Barbara Krueger som eksempel på hvordan dette kan gjøres, avslører hun (til tross for at hun sier en rekke interessante ting om Krueger) et nokså ensidig syn på hva den politiske kunsten bør være og gjøre: den må være entydig og utvetydig og gi klare meldinger om *hva* som bør forandres, *hvorfor* det må forandres og hvordan det *kan* forandres. Gjennom et slikt normativt krav til den politiske kunsten, risikerer vi at den nærmer seg reklamens og propagandaens språk – og derfor også at det politiske subjektets egen evne og mulighet til *kritisk refleksjon* undermineres: Hun reduseres til en konsument som kan "shoppe" mellom ulike allerede fastlagte og ferdig utarbeida alternativer, eller produkter. Den politiske kunsten vil

³⁶ Erfaringa av å lese *New Eve*, minner i så måte om Phiddians beskrivelse av sine egne lesererfaringer i forhold til Jonathan Swift, som til tross for at det i dette tilfellet ikke er snakk om postmoderne parodi i betydninga "complicituous critique" reiser en del av de samme fortolkningsproblema: det er som å "range over textual space without piercing it, to disentangle threads of quotation, allusion and suggestion which, in turn, entangle us. These threads seldom lead to any simple solution, but are prodigiously productive of paradoxes and possible solutions" (7). Noe som igjen fører til at "[t]he moment we try to dismember a paradox, the moment we start to make hermeneutic choices and attempt to reduce the texts to meanings, we fall under ironic erasure" (18).

således sjøl kunne komme til å opprettholde og forsterke den konsumentkapitalistiske tenkninga som ligger til grunn for samfunnsstrukturen i dag, og således bygge opp under den hegemoniske diskursen, heller enn å bryte med den og skape rom for *reelle* endringer.

Med dette kravet reduseres kunsten også til et (enkelt) meningsinnhold, mens de aspektene som kjennetegner kunsten som en særegen form for ytring mister sin betydning. Flere vil også påpeke at det nettopp er disse andre aspektene ved kunsten som åpner for at den også kan fungere kritisk. De russiske formalistene argumenterte for eksempel for at i den grad kunst fungerer kritisk, så gjør den det gjennom sin spesielle behandling av språket, en behandling som nettopp unndrar seg normalspråket. Gjennom "vanskeliggjøring" og "fremmedgjøring" forlenges persepsjonsprosessen slik at selve kommunikasjonsprosessen – forholdet mellom ytring og mening, mellom språk og virkelighet – settes i forgrunnen, og på spill. Effekten av disse teknikkene er at leserens forhold til språket "desautomatiseres", det vil si at det konvensjonelle forholdet mellom språk og virkelighet forstyrres og at leseren tvinges til å se på dette forholdet med nye øyne. Kunstens bearbeiding av språket og av forholdet mellom mening og ytring skriver med andre ord inn leseren på en annen og mer grunnleggende problematisk måte enn det "normalspråket" gjør. Det er leserens eget fortolkningsapparat og hennes forventingshorisont som utfordres.

Ifølge Margaret Rose er denne bearbeidinga av språket spesielt framtrædende i parodien fordi den problematiserer fortolkningsprosessen på to nivåer. For det første skriver parodien inn en annen tekst eller betydningsskapende struktur både som "the object of its analysis and renewal and part of its own structure and effect as a literary work" (61). På denne måten blir spørsmålet om fortolkning det sentrale på det tematiske så vel som det strukturelle planet innafor teksten sjøl. For det andre utfordrer parodien leserens forventinger og hennes konvensjonelle fortolkningshorisont gjennom å spille på og forandre en, eller flere, kjent(e) tekst(er) – eller også betydningsstruktur(er). På denne måten blir fortolkningsproblemet også det sentrale i leserens møte med teksten. Jo mer flertydig og forvirrende tekstens forhold til sitt eget innskrevne materiale er, desto mer utfordrer også teksten "the reader to the task of interpretation" (62).

Dette er en bevisst taktikk, hevder Rose, der forfatteren av parodien både søker å frigjøre leseren "from preformed beliefs and expectations which might inhibit his interpretative faculties" (119), og å utfordre henne "to a more critical reading of both

the parody and its target" (121). Det er med andre ord ikke bare den kritiske forståelsen av den teksten som parodieres som står på spill her, men også den kritiske forståelsen av den parodiske teksten sjøl. Slik framstår parodien som en undersøkelse av kommunikasjon og fortolkning som *fenomen*. Den stiller spørsmål om hvilke mekanismer det er som spiller inn i kommunikasjonen, hvorfor og hvordan vi forstår ting på bestemte måter – og den gjør det gjennom å utfordre leserens eget kritiske potensial, både i forhold til den teksten hun leser, altså parodien; i forhold til de tekstene som utgjør parodiens tema og struktur, altså de tekstene som parodieres; og i forhold til hennes egne tilvante forståelsesmåter.

Det er nettopp dette samspillet mellom, på den ene sida, å problematisere fortolkninga gjennom å produsere mangetydige og komplekse sammenhenger mellom den, eller de, teksten(e) som parodieres og den teksten som parodierer, og, på den andre sida, å problematisere fortolkninga gjennom å utfordre leserens forståelseshorisont og evne til kritisk refleksjon i møtet med denne komplekse produksjonen (eller "forvirringa"), som ifølge Rose utgjør parodiens undergravende potensial. Også Judith Butler trekker fram det "forvirrende" aspektet og den effekten det har på leseren som avgjørende for at parodien skal kunne fungere subversivt: "Parody by itself is not subversive (...). [P]arodic displacement, indeed, parodic laughter, depends on a context and reception in which subversive confusions can be fostered" (*Gender Trouble* 139). Det er nettopp forvirringa som er parodiens styrke. Den gjør at vi må lese ting på nytt, den tvinger oss til å stille spørsmål ved hva det er vi ser/forstår og hva det er vi ikke ser/ikke forstår, hvorfor det er slik og, også, hva det er som konstituerer forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Men denne krafta er avhengig av at vi er villige til å "kaste oss inn" i denne forvirringa, kanskje også sjøl *bidra* til å spille den ut og iverksette dens muligheter – *som lesere*.

Når Hutcheon argumenterer for nødvendigheten av å demme opp for den ubehagelig dobbelheten til "complicity and critique" ved å skrive inn leseren på en slik måte at hun nærmest tvinges til å forstå kunstverket på én bestemt måte og på denne måten sikre (muligheten for) rett handling, undergraver hun ikke bare det som er parodiens potensielt subversive kraft, men også leserens egen muligheter for kritisk intervensjon og tenkning. Sett at det ikke bare er den måten kunstverket sjøl fortolker og bearbeider det innskrevne materialet sitt på, men at det nettopp også er den måten leseren igjen fortolker både kunstverket og de betydningsskapende strukturene som kunstverket parodier, som *til sammen* konstituerer den kritiske handlinga – at

fortolkninga i seg sjøl *er* selve handlinga: Vil ikke da denne dobbeltheten nettopp være nødvendig for å aktivere leserens deltagelse i fortolkningsprosessen på en mer grunnleggende kritisk måte? Det vil si: både i forhold til teksten sjøl og den betydnings- skapende strukturen teksten parodierer, men også i forhold til sin egen forståelses- horisont. Vil det ikke da, i en diskusjon om hvorvidt og hvordan den (postmoderne) parodiske praksisen fungerer kritisk, være nødvendig å åpne opp for at den gjør det nettopp (også) ved å representere en *utfordring* til kravet om at den politiske diskursen må være utvetydig og klar – og at den istedenfor prøver å åpne et rom for kritisk refleksjon?

Lesning, skrift og endring

Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts.

– ANGELA CARTER: "Notes from the Front Line"

Hva er så forholdet mellom den utfordringa den parodiske praksisen stiller leseren overfor, og de kritiske lesestrategiene som ligger i parodien og allegoriens eget forhold til sine forelegg?

Når Angela Carter hevder at lesning er like kreativt som skriving, er dette både en oppfordring til hennes lesere om å skape sine egne fiksjoner på bakgrunn av elementer de finner i tekstene hennes (som i dette henseende får den samme statusen som "old texts") og en beskrivelse av hennes egen praksis som forfatter. Å skrive, sier hun, har ingenting å gjøre med den romantiske forestillinga om å være "a 'legislator of mankind' or anything like that"; å skrive er en form for applisert lingvistik (42). Det er et arbeid med språket og med språklige manifestasjoner: myter, fortellinger, forestillinger og fantasier, som hun, for sin egen del, henter fram fra "the lumber room of the Western European imagination" og bruker etter eget forgodtbefinnende (39). Samtidig konstituerer dette arbeidet en form for litterær genealogi: For Carter representerer de ulike forestillingene hun finner der, "a vast repository of outmoded lies, where you can check out what lies used to be a la mode and find the old lies on which new lies have been based" (41). Utgangspunktet for arbeidet hennes er altså at litteraturen (så vel som andre kunstneriske og kulturelle uttrykk) er bærer av en viss ideologi. Det er denne ideologien hun arbeider både med og gjennom – og, kan vi si, imot.

Det er ikke tilfeldig at hun foretrekker å sammenligne sin egen praksis med enkelte postkoloniale forfattere "who are transforming actual fiction forms to both reflect and to precipitate changes in the way people feel about themselves – putting new wine in old bottles and, in some cases, old wine in new bottles" (42). I den grad dette arbeidet bygger på en spesifikk form for lesning (vi kan kalle det undersøkelse, fortolkning, genealogi, eller rett og slett, som ordets etymologi foreslår, å velge og samle), ligger det i hele denne innfallsvinkelen at lesning her forstås som en *handling*. Det vil si: som noe som utføres i en bestemt sammenheng og med spesifikke siktemål, i dette tilfellet å forandre og utvide språket og slik skape endringer i hvordan vi forstår oss selv og den verden vi lever i.

Men lesning er samtidig en grunnleggende uforutsigbar praksis. Det er ikke sant, slik det blir sagt, at man alltid finner det man leter etter. Den som leser overgir seg til en annen: til en annen tekst, en annen betydningssammenheng og til en annen forståelseshorisont enn den som (umiddelbart) er ens egen. Slik løper man også den risikoen å finne noe man nettopp *ikke* hadde forventa, noe som kanskje strider imot den hensikten, eller den forutforståelsen, man hadde da man valgte å lese akkurat *den* teksten. Lesningas utkomme kan ikke forutsies. Dens innsikter og effekter vokser snarere fram i møtet mellom (radikalt) forskjellige betydningsskapende størrelser (språket, teksten, leseren, andre tekster, historie, lokalitet, institusjonell og politisk kontekst). Slik er ikke lesning bare en handling, det er også en *hendelse*. Hvilken betydning kan så lesning, i denne betydninga, ha i det prosjektet Carter skisserer ovenfor?

New Eve er Carters kanskje mest uttalt politiske roman. Sjøl kaller hun den "a feminist tract about the social creation of femininity, amongst other things" og sier at det er en anti-mytisk roman ("Notes", 38). Den er altså helt eksplisitt del av hennes demytologiserende prosjekt, et prosjekt hun karakteriserer som "en undersøkelse av de sosiale fiksjonene som regulerer våre liv" og som også kan karakteriseres som en undersøkelse av hvordan en kulturs "sannheter" blir produsert på bakgrunn av "myter" og ideologiske forestillinger for så å sirkuleres som om de var "fakta", "the real thing" (38). I første rekke gjelder dette hvordan forestillinger om det "kvinnelige" blir produsert, noe som også er et hovedtema i denne romanen. Slik er den også, fra forfatterens side, framstilt som et eksempel på den type endrende lesepraksis Carter foreskriver. Men *New Eve* er kanskje også en av hennes mest kritiserte romaner (også i negativ forstand). Mange av de kritikerne som nettopp leser romanen i forlengelsen av

et slikt feministisk, demytologiserende prosjekt, påpeker at romanen ikke greier å formidle en klar, feministisk visjon, at den motsier seg sjøl, at den faller tilbake på de mytene den søker å kritisere og at den derfor reproducerer dem heller enn å presentere (reelle) alternativer til dem.

Angela Carter synes å dele noe av denne oppfatninga av romanen. På spørsmålet i et intervju med Kristin Thorrud om hvilke av sine egne tekster hun liker best, svarer hun at:

Det er en ganske **obskur** roman som heter *The Passion of New Eve* (...). Trolig liker jeg den best fordi det er den vanskeligste ... det er ganske komplisert å forklare egentlig. (...) jeg liker den; men det er komplisert ... fordi *jeg kan se hvor den gikk feil, og jeg kan ikke gjøre noe med det.* (42, min uth.)

At noe "går feil" impliserer selvsagt at det var ment å "gå annerledes", at man hadde en retning, et sted man ville, men så endte man ikke opp der likevel, fordi et sted underveis ("jeg kan se hvor") trådte man feil, man rotet seg bort. At man ikke kan gjøre noe med det, kan imidlertid bety to ganske forskjellige ting. For det første kan det bety at hvis forutsetningene hadde vært annerledes, så kunne man ha gjort noe med det, men ikke slik det er nå. Det kan for eksempel være for seint (romanen er allerede utgitt, den kan ikke lenger forandres), eller hvis jeg hadde vært en bedre og mer intelligent forfatter (noe jeg ikke er), så hadde jeg klart å holde romanen på rett vei. Men det kan også bety at det var en viss *nødvendighet* i at det gikk som det gikk (altså feil), at det ikke *kunne* gå annerledes, uansett hvordan forutsetningene hadde vært. Jeg vil ikke spekulere i hvilken av de to betydningene Carter tenkte seg i det siterte intervjuet – verbets tid, "jeg kan ikke gjøre", tyder kanskje på den første.³⁷ Men det er ikke utenkelig at på grunn av lesningas natur, er hele det demytologiserende prosjektet slik det presenteres i forhold til *New Eve*, om ikke umulig, så i alle fall uhyre komplisert, nettopp fordi prosjektet i seg selv er *villet*, mens lesninga alltid er uforutsigbar og derfor vil bære med seg andre og ikke-intenderte betydninger, betydninger som kanskje også står i motsetning til det som var forfatterens opprinnelige intensjon.

Allerede i beskrivelsen av (eller i utgangspunktet for) romanen, "I wrote one anti-mythic novel (...) I conceived of it as a feminist tract" ("Notes", 38), sniker det seg

³⁷ I et brev til Elaine Jordan skriver da også Carter at *New Eve*, "my favourite of my novels (...) is so ambitious, so serious and so helplessly flawed – flawed, I guess, partly because I started off writing the novel thinking I was interested in myth with a capital M., (...) and ending up realising that Myth bored me stiff" (sitert i Jordan "The Dangerous Edge" 213).

inn en motsetning, eller i alle fall et uavklart forhold, mellom lesning og skrift, en ambivalens som angår den uttalt politiske dimensjonen ved prosjektet. Det begrepet som brukes om romanens skriftlige uttrykk, traktat, eller "tract" (fra latinsk *tractatus*: "skriftlig framstilling" eller "behandling"), brukes som oftest om "a pamphlet or leaflet of political or religious propaganda" (*Webster's*). Traktaten er med andre ord en skriftlig framstilling av et allerede tenkt, eller utarbeida, meningsinnhold, en overbevisning, og er utforma med tanke på å overbevise andre. Hvordan faller en slik skriftpraksis sammen med lesninga som (demytologiserende) praksis? Hvis vi tar utgangspunkt i parodien og allegorien som spesifikke lesestrategier, synes ikke veien til traktaten så veldig lang. Parodien, slik for eksempel Simon Dentith definerer den, kan forstås som "a relatively polemical imitation of another cultural production or practice" (9), mens en av allegoriens fremste historiske funksjoner, ifølge Maureen Quilligan, er å insitere leseren til "rett handling" ("Allegory, Allegoresis" 185). Både parodien og allegorien er altså selektive, strategiske lesepraksiser som "leser" andre tekster med det formål å "ta dem i bruk" i sine egne prosjekt. Men til og med i en slik sammenheng vil lesninga, bare av den grunn at den lar et annet betydningsinnhold spille med i sin egen betydningsdannelse, bære med seg det uforutsette. Det er, som Carter sjøl påpeker i "The Language of Sisterhood", "very rarely possible for new ideas to find adequate expression in old forms" (228).

I motsetning til sine mer negative kritikere, som sier akkurat det samme, *liker* imidlertid Carter romanen akkurat slik den *er*. Ja, hun liker den faktisk *fordi* den er slik den er – fordi den er vanskelig og derfor "gikk feil" (eller kanskje *vice versa*: at den "gikk feil" og derfor er vanskelig). Og kanskje er det nettopp slik, at det er fordi lesninga *ikke* lot seg forene med den opprinnelige intensjonen, med traktaten, at *New Eve* (fremdeles) har interesse som *litteratur*? Og at nettopp dette, at den er litteratur, åpner den opp for en undersøkelse som også berører det politiske, men hinsides det politiske som intendert meningsinnhold? Som Shoshana Felman argumenterer for i *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, er alle gode tekster "literary to the precise extent that they are self-transgressive with respect to the conscious ideologies that inform them. [It is] this literary excess, this self-transgression of the text [which] makes it a work of art: a work that no agenda can contain" (*What Does* 6). Og det er også dette overskuddet som åpner dem opp for intervensjon, for lesning, skriver Felman, for muligheten av at de kan ha politisk relevans ut over den ideologien enhver tekst (med nødvendighet) alltid er bærer av. På sett og vis er det

også dette overskuddet som gjør Carters prosjekt mulig. I den grad hennes "litterære genealogi" både er en lesning og en slags "gjenbruk" – eller en re-funksjonalisering, som Margaret Rose kaller det (126) – der de ulike tekstene hun skriver inn i sine tekster får spille med i en *ny* fiksjon, så er det nettopp dette overskuddet i de andre tekstene Carters fiksjonstekster baserer seg på og utnytter, eller også: iscenesetter.

Mitt prosjekt må være annerledes. Siden jeg i utgangspunktet både er sympatisk innstilt til Carters prosjekt og deler hennes syn på nødvendigheten av å dekonstruere patriarkalske strukturer, leter ikke jeg etter undergravende muligheter *ut over* eller i *motsetning* til dette prosjektet. Min strategi vil være å arbeide i *forlengelsen* av Carters prosjekt. Det betyr i denne sammenhengen å gi en analyse av hvordan Carters prosjekt arter seg i *New Eve*, for slik å kunne spore (noen av) de lesningene Carters roman foretar, ikke for å avdekke hvor den "gikk feil", men for å undersøke hvilke (andre) muligheter disse lesningene åpner for – muligheter som kanskje ikke var intendert i utgangspunktet, men som ikke desto mindre kan bidra i en analyse av tekstens mulige effekter.

Sentralt i denne sporinga står de lesningene romanen gjør av psykoanalysen. Dette først og fremst fordi psykoanalysen står sentralt i romanens demytologiserende prosjekt (av grunner som jeg allerede har nevnt og som jeg skal komme tilbake til etter hvert), men også fordi psykoanalysen tilbyr meg, som leser, en måte å forholde meg til litteratur på som en ikke-intendert størrelse uten at intensjonaliteten dermed avskrives som en irrelevant størrelse. Istedenfor å skrives ut av den litterære analysen, forskyves intensjonaliteten med psykoanalysen til et annet sted, til *einen anderen Schauplatz*, for å sitere Freud. Dette andre stedet er det ubevisste.

Det betyr at litteraturen kan leses som et symptom, ikke nødvendigvis på forfatterens ubevisste (selv om dette også er blitt forsøkt gjort), men kanskje heller på en spesifikk kulturell ordning, eller fortelling, som er historisk (og geografisk) situert. De mer eller mindre overskridende, eller ukontrollerbare, betydningene enhver tekst er bærer av, og som til dels (og med nødvendighet) vil motsette seg deler av den bevisste intensjonaliteten, kan således også leses som en effekt av kulturens ubevisste. Disse betydningene kan aldri forutsies, verken av den som skriver eller den som leser. Men som Felman påpeker: "If reading has historically been a tool of revolutions and of liberation, is it not rather because, constitutively, reading is a rather risky business whose outcome and full consequences can never be known in advance?" (5f.) På hvilke måter kan en slik lesning bidra til forandring?

KAPITTEL 1.

The Passion of New Eve og spørsmålet om endring

As readers we may often find ourselves visitors in a different land, perhaps a strange land; we learn its dimensions as we travel through, not by any maps we have constructed prior to reading.

– MINROSE GWIN: *The Woman in the Red Dress*

- *Handling og forvandling: Evelyn blir Den nye Eva*
- *"New Eves" narrative forelegg og spørsmålet om endring*
- *Den kritiske resepsjonen og spørsmålet om en alternativ kvinnelighet*
- *Parodisk skrift: Kritikk og delaktighet*
- *"For eller imot tolkning?": Mot en (feministisk) lesepraksis*

Handling og forvandling: Evelyn blir Den nye Eva

Handlinga i *New Eve* er i seg sjøl strukturert rundt en forvandling – en kjønna forvandling. Romanen forteller den (mer eller mindre) fantastiske historia om hvordan den unge, mannlige, britiske akademikeren Evelyn på reise i USA, ganske ufrivillig blir til Den nye Eva. Denne forvandlinga er satt i en ramme som både påkaller den narrative allegorien, apokalypsen, "quest romance"- og "road movie"-genren, pikareskromanen, utopien/dystopien, samt dannelsesromanen. Vi følger Evelyn, som også er romanens forteller, på flukt fra et kaotisk, forfallent New York på randen av totalt sammenbrudd (der er han fordi han er blitt tilbudt et engasjement som gjesteforsker, et engasjement det av naturlige grunner ikke blir noe av), og fra en elskerinne som er blitt gravid med hans barn. Etter å ha tvunget henne til å ta abort, noe som nesten tar livet

av henne og som gjør henne steril, pakker Evelyn bilen og drar – på typisk allegorisk manér – vestover, gjennom den californiske ørkenen, på en oppdagelsesreise som også er en reise i hans eget sinn; oppgitt over sin egen skjebne, men samtidig full av eventyrlyst, håper han å finne "that most elusive of all chimeras, myself" (38). Det selv et han finner, er imidlertid "a perfect stranger" (38). For i ørkenen blir han tatt til fange av modergudinna/feministen Mother og hennes geriljabevegelse, og ført til den underjordiske byen Beulah der han blir kastret og siden omskapt til den "perfekte kvinna": veldreid, blond og smellvakker – *the New Eve*.³⁸

En stor del av romanen handler om hvordan denne uventa, og i begynnelsen høyst uønska, forvandlinga oppleves for hovedpersonen sjøl, hvordan han må lære seg å leve som en kvinne, "bli" en kvinne og, ikke minst, oppleve *seg sjøl* som en kvinne og hvilke konsekvenser dette har for ham – både fysisk og psykisk. Vi følger ham/(henne) gjennom ulike stadier i denne opplærings- eller tilvenningsprosessen, fra han/(hun) blir utsatt for en bevisst indoktrinering av "kvinnelige" verdier og følelser i videorommet i Beulah der han eksponeres for ulike representasjoner av det "feminine" – inkludert "every single Virgin and Child that had ever been painted in the entire history of Western European art", filmatiseringer av ulike hunndyr som dier avkommet sitt, og en video som består av "a variety of non-phallic imagery such as sea-anemones opening and closing; caves, with streams issuing from them; roses, opening to admit a bee; the sea the moon" (72) – til han/(hun) fortsetter sosialiseringprosessen som den åttende (og vakreste) kona i haremet til ørkenboeren Zero, en prototypisk patriark som samtidig er en slags blanding av en aristotelisk filosof og kultlederen Charles Manson, som tar Eve(lyn) til fange etter at han/(hun) har rømt fra Mother. Zero er overbevist om at kvinner er laget av "a different soul substance from men, a more primitive, animal stuff" og behandler sine koner deretter (87). Det betyr blant annet at Eve(lyn) blir satt til hardt arbeid på Zeros farm, at han/(hun) må bo i et skur sammen med de andre konene og må leve på restematen etter grisene, at han/(hun) blir nekta et språk, at han/(hun) blir voldtatt og mishandla og blir forventet å tro, slik de andre konene hans gjør, at jevnlig samleier med Zero er helt avgjørende for å opprettholde sin egen helse og styrke. Men, som Eve(lyn) sjøl påpeker, til tross for at "[i]t was as savage an

³⁸ Jeg kommer gjennomgående til å kalle Evelyn for Evelyn når han opptrer som hovedperson før kjønnskifteoperasjonen. Etter kjønnskifteoperasjonen kaller jeg ham/(henne) Eve(lyn). Det er fordi hans/(hennes) omforming er i tråd med hans tidligere maskuline begjær; det kvinnelige som Eve(lyn) representerer er altså en kroppsliggjøring av en maskulin fantasi. Derfor beholder jeg (lyn) får å markere dette. Som forteller kaller jeg ham/(henne) gjennomgående for Eve(lyn). Bruken av personlige pronomen følger navnebruken. Evelyn er en han; Eve(lyn) er en han/(hun).

apprenticeship in womanhood as could have been devised for me", var det "the mediation of Zero [which] turned me into a woman" (107f.).

Eve(lyn)s erfaringer er helt klart en parodisk overdrivelse av de vilkåra som er blitt kvinne til del i et patriarkalsk samfunn – samt av de vi eventuelt kunne finne i en spesifikk form for "feministisk" motsvar til dette samfunnet: matriarkatet. Samtidig fungerer Evelyns kjønna forvandling som et slags plotmaskineri som gjør det mulig for romanen å "sette i bevegelse og på spill" en rekke ulike kulturelle fortellinger og forestillinger om (blant annet) kjønn og kvinnelighet. Disse forestillingene er henta fra såpass ulike kilder som Bibelen, fra gresk og annen mytologi, fra okkultismen (spesielt alkymien), vitenskapen og psykologien og, ikke minst, fra psykoanalysen, fra litteraturen og fra populærkulturen (først og fremst Hollywoodfilmen), ja til og med, slik vi har sett det i scenene fra Beulah, fra den feministiske diskursen selv. Til sammen danner disse forestillingene et nokså broket konglomerat av intertekstuelle mønstre som bakteppe for Evelyns forvandling. I den grad det er disse forestillingene og fortellingene sjøl som kommer i sentrum, er det fordi de utsettes for en rekke komiske overdrivelser, parodiske inversjoner og polemiske re- og transkontekstualiseringer som både bygger på deres opprinnelige betydningspotensial, og skaper nye, ved å sette de opprinnelige forestillingene og fortellingene inn i fremmede kontekster.

Den historia som fortelles er i første rekke en parodisk omskrivning av den bibelske skapelsesberetninga. Mer spesifikt er den en parodi på forestillinga om at kvinne skapes fra og etter mannen – for å tilfredsstille hans begjær. "Etter mannen", framstår her altså i alle sine betydningsnyanser: både "seinere", med "opphav i", "i samsvar med" eller "på grunnlag av", og "som følge av" eller "på grunn av". Slik Gud skaper Eva av Adams ribbein for at han skal slippe å være aleine, former Mother den nye Eva fra Evelyns kropp etter "a blueprint taken from a consensus agreement on the physical nature of an ideal woman drawn up from a protracted study of the media" (78). Ironisk nok kommer Eve(lyn) slik til å kroppsliggjøre sitt eget (tidligere) maskuline begjær: "I was the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head. I had become my own masturbatory fantasy. And – how can I put it – the cock in my head, still, twitched at the sight of myself" (75). I stedet for å få en ny "følgesvenn" og partner, blir Evelyn selv sin egen andre, sitt eget begjærsubjekt og må lære seg å leve som denne størrelsen han tidligere begjærte, men samtidig utnyttet

seksuelt.³⁹ Tittelens referanse til Kristi lidelseshistorie, romanens andre viktige bibelske forelegg, skaper en ironisk kontrast til de lidelsene Eve(lyn) må gjennomgå for å bli denne nye størrelsen, for å bli "kvinne".

Eve(lyn) framstår slik som en blanding av en Eva- og Jesuskikkelse. Men samtidig er han/(hun) også iblandet trekk av jomfru Maria. Det den feministiske geriljalederen Mother vil med å skape om Evelyn til Eve, er nemlig å legge mulighetene til rette for at "antitesens Messias" kan bli født. Det vil hun gjøre gjennom å reaktivere "the pathenogenesis archetype, utilising a new formula" (68) – altså gjennom en ny versjon av jomfrufødselen – som i dette tilfellet vil si at hun først voldtar Evelyn, deretter omskaper ham til en kvinne for på denne måten å kunne gjøre ham/(henne) gravid med hans/(hennes) egen sæd, slik at det barnet den nye Eva kommer til å føde, bæres fram på jomfruelig vis. Siden Eve(lyn) greier å flykte før inseminasjonen finner sted, aborteres imidlertid Mothers planer (i første omgang). Det ender likevel med at Eve(lyn) blir gravid, men ikke før han/(hun) møter sin store kjærlighet Tristessa, en filmdiva i tradisjonen fra Judy Garland og Greta Garbo som Eve/(lyn) (ved hjelp av Zero) oppdager "egentlig" er en mann i drag.⁴⁰ Forholdet mellom den transseksuelle Eve(lyn) og transvestitten Tristessa – som sjøl i løpet av romanen opptrer vekselvis som en Jesuskikkelse, en Judasskikkelse, en Adamskikkelse og som slangen i paradiset – skaper en ny (og skeiv) kjønnsdimensjon ved den tradisjonelle bibelske fortellinga. Deres første samleie påkaller syndefallsmyten. (Eve(lyn) reiser seg raskt opp etterpå og "looked for some rag to cover my nakedness because I had grown suddenly ashamed of it" (138).) Seinere utvikler de et intenst erotisk forhold der Eve(lyn)s "lidelseshistorie" må vike for en historie om lidenskapen.

³⁹ Evelyn har en "lang" historie som en skikkelig mannschauvinist og sadistisk forfører. For å sitere Anna Kérchy, som har gjort mest ut av dette poenget: "The novel's very first sentence introduces to us the male protagonist, Evelyn, a young English professor with 'perfectly normal' (9) masculine desires and sexual prehistory: 'The last night I spent in London, I took some girl or other to the movies and, through her mediation, I paid you a little tribute of spermatozoa, Tristessa' (5) – admits Evelyn, and continues his macho confessions by recalling how he likes to amuse himself by tying a girl to a bed before copulating with her, and how he enjoys making a nameless girl 'get to her knees in the dark on the dirty floor of the cinema, among the cigarette ends and empty potato crisp bags and trodden orangeade containers, and suck [...him] off' while with necrophiliac arousal, and all the scopophilic pleasure of his objectifying male gaze, with his sadism and fetishism satisfied he watches on the screen (...) the performance of pain [av Tristessa] (8-9). Evelyn, on arriving to America, naturally finds a sadistic pleasure in the chaos of dissolution embodied for him by the irresistibly luring, hyperfeminine Leilah, whom he cruelly denigrates, sexually abuses and abandons in the apocalyptic city to flee for the desert" (se http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/09.html [tilgjengelig 15.05.07]).

⁴⁰ Jeg kommer til å kalle Tristessta "hun" så lenge han/hun blir omtalt som en kvinne, altså før Eve(lyn) oppdager at han/hun er mann (på handlingsplanet). Ellers kommer jeg til å bruke han/hun om Tristessa, både for å skille ham/henne fra Eve(lyn) (altså han/(hun)), men også fordi jeg mener Tristessa er en mer grunnleggende tvetydig kjønna romanperson enn Evelyn/Eve(lyn).

Denne iscenesettelsen av den doble betydninga til tittelordet *passion*, både "lidelse" og "lidenskap", vitner om en narrativ vilje til endring, ikke bare i forholdet lidelse/lidenskap, men også i forholdet mann/kvinne og selvet/den andre. Susan Rubin Suleiman argumenterer sågar for at Eve(lyn) og Tristessas kjærlighetsforhold, "in which it is impossible to say who is woman and who is man, where one sex or one self begins and the other ends", er en av de mest "extraordinary sensual and bewildering love scenes in recent literature [and] expands our notions of what it is possible to dream in the domain of sexuality" (139f.).

Tristessa blir imidlertid drept av en kristen (sic) barnehær like etter unnfangelsen, og Eve(lyn) må forsette reisen sin alene. Den kulminerer idet Eve(lyn), etter å ha truffet igjen sin tidligere elskerinne fra New York, Leilah – som viser seg egentlig å være både Lilith (Adams første kone) og Mothers datter, og kan fortelle Eve(lyn) at Mother har abdisert – må klatre gjennom en livmorlignende underjordisk grotte ikke langt fra Stillehavskysten, i noe som tar form av en symbolsk reise gjennom menneskehetens forhistorie. Denne "reisa" representerer presumptivt Eve(lyn)s endelige (gjen)fødsel – som "kvinne". Og når Leilah/Lilith like etterpå tilbyr henne å få tilbake den tidligere Evelyngs kjønnsorganer, som det viser seg er blitt oppbevart i et bærbart miniatyrkjøleskap i tilfelle hun ville ha dem tilbake, takker hun leende nei og godtar villig at de blir satt seilende av gårde på havet. Romanen slutter i det Eve(lyn) står alene ved Stillehavskysten, sjøl klar til å reise ut på havet – for å føde, for å bli mor. Hva som skjer med Eve(lyn) etter dette, eventuelt om og hvordan barnet hans/(hennes) blir født – alternativt: hvorvidt den forestående fødselen er ledd i en frelsesvisjon eller om den bare er den ultimale innskrivninga av den hegemoniske forestillinga om at moderskapet er kvinns egentlige (og endelige) bestemmelse – får vi ikke vite noe om.

Romanen er med andre ord en relativt fri "meditasjon" over de bibelske foreleggene. Samtidig legger disse fortellingene grunnlaget både for en tematikk ("kvinna", eller det "kvinnelige", er et derivat av mannen) og for en "problemstilling" (hvordan er det meninga at vi skal lese Eve(lyn)s utvikling til kvinne, og hvilken rolle har det ufødte barnet i denne fortellinga?). En slik problemstilling signaliseres allerede i bruken av navnet "Eve" – et navn som står sentralt fordi det både bærer romanens tittel og fordi det (presumptivt) beskriver den nye identiteten romanens hovedperson og forteller utvikles mot. Hva det er som ligger i dette navnet, kan imidlertid forstås på forskjellige måter, også som en effekt av de ulike ordspillene som ligger innbakt i navnet sjøl.

Som egennavn alluderer Eve til den bibelske skapelsesberetninga som romanen er en moderne variasjon over og som representerer en hegemonisk forestilling om kjønn og kvinnelighet romanen som sådan både gjen-innskriver og repeterer, samtidig som den også søker å skrive inn en endring, noe nytt. Ved dens slutt har vi likevel kommet tilbake til en nokså tradisjonell definisjon av kvinne som (først og fremst) føderske og mor. Som substantiv har imidlertid ordet "eve" en dobbeltbetydning som gir litt andre assosiasjoner. Ordet "eve" kan både bety det samme som "evening" – med dets konnotasjoner til ende, slutt og død, en konnotasjon som kan fungere pessimistisk eller optimistisk alt etter som det er tekstens prosjekt eller de hegemoniske forestillingene som tenkes "til ende". Samtidig kan det brukes som en spesialbetydning av ordet "evening", det vil si: som en betegnelse på kvelden før en spesiell dag – som for eksempel "Christmas Eve" (dagen før Kristi, eller i vår sammenheng kanskje "the Messiah of the Antithesis"?, fødsel) – eller mer generelt om en periode før en spesiell hendelse. Denne betydninga konnoterer således forandring, noe nytt og annerledes, og kan knyttes til romanens andre bibelske forelegg, Kristi lidelseshistorie, med dens løfte om oppstandelse og frelse. Men det kan også, i en mer apokalyptisk setting, assosieres med "the Eve of Destruction".

Ordet (og navnet) "eve" har altså en flertydighet som nettopp forvansker tolkninga av hva det er som egentlig skjer med Eve(lyn) og hvordan romanen "tenker seg" funksjonen til de innskrevne foreleggene. Det siste vises spesielt godt i hvordan ordet "eve"s flertydighet i tillegg går inn i romanens apokalyptiske setting, der dommedagsprofetier, et kaosbefengt New York i forfall og et California i borgerkrig danner den historiske rammen rundt Eve(lyn)s forvandling. Betegnende nok forlater vi Eve(lyn), uviss om hans/(hennes) videre skjebne, i ferd med å reise ut på Stillehavet, "the sombre and grandiose sea" hvorfra "grave organ notes issued" (190), mens krigens eksplosjoner farger den svarte nattehimmelen rød og hvit bak ham/(henne). Hvordan skal vi lese denne slutten? Romanens siste ord er Eve(lyn)s invokasjon til havet: "Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth" (191). Samtidig har Eve(lyn) allerede konstatert at "[t]he destination of all journeys is their beginning" (186). Når Eve(lyn) til slutt drar ut på havet for å føde, betegner da denne reisen et håp om noe nytt, en ny fødsel og en ny begynnelse, eller betegner den kun en tilbakevending til det samme – noe som kan sidestilles med et endepunkt, en død? Og hva betegner i så fall dette "samme"? Er det sin egen fødsel Eve(lyn) (allegorisk) drives mot, eller er det de innskrevne forestillingene og fortellingene, som for eksempel den

bibelske skapelsesberetninga, romanen her metafiktivt alluderer til? Med andre ord: at den ved romanens slutt vender tilbake til sitt eget tekstlige opphav og reproducerer *dens* konklusjon (at kvinne er overlatt moderskapets tvang) som sin egen. Og er i så fall denne konklusjonen en bekreftelse eller en kritikk – en kritikk som i dette tilfellet ikke viser til et alternativ, en mulighet for forandring, men bare er en framvisning av hvordan det kvinnelige konstitueres i et patriarkalsk samfunn, der kvinners sosiale rolle er knytta til moderskapet og reproduksjonen? Hvilken effekt har i så fall en slik framvisning? Er det en påminnelse om hva "vi" har å kjempe imot eller er det en destruksjon? Og hva da med romanens iscenesettelser av andre seksualiteter, så som transseksualitet og transvestittisme og teknologiske muligheter for kjønnsendring og reproduksjon? Forsvinner de med Tristessas død og Eve(lyn)s endelige omfavnelser av kvinnerollen, eller lever de videre som et ekko om noe som kunne ha vært annerledes, men uten evne til å gjøre seg gjeldende i historia som sådan?

"New Eves" narrative forelegg og spørsmålet om endring

Samtidig er det nettopp det *mangfoldet* av ulike fortellinger og forestillinger denne teksten rommer, som konstituerer romanens egenart og spesielle skriftmodus. Romanens ulike kritikere har da også funnet fram til et vell av forskjellige referanser i denne teksten. Roberta Rubenstein beskriver for eksempel *New Eve* som et

expressionistic psychodrama (...) patterned through the deliberate invocation – and, frequently, exaggeration and parody – of figures and symbols from western cultural mythology; from the enigmatic figures of classical mythology, Eve and the Great Mother Goddess, to the contemporary mythology of celluloid screen goddesses; from Tiresias and other hermaphrodites to the alchemical tradition that culminates in a "sacred marriage" of masculine and feminine elements; from the mythological journey through the labyrinth to the psychological journey back to the womb. (106)

Susan Rubin Suleiman poengterer at romanen er en omskrivning av en rekke verker fra litteraturhistoria og argumenterer for at vi finner elementer fra både *Faust*, *Wuthering Heights*, *Pilgrim's Progress* og *Orlando*, i tillegg til Robert Desnos' *La Liberté ou l'amour*, blandet sammen i "a heterogeneous combination of mythic realism, science fiction, and allegory, with elements of a *Bildungsroman*, a picaresque tale, a quest romance, and a Hollywood love story" (137). Christina Britzolakis foreslår at "the technological creation of Eve alludes to Villiers de L'Isle Adam's *L'Eve Future*, 1886" og at representasjonen av Tristessa er inspirert av Roland Barthes' essay om Greta

Garbo i *Mytologier*. I tillegg, skriver hun, resirkulerer romanen en rekke metaforer for "fatal, apparitional and mechanical femininity, from Poe and Baudelaire to the Symbolists" (181f.). Linden Peach framhever de genremessige foreleggene for romanen, og argumenterer for at romanen er skrevet i skjæringspunktet mellom de to genrene "American 'last days' futuristic fantasy and the British Innocent/Englishman abroad narrative of which there is a long lineage from authors such as Charles Dickens, Evelyn Waugh, David Lodge and Malcom Bradbury" (114).⁴¹ Han påpeker også, i likhet med blant andre Sarah Gamble, romanens sterke likhetstrekk med pornografiske tekster, blant annet Marquis de Sades *The 120 Days of Sodom* (120). Flere har også påpekt at etternavnet til Tristessa, St. Ange, knytter henne til Sades drama *La Philosophie Dans le Boudoir*, der en av hovedpersonene nettopp heter Madame de Saint-Ange. Ingrid G. Daemmrich trekker på sin side fram fortellerens "multiple allusions to other texts in the literature of paradise" og mener at romanen – i tillegg til å bygge på Bunyan, Goethe og (selvsagt) Bibelen sjøl – også alluderer til forfattere som Dante, Shakespeare og Coleridge.

Og lista kan forlenges. Allison Lee legger til "Wagner and Mahler" ("Angela Carter's New Eve(lyn)" 238). Paulina Palmer finner "[a]llusions to Mary Shelley's *Frankenstein*" (*Contemporary Women's Fiction* 17). Platons *Symposion* er representert ved Aristofanes' kulemenneske, eller den opprinnelige hermafroditten, som Eve(lyn) hevder at han/(hun) og Tristessa danner til sammen i kjærlighetsforholdet sitt. Hermafroditten er for øvrig et gjennomgående motiv i hele romanen og knyttes både til alkymien generelt (som i tillegg strukturerer handlingsforløpet i romanen i forhold til den alkymistiske utviklings- eller foredlingsprosessens stadier *nigredo*, *albedo* og *rubedo*⁴²) og mer spesifikt til de alkymistiske verkene *Bibliotheca Chemica Curiosa* av

⁴¹ *New Eve* har også en annen, eksplisitt litterær henvisning til Amerika, epigrafen "In the beginning all the world was America". Denne er henta fra John Lockes *Second Treatise of Government*.

⁴² Nigredo, som kjennetegnes av kaos, forråtnelse og oppløsning, betegner det første stadiet i denne utviklingsprosessen og er det stadiet der mennesket innser sitt eget behov for åndelig utvikling. I *New Eve* finner vi igjen dette stadiet i beskrivelsen av et kaotisk, apokalyptisk New York som videre kroppsliggjøres av Evelyns første elskerinne, Leilah: "a girl all softly black in colour – nigredo, the stage of darkness, when the material in the vessel has broken down to dead matter. Then the matter putrefies. Dissolution. Leilah" (14). Albedo kjennetegnes av foreninga mellom det mannlige og kvinnelige og representeres av hermafroditten, et symbol på det tvekjønna aspektet i ethvert menneske, og av det hellige ekteskapet mellom sola (mannen) og månen (kvinn). I *New Eve* gjenspeiler albedo seg i den golde, hvite ørkenen der Eve(lyn) og Tristessa lager den Platonske hermafroditten sammen mens "the lateral beams of the setting sun (...) turned to alchemical gold", bare avløst av "enough moonlight to let a regiment of alchemists perform the ritual of the dissolution of the contents of the crucible [–] a moon so fat and white and round, a moon that bleached all the darkness from the sky so the night looked like the negative of the day" (150). Rubedo er gjenfødelsens stadiet; den røde fargen dominerer både i Beulah og i den livmorlignende grotten Eve(lyn) går gjennom på slutten av romanen der han også

Manget, *Splendor Solis* av Saloman Trismosin og *Atalanta Fugiens* av Michael Maier (13). Videre er navnet på Mothers underjordiske by, Beulah, et stedsnavn med rike assosiasjoner i den britiske litteraturhistoria. Det er egentlig hebraisk og betyr (ironisk nok, siden det er her Evelyn "får sin" Eve) "hellig ekteskap" og brukes i Jesaiah om det lovede landet. I den engelske litteraturen dukker det opp første gang i Bunyans *A Pilgrim's Progress* og seinere både hos Milton og Blake.⁴³ Beskrivelsen av Mothers geriljabevegelse minner dessuten ikke så reint lite om Monique Wittigs *Les Guerilles*, mens beskrivelsen av Eve(lyn) og Tristessas kjærlighetsforhold gir assosiasjoner til det storslåtte, apokalyptisk inspirerte diktet "Epipsychidion" av Percy Bysshe Shelley (som han for øvrig skrev kort tid etter at han oversatte Platons *Symposion*). Dessuten er romanen en gjennomgående tematisering av Simone de Beauvoirs berømte tese fra *Det annet kjønn* – "man fødes ikke som en kvinne, man blir en". Denne tesen danner ikke bare et strukturelt ekko til Eve(lyn)s egen fysiske og psykiske transformasjon, men tematiseres også i måten andre "kvinnelige" romanpersoner, som for eksempel Tristessa og Evelyns første elskerinne, Leilah, helt eksplisitt skaper seg om til og "tar på seg", eller kroppsliggjør, en ideell, i Beauvoirs diskurs mytisk, forestilling om det Kvinnelige. Mye av det mytematerialet som bearbeides i *New Eve*, kan også finnes igjen i kapittelet "Myter" i *Det annet kjønn*. Det gjelder blant annet Beauvoirs observasjon at "en mengde legender viser oss helten som for alltid går fortaapt ved å falle ned i det moderlige mørke: hule, avgrunn, helvete" (205) – jf. Evelyns tap av sin manndom i Beulah – og hennes påstand om at fortellinger "der kvinnen blir beskrevet

finner igjen det lille stykket med alkymistisk gull Baroslav laget og som Evelyn ga til Leilah. I tillegg finner vi også i romanen en utstrakt bruk av andre viktige symboler fra den alkymistiske læren, sånn som de fire elementene (jord, luft, ild og vann); den blødende hvite fuglen; enhjørningen; koraller og svovel; samt ulike redskap fra alkymistens laboratorium.

⁴³ Det er antageligvis Blake som er Carters fremste referanse her. Hos Blake betegner Beulah et hvilested, det er en metafor for den evigheten der alle ting er ett, et sted "where Contrarities are Equally True" (*Milton* 30.1) – på samme måte som det også i *New Eve* finnes et sted "where contrarities are equally true. This place is called Beulah" (48) – og som derfor ikke er et ideal, men et sted det er fristende å bli værende og som slik (også) konstituerer en hindring på veien mot den ideelle evigheten som ifølge Blake er prega av kreativ konflikt. Se også Aidan Day, som legger vekt på den ambivalente statusen Beulah har hos Blake. Han siterer blant annet Harold Bloom som skriver at "Of Blake's four states of being – innocence, or Beulah; experience, or Generation; organized higher innocence, Eden; and the Hell of rational self-absorption or Ulro – it is the lower, unorganised innocence or Beulah, about which he has most to say. For Beulah is the most ambiguous state. Its innocence dwells dangerously near to ignorance, its creativity is allied to destructiveness, its beauty to terror" (siteret i Day 114). I den grad Beulah også er knytta til det kvinnelige hos Blake, mener Day at Blakes skrifter om Beulah antyder at Carter bruker dette stedsnavnet i en kritikk av Mother, og til å understreke at Mothers by er "less an escape than a confirmation of patriarchy" (114). Blodgett, som har en litt annen lesning av hvordan Beulah fungerer hos Blake, argumenterer for at Carter's Beulah ikke er et "Blakean earthly paradise but rather Carter's parody of female science-fiction-cum-fertility myth, seasoned with a dash of Freudian Oedipal myth and Lacanian power symbols" (50).

som en trollkvinne, som en heks som fascinerer mannen og fortryller ham, gjenspeiler den eldste og mest universelle av alle myter. Kvinnen er viet trolldommen" (223) – jf. Leilahs doble eksistens som Lilith. I tillegg kommer som nevnt alle allusjonene til Freud og psykoanalysen.

I likhet med de bibelske foreleggene utsettes også disse andre referansene for parodiske inversjoner og re- og transkontekstualiseringer. Den platonske hermafroditten for eksempel, som i *Symposion* brukes til å forklare opprinnelsen til det heteroseksuelle begjæret, får et annet, "skeivt" betydningsinnhold når den brukes til å beskrive den seksuelle ekstasen mellom Eve(lyn) og Tristessa, en transseksuell og en transvestitt. Mens den allegoriske genren forvandles til en lavkomisk genre når Eve(lyn) ber geriljasoldaten/sykepleieren Sophia, "since your name is synonymous with wisdom", om å forklare ham "the nature of a happy world", hvorpå "her face clouded over a little and she remained sunk in silent contemplation, eyeing my phial of urine as though it might contain the answer to some unspecified metaphysical problem" (76). Selv om det er likeså mye en vitenskapelig tro på at sannheten skal kunne finnes i de minste partikler som parodieres her, skriver denne referansen i tillegg inn en ironisk metakommentar til romanens egne allegoriske strukturer, som om den stiller spørsmålsteget ved om allegorien er en adekvat konvensjon å forstå nåtidens spørsmål gjennom.

Samtidig skriver romanen seg også, på mer eller mindre parodisk vis, inn i en eksplisitt *historisk* og samfunnsmessig kontekst. Edward J. Ahearn påpeker for eksempel at tekstens mange (parodiske) referanser til ulike dommedagsprofetier, gjør romanen til "a parody of America in the late 1960s" (460) – samtidig som denne særegne blandinga av det historiske og det apokalyptiske får romanen til å framstå som en "mock (and ambiguously historical) apocalypse [which] mixes satire with a real claim to historicity, myth and ironic literary allusion" (461). De ulike parodiske inversjonene og re-kontekstualiseringene romanens forestillinger og fortellinger utsettes for, bidrar i seg sjøl til denne historiseringen. Som Nicola Pitchford påpeker (dog uten selv å nevne det spesifikt parodiske): "The many allusions in Carter's text function to reconnect these representations with the material effects they have had and continue to have on women" (139). Aidan Day argumenterer på lignende måte for at "[t]he elements of fantasy in Carter's fictional writing possess a feminist political vocabulary that connect them directly and positively with the real world" (8).

En av de måtene disse (mytiske) allusjonene føres tilbake til det historiske på, er gjennom den ironiske transkontekstualiseringa som oppstår når en diskursform overflyttes til et annet diskursivt område – som når den bibelske syndefallsmyten overføres til Eve(lyn)s mer mundane utvikling som /til kvinne. Etter det første samleiet med Tristessa rekker for eksempel Eve(lyn) så vidt å reise seg for å lete etter ei fille å dekke seg med, før Zero "flung me to the floor and took me from the rear, in the anal orifice, with extraordinary brutality, to show me how much he despised me, the pig lover" (138). Den ironiske kontrasten som etableres i denne scena, oppstår som en effekt av at bluferdigheten i den bibelske originalen, overføres til et scenario som tilhører den pornografiske genren, men her framstilt i en "feministisk" diskurs i og med at den kvinneforakten som ligger til grunn for mye av den pornografiske forestillingsverdenen er eksplisitt uttalt og beskrevet fra perspektivet til den mishandla kvinna. I den grad Eve(lyn)s beskrivelse virker temmelig distansert og ganske enkelt konstaterte, uten evne til å påkalle leserens innlevelse – og som sådan i seg sjøl er en miming av den knappe, konstaterte diskursen i Det gamle Testamentet – framstår denne scena mer som en "øvelse" i genreblanding, men med en klar politiserende og historiserende effekt. Den ironiske kontrasten mellom ulike diskursformer som oppstår når det bibelske overflyttes til det pornografiske, virker ikke her til å etablere en forskjell mellom de to diskursformene (der bluferdigheten eventuelt skulle representere et moralsk korrektiv til Zeros voldelige opptreden), men understreker den symmetrien romanen ellers spiller på: at den bibelske myten deler en grunnleggende strukturell likhet med den mer eksplisitt voldelige representasjonen av kjønn og seksualitet i og med at kvinna, i begge tilfeller, eksisterer som en effekt av en maskulin fantasi. Denne scena fungerer med andre ord, slik Hutcheon beskriver den postmoderne parodien i *The Politics of Postmodernism*, "through a double process of installing and ironizing, [that] signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference" (89).

Denne insisteringa på historisk situerthet, eller som Said kaller det: *worldliness*, viser seg også i de temaene romanen tar opp. Som Peach skriver: *New Eve*

engage[s] with diverse debates of the 1970s such as the extent to which gender identity is based on biological difference, the masculinist bias in Freudian psychoanalysis, separatist feminist movements, actuality as the product of media-generated images, and the ability of Western nations to survive as stable entities. (130)

Når det gjelder debatten om hvorvidt kjønnsidentitet er grunna i en biologisk forskjellighet eller ikke, framstår imidlertid romanen mer som en parodisk utnyttelse av forestillinga om kjønn som konstruert, enn som et argument for eller imot verken det ene eller det andre. Tristessas sjølkonstruksjon som "kvinne" fungerer for eksempel i all hovedsak som en parodisk bokstaveliggjøring av det mannsdominerte kvinnesynet som ligger til grunn for Hollywoods produksjon av kvinneidealer. Som Carter forklarer i et intervju med John Haffenden, var det opprinnelig en filmplakat av Rita Hayworth i rollen som Zelda, fulgt av inskripsjonen "There was never a woman like Zelda", som (kanskje) ga inspirasjon til Tristessa: "That may have been one of the reasons why I made my Hollywood star a transvestite, a man", spekulerer hun, "because only a man could think of femininity in terms of that slogan" (86).⁴⁴ Mother, på sin side, er en parodisk overdrivelse av den feministiske gudinnekultusen som vokste fram fra 70-tallet av. Opprinnelig en dyktig, svart, kvinnelig kirurg, har Mother helt faktisk skapt seg sjøl om til prototypen på den mytiske modergudinna – stor, tung og mangebrystet med "ponderous feet heavy enough to serve as illustrations of gravity, her hands, the shape of giant fig leaves (...) her crack the source of all the life-giving water in the world" (59) – i en "complicated mix of mythology and technology" (48). Hun er sin egen "self-constructed theology" (58), sin egen "mythological artefact" (60), hun har, med andre ord, "made symbolism a concrete fact" (58).

Det er ingen overdrivelse å hevde at de ulike parodiske intervensjonene spriker i et utall forskjellige retninger. Det mangfoldet av assosiasjoner romanen vekker, alle de referansene den skriver inn og de debattene den reiser, vanskeliggjør heller enn avklarer spørsmålet om hvilket forhold det er mellom handlinga (som beskriver en kjønna forvandling) på den ene sida, og innskrivinga av de forskjellige kulturelle fortellingene og forestillingene om kjønn, på den andre. Gjennomgår de innskrevne fortellingene og forestillingene også en kjønna forvandling, eller fungerer de mest som

⁴⁴ I et intervju med Toril Moi i *Vinduet*, hevder Carter derimot at hun "fikk ideen til [Tristessa] på en tur til New York i 1969. Tilfeldigvis kom jeg til å spise på en restaurant som på den tiden ble brukt av folk fra Andy Warhols 'fabrikk'. Og der kom dette vesenet i kniplingskjole med sølvpaljetter feiende inn – hun var en av Warhols mindre superstjerner og het Jackie Curtis. Mange år senere satt jeg og så *WR – Organismens mysterier* på kino, og der var søren ta meg Jackie Curtis igjen! Hun var transvestitt og hadde nettopp inngått et slags ekteskap med en av de andre Warhol-folkene. Hun gikk rundt med et stort fotografialbum med bilder fra bryllupet. 'Er det ikke alle pikers drøm å være hvit brud?' spurte hun. Det ble liksom sittende fast i hodet på meg." (20). At Carter oppgir forskjellige inspirasjonskilder betyr selvfølgelig ikke at en av dem er "feil", og det kan godt tenkes at en analyse av figuren Tristessas funksjon i forhold til de ulike "kildene" han/hun vokser fram fra, kan bidra til en mer nyansert diskusjon om hvordan denne litterære figuren opptrer i Carters tekst. En slik innfallsvinkel ligger imidlertid utenfor mitt interessefelt her.

eksempel på den ideologien de er bærer av? Åpner Evelyns forvandling til kvinne opp for nye måter å tenke kjønn på, eller er hans forvandling i seg selv grunna i en kulturell forestilling som her ganske enkelt repeteres og resirkuleres? Dette er spørsmål som har stått sentralt i romanens resepsjonshistorie, men da formulert på en litt annen måte: Gir *New Eve* uttrykk til en alternativ forståelse (det vil si, alternativ i forhold til den hegemoniske forståelsen) av kjønn og kvinnelighet? Ved å formulere spørsmålet på denne måten, er det selve uttrykkets innhold og mening som betones, det legges med andre ord vekt på *hva* som blir sagt. I den grad det som blir sagt (alltid?) er en innskrivning av andre, allerede foreliggende og historisk sett hegemoniske fortellinger og forestillinger om kjønn og kvinnelighet, vil imidlertid romanen alltid repetere og gjeninnskrive *disses* "hva", heller enn å utsi noe radikalt annet. Vi skal se at dette har vært et gjennomgående problem i kritikken av romanen og at det i stor grad har ført til at romanens kritikere har vært opptatt av å føre de enkelte uttrykkene for kjønn og kvinnelighet tilbake til deres "opprinnelige" fortelling og forestilling, for så å avvise romanen som et mislykket forsøk på å skrive inn noe nytt og skape endring. Motsatt har de som mener at denne romanen faktisk skriver inn noe nytt, hyllet den som en mulig forløper for en helt ny feministisk "ikonografi". Den rollen romanens spesifikt *parodiske* bearbeiding av sitt innskrevne materiale spiller, er imidlertid ofte ikke til stede i denne debatten – eller den er til stede på motsetningsfulle og uavklarte måter.

Den kritiske resepsjonen og spørsmålet om en alternativ kvinnelighet

Romanens innskrivninger (og parodiske inversjoner) av ulike "mytiske" forestillinger om kjønn og kvinnelighet er i all hovedsak *komiske* appropriasjoner av kulturelle stereotyper. Til og med Evelyns kjønnstransformasjon fremstår med en burlesk form for humor, selv om den til tider kan virke både ubehagelig og brutal. Slik påkaller heller ikke hans/(hennes) skjebne, eller "lidelseshistorie" som det heter i tittelen, noen medfølelse eller sympati fra leseren. Flere kritikere har da også lest *New Eve* som en slags feministisk hevnfantasi – der den ekleste ekle mannen av dem alle, Evelyn, som utnytter kvinner på det groveste og mest kyniske (jf. hans oppførsel overfor Leilah), blir kastret og omskapt til sin egen fantasi om kvinne og må gjennomgå den samme fornedrelsen selv (jf. scenene med Zero). Marleen S. Barr kaller for eksempel romanen for "one of these power fantasies" som leker "(sometimes vengefully) with patriarchy",

og konkluderer med at "Carter seems to rejoice in her creation of vicarious vengefulness which might refresh feminist readers" (9).

I dette tilfellet ligger ikke den parodiske overdrivelsens polemiske funksjon så mye i muligheten for at de innskrevne kjønnsstereotypiene (kan) endres, som at de *oppretholdes*, endog forsterkes, men med "motsatt" fortegn. Det vil si: at de kan brukes til å slå tilbake mot den, eller de, personen(e) som blir ansett for å representere det maktapparatet som virker undertrykkende på kvinner, og dermed gi (den litt perverse) gleden av å kunne "gi igjen med samme mynt". Romanen ikke bare inviterer til en slik lesning, men argumenterer også for at dette er en strategi som virker; den fantaserer til og med om at denne hevnen kan ha en pedagogisk effekt. Eve(lyn) forteller blant annet at når han/(hun) som kvinne utsettes for Zeros seksuelle overgrep,

I felt myself to be, not myself but he; and the experience of this crucial lack of self, which always brought with it a shock of introspection, forced me to know myself as a former violator at the moment of my own violation (...) although I was only watching him and only felt my pain and unpleasure in his joy at my pain and pleasure at my distress. (101 f.)

Merja Makinen er inne på noe av det samme når hun argumenterer for at Mothers voldtekt og kastrasjon av Evelyn er en passende gjengjeldelse for hans overgrep mot kvinner. Hovedvekten hennes ligger imidlertid på hvordan teksten framstiller kvinnelig vold og aggresjon som en positiv størrelse. For henne blir da Mother selve personifiseringa av denne positive, kvinnelige volden. Slik representerer Mother også en *alternativ* fremstilling av kvinneligheten, der kvinna ikke lenger fanges av stereotyper om passivitet som enten romantiserer lidelsen (jf. Tristessa) eller opprettholder en erotisert offerrolle (jf. Leilah og Zeros harem). Mother tar (bokstavelig talt) saken i sine egen hender. Denne positive, alternative framstillinga av kvinneligheten oppstår imidlertid ifølge Makinen *til tross for* de parodiske aspektene som i all hovedsak kjennetegner beskrivelsen av Mother – og derfor også som en utilsikta effekt av romanens prosjekt. For henne er det parodiske først og fremst en negativ form for kritikk som i tilfellet med Mother tjener som en latterliggjøring av en bestemt form for militant og separatistisk feministisk ideologi som vokste fram i kjølvannet av 70-tallsfeminismens forskjellstenkning. Det som likevel "redder" Mother for et feministisk prosjekt er, for det første, den kompleksiteten hun beskrives med: "even though she may be supposed to embody a 'consolatory nonsense', the complexity of her characterization turns her into an enormously enjoyable and awe-inspiring

violator" (161).⁴⁵ Og for det andre, de innsiktene hennes voldelige handling fører til: Sjøl om romanen som sådan distanserer seg fra Mothers gudinneideologi, skriver Makinen, "in the end the mighty female violator's actions are shown to be a source of political enlightenment for both Eve and the reader" (163).

Problemet oppstår imidlertid når vi skal prøve å presisere hvilken politisk opplysning det er Mothers handlinger frambringer – ikke bare for leseren, men, ikke minst, for Eve(lyn) sjøl. Hva er det han/(hun) "lærer" – rent bortsett fra at kvinner "hele tida" står i fare for å bli voldtatt? Hvorfor velger Eve(lyn) å forbli "kvinne" når han/(hun) på slutten av romanen blir tilbudt å få sine tidligere kjønnsorganer tilbake? Skjer det noe i romanen, og i romanens fremstilling av kvinneligheten, som skulle tilsi at Eve(lyn)s omfavnelse av kvinnenrollen betegner en slags "feministisk oppvåkning"? Makinen foreslår at Eve(lyn)s latter idet han/(hun) avslår tilbudet om å få tilbake sine tidligere, mannlige kjønnsorganer skyldes at han/(hun) "can set out into a future where her child – the fruit of a transsexual and a transvestite – will grow up with entirely new concepts of masculinity and femininity, since the old ones have proved redundant" (163). Ifølge Makinen velger med andre ord Eve(lyn) sjøl muligheten for at kjønnsdefinisjonene kan reorganiseres, framfor igjen å bli sitt tidligere maskuline jeg. Dette valget symboliseres ved det håpet som er knytta til det ufødte barnet.

At romanen presenterer en åpen, men positiv og håpefull slutt, er et gjennomgangstema hos flere kritikere. Aidan Day argumenterer for at romanens framvisning av mytens fiksjonalitet og undertrykkende funksjon, fører til at "Eve and her child may set out in the boat on the ocean of life firmly oriented within the rational possibilities of history rather than the prejudices of myth", og at de "will (...) set out in history on a course as yet unmapped but, at least, similarly undetermined by the dead weight of myth" (129). Julia Simon hevder på lignende måte at *New Eve* "offers a much more optimistic outlook than its predecessor", *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann* (146), og mener at dette viser seg ved at

[i]n *The Passion of New Eve* the narrating subject has overcome melancholia. The ending of the text looks to the future as a wide, open mysterious space of uncertainty, awaiting the birth of the new: the unforeseeable that transcends the preordained scripts of the Hollywood narratives of gender. The blank space of the sea epitomises the

⁴⁵ Makinen låner begrepet "consolatory nonsense" fra Angela Carters kjønnspolitiske essay *The Sadeian Woman*, hvor Carter blant annet skriver at "[a]ll the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsense; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway" (5).

silence that precedes the emergence of another language reaching beyond the narrow confines of old gender definitions. (148)

Også Harriet Blodgett framhever at *New Eve* presenterer en ny og mer optimistisk tone i Carters forfatterskap og at den markerer overgangen fra en forfatter som opptrer som en "male impersonator", "a writer trained in male paradigms and reveling in male fantasies to a feminist who has learned to live and respond as a female without losing her insight into maleness" (51). Hun argumenterer sågar for at Evelyns transformasjon er et ekko av Carters egen transformasjon. Når Evelyn ber havet om å frakte henne til "the place of birth", skriver Blodgett,

[s]he seeks to return to England, that is [som, tatt i betraktning av at Eve(lyn) her befinner seg ved Stillehavskysten, må sies å være en vel optimistisk og kanskje ikke helt sannsynlig tolkning], and there give birth but seeks also, says "mother of mysteries", to discover what else the unconscious waters can generate. For the New Eve, it finally becomes apparent, is not only Evelyn transformed but Carter herself: the androgynous symbol maker. (...) To create a fresh iconography became Carter's own passion. (51f)⁴⁶

⁴⁶ Spørsmålet om hvorvidt *New Eve* er et forsvar for androgyni eller ikke, har vært et tilbakevendende tema i lesninga av romanen. Med henvisning til scena der Eve(lyn) reiser gjennom den livmorlignende grotta ved Stillehavskysten, konstaterer Allsion Lee at "[t]here is no return to the womb as fulfilment and no harmonious concatenation of opposites; the novel does not suggest androgyny as a satisfactory alternative" (246). Denne observasjonen synes å bli bekrefta av Angela Carter sjøl, når hun i intervjuet med Toril Moi i *Vinduet*, svarer på Moiss spørsmål "Er denne boka et forsvar for androgyni?" med forsikringa "Absolutt ikke. Ingen av de to er androgynere. Først er Evelyn mann, og så er Eve kvinne. Evelyn blir forvandlet til kvinne ved hjelp av kirurgi og kulturell hjernevask. Hovedpersonen, Tristessa, er mer komplisert, siden han er en mann som gjennom sitt brennende ønske om å være kvinne har klart å skape seg selv om til en kvinne" (20). Richarda Schmidt, på den andre sida, som tar utgangspunkt i romanens invokasjon av den platonske hermafroditten i beskrivelsen av forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, hevder at "[t]he fact that this vision of model for a future symbol of femininity implies the unification of what had been split into feminine and masculine in the course of evolution, i.e. the creation of symbolic hermaphroditism, documents the novel's origin in ideas of the 1970s. For Carolyn Heilbrun's book *Toward a Recognition of Androgyny* [1973] started off a lively discussion in the women's movement about the progressive value for women of the revival of this old Platonic concept" (65). I motsetning til Blodgett ser hun imidlertid ikke på denne tilknytninga som en styrke, men som en svakhet: "Those in favour of the concept of androgyny looked upon it as helpful construction to overcome the present sex-role division and thus finally to reach a stage in which the term itself becomes meaningless. Others criticised it as a perpetuation of patriarchal norms because the term androgyny tended to assume femininity and masculinity as fixed entities that corresponded to the old stereotypes. This weakness of the concept of androgyny is also apparent in *New Eve*. (...) [H]ermaphroditism still adheres to the phallogocentric rule of the One and defies difference" (66). Paulina Palmer leser også romanen som et forsvar for androgyni, noe hun i likhet med Schmidt finner problematisk fordi, som hun påpeker, det androgynne egentlig er maskulint og således visker ut det feminine: "Carter, accepting the feminist perspective on gender current in the early 1970s, identifies it with undesirable attributes such as dependence, passivity, masochism and a propensity for maternal 'smothering'. The female characters in her novel seek to liberate themselves from these qualities and achieve a mode of behaviour which is supposedly androgynous. In actual fact, is it not so. It is composed of attributes which are predominantly 'masculine' and instrumental" (*Contemporary Women's Fiction* 16).

Romanen sjøl er imidlertid ikke like entydig optimistisk på Eve(lyn)s (og barnets) vegne. Mye tyder på at Eve(lyn)s ferd ut på havet for å føde er en reise inn i døden og at barnet, frukten av det spesielle kjærlighetsforholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, aldri kommer til å bli født. Den lille båten Eve(lyn) drar av gårde i, har han/(hun) for eksempel byttet til seg fra en gammel, alkoholisert dame (den abdiserte Mother?) som hadde tenkt å bruke den som sin kiste: "It's not a boat, it's a coffin" (189). Og det han/(hun) gir den gamle damen i bytte, er et gullsmykke laget av alkymisten Baroslav (Evelyns venn i New York), som Evelyn først gir til Leilah i løpet av deres erotiske forhold og siden finner igjen i den underjordiske grotta ved Stillehavskysten og tar med seg fordi "I thought I might need something with which to pay the *fatal ferryman*" (183, min uth.).⁴⁷ Veien til Stillehavskysten beskrives i tillegg som "straight as a die" (168), noe som kan leses som et ordspill som bekrefter at den retninga Eve(lyn) tar, fører rett i døden. Døden trenger selvfølgelig ikke her å bety en endelig død, men kan representere forutsetninga for at noe nytt, og bedre, skal kunne oppstå – som i Jesu død og oppstandelse som romanens tittel også alluderer til. Men til og med denne muligheten blir trukket i tvil av teksten, blant annet ved at denne type tenkning reduseres til parodisk nonsens gjennom Baroslavs kryptiske, dobbeltnektende bemerkning "[w]ho may not be resurrected if, first, he has not died?" (14).

Slutten kan derfor ikke sies å representere en utvetydig "oppvåkning" og en reise mot en uendelig åpen framtid, men også en mulig død, eller, som Richarda Schmidt påpeker, et paradoks – nemlig at "the narrator who very probably dies must yet have survived to tell her tale" (74). Schmidt leser imidlertid ikke dette paradokset som en avvísning av en utopisk slutt, men som et uttrykk for at

⁴⁷ Også Simon noterer seg at båten er en kiste og at det er "the fatal ferryman" Eve(lyn) betaler med smykket, noe som fører til at "[t]he final scene of the novel juxtaposes death and birth as uncertain images of hope and fear about the future of New Eve" (146). Hun spiller imidlertid ikke videre på denne "usikkerheten" eller tvetydigheten, og velger til slutt også å lese romanens slutt som (nesten) entydig positiv. Akkurat hvordan hun kommer fram til denne konklusjonen er imidlertid litt uklar. Når hun hevder at Eve(lyn)s siste reise gjennom den underjordiske grotta ved Stillehavskysten – som ifølge henne "epitomises Eve's transformation" – lærer Eve(lyn) at "myths about the feminine and the masculine are 'extraordinary lies designed to make us unfree'", er det Carters essays "Notes from the Front Line" hun siterer og ikke romanen (147). Day, på sin side, tolker Eve(lyn)s innbytting av smykket, et "mystery object wrapped up in a scrap of paper", som det "endelige beviset" på at romanen har tatt et endelig farvel med myten og slik kan omfavne den rasjonalistiske, historiske tenkninga; denne utbyttinga representerer "the abandonment of old myths. (...) This mystery object is the ingot of alchemical gold that Baroslav had given to Eve when she was Evelyn. The relinquishing of this object to a figure embodying clichés of the female signifies a relinquishing to the past of the alchemical myth of the relations between the sexes, as well as a farewell to old images of women" (129). Han "glemmer" imidlertid at det Eve(lyn) får istedenfor for smykket, er ei kiste.

after the destruction both of the old patriarchal symbols and of the feminist revival of the matriarchal ones, the course of the heroine's future journey cannot yet be foretold, since new symbols (of which Eve has had but a glimpse) have yet to be created on a social level. Thus she cannot be given a concrete point of view from which to tell her story. What becomes of her remains an open question, and her wish 'Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth' can be read as referring to the child she is about to give birth to, i.e. the birth of a new symbol of femininity, born of the desire to overcome the traditional division of human beings into the stereotypes of femininity and masculinity. These have been shown to be social constructs of male desire. Thus the novel has deconstructed the conception of the self as an essence and has explored the constitution of the subject in patriarchal society as mediated by the symbols of femininity men have created. (74f.)

I likhet med både Makinen, Day, Simon og Blodgett, knytter altså Schmidt et løfte om nye symboler, eller begrep, for det feminine (og det maskuline) til det ufødte barnet. Alle leser Eve(lyn)s bestemmelse om å føde som et begjær etter noe nytt – og en bevissthet om noe annet. Dette "annet" finnes det fremdeles ikke et språk for, det eksisterer bare som et tilsagn. Makinen knytter løftet om dette "annet" til en politisk "oppvåkning", Schmidt til noe nytt i form av nye symboler "of which Eve has had but a glimpse", Simon til "the silence that precedes the emergence of another language" og Day til rasjonalitetens og historisitetens muligheter – uten at noen av dem presiserer dette nærmere. Kanskje simpelthen fordi det er umulig.⁴⁸ At det er umulig, trenger selvsagt ikke å bety at romanen *ikke* skriver inn et begjær etter, endog "glimt" av, noe annet. Problemet ligger bare i å lokalisere hva, eller hvor, dette annet er. Hos Makinen, Simon, Day og Schmidt virker det nærmest som om løftet om noe annet, noe nytt, oppstår som en logisk konsekvens av at de gamle begrepene vises fram som "overflødige" (Makinen), som "ekstraordinære løgner" (Simon), som "gamle myter" (Day), eller som "sosiale konstruksjoner av mannlig begjær" (Schmidt). Det å forklare noe, eller vise fram noe, er (som Hutcheon påpeker) imidlertid ikke det samme som å forandre noe, selv om det ofte er en forutsetning for at forandring skal kunne skje.

Susan Rubin Suleiman representerer en litt annen innfallsvinkel til det samme problemområdet og foreslår at det er gjennom kjærlighetsforholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, et forhold hvor begge parter er tvetydig kjønna, at dette annet kommer til uttrykk – i form av et annet mulig forhold mellom kjønnene. Som tidligere nevnt, sammenligner hun møtet mellom Eve og Tristessa i ørkenen med "a dizzying dance in

⁴⁸ Den eneste av de ovenfor nevnte kritikerne som knytter den framtidige utviklinga og barnets betydning til noe konkret, er Blodgett. Men hun knytter dette positive til androgynibegrepet, som vi allerede har sett har en problematisk stilling i romanen – noe vi også skal komme tilbake til.

which it is impossible to say who is a woman and who is a man, where one sex begins and the other ends", og mener at denne scena er "one of the most extraordinarily sensual and bewildering love scenes in recent literature" (139). På den måten, skriver hun, utvider romanen begrepene våre om hva det er mulig å drømme om innafor seksualitetens område, samtidig som den kritiserer alle drømmer som er for smale, eller begrense(n)de.⁴⁹

For Suleiman består drømmen i å komme lenger enn til tallet to. Totallet representerer nemlig dualistisk forskjellighet og fiendskap, en utveksling basert på enkle sammenstillinger av motsetninger. Drømmen om å komme hinsides totallet låner hun fra Jacques Derrida som i et intervju med Christie McDonald gir uttrykk for ønsket om å

believe in the masses, this indeterminable number of blended voices, this mobile of non-identified sexual marks whose choreography can carry, divide, multiply the body of each individual, whether he be classified as "man" or as "woman" according to the criteria of usage. (Sitert i Suleiman 135)

Drømmen er med andre ord ikke bare en drøm om å mangfoldiggjøre de mulige forholdene *mellom* ulike individer. Det er også en drøm om å mangfoldiggjøre "kroppen" til hvert enkelt individ – en mangfoldiggjøring av forskjellighet som løsriver

⁴⁹ Det finnes også andre såkalte "positive lesninger" av romanen som nettopp bygger på Suleimans lesning av den. Allison Lee, som i artikkelen "Angela Carter's New Eve(lyn). De/En-Gendering Narrative" leser romanen i narratologiske termer med utgangspunkt i at Eve(lyn)s fortellerstemme er kvinnelig, men at fokaliseringa skifter mellom det mannlige (Evelyn) og kvinnelige (Eve(lyn)) og derfor skaper en rekke kompliserte kjønnsforhold, henviser eksplisitt til Suleiman når hun påpeker at "[t]he novel's intertextuality complicates linear narrative and linear time because readers have to read on many levels at once" (241). Hennes konklusjon er at "it is the heteroglossia, the multiplicity, the undermining of binaries that makes a text like Carter's feminist in both its narrative structure and its story" (248). Heather Johnson, som analyserer romanen ut fra et bakhtinsk, karnevalesk ståsted, argumenterer på lignende måte som Suleiman, men uten å vise direkte til henne, når hun hevder at "[in] her use of the grotesque Carter parodies those characters, such as Mother and Zero, who impose a myopic perspective on the constitution of gender identity, while challenging traditional perspectives on gender and its boundaries. As Eve(lyn) and Tristessa embrace, they form a single bodily image in which these boundaries are temporarily lost" (133). Sarah Gamble presenterer en lignende lesning, men knytter den til Butlers begrep om drag: "The union of the woman who was once a man and the man who has made himself into the perfect woman has profound implications, for in this action not only gendered language but gender itself has been cut adrift from the body, completely reducing sexual identity to a matter of performance. Although only Tristessa's adoption of femaleness is voluntary, and hence reversible, both she and Eve, in the words of Judith Butler, represent the subversive potential of drag 'to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality" (*Angela Carter* 125). Dette er en fullt mulig implikasjon av det forholdet som spilles ut her, men som Gamble også poengterer, betyr ikke dette på noen måte at den formen for "performance" som Tristessa iscenesetter er "frigjørende". Tvert imot: Den "kvinneligheten" han/hun etterligner og spiller ut er like mye en iscenesettelse av *begrensingene* til de nåværende begrepene om kjønn og kvinnelighet (og mannlighet for den saks skyld) som det heteronormative regimet tilbyr oss å spille på. Tristessa er da også i seg sjøl en tragisk figur.

identitetsbegrepet fra dets fundament i en binær motsetning mellom selvet og den andre. Slik minner denne drømmen om det Julia Kristeva, i litt andre termer, har foreslått som et program for en dekonstruktiv, "tredjegerasjons" feminisme, nemlig

the demassification of the problematic of *difference* (...) in order that the struggle, the implacable difference, the violence be conceived in the very place where it operates with the maximum intransigence, in other words, in personal and sexual identity itself, so as to make it disintegrate in its very nucleus. ("Women's Time" 209)

Det er nettopp en slik løsrivelse, eller "demassification", av forskjelligheten fra identitetsbegrepet som Suleiman lokaliserer i kjærlighetsforholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, der begge er menn og begge kvinner og der forholdet mellom dem skaper et utall ulike møter, både mellom dem – og i dem sjøl. Slik omformer pasjonen (lidenskapen) Eve(lyn)s lidelseshistorie ("passion") til å romme et håp om noe mer, noe annet. Det gjør den også sjøl om slutten på romanen ikke nødvendigvis er like optimistisk.

I sin lesning av nøyaktig den samme scenen kritiserer imidlertid Schmidt romanen for nettopp *ikke* å representere et alternativ til den dominerende ideologien. Tvert imot så opprettholder beskrivelsen av kjærlighetsscenene mellom Eve(lyn) og Tristessa ifølge Schmidt et binært syn på kjønn:

Even in the apparent freedom of play-acting they cannot escape the social constructions of femininity and masculinity. Eve's and Tristessa's playful role-change during their love-making still equates active pursuit with masculinity and docile submission with femininity. (65)

Carol Siegel argumenterer på lignende måte at sjøl om romanen insisterer på "the constructed, anti-natural quality of gender," så greier den ikke å frigjøre "passion from determination by the concept of femininity as the binary opposite of masculinity or from the association of masochism with femininity" (12). Og Roberta Rubenstein feller med det samme utgangspunktet en "svart" dom over hele romanen:

Femininity/female is equated with passivity, emptiness, abasement, and terrifying vulnerability, or with voracious, engulfing "suction"; masculinity/male is characterized by sadism and sexual violence. Thus, despite the author[']s imaginative incursions into the zone of the imaginary, (...) *The Passion of New Eve* [does not] provide an alternative ideology for a de-gendered – or, rather, a re-gendered – world. Carter's "newly born woman" [is] defined by and remain trapped within "established paradigms of dominance and submission". Inevitably production of its author's time, (...) Carter's

grotesque phantasmagoria demonstrates that gender cannot be dissolved or reduced (alchemically or otherwise) to the state of "genderlessness". (117)

Både Schmidt, Siegel og Rubenstein argumenterer altså, om enn i varierende grad, for at romanen *fanges* av det ideologiske, eller "mytiske", språket den søker å kritisere, eller også – å forandre. For Siegel og Rubenstein betyr dette også at Carters, eller tekstens, prosjekt mislykkes. Romanen greier verken å etablere nye, alternative begreper for kjønn og kjønnsidentitet ("re-gender") eller å avskaffe betydninga av kjønn som sådan ("de-gender"). Den repeterer ganske enkelt "etablerte paradigmer for dominans og underkastelse". At dette skulle være tekstens prosjekt er imidlertid noe de tar for gitt. Kanskje er det ikke tekstens prosjekt her først og fremst å skape nye, eventuelt å avskaffe alle, begreper om kjønn. Det disse kritikerne kaller "mislykket" er nemlig også del av tekstens "metode". I den grad handlinga foldes ut gjennom parodiske inskripsjoner av hegemoniske forestillinger om (blant annet) mannlighet og kvinnelighet, er det nettopp disse forestillingene Eve(lyn) og Tristessa har som funksjon "å spille ut". At romanen repeterer "etablerte paradigmer" kan derfor ikke i seg selv være et tegn på dens mislykkethet. Det avgjørende spørsmålet må være hva teksten *gjør* med disse forestillingene og om den på *den* måten har muligheter til også å peke ut over dem.

Parodisk skrift: Kritikk og delaktighet

Det både Schmidt, Siegel og Rubenstein indirekte peker på, er det paradokset Linda Hutcheon mener karakteriserer all postmoderne kunst – idet den også er parodisk – nemlig at den "at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces" (PP 11). For Hutcheon er konsekvensen av dette paradokset at den postmoderne kunsten alltid vil være politisk suspekt; den vil aldri kunne fungere som et *alternativ* til den dominerende diskursen, men vil alltid være avhengig av den og slik også virke konsoliderende. Det er et slikt konsoliderende aspekt ved romanen også Schmidt, Siegel og Rubenstein kritiserer. Men dette er et problem som hefter ved *alle* parodier. Parodien skriver nettopp inn "odien", eller det den parodierer, som grunnlaget for sin egen betydning og står derfor alltid i fare for å re-approprieres. Den kritiske resepsjonen av *New Eve* viser da også at uansett hvilken hendelse eller hvilket aspekt ved romanen den enkelte kritiker velger som sitt

eksempel på en alternativ forestilling om kjønn, er det alltid mulig å tilbakeføre også denne til (nok) en hegemonisk forestilling.

Men slik har det også utviklet seg en kritisk dialog som faktisk kan være ganske *fruktbar*. Det vil si: den er fruktbar ikke bare idet den hele tida produserer nye (og interessante) lesninger og "løsningsforslag", men også fordi den øker den kritiske bevisstheten om hvor dypt de konstruerte forestillingene om kjønn faktisk stikker. Denne kritiske dialogen oppstår nettopp som en *effekt* av det Hutcheon kaller det "postmoderne paradokset". I stedet for å lese den postmoderne, parodiske praksisen som politisk suspekt (slik Hutcheon gjør det), går det derfor an å argumentere for at en slik praksis tvert imot skjerper den politiske bevisstheten ved å opptre som en konstant utfordring til leserens tenkning og kreativitet. Den motsetter seg nettopp alle former for "løsninger" og tvinger slik stadig leseren til å gå i kritisk dialog – også med seg sjøl. Slik oppstår det en forskyvning av tekstens betydning, fra dens eventuelle "mening" til dens "effekt" (på leseren).

Suleimans lesning av kjærlighetsscena mellom Eve(lyn) og Tristessa åpner for muligheten av at romanens arbeid med de forskjellige innskrevne forestillingene og fortellingene, nettopp produserer effekter – den er "bewildering", den er som en "svimlende dans" (139) – som på ulike måter utfordrer leseren, i dette tilfelle: til å revurdere sine oppfatninger av hva som er mulig innafor seksualitetens område. Denne utfordringa kan leses som en effekt av at denne scena *både* viser fram hvilke fantasier som er knytta til det feminine og det maskuline, samtidig som den løsriver de kjønnsbestemte karakteristikkene fra en *identitet*: det går ikke lenger an å si *når* en av dem er det ene eller det andre (mann eller kvinne), karakteristikkene kan ikke holdes fast, de skifter, flyter over i hverandre – grensene mellom dem (og mellom de kjønnene de knyttes til) er ikke (lenger) stabile. Poenget er med andre ord ikke å føre de ulike forestillingene tilbake til deres "opprinnelse" for å avgjøre hva som er feminint og hva som er maskulint, for så eventuelt å foreslå alternativer til disse. Undergravninga – som her ganske enkelt består av en utfordring – skjer innenfra representasjonene sjøl, som en effekt av et parodisk arbeid. I en fotnote til denne observasjonen skriver imidlertid Suleiman at

I must report, somewhat ruefully, that when I have discussed this novel with students in various courses over the past few years, their reactions to this scene have been much more sceptical and ironic than mine, regardless of their gender. Indeed, a recent group of women students, in a highly theoretical course on women and the avant-garde,

almost convinced me that that the whole novel must be read as an extreme version of feminist postmodernist parody, sparing nothing and no one, not even its own "positive" moments. So much for the dream (234)

Suleiman konkluderer med andre ord at hvis vi leser denne scenen utelukkende som en parodi, så forsvinner også det positive aspektet ved kjærlighetsforholdet. Det gjør den imidlertid bare i den grad vi leser parodien utelukkende som en negativ, latterliggjørende strategi og *ikke* som en måte å åpne opp allerede etablerte representasjoner for nye betydninger på. Suleimans studenter kan meget vel ha rett i at romanen ikke sparer sjøl sine egne positive øyeblikk, men dette trenger ikke nødvendigvis å bety at det positive øyeblikket forsvinner, bare at det skrives inn med en grunnleggende tvetydighet. Effekten av denne tvetydigheten er at de eventuelt nye, "positive" betydningene ikke stivner i en ny norm, et nytt ideal, en allerede utfylt utopi. Med andre ord: de representerer ikke så mye et alternativ, som en utfordring (til leseren). Slik kan det også argumenteres for at det parodiske her, ved å utfordre leserens forståelseshorisont og egen tenkning til det maksimale, nettopp *bidrar* til følelsen av "bewilderment" og til "[the] dizzying dance", og derfor også til den utfordrende følelsen av sensualitet som Suleiman hevder oppstår "*despite* its obvious elements of parody and comic exaggeration" (139).

De fleste kritikerne tolker imidlertid muligheten til stadig å kunne føre romanens "nye" kjønnskonstellasjoner tilbake til hegemoniske forestillinger, som en funksjon av at tekstens prosjekt i varierende grad ikke "lykkes" – eller også er "umulig". Problemet med en slik "tilbakeføringskritikk" er at den er altfor "løsningsorientert". Ved å hoppe bukk over den parodiske diskursen og gå rett til en analyse av "resultatet" av det de ser på som romanens prosjekt, nemlig å skulle frambringe alternative forestillinger om kjønn og kvinnelighet, tar de ikke bare for gitt hva det er som faktisk *er* romanens prosjekt; de unndrar selve den parodiske praksisen en kritisk analyse. Dette gjelder ikke bare for ulike kritikeres lesning av representasjonen av Eve(lyn) sjøl, men også for andre "kvinnelige" romanpersoner de tar som uttrykk for en "ideell" holdning i romanen. Paulina Palmer kritiserer for eksempel romanens "feiring" av "Tristessa's artificial performance of femininity" og dens "questioning whether 'a real woman' can compete with it" – noe hun mener "misogynistically implies that 'real' biological women are inferior and redundant" (30). Det hun kaller romanens "feiring" av Tristessa, går imidlertid inn i dens parodiske kritikk av det Hollywoodproduserte kvinnebildet. Kommentaren hun peker på, "How could a

real woman ever have been so much a woman as you?", er ikke et direkte uttrykk for romanens ståsted som sådan, men en gjengivelse av Eve(lyn)s reaksjon når han/(hun) første gang oppdager at Tristessa er en mann og kan leses som en direkte parodisk inverterende inskripsjon av reklameslagordet for filmen *Zelda*: "There was never a woman like Zelda!" (not even Zelda herself).

Christina Britzolakis, på sin side, som ikke analyserer Tristessa som et ideal, men nettopp som en demytologiserende kritikk av filmindustrien, argumenterer for at romanen likevel faller tilbake på en tvilsom idealisering av ham/henne når han/hun sammenlignes med den mytiske platonske hermafroditten. Hun innrømmer at Tristessas "shadowy, enigmatic, suffering femininity is revealed as 'a piece of pure mystification' (p.6) when she turns out to be a transvestite", men hevder samtidig at sjøl om romanen på denne måten

alludes to the cinematic fetishisation of the female body, the extent to which it can be aligned with a 'demythologising' cultural analysis is uncertain. This figure of Tristessa resolves itself, when Tristessa and Eve are united, into the mythic figure of the Platonic androgyne. (181f)

I hennes analyse påkaller romanen med andre ord en mytisk figur for å underbygge sin egen alternative representasjon av Tristessa. Det Britzolakis ikke tar høyde for i denne analysen, er at referansen til den platonske hermafroditten ikke er entydig (og konsoliderende) mytisk, men, som vi tidligere har påpekt, forandres idet den går inn et komplekst parodisk spill som problematiserer forholdet mellom heteroseksualitet, homoseksualitet og transseksualitet.⁵⁰

Også Palmer argumenterer for at romanen på ett punkt, nærmest mot dens eget prosjekt, faller tilbake på en tvilsom idealisering. I hennes analyse gjelder dette presentasjonen av Leilah som når hun kommer tilbake som Lilith mot slutten av

⁵⁰ Også Day argumenterer for at referansen til den platonske hermafroditten ikke er entydig mytisk, om enn på en litt annen måte. Hans argument er at denne referansen går inn i en kritikk av det alkymistiske skjemaet i romanen. Denne kritikken søker å vise at alkymien er et sett med representasjoner og ikke noe som peker mot en essens. I denne sammenhengen er "Carter's passage on the 'great Platonic hermaphrodite' (...) daring because it goes right into mythic territory in order to make a point which is anti-mythic". Han hevder likevel at "[i]t is a description of a sharing of bodies which is delighted by the sharing but which is not itself *mythologizing* that sharing. Like the description of the setting sun turning to 'alchemical gold', the myth of the hermaphrodite here has at most a metaphoric status, quite different from any claim that is fundamentally true" (124). Day peker her på en grunnleggende tvetydighet i beskrivelsen av forholdet mellom Tristessa og Eve(lyn) som jeg for så vidt kan være enig i. Problemet denne argumentasjonen reiser, er imidlertid hvorvidt og i hvilken grad det faktisk er *mulig* å skille mellom et utsagn som *bare* er "metaphoric", i motsetning til et utsagn som også framsetter en slags "sannhet".

romanen, ifølge Palmer også kommer tilbake som en idealisert feminist. "While seeking to demonstrate that gender and identity are constructs," skriver Palmer, "Carter sometimes slips inadvertently into an essentialist position, as in the episode where she portrays the freedom-fighter Leilah in terms of an authentic feminist 'self'" (29). Joanne Trevenna argumenterer videre, med referanse til Palmers analyse, at "[t]his claim of inadvertent essentialism is extremely significant" fordi "[b]ound up with this potential for essentialism is the possibility that Carter exhibits a latent biologism" (273f.). Problemet med disse analysene er bare at når Leilah kommer tilbake som "frihetsforkjemperen" Lilith, kommer hun også tilbake som Mothers datter (hun har til og med, i likhet med de andre tilhengerne av Mother, donert ett av sine bryster til henne). Dette er en "klan" Palmer samtidig argumenterer for at Carter latterliggjør (noe som ifølge henne viser Carters tvilsomme "anti-feministiske" tendenser). I tillegg kommer hun, ifølge henne sjøl, også tilbake som den mytiske Lilith og som et Hermes-lignende sendebud mellom gudene og menneskene. I disse rollene er hun slett ikke et autentisk "feminist self", men *avviser* tvert imot Eve(lyn)s forslag om å legge alle de tradisjonelle symbolene knytta til mannlighet og kvinnelighet til side, ved å referere til sin egen udødelige, symbolske eksistens: "All my wounds will magically heal. Rape only refreshes my virginity. I am ageless, I will outlive the rocks" (174). Denne representasjonen inngår snarere i romanens parodiske omarbeiding av sine bibelske forelegg, og av den apokalyptiske genren den i stor grad bygger på, heller enn å skulle representere noen form for "essensialistisk", feministisk identitet.

Av samme grunn er også Pitchfords konklusjon, at romanens slutt skriver inn et alternativ til de mytiske strukturene, tvilsom. Hun hevder nemlig at *New Eve*

does leave us with some hints toward a positive strategy, one that relativizes representations and contextualizes their usefulness. Leilah, the black dancer, reappears in California as a guerrilla commander, choosing down-to-earth action over her mythic resonances as Mother's (literal) daughter. (141)

Denne påstanden er ikke holdbar uten en nærmere analyse av hva det er som er den *parodiske* funksjonen til Leilahs/Liliths "mythic resonances". Det samme gjelder Britzolakis' skjematiske og forenkla påstand om at "Leilah and Lilith represent the sundered halves of Carter's project – her baroque, eclectic appropriation of the Western cultural heritage [Leilah] and her commitment to demythologising it in the cause of political transformation [Lilith]" (182).

Et fellestrekk ved de fleste av disse ovenfor nevnte analysene er at ingen av dem skiller mellom utsagnets innhold (hva som blir sagt) og selve utsigelsen (hvordan og hvorfor det blir sagt): altså måten, retorikken, praksisen, handlingen som sådan.⁵¹ Dette fører ofte til at implikasjonene av de ulike inversjonene, eller lesningene, de parodierte forestillingene utsettes for, går tapt. Eller de leses ikke som parodier i det hele tatt. For å kunne lese den parodiske praksisen *som* en kritisk praksis, er det viktig både å analysere *hva* det er den parodiske innskrijvinga av stereotype forestilinger om kjønn og kvinnelighet tillater teksten å gjøre (altså hvilke kritiske muligheter den parodiske innskrijvinga åpner for), og å analysere på hvilken måte og i hvilken grad teksten sjøl tematiserer forholdet mellom den parodierte og den parodierende diskursen. Er for eksempel teksten ganske enkelt "fanga" av det postmoderne paradokset på et "ubevisst" nivå, eller er dette paradokset noe teksten sjøl er klar over og skriver inn i en kritisk praksis? Ikke minst vil det være viktig å nærme seg spørsmålet om hvilke *effekter* lesninga av Carters tekster har, eller kan ha. Disse effektene er ikke nødvendigvis bare "bevisstgjørende", eller kognitive. Tvert imot er det viktig å åpne opp for at den parodiske praksisen også kan ha en *estetisk* verdi, at det knytter seg en spesifikk form for nytelse til den parodiske form(ul)eringa – en nytelse som kanskje også kan være "befriende".⁵²

"For eller imot tolkning?": Mot en (feministisk) lesepraksis

Det er nokså påtakelig at flere av de kritikerne jeg har diskutert ovenfor nettopp også reproducerer det forfattersynet som Carter sjøl prøver å distansere seg fra, nemlig det romantiske idealet om forfatteren som "a legislator of mankind" ("Notes" 42). De forventer, nær sagt, at Carter skal finne opp nye begreper (eller symboler) for kvinneligheten som alle deretter kan omfavne. I den grad Carter ikke klarer dette, kritiseres henne prosjekt som "mislykka". Eller motsatt, de som leser romanen hennes "positivt", gjør det med den begrunnelsen at romanen nettopp åpner en vei mot nye måter å tenke kjønn og kvinnelighet på, eksemplifisert gjennom hvordan noen av romanpersonene, eller forholdet mellom noen av romanpersonene, representeres. Disse

⁵¹ Britzolakis' analyse er et unntak her. I hennes analyse opptrer imidlertid Carters språk og retorikk som en underminering av hennes eget demytologiserende prosjekt, siden Carters barokke, fantasifulle språk, ifølge Britzolakis, representerer en fetisjering av den maskuline litterære arven.

⁵² Margaret Rose knytter for eksempel det komiske aspektet ved parodien til Freuds utlegning om vitens forhold til det ubevisste og foreslår at "the supersession of imitation in parody could liberate censored or sublimated beliefs in its audience through criticism and laughter" (186).

positive lesningene baserer seg imidlertid svært ofte på at andre aspekter ved romanen må ekskluderes, eller undertrykkes.

Ett av problemene med en slik lese måte er at man nærmer seg teksten med en helt spesifikk forventning om hva en roman skal gjøre, i dette tilfellet: å presentere en løsning på et problem. Hvis man så ikke er fornøyd med den løsningen man mener at romanen presenterer, kan man enkelt avvise den. Alternativt prøver man å få romanen til å presentere den løsningen man sjøl håper på og kan være enig i. Men da "glemmer" man egentlig å *lese* romanen – med utgangspunkt i romanens egne måter å bety på, og i forhold til dens eget "prosjekt". For å gjøre dette, må man i større grad ta hensyn til romanens form og struktur, og til dens spesielle arbeid med (det litterære) språket. Samtidig må en spesifikt feministisk lesning ofte måtte unndra seg, eller operere mot, tekstens egne prosjekter. Feminismen er en *endrende* praksis, og kan derfor ikke alltid ha en reproduserende, såkalt "riktig" fortolkning av den litterære teksten som sitt primære mål. Men hvordan gjøre *dette* på måter som også er endrende, og som ikke fastholder institusjonelle *doxa* om (forholdet mellom) kjønn og litteratur?

Felman foreslår en subversiv lese måte basert på *overraskelsen*: "If reading has historically been a tool of revolutions and of liberation, [it is] because, constitutively, reading is a rather risky business whose outcome and full consequences can never be known in advance" (*What does* 5). Lesningas forhold til endring er med andre ord avhengig av at den kan overraske oss og slik forandre nedfelte, tradisjonelle måter å tenke på. Å bli overraska er i dette tilfellet synonymt med det å *lære* noe av litteraturen. Men hvordan kan vi så sette oss i en slik posisjon der vi ikke bare åpner for at vi *kan* bli overraska, men der vi faktisk *lar oss bli* overraska?

Dette kan i utgangspunktet synes som en nokså enkel oppgave, i alle fall hvis teksten er tilstrekkelig kompleks til at vi ikke alltid kan forutsette det som kommer til å skje i den. Men i den grad vi nærmer oss litteraturen med en spesifikk oppfatning om hva og hvordan den skal bety og, ikke minst, hva den skal gi oss (som for eksempel nettopp kunnskap, overraskelser, eller innsikt i ulike måter å forholde oss til verden på – eventuelt også nye symboler for kjønn), vil det vi lærer og den måten vi blir overraska på, ofte bare bekrefte det vi allerede vet og de tingene vi allerede lar oss overraske av. Alternativt avskriver vi teksten som en tekst som ikke kunne overraske oss eller lære oss noe. I ingen av tilfellene verken overraskes vi eller lærer noe. Å lære noe, eller å nå innsikt i noe, innebærer alltid at vi lærer noe *nytt*. På samme måte som det å bli overraska, innebærer et *brudd* med og en radikal omkalfatring av de

forventningene vi hadde. Det betyr selvsagt at vi nettopp *må* ha forventninger i forhold til en litterær tekst for i det hele tatt å stille oss i en posisjon der vi lar oss bli overraska og der vi kan lære noe nytt. Spørsmålet som må stilles er således *hvilke* forventninger, eller hvilken *måte* å ha forventninger på, det er som kan bidra til å sette oss i en slik posisjon, istedenfor i den posisjonen der vi bare enten får bekrefte eller avkrefta forventningene våre.

Når Shoshana Felman nærmer seg de ulike tekstene hun leser i *What Does a Woman Want?*, er det ikke slik at hun simpelthen stiller seg "åpen". Tvert imot, hun utarbeider aktivt det jeg her har valgt å kalle en "forventingshorisont", men vi kan også kalle det en teori, eller en strategi: "[I] train myself to *tune into the forms of resistance present in the text*, those forms that make up the textual dynamic as a field of clashing and heterogeneous forces and as a never quite predictable potential of *surprise*" (6). For Felman, som i denne boka leser tekster av Balzac og Freud, betyr dette "to seek to trace within each text its *own resistance to itself*, its own specific literary, inadvertent *textual transgression of its male assumptions and prescriptions*" (6). Hennes lesninger er med andre ord et forsøk på å spore det hun kaller "the feminine resistance in the text" (9). Grunnen til at hun gjør dette, er selvfølgelig at hun leser tekster av menn og at hun leser tekster av menn som helt eksplisitt "enact female resistance, even as they struggle with it and attempt to overcome and erase it" (4). Tesen om en "kvinnelig motstand" gjør det altså mulig for Felman å lese disse tekstene både *ut fra* og *imot* dem sjøl. Denne strategien er det mulig også å overføre til Carters tekst, men da ikke nødvendigvis som et spørsmål om å spore en subversiv "kvinnelig motstand" i forhold til *teksten*, men som en mulighet til å spore en "kvinnelig motstand" som utfolder seg i forhold til et innskrevet, "mytisk" materiale. Skal vi imidlertid være i stand til å gjøre dette, må vi – istedenfor å ta utgangspunkt i en forutforstått formening om at tekstens prosjekt er å skrive inn, eventuelt åpne muligheten av, alternative symboler for det kvinnelige – ta utgangspunkt i hvordan tekstens ulike betydningsstrukturer spilles ut innafor tekstens eget univers. Det er nettopp her overraskelsesmomentet kan komme inn.

Felman påpeker da også at hennes tese om en "kvinnelig motstand" ikke var påtenkt i utgangspunktet.⁵³ Denne mulige lesestrategien var i seg sjøl selve *over-*

⁵³ "I [did not] anticipate that *all* the texts, whose authors happen to be men, that I have randomly selected for a study of the female figure would lead consistently to this common denominator, would all intersect and encounter one another on this unanticipated point of female resistance" (9).

raskelsen. Og denne overraskelsen var muligjort av den *innledende* lesestrategien, som besto i å lese tekstens egen, indre dynamikk "as a field of clashing and heterogeneous forces and as a never quite predictable potential of *surprise*" (6). Felman tar altså utgangspunkt i tekstenes egne motsetningsfulle måter å bety på. Jeg vil foreslå en lignende innfallsvinkel til *New Eve*, men med utgangspunkt i Atle Kittangs fem teser om litteraturfortolkninga i "For eller imot fortolkningen?". Kittang foreslår disse tesene som ledd i en utarbeiding av mulige innfallsvinkler til litteraturen som en spesifikk måte å "tenke" på, der fortolkeren "våger å utsetje seg for det urovekkande tolkande arbeidet som går føre seg i dei litterære verka sjølve" (53) – *uten* dermed å redusere litteraturen til et budskap. Tesene går som følgende:

Tese 1: Når ein arbeidar med litteratur, er det viktig å halde ved like interessa for det som er eigenarta og særprega ved den type gjenstandar ein studerer. (47)

Tese 2: Den litterære kunsten består ikkje berre av formelle mønster, retorisk grep og sanslege bilete. Litterær kunst er også spel av betydningar, konstallasjon av førestillingar, tankerørslar. (...) [V]ed tilstrekkeleg nærlesning [viser ofte disse] seg å vere ein slags sjølvfortolkningsprosess. (47f)

Tese 3: Gjenstanden for den litterære tolkninga er ikkje tekstar, som poststrukturalismen har overtydd oss om, men verk (...), som dermed står der, ikkje tidlaust, ikkje ahistorisk, men avslutta, objektivert og bestandig. (48)

Tese 4: Difor er det korkje relasjonen verk/forfattar eller relasjonen verk/lesar som må vere korrelatet for ei litterær tolkning, men verkets egne objektiverte relasjonar. (48)

Tese 5: Alt dette inneber at vi framleis og kanskje meir enn nokosinne treng litterære tolkingar. Men det kan ikke redusere sine gjenstandar til bodskapar, tankar, meningar, kommuniserte fra ein avsendar til en mottakar. Tvert imot må dei fange, beskrive og formulere i et hermeneutisk metaspråk den betydningsskapande og sjølvfortolkande prosessen som er bevart i verkets eige rom. (49)

Disse tesene ligner på den innfallsvinkelen til lesninga av *New Eve* jeg i det følgende vil foreslå som et alternativ til den type fortolkning som tar utgangspunkt i romanen som et *gitt* prosjekt og et meningsinnhold – bortsett fra på to punkt, tese tre og tese fire. Ved å avgrense den litterære teksten til et verk, avslutta, objektivert og bestandig, opphøyes den (eventuelt reduseres den) til en "klassisk tekst" i Roland Barthes' terminologi og derfor, i Gisle Selnes' utlegning, som "replete" på den måten at "nothing appears to be superfluous":

There is a relation of solidarity between each of the element, and everything in the text appears as thoroughly calculated, strung together by chains of proairetic articulations. Such a concept stresses the integrative quality of narrative structures, carrying the principles of compatibility and completeness "to the point of obsession". The formula of the classical text is therefore that "everything holds together" (*tout se tient*). (26)

I motsetning til en slik måte å tenke "verket" på, framstår *New Eve* som et slags overflødigshorn, der de ulike elementene (inkludert alle de innskrevne fortellingene og forestillingene) åpner for så mange mulige sammenhenger og fortolkningsalternativer at den simpelthen ikke *kan* "gå opp" eller "holde sammen". En av største utfordringene i lesninga av *New Eve* er faktisk å prøve å la noen av assosiasjonene ligge, for ikke å gå seg fullstendig vill – noe teksten sjøl på det sterkeste motsetter seg. Den framstår således nærmest som en slags "felle": jo nøyere man går inn i alle dens ulike elementer, desto mindre "går den opp". Hvis man på den andre sida *ikke* gjør det, slutter man å lese teksten. Slik nærmest krever denne romanen sjøl en annen type innfallsvinkel enn den formen for fortolkning Kittang skisserer i tese 3 og 4. *New Eve* er nettopp *ikke* "avslutta, objektivert og bestandig". Samtidig produserer heller ikke alle dens "overflødigheter" bare et overskudd, men en "mangel" – en serie "tomrom" som åpner for og *ber om* lesning. Denne lesninga kan imidlertid ikke være noe annet enn et *supplement*, produsert av tekstens sprikende mangetydighet som en slags "nødvendig overflødighet".

Dette betyr ikke at *New Eve* framstår som en tekst av den typen Barthes kaller *scriptible* ("skrivelig"), i motsetning til de som bare er *lisible* ("leselige").⁵⁴ Den er nettopp en *leselig* tekst, men denne lesninga må produseres (den kan kanskje med dette sies å stå i en mellomposisjon mellom det Barthes kaller "leselige" og "skrivelige" tekster). Det leselige elementet ved teksten, er at den sjøl gir en rekke anvisninger til hvordan den vil, eller kan leses. Og det gjør den ved å forholde seg til en rekke "klassiske" strukturer: først og fremst allegorien og parodien. Men kanskje enda viktigere foreslår den for leseren en måte å lese på fordi den også sjøl er en lesning av

⁵⁴ I *S/Z* skiller Barthes mellom tekster som kan leses, og tekster som kan skrives: "On the one hand, there is what it is possible to write, and on the other, what it is no longer possible to write: what is within the practice of the writer and what has left it: which texts would I consent to write (to re-write), to desire, to put forth as a force in this world of mine? What evaluation finds is precisely this value: what can be written (rewritten) today: the *writerly*. Why is the writerly our value? Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text. (...) Opposite the writerly text, then, is its countervalue, its negative, reactive value: what can be read, but not written: the *readerly*. We call any readerly text a classic text". Overfor den leselige, klassiske teksten, har leseren bare "the poor freedom either to accept the text or reject the text: reading is nothing more than a *referendum*." (4)

andre tekster. Det er nettopp dette (fremmedarta) arbeidet med andre tekster som kan vise seg å være overraskelsesmomentet, i den betydninga at det kan lære oss noe. For å sette oss i en slik posisjon at vi *kan* lære noe av dette arbeidet, er det viktig å gå inn i det Kittang framhever er tekstens egne fortolknings- og sjølfortolkningsprosesser – men da *som* tekst, og ikke verk. Og som en tekst som (kanskje) kan lære oss noe om *endrende* leseprakiser (en "kvinnelig motstand"), både i forhold til den sjøl og i forhold til andre kulturelle betydningsstrukturer.

KAPITTEL 2.

Fra parodi til allegori (og tilbake)

- *Allegori og leselighet*
- *Romanens "selv-situering" som allegori*
- *Kvinneligheten som maskerade*
- *Tekst og forteller: to ulike forhold til psykoanalysen?*
- *Evelyn: en allegorisk personifikasjon av Freuds kvinnelighetsdiskurs*
- *Alternativ kvinnelighet eller freudiansk allegori?*
- *Mytisk eller anti-mytisk repetisjon?*

Allegori og leselighet

I det følgende skal jeg forsøke å nærme meg parodien gjennom allegorien, og da først og fremst gjennom en analyse av hvordan psykoanalysen skrives inn som en allegorisk størrelse i romanen. Grunnen til at jeg velger å gå veien gjennom allegorien, er at allegorien gir en viss form, eller struktur, til alle de ulike fortellingene og forestillingene romanen skriver inn, noe som i første rekke viser seg på handlingsplanet. Romanen har et handlingsforløp som det er relativt enkelt å følge, til tross for at romanens ulike forelegg og parodiske inversjoner kan synes å spriker i et utall antall retninger. Sjøl om jeg er tilbøyelig til å være enig med Rubin Suleiman når hun hevder at romanens subversive potensial må søkes i parodiens overskudd av betydninger (139) og i multipliseringa av "the possibilities of linear narrative and of 'story', producing a dizzying accumulation that undermines the narrative logic by its very excessiveness" (137f), så framstår romanen derfor også, for å låne et uttrykk fra Roland Barthes, som en "leselig tekst". I *Story and Situation* definerer Ross Chambers "leselige tekster" som

those whose polysemy is channelled within fairly strict limits of meaning, as opposed to the more radical semantic indeterminacy that characterizes "writerly" texts (...). "Readerly" texts claim the power to produce new meanings in ever new circumstances (they lay claim to status as artistic discourse), but at the same time they are concerned, if not to claim a single univocal sense as central to their meaning, then at least to define the range of possible meanings that they can admit, to the exclusion of other possible meanings and relevances. (26)

Til tross for at *New Eves* mangfoldiggjøring av narrative muligheter synes å presse mot grensene av det som her tenkes som "leselig", så vil jeg likevel hevde at romanen i alle fall i utgangspunktet søker å definere og avgrense sine betydningsgenererende muligheter gjennom den allegoriske formen.

Ifølge Northrop Frye har vi en allegori når hendelsene i en fortelling "obviously and continuously" referer til en annen betydningsstruktur, som for eksempel et sett med (filosofiske) ideer (91). Allegorien defineres med andre ord gjennom at hendelsene i en fortelling gjennomgående kan fortolkes, eller får betydning, i forhold til en annen, "utenforliggende" tekst. Dette betyr selvsagt ikke at denne andre teksten *er* allegoriens meningsinnhold. Som Maureen Quilligan skriver, fungerer allegoriens forhold til sitt forelegg som "the key to its *interpretability* (though not always to its interpretation)" (23, min uth.). Forholdet til den, eller de, teksten(e) allegorien spiller på, konstituerer med andre ord dens fortolkningsmuligheter – både *at* den kan fortolkes (som en allegori) og at den kan fortolkes på ulike, men ikke hvilke som helst, måter. Forholdet mellom allegorien og dens forelegg er slik tett knytta opp til tekstens leselighet, det vil si: til tekstens egen innskriving av mulige måter den kan forstås på – og måter den *vil* forstås på. På denne måten kan teksten både åpne opp og samtidig begrense sitt eget betydningspotensial.

I *New Eve* er det tre tekster, eller "sett med ideer", det "obviously and continuously" refereres til: Bibelen, alkymien og psykoanalysen. Alle tre er, i større eller mindre grad, endringsvisjoner. Bibelen forteller om Kristi komme. Alkymien (forvandlingens kunst) er læren om metallenes og sjelens foredling. Psykoanalysen er først og fremst en teori om menneskets psyke og, i Lacans lesning av Freud, en teori om språket og kulturen, eller som han kaller det: den Symbolske Orden, og dennes forhold til det ubevisste. Men også den kan leses i et endringsperspektiv, for eksempel som en metode til å gjøre mennesker "friske(re)", eller som et analyseapparat til å undersøke hvilke (språklige og kulturelle) strukturer som må forandres for å skape et bedre samfunn, slik for eksempel Herbert Marcuse og en del feministiske teoretikere

(Gayle Rubin, Luce Irigaray, Juliet Mitchell) har gjort det. De endringsvisjonene og -måtene de tre "tekstene" foreskriver, er imidlertid vidt forskjellige. I Bibelens versjon kan mennesket bare frelses gjennom Kristi nåde og Guds kjærlighet, en frelse som i første rekke er knytta til det hinsidige. Alkymien er en teori om hvordan noe mindre verdifullt (et simpelt metall eller et vanlig, syndig menneske) kan forvandles til noe av større verdi (gull eller et edelt menneske) gjennom en blanding av kunnskap, magi og eksperimentering. Dens endelige mål er evig liv i det dennesidige. Mens psykoanalysen i første rekke tar sikte på å løse opp (analysere) de ubevisste spenningene og konfliktene, eller blokkeringene, som står i veien for et bedre liv – her og nå. Måten de tre "tekstene" veves sammen på i romanen, gjør at disse tre endringsvisjonene spilles ut mot hverandre, nyanserer hverandre og, til dels, bringer hverandre i krise.

Ingen av de tre "tekstene" skrives imidlertid inn *at face value*. Som vi allerede har sett i forbindelse med den bibelske skapelsesberetninga, er denne skrevet inn i romanen på en parodisk måte. Dette gjelder også for de to andre "tekstene". Slik skaper den allegoriske teksten også en ironisk, eller kritisk, avstand til sine forelegg – noe som står i motsetning til det som tradisjonelt sett har betegna allegoriens historiske funksjon og virkemåte. Når jeg i det følgende likevel velger å kalle romanens innskrivning av disse "tre tekstene" allegorisk er det, for det første, fordi disse foreleggene, i tråd med Fryes definisjon, strukturerer selve hendelsesforløpet i romanen på en gjennomgående måte. Det kan selvsagt også tekstens forelegg gjøre i en parodi. Men det er ikke, på samme måte som med den narrative allegorien, et krav at parodiens handlingsforløp struktureres på en slik gjennomgripende måte i forhold til dens forelegg (det er med andre ord ikke en iboende del av parodiens definisjon). Dessuten går det an å argumentere for at i den grad parodien struktureres slik, så nærmer den seg også allegoriens form.

For det andre, og ikke minst viktig, signaliserer romanen sjøl at den *vil* leses som en allegori: Den presenterer seg sjøl, for leseren, som en allegori – eller mer presist, som en tekst som tilhører den narrative allegorien som genre. Romanen har nemlig både en form og et handlingsforløp som påkaller den klassiske narrative allegoriens genretrekk. I første rekke gjelder dette personifikasjonenes sentrale rolle i det narrative handlingsforløpet. Så å si alle de personene Eve(lyn) treffer på reisa si, representerer allegoriske personifikasjoner som kroppsliggjør ulike kulturelle forestillinger om kjønn og kvinnelighet. Gjennom disse personifikasjonene konkretiserer, eller bokstaveliggjør, også romanen (det filosofiske) betydningsinnholdet i foreleggene

sine, noe som ifølge Atle Kittangs mer spesifikke definisjon av allegorien i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, er et avgjørende trekk ved den allegoriske formen: allegorier er "fremstillinger der abstrakte begreper eller tankerekker uttrykkes i konkret eller billedlig form". I tillegg påkaller romanen også en rekke kjennetegn som er mer løselig tilknyttet den narrative allegorien, som for eksempel det drømmeaktige landskapet, reisen gjennom ukjente verdener der helten møter ulike utfordringer som må overvinnnes, "quest"-plottet. Som Quilligan påpeker er "actual allegorical narratives (...) those poems taking place in a specialized, often dreamlike landscape peopled by personified abstractions" (31). Romanen samsvarer også med Quilligans observasjon om at den narrative allegorien som regel begynner med at hovedpersonen kastes ut i en verden av kaos, for så å bli tatt med på en reise mot "[a] final inconclusiveness" (13). Allegorien ender alltid like før en "apocalyptic explosion of meaning" (220). Den uvissheten leseren sitter igjen med når Eve(lyn) drar ut på havet for å føde, kan derfor, til tross for at den konstituerer en iboende del av romanens egen tematikk og "problemstilling", også forstås på bakgrunn av (eller i forhold til) en narrativ konvensjon.

Sjøl om romanen på denne måten presenterer seg sjøl som en allegori, trenger selvsagt ikke leseren å behandle den som allegori. Ofte kan man finne vel så interessante ting i en tekst ved å lese den mot dens intensjon. Den mest effektive måten å lese noe imot dens egen intensjon på, er imidlertid alltid å ta utgangspunkt i denne intensjonen. Som Chambers påpeker,

one should not allow one's own mode of reading to be determined exclusively by the text's situational self-reflexivity – that is, by the ideology of art to which the text happens to subscribe. On the contrary, by reading this self-situating as *part of the text*, one should free oneself to recontextualize it (that is, interpret it) along with the rest of the text. (27)

En slik fortolkningspraksis konstituerer faktisk ifølge Chambers et slags frigjøringsprosjekt, den er et forsøk på å sikre at "the textual power to make ongoing meaning can be preserved and rescued from the text's own tendency to limit its meaningfulness" (27). I tilfellet med *New Eve* kan det imidlertid synes som om teksten allerede sjøl har sikra seg mot å bli fanga av allegoriens konvensjoner. Dette er i første rekke en konsekvens av at de allegoriske strukturene også er innskrevet parodisk, noe som åpner opp for et (til tider uregjerlig) mangfold av betydningsmuligheter heller enn en overdreven begrensning av dem. Dette trekket er imidlertid også en *del av* tekstens sjølrefleksive "selv-situering", og kommer blant annet til uttrykk i en ekstrem form for

fiksjonsbevissthet der teksten hele tida stiller spørsmålstegn ved sin egen metode og relevans (noe vi allerede har sett i eksempelet med Sophia).

En slik fiksjonsbevissthet er et trekk ved den allegoriske genren som sådan: "allegory attempts continually to alert the reader to the artificiality of the fiction proposed" (Hunter 167). Men i *New Eve* forsterkes denne fiksjonsbevisstheten av det faktum at vi her i tillegg står ovenfor en "urein" allegori. Den måten romanen "skiller" seg fra allegorien på (eller kan vi kanskje heller si: presser dens genretrekk til det ytterste og slik også over i deres "motsetning"), viser seg i første rekke ved at forholdet mellom tekstens bokstavelige og figurlige nivå vanskeliggjøres. Det finnes verken et én-til-én forhold mellom forelegget og dens representasjon, noe som i stor grad skyldes parodiske inversjoner, eller mellom personifikasjonene og det de representerer eller kroppsliggjør. Dette siste skyldes både at personifikasjonene er overdeterminerte (vi står altså overfor en mangfoldiggjøring av deres allegoriske betydninger), men også det romanaktige ved romanen som sådan: de ulike personifikasjonene antar "menneskelige" dimensjoner som overgår, eller sprenger rammene for, det de er ment å skulle representere allegorisk. For det andre har vi også å gjøre med en første-personsfortelling, der vi har en forteller som beretter om en opplevelse han har hatt og som han forsøker å tolke betydninga av. Fortellerens eget modus ligner mer på bekjennelsen enn på noe annet. Hans fortelling er med andre ord ikke en allegori, han opptrer snarere sjøl som en del *av* allegorien (som en personifikasjon), og vi får således et uklart, eller også ironisk, forhold mellom fortelleinstansen og romanens form (eller struktur). Som vi skal se, så har dette ironiske forholdet en avgjørende betydning for de kritiske intervensjonene romanen gjør i forhold til sine forelegg. I tillegg har det også betydning for romanens egne sjølrefleksive spørrestillinger. Som Paul de Man påpeker i *Allegories of Reading*, er "the presence of a fictional narrator (...) a rhetorical necessity in any discourse that puts the truth or falsehood of its own statement in question" (226). Slik framstår ikke bare romanen sjøl som en allegori, men også som en parodi på allegorien; den skriver inn den samme ironiske, eller kritiske, avstanden til sin egen fortelling som den gjør det i forhold til sine forelegg.

Når jeg i det følgende velger å lese romanen som en allegori, er altså ikke dette på noen måte ment å skulle konstituere en "endelig" fortolkning av tekstens betydning. Analysen av tekstens allegoriske trekk er tenkt å skulle være en innfallsvinkel til å kunne spore de parodiske intervensjonene teksten gjør i forhold til sine forelegg – og et utgangspunkt for å kunne forfølge noen av de lesningene disse intervensjonene åpner

for, uten at alle disse lesningene dermed kan sies å være intendert, verken fra forfatterens eller tekstens side. Å ta utgangspunkt i romanens "selv-situering" som allegori, er med andre ord ment å både skulle utsi noe om tekstens eget forsøk på å "begrense", eller styre, sitt betydningsinnhold og, som Chambers åpner for, å "free oneself to recontextualize it", altså å tolke dens "selv-situering" på måter som kanskje også overskrider tekstens forsøk på kontroll.⁵⁵

Romanens "selv-situering" som allegori

Romanens egen situering som allegori vises tydelig allerede i de begynnende kapitlene. I og med reisen til New York, kastes Evelyn – "[a] tender little milk-fed English lamb" (som han sjøl nokså sjølironisk bemerker) – "heels first in the midst of the slaughter" (9). Ingenting i denne storslagne metropolen, som Evelyn i utgangspunktet hadde forestilt seg som "a clean, hard, bright city where towers reared to the sky in a paradigm of technological aspiration" (10), synes å fungere som normalt: de fleste arbeiderne streiker, søppel flyter overalt, rotter så store som hunder terroriserer gatene, i tillegg har både kvinnene og de sorte organisert seg i diverse geriljagrupper, og faren for en borgerkrig synes overhengende. På den andre sida av USA kjemper California for sin egen løsrivelse. Det er med andre ord et USA på randen av et systemisk, politisk sammenbrudd vi møter, og vi ser allerede her hvordan romanen følger genrekonvensjonene til den klassiske narrative allegorien (helten kastes ut i kaos), men i en spesifikt moderne, for ikke å si postmoderne, setting. Evelyn sjøl assosierer imidlertid dette nye scenarioet han er kasta ut i, verken med noe allegorisk eller med noe spesifikt postmoderne, men tvert imot med noe forgangent, noe gammelt, og med en annen (litterær) genre, gotikken: "a lurid, Gothic darkness (...) closed over my head entirely and became my world" (10). Fortellerens assosiasjon står likevel ikke i direkte motsetning til det allegoriske, men forsterker inntrykket av at fortellinga ganske straks har forlatt en "realistisk" setting og lukker Evelyn inne i en bok.

I denne verden er Evelyn en totalt fremmed. Likevel bestemmer han seg for bli og lar seg forføre av Leilah, en ung, sort stripperske og nattklubbdanserinne, som bor i

⁵⁵ Det kan selvfølgelig også argumenteres for at det ligger i allegorien sjøl å åpne opp for en uendelig fortolkningsprosess der de ulike fortolkningene som følger er nødt til å bevege seg ut over de direkte intenderte betydningsmulighetene. Som Quilligan bemerker: "Allegories, as Fletcher has provocatively remarked, are 'obsessive,' and critics of allegory perhaps even more so. One never knows where to stop; the process of interpretation can go on indefinitely, as it is in fact supposed to with allegory" (22).

et av byens verste slumstrøk. Leilah er den første i en lang rekke allegoriske personifikasjoner av kulturelle, eller "mytiske", forestillinger om det feminine, som Evelyn møter på reisen sin. Navnet Leilah kommer fra det arabiske Layla som betyr "natt". Hun er da også "darkness (...) made flesh" (27) – noe som i dette tilfellet har konnotasjoner både til hudfargen hennes, til den alkymistiske foredlingsprosessen som, for Evelyns del, begynner her i New York (Leilah er "a girl all softly black in color – *nigredo*, the stage of darkness, when the material in the vessel has broken down to dead matter" (14, min uth.)), og til (den "mørke" sida av) seksualiteten, eller menneskets "nattside", mer generelt. Den hyperseksuelle Leilah kan i denne sammenhengen også sies å være en allegorisk kroppsliggjøring av den imperialistiske diskursens seksualisering av den sorte kvinne,⁵⁶ samtidig som hun – i forlengelsen av den samme imperialistiske diskursen – kan sees som et (bokstavelig) uttrykk for Freuds berømte (eller berykta) sammenligning av den kvinnelige seksualiteten med "the dark continent". Denne assosiasjonen forsterkes av den holdninga Evelyn inntar vis-à-vis Leilah, når han som del av deres seksuelle samspill "made her lie back and parted her legs like a doctor in order to examine more closely the exquisite *negative of her sex*" (27, min uth.). "Doktor" Freuds egen forståelse av kvinne som "kastret", får ham gjentatte ganger til å analysere den kvinnelige seksualiteten som en negasjon av det maskuline. I denne sammenhengen fungerer det ovenfor nevnte sitatet ironisk, idet Leilah, eller snarere den anatomiske metaforen for hennes seksualitet, ikke bare fungerer som et (slags kvasivitenskapelig) undersøkelsesobjekt, men også som et begjærsobjekt, som for å hinte til at denne forståelsen av det kvinnelige bunner i et maskulint begjær. Den grafitti-aktige inskripsjonen på blokka der Leilah bor, INTROITE ET HIC DII SUNT (25) ("Kom inn for her bor gudene"), gir da også ytterligere assosiasjoner til Freud. Dette er nemlig det samme sitatet (henta fra Aristoteles *De partibus animalium*) som Freud opprinnelig hadde tenkt som motto for sine første skrifter om hysteri, bygd på en rekke analyser av kvinnelige pasienter.⁵⁷ *Introite et hic dii sunt* var dessuten også det mottoet Charcot brukte for sine ukentlige

⁵⁶ Se for eksempel Sander Gilman "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature". Her viser han hvordan den svarte kvinne ble seksualisert (blant annet gjennom "medisinske" studier av spesielle anatomiske og kroppslige kjennetegn som kunne finnes igjen hos noen grupper afrikanske kvinner) for slik å konstrueres som den hvite kvinnes "andre"; det vil si: for at den hvite kvinne kunne framstå som "dydig", "a-seksuell" og "moralsk høyverdig" i tråd med de viktorianske idealene. Denne seksualiseringa gjorde det også mulig å forsvare de seksuelle overgrepene som fant sted i koloniene og også ovenfor de sorte, kvinnelige slavene i USA.

⁵⁷ Se Freuds brev til Fliess, 4. desember 1896, i J.M. Masson, s.205.

demonstrasjoner av "the production of hysterical paralyses and contractures by hypnotic suggestions and the fact that such artificial products showed, down to their smallest details, the same features as spontaneous attacks" (Freud *An Autobiographical* 12). Det kvinnelige, eller den kvinnelige seksualiteten, forbindes altså her med iscenesettelse og, i forlengelsen av det vi vet fra Charcots stjernepasient Blanche Wittmans sjølbioografi, forstilling. ⁵⁸ Det samme gjelder for Leilah: "She was unnatural, she was irresponsible. Duplicity gleamed in her eyes and her self seemed to come and go in her body, fretful, wilful, she a visitor in her own flesh" (27).

Denne forestillinga føres videre i forestillinga om kvinna som både farlig og sjøltilstrekkelig. Leilah representerer allegorisk både den forføreriske, men farlige *femme fatale* – "the succubus, the devils in female form who come by night to seduce the saints" (27) – og den prototypiske narsissistiske kvinna "absorbed in the contemplation of [her own] figure in the mirror" (28), også dette med klare assosiasjoner til Freud som mente at narsissisme var et grunnleggende trekk ved kvinna. ⁵⁹ Samtidig viser representasjonen av Leilah også den erotiske tiltrekninga narsissismen (stadig ifølge Freud ⁶⁰) øver på mannen: "She was like a mermaid, an isolated creature that lives in fulfilment of its own senses; she lured me on, she was the lorelei of the gleaming river of traffic with its million, brilliant eyes that intermittently flowed between us" (22f). I rollen som forfører minner Leilah (rent utseendemessig) i tillegg om den sfinksen som lokket (?) Ødipus inn i Theben der han skulle møte, eller fullføre, sin ødipale skjebne (på samme måte som Evelyngs reise inn i kaoset skal føre ham til Mother): med høyhæla sko og pels ligner hun "a strange, bird-like creature, plumed with furs, not a flying thing, nor a running thing, nor a creeping thing, not flesh nor fowl, some in-between thing" (20f.).

Navnet Leilah minner dessuten mistenkelig om navnet til en annen berømt forfører, den mytiske Lilith – noe vi mot slutten av romanen også får bekrefte er Leilahs "egentlige" identitet: "'Lilith is my name,' she said. 'I called myself Leilah in the city in order to conceal the nature of my symbolism. (...) Lilith, if you remember, was Adam's first wife, on whom he begot the entire race of the djini'" (174). Leilahs

⁵⁸ Se for eksempel Per Olov Enquist *Boken om Blanche og Marie*.

⁵⁹ Se for eksempel "On Narcissism", s. 82f, og "Femininity", s. 166.

⁶⁰ "The importance of this type of women [narcissistic women] for the erotic life of mankind is to be rated very high", skriver Freud i "On Narcissism": "Such women have the greatest fascination for men, not only for aesthetic reasons, since as a rule they are the most beautiful, but also because of a combination of interesting psychological factors. For it seems very evident that another person's narcissism has a great attraction for those who have renounced part of their own narcissism and are in search of object-love" (82f).

forføring av Evelyn i New York har da også klare konnotasjoner til den bibelske syndefallsmyten, men med en langt mer eksplisitt seksuell betydning enn den vi finner i Bibelens beretning:

I [Evelyn] felt all the ghastly attraction of the fall. Like a man upon a precipice, irresistibly lured by gravity, I succumbed at once. I took the quickest way down, I plunged. I could not resist the impulsion of vertigo (...). I was nothing but cock and I dropped upon her. (25)

Evelyns fall her kan sies å representere et fall som både er forut for (og mer grunnleggende enn?) det fallet Bibelen beretter om og for det "fallet" som romanens nye Eva gjennomlever med Tristessa. Sann sett kan vi si at det er et fall som finner sted i den "tida" Evelyns nabo og venn i New York, alkymisten Baroslav – i tråd med at Leilah assosieres med det første stadiet i den alkymistiske prosessen (*nigredo*) – ville ha kalt "the fructifying chaos of anteriority, the state before the beginning of the beginning" (14). Ifølge Eve(lyn) er det da også "the crucible of chaos [that] delivered [Leilah] to me" (27). På denne måten framstår også Eve(lyn)s forhold til Leilah som et frampek på den videre, både bibelske og alkymistiske, utviklinga i romanen. "Chaos", sier Baroslav, er "the earliest state of disorganised creation, blindly impelled towards the creation of a new order of phenomena of hidden meanings" (14).

Vi ser med andre ord hvordan den allegoriske betydninga av Leilahs navn, funksjon og fremtreden er overdeterminert. De ulike referansene som ligger til grunn for denne skikkelsen danner et overskudd av betydningsmuligheter som igjen åpner opp for et mangfold av ulike narrative muligheter der ingen av dem alene uttømmer Leilahs allegoriske funksjon, men der de heller ikke til sammen danner en enhetlig betydning. Hun er et produkt av imperialismen, hun er den mytiske forførersken, det alkymistiske kaos og den freudianske narsissisten så vel som hysterikeren – samtidig framstår hun også for Evelyn som "a born victim" (28). Men vi ser også hvordan det i hovedsak er elementer fra de tre grunnleggende allegoriske foreleggene (Bibelen, alkymien og psykoanalysen) som veves sammen i disse begynnende scenene. Slik legges grunnlaget for en allegorisk struktur som også preger – og gir betydning og form – til romanens framstilling for øvrig.

Det er ikke bare Leilah som på én og samme tid både kan leses som det alkymistiske stadiet *nigredo*, den "bibelske" fristerinna Lilith og den freudianske seksualitetens "mørke kontinent". Også andre elementer i teksten veves sammen av

disse tre ulike foreleggene. New York har for eksempel i seg sjøl forfalt til "an alchemical city. (...) chaos, dissolution, nigredo, night". Og dette til tross for, eller kanskje nettopp fordi, at den er bygd på en måte som "precluded the notion of Old Adam" (16). Det vil si:

Built on a grid like the harmonious cities of the Chinese Empire, planned, like those cities, in strict accord with the dictates of a doctrine of reason, the streets had been given numbers and not names out of a respect for pure function, had been designed in clean, abstract lines, discrete blocks, geometric intersections, to avoid just those vile repositories of the past, sewers of history, that poison the lives of European cities. A city of visible reason – that had been the intention. And this city (...) had hence become uniquely vulnerable to that which the streamlined spires conspired to ignore, for the darkness had lain, unacknowledged, within the builders. (...) Old Adam's happiness is necessarily dysfunctional. All Old Adam want to do is, to kill his father and sleep with his mother. (...) Ah! But, no; we must not breathe a word of these desires in the pure, evangelical fusion of form and function, even if the black rats of these desires gnaw away at us constantly, all the time eroding. (16)

Vi ser hvordan den tradisjonelle forbindelsen mellom Amerika, den nye verden og den nye Adam, bygges ut og veves sammen med de tre allegoriske foreleggene i romanen, men på en slik måte at både denne tradisjonelle forbindelsen og romanens egen epigraf, "In the beginning all the world was America", trekkes i tvil. New Yorks strømlinjeforma, geometriske struktur er nemlig tenkt som et bolverk mot de irrasjonelle, mørke, historiske kreftene som hjemsøker de eldre europeiske byene. New York er et forsvar for, og en hyllest til, rasjonaliteten. Men nettopp derfor er den også ekstra sårbar for det den søker å undertrykke. Det mørke, ubevisste begjæret har nemlig ligget latent i de som har bygd byen, her representert ved gamle Adam, og har derfor blitt en del av byen sjøl – til tross for alle andre intensjoner. Og alt den gamle Adam vil, er å drepe sin far og ligge med sin mor. Han er med andre ord styrt av sine mest basale drifter og instinkter.

I dette avsnittet er det tydelig at Adam, "hovedpersonen" i skapelsesberetninga, gjøres identisk med Ødipus, "hovedpersonen" i psykoanalysen. Begge er drevet av det samme, grunnleggende, ødipale begjæret. Og, foreslår fortelleren, det er dette begjæret, eller snarere *tilbakekomsten* av dette fortrenkte begjæret, som ligger til grunn for at New York nå går i oppløsning og forråtnet. I den grad New York her kan sies å representere trekk ved kulturen eller sivilisasjonen generelt, som har reist sine strømlinjeforma byggverk, sine ulike institusjoner, til tross for, eller for å dekke over, dette "sivilisasjonstruende" begjæret som truer med å overskride det incesttabuet som

ligger til grunn for enhver kulturell ordening, kan dette avsnittet meget vel leses som en parodi over Freuds kulturteoretiske verker *Totem and Taboo* (1912-13) og *Civilization and its Discontents* (1930). Men nettopp i og med denne oppløsninga, denne forråtnelsen (som har sin mer prosaiske parallell i Leilahs tenner som råtner av for mye "hash candy" (26)), legges også forholdene til rette for at den alkymistiske utviklinga og med den, sjelens foredling (som romanen også bygger på), kan begynne. I motsetning til Freuds mer kulturpessimistiske tekster, skrives det altså her inn en mulighet for at noe bedre kan oppstå fra tilbakekomsten av det fortrenge begjæret og med det samfunnets oppløsning (dog ikke hva dette bedre skulle kunne bestå av – rent bortsett fra at den tradisjonelle forestillinga om den nye Adam, kommer til å erstattes av den nye Eva).

Samtidig gir dette sitatet oss også en rekke hint til hvordan vi skal, eller kan, forstå Evelyn. Den gamle Adam refererer tradisjonelt sett til den Adam som levde i paradiset før Eva ble skapt. Den gamle Adam er altså Evelyn sjøl, eller den han er *før* han blir Eve – noe som også passer godt med at han på dette tidspunktet innleder et forhold til Leilah/Lilith. Siden Adam her også er Ødipus, blir det klart at Evelyn både er Adam (altså knytta til skapelsesberetninga) og Ødipus (knytt til psykoanalysen) før han blir Eva (som igjen kan knyttes både til Bibelen, til psykoanalysen og til den alkymistiske foredlingsprosessen – noe vi skal komme tilbake til).

Vi ser med andre ord hvordan romanens tre allegoriske strukturer går inn i et komplekst samspill. Vi finner flere eksempler på det samme også andre steder i romanen. Dette samspillet gjentar seg for eksempel i Beulah, som er et bibelsk navn og i romanen den nye Evas fødested (og som sådan også det stedet som legger grunnlaget for at en ny Messias kanskje kan bli født), men som fortelleren i tillegg beskriver som "a crucible" (49). Det er heller ikke vanskelig å kjenne igjen dette stedet, denne livmoraktige byen som med sine varme, røde rom, ligger "in the interior, in the inwards parts of the earth" og som for Eve(lyn) skal bli det stedet "where I was born" (47), fra Nathan Schwartz-Salants generelle beskrivelse av alkymien som et forsøk på å behandle "the complexities of change, the transformation from one state or form to another, from a seed to an embryo, or from an ore of little value to silver or gold, transformed, they believed, in *the bowels of the earth under intense pressures and heat*" (2, min uth.). I tillegg er det her, i tråd med psykoanalysen, Evelyn skal møte sin ødipale skjebne og Mother skal spille rollen som den falliske og kastrerende mor. I denne sammenhengen minner Beulah også mistenkelig om det ubevisste: reisen inn dit

likner "the linear geography of inwardness, a tracing of the mazes of the brain itself (...) – mazes, spider-webs, but all progressing downwards, the brain-maze of interiority" (56).

Denne sammenvevinga av elementer fra Bibelen, alkymien og psykoanalysen, er et gjennomgående trekk i hele romanen. Når himmelen helt mot slutten av *New Eve* veksler mellom de tre fargene svart, hvitt og rødt, gir dette – i tillegg til å betegne de alkymistiske stadiene *nigredo*, *albedo*, og *rubedo* – også assosiasjoner til James Frazers "fargekoding" av de tre grunnleggende forståelsesformene i menneskets historie, der svart står for magien (i *New Eve* representert ved alkymien), rødt for religionen (i romanen representert ved kristendommen) og hvitt for vitenskapen (i romanen representert ved psykoanalysen, så vel som ved teknologien) (*The Golden Bough* 711). Det at disse tre forståelsesformene blandes sammen i romanen, impliserer at de ikke nødvendigvis er vesensforskjellige og at de derfor heller ikke kan analyseres uavhengig av hverandre (noe som også er i tråd med Frazers eget syn). Når jeg i det følgende likevel velger å konsentrere meg om den allegoriske innskivinga av psykoanalysen, er det fordi den, i tillegg til å være skrevet inn i romanen som en av dens allegoriske strukturer, også tar del i romanens "demytologiserende prosjekt" ved å tilby romanen en spesifikk *måte å lese på*.⁶¹ Denne overordna funksjonen kan vi allerede se i representasjonen av Leilah. De ulike rollene Leilah representerer, eller "spiller", kan nemlig sammenføres i en overordna forestilling om kvinneligheten som maskerade, slik vi blant annet finner den hos Jacques Lacan.

⁶¹ For en utdypende og interessant, men litt annerledes, lesning av hvordan den alkymistiske symbolikken strukturerer kjønnsmetamorfosene på en allegorisk måte i *New Eve*, se Heather L. Johnsons "Unexpected geometries: transgressive symbolism and the transsexual subject in Angela Carter's *The Passion of New Eve*". Johnson argumenterer for at beskrivelsen av Eve(lyn)s utvikling fra mann til kvinne tangerer Sandy Stones beskrivelse av den transseksuelle kroppen i "The *Empire Strikes Back*; a posttranssexual manifesto" fra 1991, og at den alkymistiske symbolikken er en av de allegoriske rammene som ligger til grunn for "the presentation of the gender-transgressive figure" i romanen (168): "most significant here are the gendered aspects of this alchemical narrative and its emphasis on metamorphosis" (169). Johnson ser imidlertid helt bort fra de parodiske aspektene ved Carters roman og analyserer heller ikke hvordan den alkymistiske utviklingsprosessen også trekkes i tvil – blant annet vet vi aldri helt om det gullet Baroslav gir til Evelyn i begynnelsen av romanen virkelig er laget av ham eller ikke: "He made me som gold, following the same method as James Price, Fellow of the Royal Society, but I do not know if he was a charlatan, like Price, who introduced his gold into the crucible through a hallow stirring rod" (14). De ulike stadiene i prosessen (*nigredo*, *albedo*, *rubedo*) følger heller ikke kronologisk rekkefølge i romanen, men går ofte inn i hverandre. På slutten har vi i tillegg også kommet tilbake til denne foredlingsprosessens første trinn: "chaos is come again. Who'd welcome chaos, why – my former neighbour in New York, the Czech alchemist. (...) Welcome to anteriority, Eve; now I know we are at the beginning of the beginning" (166).

Kvinneligheten som maskerade

Leilahs fremste funksjon i disse innledende scenene er kanskje nettopp å dramatisere forestillinga om kvinneligheten som maskerade. Dette viser seg blant annet i de mange speilscenene der Leilah kler seg opp og på den måten skaper en *forestilling* om den vakre, "feminine" kvinne som hun først *seinere* blir:

Her beauty was an accession. She arrived at it by conscious effort. She became absorbed in the contemplation of the figure in the mirror but she did not seem to me to apprehend the person in the mirror as, in any degree, herself. The reflected Leilah had a concrete form and, although this form was perfectly tangible, we all knew, all three of us in the room, it was another Leilah. Leilah invoked this formal other with a gravity and ritual that recalled witchcraft; she brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and then became her own reflection. (28)

Det er med andre ord en radikal splittelse mellom speilet og den personen speilet presumptivt skal reflektere. Heller enn å speile noen, ei kvinne, som står *foran* det, reflekterer speilet tilbake til den som ser på det, en forestilling om det kvinnelige som i første rekke eksisterer *i* speilet. Derav følger det også at det er *tre* personer i rommet, og ikke to. Slik sett framstår denne scena som en tematisering av den dynamikken som skisseres i Lacans teori om speilstadiet, der speilet reflekterer et projisert egoideal, et løfte om en fremtidig "identitet" (som for øvrig aldri kan innfries, eller oppnåes). Til tross for at det er Leilah som "skaper" denne forestillinga, er det imidlertid ikke sitt eget begjær hun slik gir uttrykk til. Dette begjæret er mediert gjennom den andre. Det hun kommer til å mime når hun tar på seg denne forestillinga om det kvinnelige, er i dette tilfellet først og fremst *Evelyns* begjær. Det er faktisk også denne egenskapen (altså miminga av den andres begjær) som *gjør* henne til ei kvinne, det er denne egenskapen som definerer hennes kvinnelighet som sådan. Som Evelyn nokså lakonisk bemerker: "She was the perfect woman; like the moon, she only gave reflected light. She had mimicked me, she had become the thing I wanted of her" (34). De mange ulike rollene hun tar på seg, eller "spiller", er med andre ord effekter av *hans* begjær. Men hva er det som er, eller kjennetegner, Evelyns begjær?

Ifølge Lacan er det "in order to be *the phallus*, that is to say, the signifier of the desire of the other, [that the woman] reject[s] an essential part of her femininity, notably all its attributes through masquerade"; det er med andre ord "for what she is not that she expects to be desired as well as loved" ("The Meaning of the Phallus" 84). Denne dynamikken oppstår ifølge Lacan som en effekt av at både det maskuline så vel

som det feminine begjærssubjektet konstitueres gjennom *mangel* – en mangel som (gjennom det Farens Navn/Nei som markerer initieringa av barnets inntreden i det Symbolske) kommer til uttrykk i og gjennom kastrasjonen. Den maskuline subjektsposisjonen konstitueres imidlertid nettopp gjennom *benektinga* av at han (også) er kastrert, en benekting som tar form som en ubevisst, fantasmatisk kobling mellom fallos og penis. Fallos og penis er imidlertid ikke det samme, de kan ikke være det samme. Der fallos er en betydningssskapende størrelse – en signifikant som ikke i seg sjøl har noe signifikat, men som nettopp konstituerer muligheten for forskjellighet, utveksling, hierarki, mangel og som sådan det symbolske i seg sjøl – er penis kun et organ.

Mannens posisjon som et begjærende subjekt innafor den symbolske orden konstitueres således som en "lack-in-having". Derfor drives det maskuline begjæret fram av et ønske om hele tida å få den ubevisste, fantasmatisk koblinga mellom penis og fallos bekrefte. For å bli det begjærssubjektet menn vil ha, det vil si: det objektet som kan *bekrefte ham* som "bæreren av fallos", må kvinna derfor konstrueres som kastrert, som mangel. Det er denne rolla hun spiller i maskeraden, og det er slik hun, paradoksalt nok, også opptrer som signifikanten for den andres begjær – altså fallosen. Dette er den eneste måten hun kan gå inn i en utveksling innafor det symbolske på, siden både mannens og kvinnas funksjon i det symbolske er bestemt av deres forhold til fallosen. Men siden ingen heller kan *være* fallosen, konstitueres kvinnas subjektsposisjon som en "lack-in-being". Å "være" kvinne, eller å "være" fallosen, er derfor en maskerade, på samme måte som å være mann, å "ha" fallosen, er et bedrag.⁶² Slik reduseres også forholdet mellom mann og kvinne til en "komedie", skriver Lacan:

the intervention of an 'appearing' which gets substituted for the 'having' so as to protect it on the one side and to mask its lack on the other, with the effect that the ideal or typical manifestations of behaviour in both sexes, up to and including the act of sexual copulation, are entirely propelled into comedy. (84)

Ved å knytte det seksuelle begjæret til en "komedie" der kvinna spiller sin rolle i (eller gjennom) maskeraden, gjøres det som bare finnes antydnet hos Freud, at kvinna er et

⁶² Se også Joan Copjec's utlegning av Lacan i *Read My Desire*: "if the man, unlike the woman, can be claimed to exist, his ex-sistence or being remains inaccessible nevertheless, since it escapes the conceptual or symbolic field in which his existence takes place. (...) All pretensions of masculinity are, then sheer imposture; just as every display of femininity is sheer masquerade. Through his desubstantialization of sex, Lacan has allowed us to perceive the fraudulence at the heart of every claim to positive sexual identity." (234)

symptom på mannen (det vil si: kroppsliggjøringen av hans fortrenge mangel, eller "lack-in-having"), helt eksplisitt hos Lacan. Eller som Jacqueline Rose sier det: "Lacan gives an account of how the status of the phallus in human sexuality enjoins on the woman a definition in which she is simultaneously symptom and myth" (57). Det vil si, ved å være det "stedet" der mangelen projiseres og slik også benektes, er kvinnen et symptom på mannen og en myte, det objektet som gjennom sin forskjellighet skal bekrefte mannen som subjekt.

Freuds egen redegjørelse i "Femininity" for den betydningsfulle rolla han mener penismisunnelsen spiller i utviklinga av kvinneligheten, er ett eksempel på en slik dynamikk. Her skriver han nemlig at "in this way the ancient masculine wish for the possession of a penis is still faintly visible through the femininity now achieved. But perhaps we ought rather to recognize this wish for a penis as being *par excellence* a feminine one (162)". Begjæret etter penis er altså opprinnelig et maskulint begjær, her riktignok knytta til det lille jentebarnets "maskuline" fase, men likefullt et *maskulint begjær* etter (penis som) fallos, som kvinnen, eller det kvinnelige, tar over som (den symbolske) bæreren av – i Freuds egen teoridanning.

Det er denne "komedien" som dramatiseres i forholdet mellom Leilah og Evelyn. For også Evelyn blir fanga av dette spillet; hans begjær synes overlatt til den samme speilinga som ikke reflekterer den som står foran det, men en imaginær illusjon om en umulig identitet. Jo mer hvert enkelt plagg Leilah tar på seg bare framhever hennes nakenhet, hennes "mangel", "the exquisite negative of her sex", desto mer trekkes de også begge inn i speilets fiksjon og lever bare der:

The cracked mirror jaggedly reciprocated her bisected reflection and that of my watching self with the mauve exhalations of a joint curling round my head. To watch her dressing herself, putting on her public face, was to witness an inversion of the ritual disrobing to which she would later submit her body for, the more clothed she became, the more vivid became my memory of her nakedness and, as she watched me watching the assemblage of all the paraphernalia that only emphasised the black plush flanks and crimson slit beneath it, so she, *too*, seemed to abandon her self to the mirror, and allowed herself to function only as a fiction of the erotic dream into which *the mirror cast me*. // So, *together*, we entered the same reverie, the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror that seemed to have split apart under the strain of supporting her world. (30, mine uth.)

Dette erotiske spillet, der Leilah opptrer i rollen som "kastret", fører til at Leilah nettopp ender opp med å mime, ikke bare Evelyns begjær, men også den dynamikken

som ligger til grunn for dette begjæret – nemlig hans egen "kastasjon", eller "lack-in-having". Eller som Evelyn sjøl uttrykker det:

it was my own weakness, my own exhaustion that she had, in some sense, divined and reflected for me that had made her so attractive to me. (...) she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me that meant I was not able to love her because I myself was so unlovable. (34)

I den grad ingen av dem verken har eller er fallosen, kan dette spillet til syvende og sist ikke speile noe annet enn *begges* mangel. Dette er da også grunnen til at Evelyn til slutt forlater henne, til tross for (eller kanskje helst i tillegg til) at hun blir gravid med deres felles barn. Utkommet av kjærlighetsforholdet er med andre ord uunngåelig.

Evelyn forsøker riktignok å legge skylda for dette over på Leilah alene og beskylder henne for å ha "besudla" ham og for derfor å ha gjort flukten hans nødvendig:

The sickness of the ghetto and the slow delirious sickness of femininity, its passivity, its narcissism, have infected me because of her. She has been doubly degraded, through her race and through her sex; this affliction she has given me is therefore twice as virulent. I might die of it. (38)

Denne kommentaren er imidlertid nok en allegorisk innskrivning av en passasje fra Freud. Evelyns beskrivelse av det vi kan kalle en typisk "maskulin" angst, er en nesten eksakt (men parodisk overdrevet) gjengivelse av den beskrivelsen Freud gir i "The Taboo of Virginity" av en utbredt redsel menn opplever i forbindelse med det heteroseksuelle samleiet:

The man is afraid of being weakened by the woman, infected with her femininity and of then showing himself incapable. The effect which coitus has of discharging tensions and causing flaccidity may be the prototype of what man fears; and realization of the influence which the woman gains over him through sexual intercourse, the considerations she thereby forces from him, may justify the extension of this fear. (271)

Den døden Evelyn frykter, finner her sitt motsvar i Freuds beskrivelse av den "lille døden". Det fullbyrda samleiet "kastrerer" mannen (i form av en midlertidig uttømming av hans potens) – således undergraver heller enn bekrefter samleiet mannen som bærer av fallos. Som om dette ikke var nok, må han gi etter/bøye seg for kvinnes krav om kjærlighet for å rettfærdiggjøre sitt eget begjær. Kvinna går derfor fra å

representere fallosen (begjærsobjektet), til å bli den som stiller krav til mannen, om kjærlighet, oppmerksomhet, vennskap; hun går altså over til å bli "the subject of demand". Som Evelyn bemerker når han bestemmer seg for å stikke av: "I saved myself from that most brutal of all assaults, the siege of the other" (34).

Denne flukten er en iboende del av begjæret sjøl, eller av kjærlighetslivet, slik både Freud og Lacan beskriver det. Hvis kvinna overgir seg til mannen, opphører hun å "være" fallosen for ham. "His 'exploration,' 'conquest,' and 'appropriation' of her enigma, " skriver Elizabeth Grosz i sin utlegning av psykoanalysen, "forces him" – på samme måte som Evelyns "utforskning" av Leilahs "exquisite negative (...) sex" gjør det – "to confront the question of castration" (*A Feminist Introduction* 137). Denne konklusjonen ligner på den Freud sjøl trekker i "The Taboo of Virginity":

psychoanalysis believes that it has discovered a large part of what underlies the narcissistic rejection of women by men, which is so much mixed up with despising them, in drawing attention to the castration complex and its influence on the opinion in which women are held. (272)

Det er altså forestillinga om at kvinna er kastret, noe som ifølge Freud fører til kvinneforakt både hos menn og faktisk også hos en del kvinner, som gjør at mannen avviser kvinna. Derfor må mannen hele tida gå videre. Det er bare den kvinna han ikke har, som kan representere fallosen (for ham).

I motsetning til Freud, gjør imidlertid Lacan det eksplisitt at det er mannens *eget* begjær etter fallosen som ligger til grunn for denne stadige driften:

if it is the case that the man manages to satisfy his demand for love in his relationship to the woman to the extent that the signifier of the phallus constitutes her precisely as giving in love what she does not have – conversely, his own desire for the phallus will throw up its signifier in the form of a persistent divergence towards 'another woman', who can signify this phallus under various guises. (84)

I *New Eve* skal denne vedvarende driftens stadige avsporinger mot en annen kvinne ironisk nok først føre Evelyn til Mother (som hos Freud nettopp er det for alltid tapte objektet subjektet alltid søker å erstatte, eller finne igjen, og som derfor ligger til grunn for at hans begjær, og hans søken, aldri kan tilfredstilles⁶³), så til seg sjøl som kvinne, for til slutt å ende opp hos en annen mann, som lik ham sjøl på det tidspunktet, "maskerer" seg som kvinne (eller "kastret"), Tristessa. Slik forskyves både Evelyns

⁶³ Se blant annet "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love", s.258.

begjær og hans egen "mangel" metonymisk gjennom driftens – og skriftens – stadige omkalfatringer til den endelig manifesterer seg hos/som en kvinne som nettopp *ikke* er "kastret", i den betydninga at hun har en penis. Tristessa er den "ikke-kasterte" kvinne som *samtidig* maskerer seg som kastret, det vil si: hun maskerer seg som fallos, objektet for mannens begjær, uten at han, gjennom henne, blir konfrontert med sin egen mangel. Sett med "lacanianske øyne" representerer dette forholdet den ultimate imaginære illusjonen om enhet og helhet (som også speiles i den platonske myten om hermafroditten).⁶⁴ Denne enheten og helheten har imidlertid til sitt grunnlag i en fetisjistisk driftsdynamikk; den søker å opprettholde forestillinga om kvinnes fallos, noe som viser seg i de objektene Evelyns begjær tar: først Mother (drømmen om den falliske, preødipale mora), så seg sjøl som kvinne (kvinna er "egentlig" en mann), så en kvinne som *er* en mann og som derfor har den etterlengta penis. Ingen av disse "har" imidlertid fallosen, men er, på ulike måter, kastret – noe som igjen fører til at driften stadig forskyves, til at den endelige tilfredsstillelsen stadig utsettes.

Den psykoanalytiske lese måten åpner altså for muligheten av å se ulike fortellinger og forestillinger om det "kvinnelige" som uttrykk for, eller effekter av, et (ubevisst) maskulint begjær, i dette tilfellet framstilt som et fetisjistisk begjær – i den grad både det kvinnelige og det mannlige begjærssubjektet konstitueres i forhold til og gjennom en fallosentrisk logikk (den Symbolske Orden). Det er et gjennomgående allegorisk trekk i hele romanen at de (såkalte) kvinnelige romanpersonene presenteres nettopp som personifikasjoner, eller kroppsliggjøringer, av et maskulint begjær. Mest eksplisitt er dette (selvsagt) i representasjonen av Eve(lyn) sjøl og av Tristessa, som begge "er" menn og bare "blir" kvinner i den grad de kroppsliggjør sitt eget maskuline begjær. På samme måte som Eve(lyn) etter kjønnskifteoperasjonen framstår som sin egen "masturbatory fantasy" (75), har Tristessa "made himself the shrine of his own desires, had made of himself the only woman he could have loved" (129). Og, kommenterer Eve(lyn), i en formulering som kan sies å utgjøre romanens allegoriske "hovedtese" om kvinneligheten: "If a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man, no wonder Tristessa had

⁶⁴ Wyatt har en liknende, men alternativ lesning av Tristessa, som ikke på samme måte kobler ham/henne til denne imaginære illusjonen, men som gir en lacaniansk betydning til det allegoriske navnet Tristessa. Ifølge Wyatt er den narrative betydninga av "Tristessa's veil" (altså maskerade), at "she is costumed as 'lack-of-being'. She is equal to the 'secret aspirations of man' (p.128) because she can act out man's lack – so he need not assume it. This Lacanian perspective focuses the otherwise puzzling behaviours of Tristessa on screen: throughout her many screen roles she weeps, seeming to 'distil ... the sorrows of the world'; her 'melancholy', her 'ache of eternal longing' take on significance as elaborate rituals of mourning over some loss to fundamental to name (pp. 121, 110, 72)" (64).

been able to become the most beautiful woman in the world, an unbegotten woman who made no concessions to humanity" (129).⁶⁵ Men til og med en figur som Mother, som har skapt seg sjøl om til det som tilsynelatende skulle være patriarkatets motstykke, nemlig en matriarkalsk modergudinne, viser seg (også) å være produkt av, eller del av, en (ubevisst) maskulin fantasi. I den grad Beulah, som vi har sett, tar karakter av det ubevisste, er det nemlig Evelyns ubevisste Beulah representerer. Og nettopp her møter han Mother, den kvinne som "always [had] been waiting for me, where I'd exiled her, down in the lowest room at the root of my brain" (58, min uth.). Mother er med andre ord også et produkt av, eller et element i, Eve(lyn)s egen fantasi.⁶⁶

Samtidig impliserer romanen at disse figurene ikke nødvendigvis kroppsliggjør et "naturlig", eller før-språklig, maskulint begjær. De er nemlig også produkter av en viss form for kulturell diskurs som kan sies å produsere en spesifikk form for begjær – som maskulint. Eve(lyn) er for eksempel forma på bakgrunn av en mediaskapt konsensus om hvordan den "perfekte kvinne" skal se ut, og framstår som "the Playboy center fold" (75), mens Tristessa ikke bare er produkt av sin egen forestilling om den vakre kvinne, men også av en MGM-skapt ideologi – som igjen er knytta til en viss mote, til et tidsavgrrensa kulturelt fenomen: "Tristessa's speciality had been suffering. Suffering was her vocation. She suffered exquisitely until suffering became demoded; then she retired" (8). Videre er den monstrøse kvinne som Mother har skapt seg om til, på sin side en eksakt replikasjon av en allerede eksisterende fantasi om den andre (sorte) kvinne som, nettopp, et monster – en fantasi som har sirkulert innafor ulike imperialistiske diskurser helt siden det antikke Hellas.⁶⁷ Slik fremstår de forskjellige

⁶⁵ Eve(lyn) sier imidlertid dette ganske så *matter-of-factly*. At denne uttalelsen kan leses som en bokstaveliggjøring av romanens allegoriske betydninger, er en effekt av en ironisk kontrast mellom forteller/hovedperson og tekst. I tillegg er setninga "a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man", egentlig et sitat av André Breton og kan karakteriseres som et slags surrealismens credo om kvinneligheten. Dette credoet utsettes for en allegorisk uttesting i *New Eve*. Men *New Eve* kan også sjøl karakteriseres som en surrealistisk roman, en kobling flere kritikere har gjort. Se for eksempel Suleiman og Jeff VanderMeer. Angela Carter var veldig fascinert av surrealismen, og spesielt av deres ønske om revolusjon gjennom ord/diktning. Men, som hun sier i et essay om surrealismen, "The Alchemy of the Word"; "although I thought they were wonderful, I had to give them up in the end. They were, with a few patronised exceptions, all men and they told me that I was the source of all mystery, beauty, and otherness, because I was a woman – and I knew that was not true. I knew I wanted my fair share of the imagination, too. Not an excessive amount, mind; I wasn't greedy. Just an equal share in the right to vision" (512).

⁶⁶ Dette har implikasjoner som vi skal komme tilbake til i større detalj senere.

⁶⁷ Som Rosi Braidotti påpeker i "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences", knyttes monstret tradisjonelt både til en klassisk forestilling om "monstrous races on the edge of civilization" (142) og til en forestilling om den spesifikt kvinnelige imaginasjonen: "the 'imagination' hypothesis is the longest lasting theory of monstrous births. It attributes to the mother the

"kvinnefigurene" ikke bare som effekter av en maskulin fantasi, men som effekter av en (kulturell) fantasi, eller fiksjon, om en maskulin fantasi – en fiksjon som ikke desto mindre har reelle effekter.

*Tekst og forteller: to ulike forhold til psykoanalysen?*⁶⁸

Hvilken rolle spiller så Eve(Lyn)s egen kjønnstransformasjon i tekstens utlegning av kvinneligheten som et uttrykk for, eller en effekt av, et (ubevisst) maskulint begjær?

capacity to undo the living capital she is carrying in her womb; the power of her imagination is such that she can actually kill or deform her creation" (145). Mothers "anti-patriarkalske" transformasjon, som kvinne og som svart, synes derfor allerede å være begrensa av de tilgjengelige forestillingene som finnes om den andre innafor en vestlig hegemonisk tenkemåte, og framstår følgelig, på samme måte som Eve(Lyn) og Tristessas transformasjoner, som en kroppsliggjøring av en hegemonisk (maskulin?) fantasi.

⁶⁸ Når jeg i det følgende kommer til å bruke betegnelsene "tekst" og "forteller", er det for å navngi to motstridende, men interaktive tendenser i teksten sjøl – to tendenser som betinger hverandre gjensidig, men der betegnelsen "teksten" likevel åpner for et overordna nivå i den grad den kan sies å representere romanens "verdisystem". Når det gjelder den utprega ironiske holdninga i romanen, er dette for eksempel knytta til det tekstlige nivået og kan leses ut av at det etableres en ironisk kontrast mellom fortellerens diskurs og det som faktisk skjer på romanens handlingsplan. I tillegg skrives det inn en ironisk kontrast mellom fortellerens diskurs og romanens allegoriske struktur (som fortelleren ikke "vet" at han/(hun) er en del av). Samtidig er jo fortelleren sjøl en del av teksten (og kan ikke sees uavhengig av den), mens teksten på sin side kommer til uttrykk gjennom fortellerstemmen (og er slik avhengig av den). I tillegg kan det også sies å være en ironisk kontrast mellom tekst og forteller, der fortelleren også "gir uttrykk" til tekstens sjølkritiske posisjon, i forlengelsen av de Mans observasjon i *Allegories of Reading*, at "the presence of a fictional narrator is a rhetorical necessity in any discourse that puts the truth or falsehood of its own statement in question" (226). Når jeg likevel velger å bruke "tekst" og "forteller" om to ulike nivå i teksten sjøl (og ikke "implisitt forfatter" og "forteller", for eksempel), følger jeg Ross Chambers narratologiske termer i "'Narrative' and 'Textual' Functions". Her skriver Chambers at Wayne Booths begrep om den "implisitte forfatteren" innebærer at "the implied author and the narrator are here represented as subjects of the same kind and in the same sense. Each of them is thought of as what we would now call the 'sujet de l'énoncé (in contradistinction to the 'sujet de l'énonciation,' which is defined as an object of interpretation and hence as plural, split and irretrievable)" (27). Som Foucault skriver i *The Archaeology of Knowledge*, "the subject of the statement should not be regarded as identical with the author of the formulation – either in substance, or in function. (...) It is a particular, vacant place that may in fact be filled by different individuals; but, instead of being defined once and for all, and maintaining itself as such throughout a text, a book, or an *œuvre*, this place varies – or rather it is variable enough to be able either to persevere, unchanging, through several sentences, or to alter with each one. It is a dimension that characterizes a whole formulation *qua* statement" (95). Problemet med begrepet "implisert forfatter", er ifølge Chambers at det forutsetter en "implisert leser" som er skrevet inn på det samme nivået, eller i forlengelsen av, leseren i den narrative situasjonen; altså en leser som kommuniserer direkte med den "impliserte forfatteren" som en (i Foucaults termer) implisert "author of the formulation". Det betyr igjen at leserposisjonen bestemmes av utsagnet, men på en slik måte at den "impliserte leseren" framsettes *som om* leseren står utenfor og kan kontrollere tekstens betydninger, og ikke er en variabel instans innafor den. På denne måten risikerer også leseren å blinde seg selv "to the infinite trickiness of discourse in general, and literary discourse in particular" (38). Chambers argumenterer derfor for et annet type skille: "we need to distinguish *three contextualizing functions* in narrative (and other) texts, corresponding to the text as *language* (a referential system), the text as *discourse* (a communicative practice) and the text as *object of reading* (an interpretive relation). (...) In this latter mode, the text *represents itself* by figuration that creates a difference from itself, or space that opens it to the interpretive act of reading – an act that constitutes the text as relation between 'sujets d'énonciation' (as distinct from the 'sujets de l'énoncé' that constitute the discursive or 'narrative' context)" (28). Slik går det an å snakke om et tekstlig subjekt. Jeg kommer i det følgende til å bruke betegnelsen "tekstens prosjekt" på en lignende måte.

Og hvilken rolle spiller fortellinga hans/(hennes), altså Eve(lyn)s posisjon som forteller, i den samme dynamikken? Som vi allerede har sett i scenene med Leilah, gir Eve(lyn) to ulike fortolkninger av hva det er som har skjedd i forholdet hans til henne. På den ene sida innser han (på lacaniansk maner) at det er hans egen mangel hun har "divined and reflected" for ham, på den andre sida beskylder han henne (på parodisk freudiansk maner) for å ha smitta ham med hennes passiviserende femininitet. Han/(hun) gir altså uttrykk til to forskjellige (psykoanalytiske) syn på hva det vil si, for mannen, at kvinne er "kastret". I det første tilfellet er kvinnes "kastasjon" et symptom på mannens egen mangel, i det andre tilfellet framstår den kastrerte kvinne reint "faktisk", om enn "precariously", som mannens negasjon. Riktignok legger Eve(lyn) til, som i ettertanke, at beskyldningene hans mot Leilah var "absurd notions [which] flickered through my injustice", som om den etterstilte narrasjon (som følger etter hans/(hennes) eget kjønnskifte) har gjort at han/(hun) nå ser dette forholdet annerledes (38). Den ironiske kontrasten mellom disse to formene for innsikt er likevel viktig og kan også tilskrives forholdet mellom det fortellinga "vet" (at dette er en parodisk framstilling av en spesifikk freudiansk måte å framstille begjæret på) og den innsikten fortelleren har om sin egen funksjon i (den allegoriske) fortellinga. Sjøl om det i dette tilfellet er uklart hvorvidt denne ironiske kontrasten oppstår i rommet mellom tekst og forteller, eller om den er en funksjon av den temporale og kjønna splittelsen mellom Evelyn som hovedperson og Eve(lyn) som forteller, er den ironiske kontrasten mellom fortellerens språk og hans/(hennes) innsikt i de implikasjonene dette språket fører med seg, et relativt konstant trekk ved romanen som sådan, sjøl om innholdet i og betydninga av denne kontrasten forandres.

Det går imidlertid også an å argumentere for at i akkurat dette tilfellet så faller den ironiske kontrasten mellom tekst og forteller nettopp *sammen med* den kjønna splittelsen mellom Evelyn som hovedperson og Eve(lyn) som forteller. På det tidspunktet Eve(lyn) forteller om disse hendelse, er han/(hun) nemlig allerede sjøl blitt til den forestillinga det her diskuteres betydninga av: ei "kastret" kvinne. Selve denne transformasjonen kan i seg sjøl sies å være del av tekstens ironiske intervensjoner i denne forestillinga som den også skriver inn allegorisk. Dette gjør at fortelleren innehar en temmelig kompleks posisjon i forhold til den allegoriske narrasjonen teksten spiller ut. Han/(hun) både *låner stemme til* den allegoriske inskripsjonen av kulturelle forestillinger om kjønn og kvinnelighet, og *er sjøl* en allegorisk personifikasjon av en bestemt forestilling om det kvinnelige (kvinne som kastret). Denne personifikasjonen

er imidlertid ikke noe han er fra begynnelsen av, men noe han blir som et *resultat av* tekstens parodiske intervensjoner i sine egne allegoriske forelegg (som fortelleren også er en del av). Eve(lyn) eksisterer med andre ord på flere nivå i teksten samtidig. For å komplisere dette forholdet ytterligere, er hans/(hennes) egen fortelling slett ingen allegori, men et forsøk på å forstå seg sjøl i forhold til de *samme* begrepene om mannlighet og kvinnelighet som teksten som sådan både er en allegori over og som den parodierer, det vil si: etterligner med en viss kritisk distanse. Også psykoanalysen går inn i flere nivåer i denne dynamikken. I den grad det nettopp er psykoanalysens forestillinger om kjønn og kvinnelighet romanen er en allegori over, er det også psykoanalysen som legger grunnlaget for den kritiske distansen: nemlig muligheten for å lese disse forestillingene som effekter av et maskulint begjær. I tillegg er det også psykoanalysen Eve(lyn) tar i bruk i sin egen sjølanalyse, eller mer presist: i forsøket på å forstå sin egen nye kjønnsidentitet.

Litt forenkla kan vi si at romanen på denne måten skriver inn to ulike prosjekter. Det ene er tekstens eget, hvor de ulike forestillingene om det kvinnelige, også fortelleren sjøl, forsøkes ført tilbake til ubevisste (maskuline) begjærstrukturer. Det andre er fortellerens, altså Eve(lyn)s prosjekt. Han/(hun) er opptatt av å forstå hva det er som er skjedd med ham/(henne); av å forstå seg sjøl og sitt nye jeg; av å forstå hva det vil si å være "kvinne". Eve(lyn)s analyse av sin egen historie og av sitt "nye" jeg, foregår i all hovedsak i etterstilt narrasjon, men med en del innskutte presenspartier som tyder på å han/(hun) ennå ikke, altså i fortellehandlingas nåtid, har "nådd til bunns" i saken. Han/(hun) sier for eksempel rett etter beskrivelsen av forholdet sitt til Tristessa:

Masculine and feminine are correlatives which involve one another. I am sure of that – the quality and its negation are locked in necessity. But what the nature of masculine and the nature of feminine might be, whether they involve male and female, if they have anything to do with Tristessa's so long neglected apparatus or my own factory fresh incision and engine-turned breasts, that I do not know. Though I have been both man and woman, still I do not know the answer to these questions. Still they bewilder me. // I have not reached the end of the maze yet. I descend lower, descend lower. I must go further. (149f.)

Kontrasten mellom "still" og "yet" impliserer at dette er noe Eve(lyn) ikke forstår *ennå* – på dette punktet i fortellinga av historia si – men at dette er noe han/(hun) *kan* nå innsikt i, nettopp gjennom å fortsette å fortelle. "I must go further" peker med andre ord ikke på det som skal skje i det som er handlingas nåtid, men på selve

fortellehandlinga. Det å fortelle, og å fortsette å fortelle, blir således synonymt med (håpet om) å nå sjølinnsikt.

Denne forståelsen av fortelling gir ikke bare assosiasjoner til Freuds "talking cure" ("the end of the maze" og "descend lower" tyder også på at det er ubevisste størrelser det her søkes innsikt i); hele det begrepsapparatet Eve(lyn) her søker å nå innsikt i seg sjøl og sin nye kjønnsidentitet gjennom, minner om Freuds eget. I likhet med Eve(lyn), som hevder at det maskuline og det feminine "are correlatives which involve one another" og at "the quality and its negation are locked in necessity", tar også Freud utgangspunkt i at det kvinnelige og det mannlige er størrelser som på en måte "går inn i hverandre", at de er bundet sammen i en slags nødvendighet, og at innafor denne nødvendigheten er det kvinnelige det mannliges negasjon. Dette viser seg ikke minst i hans teori om libidoen, slik han framsetter den i essayet "Femininity": Det finnes bare én libido, sier Freud, og den "serves both the masculine and the feminine sexual functions". Derfor følger det også at "to itself we cannot assign any sex". Men, fortsetter han, "if, following the conventional equation of activity and masculinity, we are inclined to describe it as masculine, we must not forget that it also covers trends with a passive aim. Nevertheless the juxtaposition 'feminine libido' is without any justification" (165f.). Det feminine kan med andre ord ikke eksistere som noe i seg sjøl, men eksisterer som en passivitet innafor en enhet som i utgangspunktet inkluderer både det maskuline og det feminine og som paradoksalt nok derfor må kalles enten *kjønnsnøytralt* eller *maskulint*. Det feminine konstrueres slik enten som et avvik, et slags spesialtilfelle, eller det eksisterer ikke, det kan ikke tenkes som sådan.⁶⁹

I tillegg til disse andre likhetspunktene, minner også måten Eve(lyn) stiller spørsmålet om det feminine på – "still I do not know", "[s]till they bewilder me" – om Freuds egen måte. Sammenlign for eksempel Eve(lyn): "what the nature of masculine and the nature of feminine might be, whether they involve male and female (...) that I

⁶⁹ Det kan være fristende å sammenligne denne beskrivelsen av libidoen med beskrivelsen av Eve(lyn) og Tristessas kjærlighetsmøte i ørkenen. Også i Eve(lyn)s fortelling er det en glidning fra det kjønnsnøytrale, eller det androgyne, mot det maskuline som det essensielle. Han/(hun) går fra å beskrive samleiet som om, ut av "our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite togheter" (148), til å bemerke at "inside a woman's skin (...) I had lost my body; now it was defined solely by his" (149). Det er med andre ord som om det androgyne sjøl er maskulint. Det er som om ethvert forsøk på å knytte det feminine (her Eve(lyn)) til det aktive (libidoen), øyeblikkelig hjemføres av sin egen "motlogikk": "I [Eve(lyn)] beat down upon you [Tristessa] mercilessly, with atavistic relish, but the glass woman I saw beneath me smashed under my passion and the splinters scattered and recomposed themselves into a man who overwhelmed me" (149). Det feminine viker stadig tilbake; det "bukker under" for, eller oppslukes av, det maskuline – slik det også gjør i Freuds retorikk.

do not know" med Freuds utgangspunkt: "what constitutes masculinity or femininity is an unknown characteristic which anatomy cannot lay hold of" (147) og "[t]hroughout history people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity" (146). Sjøl etter en lengre utlegning om hvordan det kvinnelige utvikles, eller oppstår, deler han Eve(lyn)s vedvarende forvirring:

That is all I have to say to you about femininity. It is certainly incomplete and fragmentary (...). If you want to know more about femininity, inquire from your own experiences of life, or turn to the poets, or wait until science can give you deeper and more coherent information. (169)

Slik framstår Eve(lyn)s fortellerprosjekt også som en allegorisk inskripsjon av Freuds egen retorikk – og (kanskje), på det metafiktive planet, også som en (parodisk) *videreføring* av det: Eve(lyn) tar nettopp utgangspunkt i sine egne erfaringer når han skal nå fram til en innsikt om det feminine – hans/(hennes) posisjon må sies å være eksemplarisk i denne sammenhengen, siden han/(hun) både har vært mann og kvinne – fortellinga framstår videre (for oss) som en roman (det er diktning) og hans/(hennes) femininitet er et produkt av en vitenskapelig, eller teknologisk, intervensjon. Han/(hun) følger med andre ord alle de anbefalingene Freud gir til den som gjerne vil finne ut mer om kvinneligheten.

Selve muligheten for en slik "videreføring" av Freuds undersøkelse av det feminine, er det imidlertid teksten sjøl som legger til rette for, ved at skrives inn en ironisk kontrast mellom fortellerens retorikk og de måtene denne retorikken forholder seg til romanens handlingsforløp og dens allegoriske struktur på. Denne "videreføringa" går med andre ord inn i tekstens prosjekt, som er å undersøke det feminine som effekter av et maskulint begjær. I denne sammenhengen framstår fortelleren bare som en brikke i et parodisk spill han/(hun) sjøl ikke har oversikt over. I hvilken grad er da hans/(hennes) kjønnstransformasjon del av det samme spillet? Som vi har sett er det sitt *eget* maskuline begjær (i samspill med en mediaskapt konsensus om hvordan den vakre kvinna ser ut) Eve(lyn) kommer til å personifisere i denne parodiske allegorien. Slik framstår han/(hun) som selve bokstaveliggjøringa av det kvinnelige som en maskulin fantasi. I den grad det også er Freuds egen diskurs om det feminine som skrives inn på en parodisk måte i denne allegorien, og ikke bare gjennom en bestemt måte å kunne analysere (andre) kulturelle forestillinger på, åpnes det opp for muligheten av at *hele* Eve(lyn)s utvikling til kvinne kan leses som en parodisk allegori

over Freuds kvinnelighetsdiskurs. Det vil si: at det er denne diskursen som ligger til grunn for og strukturerer det handlingsforløpet som Eve(lyn)s utvikling mot det "kvinnelige" beskrives gjennom.

Evelyn: en allegorisk personifikasjon av Freuds kvinnelighetsdiskurs

Heller ikke for Freud er nemlig kvinneligheten noe som *er, a priori*; den er noe som utvikles. "[A] woman develops out of a child with a bisexual disposition", fastslår han i det som kanskje er den viktigste utlegninga hans av kvinneligheten, essayet "Femininity" fra 1931 (149). Det er også denne *utviklinga* psykoanalysen har som oppgave å si noe om, ikke kvinneligheten i og for seg sjøl (som kanskje heller ikke eksisterer): "In conformity with its peculiar nature, psychoanalysis does not try to describe what a woman is – that would be a task it could scarcely perform – but sets about inquiring how she comes into being" (149). Det er med andre ord et sammenfall mellom psykoanalysens prosjekt, slik Freud beskriver det, og romanens prosjekt, slik Carter beskriver det – nemlig som en undersøkelse av "the social creation of femininity", altså av hvordan det kvinnelige "comes into being" som en sosial og språklig kategori. Men der Carters undersøkelsesmodus er diskursivt, er Freuds undersøkelse bygd på empiri og på en teori om menneskets psyke.

Freud tenker seg at i utgangspunktet går alle spedbarn gjennom den samme grunnleggende utviklinga, uavhengig av kjønn. Kjønnforskjellen oppstår først i den ødipale fasen. Det betyr imidlertid ikke at de preødipale fasene anses som entydig kjønnsnøytrale i Freuds diskurs. Tvert imot: den siste av disse fasene, den genitale fasen, er for jentas del en "maskulin" fase siden hennes libidinale energi her er knytta til klitoris som, ifølge Freud, er den lille jentas "penis-equivalent" (151). Derav følger det også at den lille jenta her ikke bare *ikke* er ei jente, men en liten mann: "we are now obliged to recognize that *the little girl is a little man*" (151, min uth.). Det er lett å forstå ut fra dette at Freuds teorier ofte beskyldes for å være andro- eller fallosentriske: Sjøl der det ikke eksisterer kjønn, eller rettere sagt kjønnsforskjell, finnes det mannlighet (i betydninga: små og store penis). At den lille jenta er en "liten mann" følger imidlertid ikke bare av det faktum at hun knytter den seksuelle nytelsen til den lille penisekvivalenten sin, men også – i tråd med det vi må kalle en heteroseksistisk forståelse av begjærstrukturen – av det faktum at hun, i likhet med den lille gutten og

av "naturlige" eller familiekulturelle grunner, tar sin mor som sitt første kjærlighetsobjekt.

Den egentlige utviklinga mot kvinneligheten begynner altså først i den ødipale fasen, som ifølge Freud innledes for den lille jentas del idet hun "oppdager" at hun er "kastret". Denne "oppdagelsen" er på alle måter vendepunktet i den lille jentas utvikling, skriver Freud. Først og fremst betyr det at siden "her self-love is mortified by the comparison with the boy's far superior equipment [sic]" (160), vil hele utviklinga hennes fra nå av være prega av, eller basert på, penismisunnelse. Denne misunnelsen åpner også veien for et skifte av kjærlighetsobjekt. Siden den lille jenta ikke har fått en penis fra sin mor (hun beskylder faktisk, til Freuds store overraskelse, sin mor for denne "nye tilstanden": å være "kastret"⁷⁰), snur hun seg bort fra henne i hat og mot faren i håp om at han skal kunne gi henne det etterlengtede organet. Idet hun snur seg mot faren, forandres imidlertid også den lille jentas seksualitet. Hun blir mer passiv og underlegger seg i høyere grad andres krav; hun gir med andre opp den "falliske" og "aktive" seksualiteten som er knytta til penisekvivalenten klitoris. Veien mot kvinneligheten ligger bare åpen idet jenta også skifter erogen sone fra klitoris til vagina: "With the change to femininity the clitoris should wholly or in part hand over its sensitivity, and at the same time its importance, to the vagina" (151f).⁷¹ Med dette introduseres også moderskapets betydning. Utviklinga av den "normale kvinneligheten" fullbyrdes nemlig bare når penismisunnelsen baner veien for et annet, "most powerful wish", nemlig ønsket om å få et barn – først fra faren, seinere, når dette ønsket avvises, med en annen mann. Slik overtar ønsket om en baby penis sin plass i samsvar med det Freud hevder er "an ancient symbolic equivalence" (162). Vi ser her hvordan Freuds fortelling ikke bare er en fortelling om hvordan kvinneligheten konstitueres, men også en fortelling om hvordan seksualiteten produseres og struktureres i reproduksjonens og sivilisasjonens tjeneste.

⁷⁰ "It was (...) a surprise to learn from analysis that girls hold their mother responsible for their lack of a penis and do not forgive her for their thus put at a disadvantage", skriver Freud i "Femininity" (158).

⁷¹ Dette gjelder vel å merke for den såkalte "normale kvinneligheten". Ifølge Freud kan utviklingen av kvinneligheten ta tre ulike retninger, alt etter hvilken reaksjon den lille jenta har på "oppdagelsen" av at hun er "kastret": den ene er den "normale" (som slik Freud beskriver den er den vanskeligste, men også den mest ønskelige); de andre er at kvinna enten kan bli frigid (det skjer hvis jenta etter denne "oppdagelsen" føler så mye skuffelse og avsky at hun snur seg vekk fra seksualiteten overhodet) eller at hun kan utvikle et maskulinitetskompleks (det vil si: hun benekter at hun er "kastret" og fortsetter å oppføre seg om hun var en "mann". Denne posisjonen kan også føre til et homoseksuelt objektvalg, sier Freud).

Evelyns utvikling mot kvinneligheten i *New Eve* kan leses som allegorisk bokstaveliggjøring av Freuds fortelling om hvordan kvinneligheten konstitueres, en bokstaveliggjøring som også er parodisk-polemisk. I *New Eve* konkretiseres nemlig denne diskursen nærmest til det absurde. Eve(lyn) går ikke bare gjennom en "maskulin fase" før han/(hun) blir "kvinne", han/(hun) *er* (bokstavelig talt) en liten mann. Den biseksuelle disposisjonen det kvinnelige presumptivt utvikles fra, eller på bakgrunn av, finner hos romanens hovedperson motsvar i det tvekjønna navnet Evelyn, som både kan betegne en mann og en kvinne. I tillegg beskrives også Evelyn sjøl som en mann med potensielle "feminine" trekk. Allerede før kjønnskifteoperasjonen, når han blir stelt og kledd opp som en av Mothers geriljasoldater, kommenterer han at "now I was dressed like this girl, I looked like this girl's sister, except that I was far prettier than she" (55).

Som i Freuds fortelling, begynner også for Eve(lyn)s del utviklinga mot den "egentlige" kvinneligheten med kastrasjonen. I hans tilfelle er imidlertid kastrasjonen helt konkret; det vil si: den gir seg reelle, konkrete utslag både kroppslig og språklig idet han mister penis sin samtidig med at han mister påhenget "lyn" til det tvekjønna navnet Evelyn og blir til "kvinna" Eve. At det er mora som er skyld i denne "nye tilstanden", er heller ikke i dette tilfellet bare en retrospektiv fantasi; det er Mother som kastrerer ham, helt bokstavelig, idet hun "cut[s] off all my genital appendages with a single blow" (70f). Den videre utviklinga av kvinneligheten tar også for Eve(lyn)s del form som en utvikling mot moderskapet. Den kulminerer idet Eve(lyn) mot slutten av romanen blir tilbudt å få tilbake sine mannlige kjønnsorganer, som har blitt oppbevart i et bærbart miniatyrkjøleskap i tilfelle han/(hun) ville ha dem tilbake. Eve(lyn) takker leende nei og godtar villig at de blir satt seilende av gårde på havet, i bytte mot utsiktene til å bli mor. Fortellinga om Eve(lyn)s utvikling mot "kvinneligheten" avsluttes med andre ord med en slags symbolsk utveksling, der ønsket om å få barn eksplisitt sidestilles med en frivillig oppgivelse av (det ubevisste) begjæret etter egen penis.

Eve(lyn)s utvikling mot det å bli kvinne utfolder seg på denne måten nettopp som en allegorisk konkretisering, eller bokstaveliggjøring, av Freuds kvinnelighetsdiskurs, slik den kommer til uttrykk i essayet "Femininity": fra og med begynnelsen der Evelyn er en "liten mann", til han/(hun) blir kastrert av (ingen ringere enn) Mother og, endelig til den "symbolske utvekslinga" mot slutten av romanen der Eve(lyn) takker nei til sine tidligere kjønnsorganer i bytte mot utsikten til å føde barn – to

størrelser, eller alternativer, Freud hevder står i et symbolsk ekvivalent forhold til hverandre.

Denne bokstaveliggjøringa er imidlertid også *parodisk*. Til tross for at den allegoriske utlegninga følger Freuds "bokstav", fungerer den verken som en eksemplifisering av Freuds tekst, eller som et didaktisk forsøk på å framstille teoriene hans som et "ideal" eller en "normativ sannhet", slik allegoriene gjerne gjør. Tvert imot konstituerer denne bokstaveliggjøringa en *kritisk lesning* av Freuds diskurs: Den framhever den fallosentrismen som ligger til grunn for, eller viser seg i, Freuds språk og derfor også for og i tenkninga hans. Slik forandres også *verdien* av Freuds ord. Sjøl om den allegoriske bokstaveliggjøringa ikke nødvendigvis sier noe "annet" enn det som allerede sies hos Freud, koder den *betydninga* av disse ordene annerledes. Vi står med andre ord overfor en parodisk inversjon. Denne inversjonen er resultatet av det Mikhail Bakhtin påpeker er en av parodiens fremste polemiske virkemåter, nemlig å "transpose the values of the parodied style, to highlight certain elements while leaving others in the shade" (75).

Den fallosentrismen som på denne måten framheves og spilles ut i *New Eve*, er den samme som i en annen sammenheng har fått Carter til å uttale at "Freud could only think of women as castrated men" (Sage "A Savage" 56). Romanens "svar" til denne tenkemåten er å gjøre den kvinneligheten Eve(lyn) representerer til en effekt av en maskulin *fantasi*. Dette er en analyse som ikke bare tar i bruk psykoanalytiske forståelsesformer og lesemåter, men som også leser psykoanalysen sjøl som en (hegemonisk) diskurs. I den grad Freud "bare kan tenke på kvinna som en kastrert mann", er også dette, ifølge tekstens "argumentative logikk", en effekt av et maskulint (hans eget) begjær. Carters lesning av Freud tangerer på denne måten Luce Irigarays lesninger av Freud.

Ifølge henne er den psykoanalytiske diskursen om den feminine seksualiteten, også sannhetens diskurs: "A discourse that tells the truth about the logic of truth: namely, that *the feminine occurs only within models and laws devised by male subjects*. Which implies that there are not really two sexes, but only one" (*The Sex* 86). Begrepet om den feminine andre (slik vi for eksempel finner det hos Beauvoir) sier ifølge Irigaray således ingenting om det kvinnelige, men er kun en signifikant som peker tilbake på det maskuline som sitt egentlige signifikat. Slik skrives det feminine som noe eget, eller også som en radikal forskjellighet, ut av hele den binære logikken som preger den vestlige tenkemåten. I den grad psykoanalysen er et analyseapparat

som kan vise dette fram på mer eller mindre eksplisitte måter, kan den – til tross for at den sjøl på samme tid er fanga av den samme logikken – bidra til å belyse hvordan denne binære logikken kommer til å prege hele den vestlige tenkemåten, og også (det vestlige) språket som sådan.

Romanens iscenesettelse av den freudianske kvinnelighetsdiskursen kan derfor sees på som en slags dobbelt kritisk virksomhet. Det vil si: den er en virksomhet som tar i bruk psykoanalysens begrepsapparat i en undersøkelse av hegemoniske og stereotypiske forestillinger om kjønn og kvinnelighet, samtidig som den bruker dette analyseapparatet mot psykoanalysen sjøl. Det spørsmålet som likevel melder seg, er hvorvidt tekstens "arbeid" med hegemoniske fortellinger og forestillinger – gjennom synsvinkelen til en annen hegemonisk identitetsdiskurs – åpner opp for nye og alternative betydningsmønstre, eventuelt muligheter for forandring, eller om selve det repetisjonsbaserte arbeidet med de hegemoniske forestillingene "dømmer" teksten til hele tida å reprodusere dem, uten mulighet til å komme ut over de samme forestillingene, uten mulighet til å skape noe nytt.

Alternativ kvinnelighet eller freudiansk allegori?

Hvis vi leser Eve(lyn)s utvikling til kvinne som en allegorisk framstilling av Freuds kvinnelighetsdiskurs, er det selvsagt vanskelig å skulle jamføre denne utvikla med en framsetting av en alternativ kvinnelighet. Eve/(lyn)s bestemmelse om å reise ut på havet for å føde, istedenfor å ta tilbake sine gamle kjønnsorganer, betegner i denne sammenhengen verken en slags "feministisk oppvåkning" (slik vi har sett at Makinen foreslår) eller et (apokalyptisk) "løfte" om at dette barnet kommer til å representere noe nytt, noe annet, som Eve(lyn) hittil bare har fått noen "glimt" av (Schmidt), men samsvarer fullt ut med Freuds teori om hvordan den såkalte "normale kvinneligheten" utvikles. Moderskapet er nemlig fullbyrdelsen av en lang utviklingsprosess mot det å bli kvinne. Faktisk, skriver Freud i "Femininity", er det å bli mor den *eneste* måten en kvinne kan "fulfil her role in the sexual function and perform her invaluable social tasks" på (168).

Hvis vi leser romanen som en allegori, betegner med andre ord ikke Eve(lyn)s bestemmelse om å føde (istedenfor å få tilbake penis) et *valg* han/(hun) – som en mer eller mindre "realistisk" romanperson – tar. Hendelsesforløpet er allerede lagt: Eve(lyn)s utvikling oppfyller kun Freuds bokstav – og romantittelens betegnelse

passion får dermed nok en betydning, i tillegg til å være et spill på sammenhengen mellom lidelse og lidenskap. *Passion* kommer nemlig fra *passio* og betyr "suffering, being acted upon" (*Webster's*) – altså "å være underlagt", "handlet på", heller enn "to act". *Passio* er for øvrig etymologisk beslektet med ordet passiv og får derfor i denne sammenhengen en ekstra klangbunn. Eve(lyn) er ikke bare en "passiv" mottager av sin skjebne. Denne "skjebnen" – å "bli kvinne" – innebærer også ifølge Freud å underlegge seg den "passive rollen" i reproduksjonens spill: å "ta imot" mannens spermier og "stille sin kropp til rådighet" for barnet.⁷² Slutten på romanen framstår slik som konklusjonen på en allegorisk framstilling av Freuds tese om kvinneligheten; Eve(lyn) er en personifikasjon av denne tesen heller enn bæreren av en alternativ kvinnelighet. Dette trenger imidlertid slett ikke å bety at romanen ikke *også* skriver inn et begjær etter, endog "glimt" av, noe annet. Men det betyr at dette begjæret, dette annet, må søkes i forholdet mellom den allegoriske innskrivinga og tekstens parodiske intervensjoner i disse innskrivingene, og ikke i innskrivninga av noe entydig "nytt" som Eve(lyn) (eller det ufødte barnet) på slutten av romanen kan sies å representere.

Men hva er det så som er forholdet mellom de allegoriske og parodiske trekkene i romanen? I "The Dangers of Angela Carter" foreslår Elaine Jordan (indirekte) at de *allegoriske* trekkene ved *New Eve* faktisk er hovedårsaken til at de parodiske aspektene ved romanen ofte blir oversett: "in my experience readers often assume that Eve in *The Passion of New Eve* is a role model for a new woman (...). The title's analogy with the passion of Christ the Messiah might (...) suggest such a reading" (122). Tradisjonelt blir da også allegorien og parodien sett på som to diametralt forskjellige genre. Sjøl om de begge forholder seg til en annen tekst, eller en annen betydningsstruktur, er parodien opptatt av å avdekke "feil" og "mangler", mens allegorien bestreber seg på å sette fram idealer og sannheter. I dette tilfellet er imidlertid referansen til Kristi lidelseshistorie, skriver Jordan, "blasphemous not authoritative" (122). I dette henseende framstår romanen faktisk mer som en parodi på allegorien (og en parodi på Kristi lidelseshistorie), enn som en allegori i seg sjøl. Ifølge Jordan inneholder imidlertid romanen også en rekke elementer som burde ha *advart* leseren mot en slik misforståelse (å lese Eve(lyn) som et "ideal" i forlengelsen av en bibelsk fundert allegori). Hun peker blant annet på at Eve(lyn) verken representerer en

⁷² Freud er imidlertid forsiktig med ikke å redusere det kvinnelige til kun passivitet. Passiviteten er heller ikke nødvendigvis noe naturlig ved kvinnas situasjon: "we must beware in this of underestimating the influence of social customs, which similarly force women into passive situations" ("Femininity" 149).

modell eller et "ideal", men er en passiv karakter som "is put through certain phases of action for the instruction of the reader", og at "[i]t is the action and the commentary on it which signify" (122).

Men dette er faktisk trekk som romanen har *til felles* med allegorien og som vi blant annet kjenner igjen fra den allegoriske utlegningen (som vel og merke også er parodisk) av Freuds kvinnelighetsdiskurs. Eve/(lyn) er en "passiv" karakter nettopp på grunn av hans/(hennes) funksjon i denne allegorien. Og som Gay Clifford påpeker i *The Transformations of Allegory*, er både det didaktiske siktemålet og "especially, the incorporation of commentary and interpretation into the action", generiske trekk ved den allegoriske genren (5). Denne "misforståelsen" (for å holde oss til Jordans terminologi) oppstår altså ikke bare som en funksjon av at romanen leses som en allegori, men vel så mye av at den *ikke* leses som en allegori, eller kanskje mer presist: at den allegoriske lesninga framviser en manglende forståelse for allegoriens genretrekk og derfor går glipp av hvordan romanen både forholder seg til dem, samtidig som den gjør sine egne (parodiske) intervensjoner i genren. Ved å overse de grunnleggende trekkene ved allegorien som romanen tar i bruk, er det også mulig for både kritikere, så vel som lesere, stadig å finne "idealer" i teksten.

Det som videre er betegnende for denne kritiske praksisen er at de såkalte "idealene" det hevdes at romanen framsetter, ofte brukes i en kritikk mot teksten sjøl. Disse "idealene" er enten "naive", eller ikke "sofistikerte" nok, eller ikke "feministiske" nok. Eller de reproducerer hegemoniske forestillinger mot tekstens bedre intensjoner – som om romanen var en mislykket allegori, heller enn en parodisk utnyttelse av allegoriens virkemidler (i første rekke bokstaveliggjøringa). Denne kritikken av tekstens såkalte "idealer" gjelder ikke bare i forhold til framstillinga av Eve(lyn) og hans/(hennes) utvikling til "kvinne", men også i forhold til andre figurer i romanen – rent bortsett fra Mother, som er en så opplagt parodisk figur at kritikere har en tendens til å se på representasjonen av henne som en ren latterliggjøring (noe jeg, i likhet med det vi har sett også er Makinens argument, mener er en mangelfull lesning av figuren Mother og, for min egen del, en mangelfull lesning av hvordan den parodiske skriften fungerer i romanen). Denne entydige splittelsen mellom "idealer" på den ene sida og "latterliggjøring" på den andre, skriver inn en overdreven og forenkla motsetning mellom det parodiske og det allegoriske som teksten sjøl ikke opprettholder.

Paulina Palmers artikkel "Gender as Performance in the Fiction of Angela Carter and Margaret Atwood" kan tjene som eksempel på denne tendensen. Palmer er først og fremst ute etter å sammenligne hvordan kjønn tematiseres som en form for iscenesettelse i Carters og Atwoods tekster. Det problemet hun reiser innledningsvis er hvordan det er mulig å skille mellom en subversiv og en konsoliderende iscenesettelse av kjønn. Hvis all identitet ifølge den performative teorien alltid allerede er et "rollespill", hvordan er det da mulig å skille mellom "a woman who is passively enacting a male-defined image of femininity from one who is subversively 'playing with mimesis'?" (26f). Denne problemstillinga ligner (i alle fall indirekte) på den vi har sett at en rekke kritikere har stilt i forhold til Carters lese- og skriftpraksis i *New Eve*. Palmer påpeker at muligheten for å skille mellom disse to formene for repetisjon, eller mimesis, har sammenheng med hvilken rolle parodien spiller i selve iscenesettelsen. For at iscenesettelsen skal kunne fungere subversivt, er den faktisk *avhengig* av parodien: "it depends on [the] ability to introduce a note of parodic excess and incongruity into the gender performance to prevent the viewer from regarding it as straight" (27). I den innledende teoretiske diskusjonen legger derfor Palmer stor vekt på parodiens betydning for etterligningens subversive potensial. Når hun kommer til selve tekstlesningene forsvinner imidlertid det parodiske aspektet nesten helt.

Dette har blant annet sammenheng med at hun leser tekstene rent tematisk; parodien har derfor bare relevans i den grad den eksplisitt tematiseres som en (bevisst) del av romanpersonenes sjølrepresentasjon. Slik vil for eksempel Fevvers i *Nights at the Circus* og Nora og Dora Chance i *Wise Children* kunne fungere som eksempel på en slik bevisst parodisk, subversiv sjølescenesettelse. I *New Eve* er det bare Leilah/Lilith som kan sies bevisst å drive et slikt spill. Palmer avviser imidlertid denne formen for iscenesettelse på grunnlag av at den skriver inn en fundamental splittelse mellom kjønn som iscenesettelse (Leilah) og en essensiell feministisk identitet, et "true self", som ikke i seg sjøl er del av denne iscenesettelsen, men tvert imot står bak den – som dens politiske garantist (Lilith). Denne avvisninga er for så vidt grei nok, hvis det bare ikke hadde vært for det faktum at også Lilith (som vi har sett) er en iscenesettelse, eller en repetisjon, av visse (mytiske) forestillinger om det kvinnelige. Dette parodiske spillet er imidlertid ikke (nødvendigvis), på samme måte som det er det med Leilah, en bevisst del av Liliths egen sjølrepresentasjon, men en del av *tekstens* parodiske spill. Palmer tar imidlertid aldri steget fra en tematisk analyse av de ulike romanpersonenes egen iscenesettelse av kjønn, til en analyse av tekstens (parodiske) mimesis – kanskje

nettopp fordi hun er ute etter å finne rollefigurer, eller ideelle representasjoner, for en feministisk praksis.

I den grad hun gjenkjenner parodiske trekk også i *representasjonen* av en figur, som er tilfelle med nettopp Mother, reduseres parodien straks til en form for karikatur. Den leses følgelig utelukkende som en negativ, latterliggjørende framstilling. Slik blir den også ifølge Palmer et – heller tvilsomt – uttrykk for forfatterens politikk. Carter mis-representerer, endog utnytter den feministiske bevegelsen for å lage sin egne "billige" poenger, men ender på den måten opp med å reprodusere sexistiske stereotypier:

The portrayal of Mother and the radical feminist community she rules is an anti-feminist caricature, illustrating the misogyny and heterosexism to which Carter, in her wish to challenge the reader's preconceptions about gender and create sexually provocative images, sometimes descends. (29)

Palmer har rett i at tekstens parodiske framstilling av Mother går inn i en polemisk diskusjon med feminismen. Carter har også andre steder uttrykt skepsis mot den formen for feminisme Mother representer, for eksempel i *The Sadeian Woman*:

If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). (...) Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place. (5)

I *New Eve* er det spesielt de religiøse aspektene ved gudinnedyrkelsen som parodieres gjennom en komisk overdrivelse, som for eksempel når Mothers geriljasoldater hilser henne med en hyllingssang som består av en oppramsing av intet mindre enn 67 (!) ulike gudinnenavn og/eller epiteter og lite annet (61f). Det er imidlertid vanskelig å påstå at Mother med dette framstår som en entydig latterlig figur. Som Makinen allerede har påpekt, er hun en "enormously enjoyable and awe-inspiring violator" til tross for at hun også "embod[ies] a 'consolatory nonsense'" (161). Slik står hun i sterk kontrast til for eksempel Zero, som hun på mange måter ligner på. De er begge en slags kultledere; de bærer begge på en drøm om å skape sin egen "rase" – og de er begge parodier på tidstypiske fenomener fra den amerikanske 60- og 70-tallskulturen. Men i denne sammenhengen framstår Zero som en nesten utvetydig patetisk figur. Han

er for eksempel ikke bare en Charles Manson-etterligning, men også en parodi på en hasjrøykende, hardt drikkende hippieversjon av beatpoetene. Beskrivelsen av Zeros daglige "poetry-recitals" gir sterke assosiasjoner til tittelen på Allen Ginsbergs epokegjørende dikt "Howl", et dikt som for øvrig fanger mye av den samme stemningen av desperat søkende mennesker i et teknifisert samfunn på randen av sammenbrudd som det Carters roman gjør. I Zeros "performance" av dette diktet er vi imidlertid vitne til en total infantilisering:

He [Zero] leaped and danced and ululated like a dervish or a Tom o Bedlam on top of the dusty bar in the saloon that now only the pigs, as if they were the ghosts of thirsty miners, frequented; at the climax of these exhibitions of poetry, he would faint, for he expended enormous amounts of energy upon them. What a performance! He roared, ranted, ramped, sweated and shrieked while we girls cheered; then suddenly, he'd drop like a felled tree, so we would have to carry him to his bed and feed him bourbon from a liquor-soaked cloth nipple we pressed in his mouth. (104)

I motsetning til Zero, framstår Mother som en sterk og fascinerende personlighet i all sin eksentriske absurditet. En av grunnene til det dette er kanskje at i møtet med Evelyn er det ikke hun, men tvert imot *han*, som gjøres til gjenstand for infantilisering. Den tidligere så macho Evelyn blir ikke bare fullstendig overmannet av hennes nærvær ("I knew, at first sight, there was no way in which I could show her my virility that would astonish her" (60)), når hun tar ham/(henne) til brystet og dier ham/(henne) blir han/(hun) som et lite barn igjen: "Then I felt a great peace and a sense of reconciliation. It seemed the breasts I suckled could never be exhausted but would always flow with milk to nourish me and my relation to the zone of mother had not changed and could never change" (75). Dermed er det heller ikke så mye morsfiguren i seg sjøl som "latterliggjøres", men – i dette tilfellet – (den voksne) Eve(lyn)s naive romantisering av den.

Makinen foreslår at hele den sekvensen som omhandler Mother "does not so much deconstruct the archetypal myths of motherhood that radical feminism readily embraced in the 1970s as shift them to a conventional and misogynistic – but perhaps, for Carter, absorbing – image of the castratory *femme fatale*" (161). I Mothers skikkelse fungerer imidlertid ikke den kasterende *femme fatale* som et alternativ til den gudinnedyrkende feminismen Carter kritiserer. Mother som *femme fatale* er del av den samme parodien, samtidig som hun også er en avgjørende del av den allegoriske fremstillingen av Freuds kvinnelighetsdiskurs. I denne sammenhengen kroppsliggjør

Mother både den falliske, kastrerende mora så vel som den idealiserte, omsorgsfulle – og begjærte — mora. Men også i den allegoriske fremstillinga av psykoanalysen har hun en parodisk funksjon. Den bokstaveliggjøringa av kastrasjonen som vi finner her, framstår som en parodisk overdrevet konkretisering av Freuds tese. At det er den *falliske* moren som kastrerer, er heller ikke noe teksten nøyer seg med å underforstå. Den framhever tvert imot dette – med en god porsjon ironi, markert, blant annet, ved bruken av parenteser: "Oh, the dreadful symbolism of that knife! To be castrated with a phallic symbol!", utbryter Evelyn, "(But what else, says Mother, could do the trick?)" (70).

Som en del av allegoriseringa av Freuds kvinnelighetsdiskurs, er Mother (som vi allerede har sett) heller ikke bare en "reell" person innafor fiksjonens univers, hun er et produkt av Evelyns fantasi, en del av hans/(hennes) indre liv. Hun er den kvinna, sier Evelyn om deres "første" møte, "who'd always been waiting for me, where I'd exiled her, down in the lowest room at the root of my brain" (58). Hun eksisterer med andre ord i den "underjordiske" (ubevisste?) delen av hjernen – på samme måte som Beulah er en underjordisk by og Evelyns ferd ned dit, på typisk allegorisk maner, er "a tracing of the mazes of the brain itself" (56), en reise i hans eget sinn. Scenene i Beulah er slik sett en iscenesettelse av Evelyns (ubevisste) fantasier, og den kvinneligheten Mother representerer er *ikke* en entydig latterliggjøring av en form for feminisme, men (også) en iscenesettelse av en *maskulin* ødipal fantasi. "She is the destination of all men", fantaserer Evelyn, "the inaccessible silence, the darkness that glides, at the last moment, always out of reach; the door called orgasm slams in his face, closes fast on the Nirvana of non-being which is gone as soon as it is glimpsed" (58f). I Beulah får Evelyn, en moderne Ødipusfigur, sine fantasier tilfredsstilt. Straffa for dette er ikke, som i Ødipus' tilfelle, symbolsk kastrasjon (gjennom å blinde seg selv), men en helt konkret kastrasjon som gjør ham (sjøl) til en kvinne, det ultimate begjæringsobjektet. Denne ironiske sammenvevninga av Freuds kvinnelighetsdiskurs med myten om Ødipus og Freuds versjon av denne, framhever kvinneligheten som en fantasmatisk struktur som tar utgangspunkt i et maskulint begjær. Det er *denne* strukturen, eller fantasien, som på en parodisk, overdrevet måte spilles ut i Mothers mytologi: "Kill your father! Sleep with your mother! Burst through all the interdictions! (...) I am the wound that does not heal. I am the source of all desire. I am the fountain of the water of life. Come and possess me! Life and the myth are one!" (64).

Mytisk eller anti-mytisk repetisjon?

Når presentasjonen av Mother i Palmers og Makinens ord framstår som "misogyn", er det, på sett og vis, fordi den *er* det, ikke nødvendigvis "i seg sjøl", men som en effekt av at den (også) fungerer som en parodisk overdrivelse av den fallosentrismen som ligger til grunn for en spesifikk tenkning om det feminine. At disse aspektene ved den psykoanalytiske diskursen her transkontekstualiseres med en parodi av en feministisk dyrking av matriarkatet og gudinne kultusen, impliserer selvsagt at denne formen for feminisme ikke representerer et reelt alternativ til hegemoniske diskurser, men reproducerer allerede eksisterende "myter" om det feminine. Teksten skriver seg her inn i en typisk de beauvoirsk tradisjon. Ifølge Beauvoir fastholder *alle* myter om kvinna som den Andre henne som objekt, som immanens. Langt mer interessant enn å avvise denne parodien som "anti-feministisk", slik Palmer gjør det, er den problemstillinga Makinen reiser når hun påpeker at den mytiske framstillinga av Mother er så "powerful" og full av vitalitet at den knapt nok er egnet engang til å avromantisere henne (161). Siden hun verken kan sies å representere et "ideal" eller et entydig "anti-ideal", så framstår Mother som en grunnleggende tvetydig romanperson – og verken som en "enkel" parodisk latterliggjøring eller "entydig" allegorisk personifikasjon. Hun har en enorm tiltrekningskraft til tross for alle hennes latterligheter og absurditeter og til tross for hennes klart despotiske trekk. Det er som om teksten framviser så mye nytelse i selve den handlingen det er å beskrive henne, at det er nødt til å smitte over på leseren.

Samtidig har teksten og Mother også en rekke likhetstrekk. Mothers feministiske strategi "ligner" nemlig på det som er tekstens egen "metode"; hennes feministiske praksis bygger også på en bokstaveliggjøring av psykoanalysen. Siden hennes bokstaveliggjøring opphøyer psykoanalysen til en "ideologi", kan scenene i Beulah også leses som en dramatisering av farene ved en bokstavelig lesning, eller mer presist: av farene ved å lese det bokstavelige bokstavelig (og ikke allegorisk og parodisk). Slik sett tar disse scenene også del i tekstens "selv-situering", men med negativt fortegn: de viser hvordan teksten *ikke* vil leses – nemlig bokstavelig (som for eksempel som en dannelsesroman, eller som en "straight" applisering av psykoanalysens diskurs).

Denne "negative selv-situeringa" tar nærmest form som en parodisk overdreven framstilling av en bokstavelig lese måte som ikke samtidig i seg sjøl er parodisk. I likhet med teksten, tar nemlig Mother Freud "på ordet". Hennes mytologi baserer seg på en konkretisering og en iscenesettelse av en rekke av psykoanalysens mest grunnleggende antagelser. Det gjelder for eksempel Ødipuskomplekset: ett av navnene til Mother er Jokasta, hun forfører Evelyn ("[the] most fortunate of men") helt bevisst og ber ham "[e]mbrace your fate, like Oedipus – but more brave than he!" (67). Det gjelder også kastrasjonskomplekset: Evelyn blir kvinne ved at Mother kastrerer ham. Forskjellen mellom dem ligger i at der tekstens bokstaveliggjøring tjener en allegorisk og parodisk funksjon, så approprierer Mother Freuds grunnteser og gjør dem til sine egne. Det ligger for eksempel i Mothers mytologi/ideologi at kastrasjonen "til det kvinnelige" verken er en straff – slik Evelyn oppfatter den – eller en uunngåelig "skjebne" – som den er hos Freud. Den er en nødvendig forutsetning for en forandring mot det *bedre*. Selv om den feministiske geriljabevegelsen hennes har den brukne fallosen som emblem, ser de ikke kastrasjonen som et mål i seg selv, men som den rituelle innledninga til en mer omfattende og dyptgripende operasjon: implantasjonen av "det kvinnelige" – fysisk i form av vagina og livmor, psykisk i form av romantiserte ideer om moderskap og feminine seksuelle symboler. De gjør, med andre ord, det som hos Freud er en mer eller mindre "skjebnebestemt" utvikling (jf. hans berømte formulering "anatomie er skjebne") til et *prosjekt*. De ser på seg sjøl som et redskap for *perfeksjoneringa* av den ødipale fortellinga.

Når Evelyn kommer til Beulah, kringkaster de følgende "velkomsttale":

Oedipus wanted to live backwards. He had a sensible desire to murder his father, who dragged him from the womb in complicity with historicity. (...) But Oedipus botched the job. In complicity with phallogentricity, he concludes his trajectory a blind old man, wandering by the seashore in search of reconciliation. // But Mother won't botch the job." (53)

Ødipus' kastrasjon forblir symbolsk; han er dømt til en evig søken langs strandkanten. Mothers operasjon vil sende Eve(lyn) ut på havet – som fødende, som kvinne, som (blivende) mor. Mother snur altså opp ned på det hun mener er de fallosentriske aspektene ved den ødipale fortellinga. Hun gjør Freuds teori om hvordan "den normale kvinneligheten" utvikles, til en norm og til et ideal, ikke bare for kvinner, men for *alle* – også for menn. Men dermed presenterer heller ikke Mother noe alternativ til Freuds syn på kvinna som "kastret mann" og "mor". Tvert imot: hun presenterer en videre-

utvikling, endog en slags "omvendt" duplisering, et speilbilde, av dette synet. Dette viser seg også i geriljasoldatenes pålegg om å ofre ett av brystene sine til Moder-gudinna som bevis på evig troskap – noe som i teksten fungerer som en parodisk gjen-innskriving av det lacanianske paradigmet om at kastrasjonen er den uunngåelige prisen som må betales for å tre inn i den Symbolske orden, uansett hvilken orden det er snakk om. Som her: et "omvendt", eller matriarkalsk, patriarkat.

Til tross for den parodiske, og ofte kritiske, framstillinga av både Freud og av Mothers appropriasjon av psykoanalysen og den ødipale fortellinga, er tekstens retorikk og metode likevel ikke så veldig forskjellig fra hennes. Også *den* iscenesetter psykoanalysen gjennom en konkretisering og bokstaveliggjøring av Freuds teorier. Den snur riktignok ikke på disse teoriene for å gjøre dem til sine egne på samme måte som Mother gjør det. Men som en spesifikk praksis som innskriver psykoanalysen som et relevant utgangspunkt for en feministisk, parodisk (tale)handling, risikerer den likevel å bli lik Mother og som henne å reprodusere og slik også å bli bærer av en spesifikk forståelse av det feminine. Scenene i Beulah kan derfor også sies å tjene som en slags *mise en abyme* som speiler tekstens egen fortelleteknikk, eller metode, men negativt – nærmest som en advarsel til leseren.

Den parodiske presentasjonen av Mother og hennes geriljabevegelse har altså en langt mer kompleks funksjon enn det Palmer vil ha det til – både tematisk og strukturelt. Samtidig kan det synes som om teksten lukkes inne i en uendelig regressiv bevegelse der den både kritiserer, eller "advarer mot", og samtidig bygger videre på sin egen parodisk-allegoriske utlegning av Freud. Det kan også synes som om teksten aldri slipper helt unna Mother. Dette viser seg ikke minst ved at selve fortelleposisjonen, som innehas av Eve(lyn) sjøl, også er et produkt av Mothers intervensjoner. Eve(lyn) kroppsliggjør ikke bare en viss allegorisk lesning av Freuds kvinnelighetsdiskurs, han/(hun) kroppsliggjør også Mothers spesielle vri på denne diskursen. Når Mother i Beulah oppfordrer ham til å motsette seg historisiteten og den falliske bevegelsen stadig videre og oppover – "but to where? Where but to the barren sea of infertility, the craters of the moon!" – og heller "[j]ourney back, journey backwards to the source!" (53), er det på sett og vis nettopp det Eve(lyn) gjør. Han reiser bakover – også i sin egen fortellehandling. Etter samleiet med Tristessa i ørkenen, påpeker han/(hun) at "I have not reached the end of the maze yet. I descend lower, descend lower. I must go further" (150). Mot slutten av reisen, i den underjordiske grotten ved Stillehavskysten, tror Eve(lyn) et øyeblikk at "I have come home. The destination of all journeys is their

beginning" for bare like etterpå å konstatere at "I have not come home" (186). Den aller siste setninga i romanen, invokasjonen til havet – "the mother of mysteries" – om å "bear me to the place of birth", kan derfor leses som et begjær etter å fortsette den reisen bakover, mot opphavet, som Mother har satt ham/(henne) ut på. Eve(lyn) (og det ufødte barnet) *er* ikke, *kan* ikke være, manifestasjonen av en ny form for kvinnelighet, hvis ikke Mother også er et slags, om enn tvetydig, "ideal" – som jo også er den "løsningen" Makinen foreslår.

I den grad alle de "kvinnelige" romanpersonene framstår som manifestasjoner av et maskulint begjær, er det imidlertid vanskelig å påstå at *noen* av representasjonene av "kvinnelighet" er "ideelle". Dette gjelder også for Tristessa, som både Palmer og Britzolakis foreslår er et annet, men tvilsomt, eller "mislykka", ideal i romanen. I likhet med Mother, er også Tristessas funksjon i den allegoriske strukturen mangetydig. Fra i utgangspunktet å være en personifikasjon av kvinneligheten som lidelse, og som sådan alternativt en kroppsliggjøring av kvinners skjebne under patriarkatet og av hennes delaktighet i sin egen objektivisering, blir det etter hvert klart at det han/hun personifiserer er den kvinnelige lidelsen som en "maskulin" fantasi. Denne utviklinga av Tristessas figurlige betydning er en effekt av romanens gradvise avdekking av sin egen allegoriske struktur. Men samtidig skjer det en rekke forvandlinger av Tristessas betydning på det bokstavelige nivået som kaster ytterlige lys over hvordan den "maskuline" fantasien om det kvinnelige som lidelse fungerer. Disse forvandlingene er både knytta til Eve(lyn)s egen utviklingshistorie og til hvor vi befinner oss i romanen.

Han/hun framstår eksempelvis som objektet for Evelyns pubertale, sadomasochistiske fantasier (7), som et homseikon (5), som "Our Lady of Dissolution" som overvåker New York fra store reklameplakater (15), som et ledd i Evelyns oppdragelse til kvinnelighet i Beulah (71), som Zeros "ultimate dyke" (91), som "the refined essence" av kunsternisk, sjølskapt identitet (129), som bildet på "all the desolation of America" (121), som "a false goddess" (156) og, ifølge Lilith, som "the dead end", en ensom, tragisk skikkelse "[a]bandoned on this great continent like a star in space" (173). Alle disse nyansene i Tristessas betydningspotensial på det bokstavelige nivået fungerer nærmest som et vitneprov på den uendelige versatiliteten til forestillinga om kvinneligheten som lidelse på det figurlige nivået. Det er som om denne forestillinga i seg sjøl er tom og bare venter på å bli fylt med et innhold av de som opplever ham/henne, på samme måte som publikummet på Tristessas filmer gråter over sine egne skjebner, "though they imagined they wept for Tristessa, and, in this

way, had contrived to deposit all the burdens of their hearts upon the frail shoulders of the tragedy queen" (122).

Gjennom denne mekanismen etablerer teksten en betydningsstruktur der Tristessa også kan leses som et speil for de andre karakterene i romanen. Når for eksempel Eve(lyn) på et tidspunkt kaller Tristessa "a false goddess", eller når Lilith kaller ham/henne "a dead end", peker disse karakteristikkene implisitt også tilbake på dem sjøl. Forestillinga om kvinneligheten som lidelse får således status av å være en slags "metaforestilling", samtidig med at teksten, gjennom den, får muligheten til å hinte til hvilken status de andre personifikasjonene av kjønn og kvinnelighet har i romanen. I denne sammenhengen framstår verken Eve(lyn) eller Lilith som "idealer", men tvert imot, i likhet med Tristessa sjøl, som "falske løsninger". At fortelleren kommer til å kroppsliggjøre ikke bare fallosentriske trekk ved den psykoanalytiske diskursen og forestillinger om den "perfekte kvinne" henta fra mer eller mindre mykpornografiske media, men også Mothers "alternative" feministiske ideologi, er mer et uttrykk for tekstens egen narrative "undersøkelsesmetode" enn det er for et (feilslått) forsøk på å representere noe annet. Eve(lyn)s reise bakover, til "kilden", er også tekstens reise bakover: til ulike kulturelle forestillinger, fantasier og fortellinger.

KAPITTEL 3.

Ikke Eve, men E-v-e-l-y-n

Comedy, romance, satire, tragedy, and epic are all categories that classify works essentially according to the human emotions they evoke. (...) After reading an allegory, however, we only realize what kind of readers we are, and what kind of readers we must become in order to interpret our significance in the cosmos. Other genres appeal to readers as human beings; allegory appeals to readers as readers of systems of signs, but this may be only to say that allegory appeals to readers in terms of their most distinguished human characteristic, as readers of, and therefore as creatures finally shaped by, their language.

MAUREEN QUILLIGAN: The Language of Allegory

[P]arody (...) confuses the normal processes of interpretation by offering more than one message at once, and a self-reflexive, ironic reading of its text at the same time (...), which may demand from the reader a use of both intellect and imagination, in the 'demasking' of its codes.

MARGARET ROSE: Parody//Meta-fiction

- *Fra inskripsjon til sosial kritikk*
- *En voldelig logikk – et spørsmål om valg?; eller: På Zeros farm*
- *Intervensjoner i allegorien*
- *En affirmativ kritikk*
- *Bokstaveliggjøring som allegorisk og parodisk praksis: For en mindre ambisiøs hypotese om endring*
- *Ekskurs: "What's in a Name"?*
- *Mot en ny identitetsdiskurs*

Fra inskripsjon til sosial kritikk

Hva skal så denne "reisa bakover" til ulike kulturelle forestillinger, fantasier og fortellinger tjene til? Og hvilken rolle spiller psykoanalysen i denne "reisa"? Et vesentlig trekk ved denne "tekstens reise bakover", er at den åpner for en undersøkelse av hvilke *effekter* de forskjellige representasjonene av det feminine og av kjønn har –

og har hatt. Flere kritikere har da også ment at den historiske og sosiale argumentasjonen er ett av de viktigste trekkene ved Carters demytologiserende prosjekt. Wyatt skriver for eksempel at "Carter rewrites social myths in ways that bring out their hidden damages" (77), mens Day hevder at "Carter's fictional writing[s] possess a feminist vocabulary that connect them directly and positively with the real world" (8). Pitchford argumenterer sågar for at det nettopp er den sosiale og historiske kritikken av mytene som skiller Carters bruk av myter fra Mothers:

If Carter's textual strategy bears a certain resemblance to Mother's, inasmuch as both use scraps and echoes of existing texts to build a resistant political position, they differ in this awareness that texts cannot be made to signify in isolation from historical circumstances. Whereas Mother's project is to cleanse her materials – drawn from the Bible, Hollywood, or wherever else – of their historical associations, the many allusions in Carter's text function to reconnect these representations with the material effects they have had and continue to have on women. (...) Carter uses them to drag up the historical baggage that accompanies those ideals. (139)⁷³

I *New Eve* tar den sosiale og historiske kritikken form ved at de ulike romanpersonene – som alle forholder seg til, endog kroppsliggjør, ulike kulturelle forestillinger om kjønn – fanges i et destruktivt, og til tider særdeles voldelig, spill. Det gjelder for de "feminine" så vel som de "maskuline" personifikasjonene. Evelyn mishandler Leilah ("I'd beaten the wind-bells out of her" (28)) og blir senere, etter å ha blitt voldtatt av Mother, som "kvinne" utsatt for en rekke overgrep fra Zero. Hans (pre)pubertale forelskelse i filmstjerna Tristessa, har (som vi tidligere har påpekt) klare sadomasochistiske trekk: "I'd dreamed of meeting Tristessa, she stark naked, tied, perhaps to a tree in a midnight forest under the wheeling stars" (7). Dette sitatet fungerer dessuten som et ironisk frampek på den langt grellere fortellinga Baroslav beretter om hvordan han ble bundet til et tre og tvunget til å se på at hans egen kone ble voldtatt, drept og skåret opp i småstykker av nazistene under den andre verdenskrig (14). Tristessa, som er selve innbegrepet på forestillinga om det kvinnelige som lidelse (noe navnet hans/hennes også allegorisk peker på), er sjøl fanga inn et destruktivt spill når han/hun i jakten på en "do-able" kjønnsidentitet, velger å "bli" den kvinna han/hun sjøl kan begjære – i dette tilfellet ei kvinne modellert etter det Hollywood-produserte

⁷³ Pitchfords viktigste eksempel på denne dynamikken er tekstens beskrivelse av den kristne barnehæren som ifølge henne fungerer som en motvekt til Mothers idealisering av moderskapet i forhold til Eve(lyn)s oppdragelse. Både i Beulah og av den kristne barnehæren framstilles moderskapet som hellig, men i det siste tilfellet med helt andre effekter. Den kristne barnehæren og deres drap på Tristessa, gir ifølge Pitchford assosiasjoner både til Hitlers barnebrigader og det kristne barnekorstoget langt tidligere.

"imaget" av kvinna som lidelse i tradisjonen fra Billie Holliday og Judy Garland (6). På denne måten skaper han/hun seg faktisk om til "the shrine [både alter og grav] of his own desires" (128). Og på sine eldre dager blir han/hun dessuten ganske bokstavelig talt fange i sitt egenbygde glassmausoleum sammen med utstilte voksfigurer av avdøde filmstjerner, der han/hun spiller rollen som "a sleeping beauty who could never die since she had never lived" (119); hans/hennes eksistens er reint ikonografisk.

På denne måten kan romanen også sies å knytte an til det Drucilla Cornell mener er en viktig oppgave for en spesifikt psykoanalytisk fundert feminisme: nemlig å reise "the important ethical and political issues that are advanced by re-thinking the significance of the limit of the symbolic order, of the world structured not only by conventional meaning but the fantasies that give body and weight to our form of life" (77). "As feminists, we need to investigate the complex interplay between fantasies of Woman and the material oppression of women", skriver Cornell. Og psykoanalysen er viktig i denne undersøkelsen fordi den gir oss et "analytic tool which may enable a critique of the way in which social reality is engendered by unconscious fantasies" (76); psykoanalysen har lært oss, ja faktisk krever av oss, at vi "delve into the fantasies that have become so much a part of us that we cannot imagine reality without them" (86).

Den massive rekonstruksjonen av kulturelle fantasier om kjønn og seksualitet i *New Eve*, kan på denne måten sies å ta del i en undersøkelse av disse fantasiens destruktive logikk (også som mer eller mindre ubevisste fantasier), samtidig som den viser fram, og stiller spørsmålstegn ved nødvendigheten av, de effektene de har. Men romanen stiller også spørsmål ved hvordan, og hvorfor, kvinna tar på seg, eller spiller ut, disse fantasiene. Tydeligst kommer denne undersøkelsen til uttrykk i representasjonen av Zero og haremet hans, som faktisk kan leses som en freudiansk inspirert "analyse" av en fallosentrisk fundert voldelighet, med utgangspunkt i Charles Manson og hans "Family".⁷⁴ Her blir også betydninga av Eve(lyn)s (nye) kvinnelighet satt i relieff.

⁷⁴ Patriarken Zero har mange likhetstrekk med den berykta kultlederen Charles Manson, som blant annet blir holdt ansvarlig for det bestialske drapet på skuespilleren Sharon Tate. I likhet med Manson bor Zero på en avsidesliggende ranch, omgitt av en tilbederskare bestående av unge, vakre kvinner med tragisk familiebakgrunn, eller som det heter i *New Eve*: "case histories rather than women" (99). Her hersker det et slags alternativ hierarki. I likhet med Manson, behandler Zero hunden sin som en kongelig, mens han forlanger "absolute subservience from his women" – som står nederst på rangstigen, under grisene (95). Både Zero og Manson ser dessuten på seg sjøl som verdens frelsere og Zero forsøker i tillegg (på en

En voldelig logikk – et spørsmål om valg?; eller: På Zeros farm

Zeros harem fungerer både som det patriarkalske motsvaret til Mothers matriarkat, og som en paradisk inversjon (og bokstaveliggjøring) av scenene mellom Evelyn og Leilah. Her er det nemlig mannen sjøl, Zero (null, ingenting), som framstår som den "kasterte": I tillegg til å være steril, er han både én-beint og én-øyd – altså en slags symbolsk kastert Ødipusfigur.⁷⁵ Og nå er det Eve(lyn) som må spille rollen som den "kasterte andre". Han/(hun) kroppsliggjør projeksjonen, eller forskyvninga, av Zeros egen kastrasjon, og er blitt til det begjærsubjektet som har den fantasmatisk oppgaven å bekrefte ham (Zero) som "bæreren av falloosen". Eve(lyn) funksjon i Zeros harem blir med andre ord et slags speilbilde på den funksjon Leilah hadde overfor ham sjøl – som mann. På denne måten danner også Eve(lyn)s nye posisjon en ironisk kommentar til Eve(lyn)s tidligere bemerkning om Leilah at hun var "the nearest thing to myself I had ever met" (37).

Denne ironien oppstår egentlig allerede i og med Eve(lyn)s kastrasjon og forvandling i Beulah. Der det før var Leilah som kroppsliggjorde denne "tingen" (nærmest Evelyn), det vil si: *hans* begjær og *hans* mangel, er han nå sjøl blitt kroppsliggjøringa av sitt eget begjær og sin egen "mangel". Eller mer presist: han er blitt en personifikasjon av objektet for sitt eget begjær og av den drivkraften som ligger til grunn for det – (mangelen på) falloosen. Men på det tidspunktet, altså i Beulah, opplever han det ennå ikke slik: "when I looked in the mirror, I saw Eve; I did not see myself, I saw a young woman who, though she was I, I could in no way acknowledge as myself, for this one was only a lyrical abstraction of femininity to me, a tinted arrangement of curved lines" (74). Det Eve(lyn) fremdeles trenger å "lære" for å kunne fungere innafor den fallostriske logikken *som* "kvinne", er hvordan han/(hun), på samme måte som Leilah, kan *bli* sitt eget speilbilde. Da er det ikke nok å se ut som ei

paradisk bokstaveliggjort måte) å leve opp til Mansons kallenavn "God of Fuck", noe som blant annet viser seg når han ber Eve(lyn) om å betrakte "the sacred fluid imparted by my member as the balm of Gilead or one true restorative. I donate you for free the elixium vitae distilled by my immaculate testicles" (92). I tillegg planlegger også Zero mordet på en kvinnelig skuespiller – i dette tilfellet Tristessa.

⁷⁵ "It is these markers of castration that he needs to displace onto women," skriver Lindsey Tucker, og påpeker at "Carter's intertextual joke involves not only her parody of the *Story of O* but her comic literalization of her own remark that, in the language of pornography, 'between [the woman's] legs lies nothing but zero'" (17).

kvinne. Eve(lyn) må lære å oppføre seg, tenke og, ikke minst, å føle seg som ei kvinne. Med andre ord: han/(hun) må lære seg å *mime*.

Det Eve(lyn) i første rekke lærer, eller erfarer, hos Zero, er nettopp "nødvendigheten" av å maskere seg som feminin. Han/(hun) er livredd for at Zero eller de andre jentene på et eller annet tidspunkt skal oppdage at han/(hun) bærer på restene etter en "maskulin identitet", det være seg en feil mimikk, en avslørende gest, eller et utrop med "a subtly male inflection" (110). Mesteparten av Eve/(lyn)s tid hos Zero går faktisk med på å studere "kvinnelige manerer" og til å lære seg å etterligne disse. Dette ressurskrevende arbeidet framstilles som del av den kvinnelige eksistensen som sådan:

This intensive study of feminine manners, as well as my everyday work about the homestead, kept me in a state of permanent exhaustion. I was tense and preoccupied; although I was a woman, I was now also passing for a woman, but, then, many women born spend their whole lives in just such imitations (101).

At kvinneligheten er en form for mimesis eller maskerade utvisker her forskjellen mellom det å være "født" kvinne og det å være (teknologisk) "skapt" kvinne, og kan slik sies å være en illustrasjon av Beauvoirs tese: "man fødes ikke som en kvinne, man blir det". Samtidig aner vi her et ironisk pek til Freuds observasjon i "Femininity" om at selve arbeidet med "å bli en kvinne" er så slitsomt at det binder opp alle kvinnes krefter og uttømmer hennes muligheter for videre utvikling. I motsetning til en mann i trettiåra, som oftest virker som om han er åpen for forandringer, skriver Freud, så skremmer en kvinne i trettiåra oss ofte

by her psychological rigidity and unchangeability. Her libido has taken up final positions and seems incapable of exchanging them for others. There are no paths open for further development; it is as though the whole process had already run its course and remains thenceforward insusceptible to influence – as though, indeed, the difficult development to femininity had exhausted the possibilities of the person concerned. (169)

Det som kan sies å bli tematisert i scenene med Zero, er hvorfor kvinna finner seg i å "bli feminin", eller som Beauvoir ville ha sagt det: å bli den Andre. Hvorfor går Eve(lyn) inn i dette spillet; hvorfor er han/(hun) så redd for Zero; hvorfor lar han/(hun) (og de andre jentene i haremet) seg behandle som dyr av Zero (som framstår mer som en *latterlig*, enn en skrekkinngytende person); hvorfor rømmer de ikke? Rent praktisk hadde det ikke vært noe problem å dra. De er ikke innesperret, men drar tvert imot ofte på byturer på egenhånd. Jentene tilbringer endog store deler av sommeren alene i

storbyen, der de prostituerer seg for å skaffe nok penger til å forsørge Zero gjennom vinteren. Slik sett kan scenene med Zero sies å være en dramatisering av Beauvoirs påstand om at kvinne sjøl er delaktig i sin egen objektivisering og undertrykking. Å være "den Andre" er for kvinne et lett valg fordi hun da slipper å ta ansvar for sitt eget liv (samtidig som hun tar på seg den rollen samfunnet tilbyr henne og oppmuntrer/oppdrar henne til).

Den mest opplagte grunnen til at Zeros harem ikke rømmer, er imidlertid at de *ikke er* kvinner, men, som Eve(lyn) påpeker, "*case histories*" (99, min uth.). De er med andre ord en allegorisk personifikasjon av en psykoanalytisk måte å snakke om kvinneligheten på. Og ifølge Freud er det penismisunnelsen som styrer utviklinga av kvinneligheten. I den grad penismisunnelsen er en ubevisst størrelse, er det vanskelig å snakke om et valg i denne sammenhengen. Eller som Cornell spør seg: "How can we take responsibility for what is unconscious?" (84). Utviklinga av det kvinnelige aspektet ved kjønnsidentiteten er drevet fram av et indre, ubevisst traume, der jentebarnets narsissistiske sår over å oppdage at hun er "kastret", kaster henne ut i en lang, kompleks søken etter måter å lege dette såret på. Forholdet mellom Zero og de syv første konene: Marijane, Sadie, Apple Pie, Tiny, Betty Boop, Betty Louelle og Emmeline, kan leses som en iscenesettelse av denne klassiske, freudianske forestillinga om penismisunnelse. Men også i dette tilfellet gjør teksten det klart at dette er en iscenesettelse av en *fantasi* (noe begge parter er klar over for sin egen del – men ikke nødvendigvis på hverandres vegne). Derfor ligger det heller ikke noen absolutt nødvendighet i at det må være slik.

Romanen tar utgangspunkt i Zeros (symbolske) kastrasjon for å belyse noe av den dynamikken som ligger til grunn for det voldelige spillet som oppstår som en effekt av en slik fantasi. Zero er helt bokstavelig et null, en krass parodi på Zarathustra (Zerothustra), noe han også sjøl innrømmer i et utypisk øyeblikk av (ruspåvirka) sjølinnsikt: "'I am Zero,' he said in a rare burst of speech, after he'd been eyeing the bust of Nietzsche one night for some hours. 'The lowest point; vanishing point; nullity. I am the freezing point in Centigrade and my wives experience the flame of my frigidity as passion'" (102). Han er med andre ord sjøl innforstått med at hans maskuline dominans grunner seg i et bedrag. Ikke desto mindre trenger han haremets totale underkastelse: "his power depended on his dependants" (102), "[b]y himself, he would have been nothing" (100). Haremet hans fungerer således som hans overherredømmes performative garanti. Sjøl om det er Zero som har "skapt" myten om

seg sjøl, eksisterer den bare i kraft av at det er noen som tror på den og slik sikrer at den har effekter i det "virkelige". På den måten er det også haremets som egentlig skaper den posisjonen Zero har: "his myth depended on their conviction; a god-head, however shabby, needs believers to maintain his credibility. (...) They loved Zero for his air of authority but only their submission had created that" (99f).

Samtidig framstiller romanen det som om dette er noe haremets bevisst velger (eller i alle fall er dette fortellerens overbevisning): Jentene "*decided to believe* that sexual intercourse with him guaranteed their continuing health and strength" (88, min uth.); "*they pretended to believe*, for his sake, that a weakly injection of his holy if sterile fluid kept them from all the ills of the flesh and they would have been unable to survive without it" (100, min uth.). Igjen er det spørsmålet om vilje og valg som settes i forgrunnen. I hvilken grad går det an å si at disse jentene (bevisst eller ubevisst) *velger* å underkaste seg Zeros tyranni? Kan de velge å tenke annerledes? Som Cornell argumenterer for, så er det mulig å forandre på ubevisste strukturer – så lenge de først gjøres bevisst. Etter dette er det først og fremst et etisk spørsmål: "Feminism challenges all of us to try to come to terms with the damaging effects of the unconscious fantasies that give body to gender hierarchy" (84). Men hvis det er sant, slik Beauvoir argumenterer for, at det faktisk (tross alt) er ganske behagelig å være den Andre, hva er det da som skal til for å anspore viljen til forandring?

Teksten gir ingen (enkle) svar på dette spørsmålet, men viser heller hva disse forestillingene om det mannlige og det kvinnelige *gjør* med de som fanges inn av det. For også Zero fanges inn av sitt eget spill: "Their obedience *ruled him*" (99, min uth.). De er med andre ord alle fanga inn i et spill der de er dømt til å leve opp til den andres forventinger. Og sjøl om penismisunnelsen her helt eksplisitt er framstilt som en fantasi, et spill, har den ikke desto mindre reelle effekter. Jentene oppfører seg ikke bare som om Zeros penis er "[a] sacred member" (88), de opplever også, helt "reelt", en følelse av underlegenhet: "[they] did not think they were fit to pick up the crumbs from his table" (85); "they gave in to him freely, as though they knew they must be wicked and so deserve to be inflicted with such pain" (95).

En generell følelse av underlegenhet er et av de "kvinnelige karaktertrekkene" som Freud mener nettopp lar seg forklare av penismisunnelsen ("Female Sexuality" 337). Andre framtrepende "kvinnelige trekk" som penismisunnelsen fører til, er at kvinner ofte viser forakt også for andre kvinner (337), og at følelseslivet deres er mer prega av sjalusi og misunnelse generelt (338). Alle disse "trekkene" får fritt utløp i

Zeros harem. Jentene er vilt misunnelige på Eve(lyn)s skjønnhet og prøver å kutte opp ansiktet hans/(hennes) slik at han/(hun) ikke skal være så attraktiv for Zero; når Zero setter en stopper for slagsmålet og tar med seg Eve(lyn) til sitt private tilholdssted, står de igjen med "the heart-rending eyes of children denied sweeties" (90). De slåss også seg imellom: "there was very little feeling of camaraderie among them, they were always betraying one another to a beating. (...) [T]hey fretfully competed amongst themselves all the time for more than their fair share of his attentions" (99). Hos Freud virker det nærmest som om det er kvinns ødipuskompleks i seg sjøl som forårsaker disse "karaktertrekkene". I *New Eve* er forholdet mellom årsak og virkning mer åpent. Penismisunnelsen framstilles som en fantasi de ulike karakterene (mer eller mindre bevisst) spiller ut, og som har visse effekter. Det kausale forholdet som vi finner hos Freud, forskyves derfor til et spill mellom fantasier og effekter. Hvilken mekanisme det er som holder dette spillet sammen i romanen, er mer uklart – om det da ikke ganske enkelt er den allegoriske funksjonen Zeros harem har i romanen som i seg sjøl holder spillet sammen. Teksten foreslår imidlertid også at en av de underliggende faktorene i dette maktspeillet, er Zeros hat: "Only his hatred of them kept them enthralled" (100). Og på sett og vis er det også dette hatet (*hans* hat) som kan sies å bli iscenesatt gjennom jentenes oppførsel. Det vil si: deres handlinger er grunna i, eller er en performativ repetisjon av, *hans* følelse av underlegenhet (hans egen "kastrasjon" og mangel, som gjør at han mishandler konene sine og behandler dem som underlegne) og av *hans* misunnelse overfor det som for ham framstår som perfekt og fullendt – nemlig Eve(lyn) (107). Eller kanskje, *vice versa*: at hans voldelige maktdemonstrasjoner er en effekt av *deres* underlegenhet (den kastrasjonen som for kvinns del, ifølge Freud, gir seg utslag i penismisunnelse). Innafor en slik fallosentrisk tankegang blir uansett begge parter nærmest av nødvendighet fanga i en voldelig logikk.

Tekstens arbeid med allerede foreliggende fortellinger og forestillinger om det "feminine", knytter dem altså ikke bare til en maskulin fantasi, men også til en voldelig, fallosentrisk logikk. På denne måten kan vi også si at romanen samsvarer med Craig Owens tese, i "The Discourse of Others", at feministiske, postmoderne kunstnere som har dekonstruksjonen av det feminine som sitt hovedanliggende, "work with the existing repertory of cultural imagery – not because they either lack originality or criticize it – but because their subject, feminine sexuality, is always constituted in and as representations", og videre, at "these artists are not primarily interested in what representations say about woman; rather, they investigate what

representation *does to women*" (180). Og, kan vi legge til for *New Eves* del, med *menn*. Den kritikken som likevel er blitt reist mot dette "arbeidet" er at romanen tilsynelatende ikke skriver inn noen alternativer til denne logikken. Sjøl om spørsmålet om valg og vilje er en viktig del av romanens tematikk, er det ingen som *handler* i forhold til en annen tenkemåte. Zeros harem velger å bli, Zero fortsetter sin brutale undertrykking sjøl om den ikke gjør ham spesielt lykkelig, Tristessa lever ut sin egen tragiske sjølbioграфи. Han/hun dikter endog opp en ny bakgrunn for seg sjøl slik at den kan passe inn i og forsterke det bildet han/hun har skapt av seg sjøl som lidende. Som Eve(lyn) påpeker: "He suffered terribly from his memories, but he had only invented them to make him suffer" (152). De eneste som kan sies å handle annerledes er Leilah/Lilith – men hun gjør det bare som en funksjon av de mytiske resonansene navnet hennes har (og dedikerer samtidig ett av sine bryster til Mother) – samt Mother sjøl, som abdiserer, men bare for å ende opp som en gammel vodkadrikkende dame på dødens rand. Alle synes å være fanga av sine allegoriske navn, på samme måte som Eve(lyn) også er det når han/(hun) til slutt omfavner er nokså tradisjonell utgave av kvinnerollen: kvinne som mor og føderske.

All denne lidelsen og undertrykkinga er riktignok til tider beskrevet med så mye parodisk overdrivelse at det setter hele denne voldelig logikken i et så absurd og komisk lys er vi nesten er tvunget til å le av den. Men denne latteren blir korrigert av annen følelse, nemlig fornemmelsen av at dette likevel, på et eller annet nivå, er "reelt" – at disse forestillingene faktisk har reelle effekter, og at til tross for at det er oss sjøl som, bevisst eller ubevisst, opprettholder dem, så er veien ut av dem, om ikke låst, så i alle fall uhyre komplisert. Hvilke effekter kan da analysen av slik voldelig logikk ha? Kan den virke mobiliserende? Kan den åpne opp for andre måter å tenke kjønn på og slik "open up the meaning of referentiality" (Cornell 76), eller *forsterker* den, slik Palmer argumenterer for, virkninga av disse forestillingene og av denne destruktive logikken siden vi ikke får forespeilet oss noen alternativer:

while presenting a brilliantly accurate analysis of the oppressive effects of patriarchal structures, [Carter runs] the risk of making these structures appear even more closed and impenetrable than, in actual fact they are, by discounting all possibilities for change. ("From 'Coded Mannequin'" 180f)

Romanens innskrivning av ulike myter og forestillinger fungerer både analytisk og polemisk idet den både peker på de (ubevisste) fantasiene som ligger til grunn for

representasjonene av kjønn og kvinnelighet, samtidig som viser fram de effektene disse forestillingene har, siden de fanger både menn og kvinner i et destruktivt spill. Men så lenge romanen ikke skriver inn et alternativ til disse forestillingene, hvordan kan vi da si at denne analysen og denne polemikken fungerer kritisk på en måte som ikke samtidig er bevarende? Er det kanskje nødvendig å skrive inn alternative forestillinger, slik at vi også får et inntrykk av, ikke bare hvordan, men faktisk *at* disse forestillingene kan tenkes annerledes?

På hvilke måter kan så slike forandringer skrives inn? Som Owens påpeker: "[to] produce (...) new, 'positive' images of a revised femininity (...) would simply supply and thereby prolong the life of the existing representational apparatus" (180). Dette henger sammen med at nye representasjoner alltid vil være et produkt av det representasjonssystemet som til enhver tid er det rådende; det gjelder også de representasjonene som prøver å motsette seg og skape et alternativ til den hegemoniske diskursen. En praksis som simpelthen foreslår nye og "bedre" representasjoner, vil således ikke bare utvide og forlenge det nåværende representasjonssystemet, men står i dets tjeneste på en ukritisk og ureflektert, nærmest "blind" måte. Alternativet er å arbeide med selve representasjonssystemet. En reell forandring, som i siste instans krever en forandring av selve representasjonssystemet, kan bare finne sted i og gjennom representasjonssystemet sjøl. Spørsmålet er om *allegorien* er den rette måten å gjøre dette på?

Intervensjoner i allegorien

Som vi allerede har sett, forhindrer faktisk den allegoriske innskrivninga av både psykoanalytiske så vel som av andre forestillinger om kjønn og kvinnelighet en forandring, fordi de ulike romanpersonene fanges av sine allegoriske navn. Samtidig er den narrative allegorien tradisjonelt sett nettopp opptatt av endring og utvikling, både strukturelt og tematisk. Som Clifford påpeker er det nettopp fordi allegorien søker å uttrykke "change and progress", at

allegorical action often takes the form of a journey, a quest, or a pursuit: this becomes the metaphor by which a process of learning for both protagonists and readers is expressed. In the course of their adventures the heroes of allegory discover which ideals are worth pursuing and what things are obstacles of value and disvalue. (11)

Når Lorna Sage kaller *New Eve* en "allegory of change" (*Angela Carter* 45), impliserer altså denne betegnelsen både at romanen representerer en endringsvisjon, og at den gir hovedpersonen og leseren nøkkelen til hvordan en slik endring kan finne sted. Som vi har sett, er det imidlertid vanskelig å sette fingeren på hva det er hovedpersonen, og leseren, faktisk "lærer" i *New Eve*, og hvilke forandringer det er som skjer – reint bortsett fra det opplagte: at Eve(lyn) lærer seg å "bli kvinne", og at leseren får innblikk i hvordan denne prosessen arter seg. Denne læreprosessen er imidlertid del av tekstens avdekking av det representasjonssystemet som er under kritikk, og ikke et "ideal". Hvilken betydning kan vi da si at romanens bruk av allegoriens konvensjoner – som personifikasjonen, reisemotivet og kommentaren – har i den kritiske lesninga av det vestlige representasjonssystemet?

Et påfallende trekk ved romanen er at den ikke bare viser fram ting og eksemplifiserer ulike (voldelige) dynamikker, men at den også reiser en rekke spørsmål, spørsmål den ikke alltid sjøl svarer på. Disse spørsmåla oppstår gjerne som en effekt av alle de intertekstuelle allusjonene romanen skriver inn, og av de parodiske inversjonene teksten utsetter dem for. Til tross for at den utstrakte bruken av personifikasjoner danner en allegorisk struktur som signaliserer at de ulike representasjonene av kjønn og kvinnelighet skal leses som effekter av et representasjonssystem som privilegerer en maskulin fantasi, spriker de ulike allusjonene og sitatene teksten bygger på, i så mange retninger at de verken gir en løsning på, eller en entydig anvisning for hvordan vi skal forholde oss til, de spørsmåla teksten reiser – spørsmål som gjerne vokser ut fra personifikasjonene sjøl. Vi har sett dette i beskrivelsen av Mother. Vi har også sett dette i beskrivelsen av alle de ulike betydningsmulighetene Tristessa antar i romanen. Og vi har sett dette i beskrivelsen av forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa. Ikke minst, har sett dette i spørsmålet om hvordan det er meninga at den allegoriske betydninga av navnet Eve skal forstås: Betegner det noe fortidig (skapelsesberetninga) eller noe framtidig (apokalypsen), en repetisjon, et endepunkt, eller en ny begynnelse, noe entydig negativt eller en kime som også bærer i seg noe positivt, en mulig forandring?

Disse tvetydighetene vanskeliggjør en entydig allegorisk lesning av romanen. Og, som vi skal se, fører de også til at mulighetene for endring problematiseres på en rekke ulike måter. Denne problematiseringa skjer gjennom et (parodisk) spill som både utnytter og motsetter seg allegoriens konvensjonelle måter å bety på, altså de måtene som bygger på at allegoriens betydninger skal leses både på et bokstavelig og et

figurlig nivå samtidig. På denne måten utsettes også allegorien for en metakritisk behandling. Påtakelig nok er det nettopp gjennom de to romanpersonene som faktisk gjennomgår en forandring, Leilah/Lilith og Mother, at denne metakritiske behandlinga av allegoriens endringspotensial i første rekke finner sted.

Den føyelige Leilah, som i utgangspunktet fungerer som et speil for Evelyns misogyne begjær, viser seg for eksempel egentlig å være den opprørske, frihetskjempende Lilith og, slik Eve(lyn) forstår det, Mothers datter. Ved å spille Leilah har hun lokket Evelyn i en felle som fører ham rett til Mothers operasjonskammer. Dermed har hun også satt i gang en endringsprosess som åpner opp for og tjener tekstens mange problematiseringer av kjønn. Hennes egen "endring" (som ikke er en forandring av hennes "egentlig" identitet, men av hovedpersonens og leserens oppfatning av henne og av den funksjonen hun har i fortellinga) bidrar imidlertid også til å holde teksten fast i den mytiske strukturen den presumptivt søker å løsrive seg fra. Hun er ikke interessert i å legge vekk symbolene for mannlighet og kvinnelighet; hun er utenfor tida, "ageless", hun kommer til å "outlive the rocks", og påpeker slik at de mytiske symbolene ikke kommer til å dø (174).

Det er med andre ord et motsetningsforhold mellom Liliths figurlige betydning ved allegoriens slutt og den muligheten for kritikk og eventuell forandring av symbolene som hun faktisk igangsetter på fortellingas bokstavelige nivå. I forhold til romanens allegoriske struktur, framstår dette motsetningsforholdet ironisk: Det kan virke som om det figurlige og det bokstavelige nivået her skiller lag, og at det bokstavelige nivået utvikler seg i retninger som det figurlige nivået ikke lenger har kontroll over (og vice versa). Denne ironien fungerer både kritisk og parodisk idet den *undergraver* myten. Teksten skiller her også lag med sin egen allegoriske struktur gjennom en parodisk omkalfatring av den. På det metafiktive nivået kaster imidlertid den samme ironiske motsetninga mellom den bokstavelige og den figurlige betydninga et pessimistisk skjær over hele tekstens demytologiseringsprosjekt, fordi den stiller spørsmål ved om myten i det hele tatt lar seg fordrive. Symbolene vil likevel alltid komme tilbake, uansett hvor mye man prøver å legge dem bak seg.

Mothers narrative utvikling følger tilsynelatende den motsatte veien av Leilah/Liliths: Hun abdiserer frivillig fra gudinnestatusen når hun innser at hun likevel ikke "could (...) make time stand still" (174), og ender opp som en vodkadrikkende gammel dame i et skur på stranda ved Stillehavskysten, der hun venter på døden i all ensomhet, med håret oppsatt så kunstferdig at det minner om "a very expensive ice-

cream sundae" (177). Uansett hvor prosaisk denne forvandlinga enn synes, inneholder imidlertid også *den* mytiske overtoner. Mother forvandles nemlig samtidig til en Tiresias-lignende skikkelse, og i denne funksjonen får det kunstferdig oppsatte håret en helt annen betydning: Hun er "an old woman with hair like a nest of petrified snakes, old enough to have been either man or woman" (190). Det er som om romanen heller ikke i dette tilfellet helt greier å gi slipp på den mytiske forankringa, sjøl i beskrivelsen av det nærmest parodisk prosaiske.

Samtidig sniker det seg inn en usikkerhet om hvorvidt Mother og den gamle dama faktisk *er* én og samme person. Teksten etablerer aldri en eksplisitt forbindelse mellom dem, men overlater dette til leserens egne assosiasjoner gjennom Liliths påstand om at hun skal ta med seg Eve(lyn) for å besøke Mother som "has retired to a cave by the sea for the duration of the hostilities" (174). Den gamle dama er den eneste de besøker. Eve(lyn) noterer seg i tillegg at "her touch was as gentle as a surgeon's", og at "[s]he nodded her grave, stately head as if she recognised me at once" (189). Henvisninga til hvor hun bor, åpner imidlertid også for den muligheten at Mother er oppløst til rein symbolisme og "bor" i den livmorlignende grotta Eve(lyn) er aleine om å besøke – noe det også synes som om Eve(lyn) sjøl tror: Inne i grotta hevder han/(hun) at han/(hun) nå forstår at "Mother is a figure of speech and has retired to a cave beyond consciousness" (184). Vi blir med andre ord presentert for to ulike fortolkningsmuligheter som i utgangspunktet er gjensidig utelukkende. Enten så er Mother og den gamle dama den samme personen (og vi har en noenlunde "realistisk" historie, men farga av et mytisk språk), eller også har Eve(lyn) rett og Mother er kun en talemåte som på mystisk vis har gått i dekning i en underjordisk grotte (og vi er nødt til å lese henne reint symbolsk, eller, i forlengelsen av den "realistiske" forklaringsmodellen, trekke den slutninga at Eve(lyn) er blitt "gal").

Slik teksten legger dette ut, kan vi bare velge mellom disse to fortolkningsalternativene ved enten å avvise Eve(lyn)s forklaring som en feiltolkning, eller motsatt, ved å velge å "overse" de narrative implikasjonene som forbinder Mother og den gamle dama. I begge tilfellene fanges vi inn av en psykologisk forklaringsmodell der leserens "oppgave" blir å ta stilling til Eve(lyn)s motivasjon, pålitelighet, innsikt og mentale psyke i rollen som henholdsvis forteller og hovedperson. Hvis vi imidlertid leser disse to fortolkningsmulighetene som to samtidige størrelser innafor tekstens betydningsstruktur som helhet, danner disse to alternativene til sammen en parodisk, metafiktiv tematisering av allegoriens virkemåte. Den allegoriske personifikasjonen

bygger på at de enkelte karakterene kan leses på et bokstavelig og et figurlig nivå samtidig. I dette tilfellet splittes denne samtidigheten opp. De enkelte nivåene figurerer hver for seg og åpner opp for to ulike fortolkningsmuligheter, hvor den ene følger fortellingas "realistiske" (eller bokstavelige) nivå (Mother er en reell, kroppslig person som eldes og snart skal dø), og den andre følger det figurlige nivået (Mother er et symbol og eksisterer som sådan utenfor, eller "hinsides", en reell, kroppslig, forankring). Det som i utgangspunktet er en retorisk figur der begge betydningsnivåene opererer samtidig, løses altså opp i løpet av narrasjonen, og vi får en parodisk transformasjon av den allegoriske genrekonvensjonen. Denne transformasjonen både spiller på og trekker oppmerksomheten mot den allegoriske figurens vilkårlige, eller konvensjonelle, sammensetning.

Denne metafiktive tematiseringa av allegorien forvanskes ytterligere ved at vi her ikke bare har en enkel splittelse, men også en inversjon. For hva er det egentlig som er bokstavelig og hva er det som er figurlig i denne todelinga? Det som i utgangspunktet opptrer som det figurlige, det Mother symboliserer, er samtidig bokstavelig – i betydninga litterært, språklig ("a figure of speech"). Mens det som fungerer som det bokstavelige – i betydninga av fortellingas, eller handlingsplanets, "realistiske" nivå – utvikler seg mot det figurlige: Mother forvandles til en Tiresiasfigur, og dermed også til en slags *mise en abyme* siden hun på denne måten både speiler en generell tematikk i romanen og de to hovedpersonenes, Eve(lyn) og Tristessas, transformasjoner (og død?). På en litt annen måte kan vi kanskje si det slik at det bokstavelige nivået er blitt til en figur for fortellingas mytiske struktur – det a-historiske, statiske, uforanderlige og repetitive – mens det figurlig nivået reduseres til noe språklig: til de historiske, det menneskeskapte, og det foranderlige.

Hver for seg representerer disse to inversjonene ulike muligheter og utfordringer i henhold til endringsproblematikken. For det mytiske er ikke bare repetitivt og foranderlig, det innehar i seg sjøl også et kjønnsoverskridende element. I tillegg er det potensielt i stand til å dø. Om det er det kjønnsoverskridende elementet som ved romanens slutt står i fare for å dø, eller om det er det kjønnsoverskridende elementet ved selve myten som truer den mytiske uforanderligheten og slik er i stand til å forårsake mytens død, forblir et åpent spørsmål. Tilsvarende er ikke det språklige foranderlig på en uproblematisk måte bare fordi det er menneskeskapt og historisk. Som en "figure of speech" blir ikke Mother ganske enkelt borte, men lever videre i det ubevisste ("beyond consciousness"). Hennes tilbaketrekking representerer med andre

ord ikke en reell endring, men sikrer at hun også i framtida kan fortsette å vise seg, om enn på andre (og fordekte) måter.

En slik "dekonstruksjon" av det allegoriske kan leses som en metakommentar til romanens egen allegoriske struktur, og som et signal om at den figurlige betydninga av tekstens bokstavelig nivå (som kan sies å være etterligninga av den mytiske fortellinga) er at myten er en språklig konstruksjon og som sådan også foranderlig, at denne forandringa både kan og må finne sted gjennom myten sjøl – men at denne forandringa er vanskelig fordi språklige strukturer befester seg på et ubevisst nivå og styrer vår forståelse på andre måter enn det umiddelbart erkjennbare. Derfor krever også (reell) forandring en annen type diskursiv intervensjon enn, for eksempel, Mothers forsøk på å (gjen)skape "kvinneligheten". I denne sammenhengen er det også betegnende at det nettopp er oppløsninga av figuren Mother – som i utgangspunktet fungerer som en parodisk kritikk både av en viss maskulin fantasi om morsfiguren og av en feministisk opphøyelse av den samme figuren til en Modergudinne – som (kan) gjøres til gjenstand for en slik metafiktiv spekulasjon. Det er som om romanen gjennom allegorien og dens oppløsning leter etter en alternativ måte å stille spørsmålet om det kvinnelige på – en måte som er i stand til å unndra seg det representasjons-systemet som både ligger til grunn for den tradisjonelle, "maskuline" versjonen av kvinnelighet, og for den formen for feministisk diskurs som ganske enkelt søker å snu opp ned på (det symbolske) maktforholdet mellom de allerede etablerte kategoriene for mannlighet og kvinnelighet.

Spørsmålet er om psykoanalysen kan fungere som en slik alternativ måte å stille spørsmålet om det kvinnelige på. Eller mer presist: om den allegoriske innskrivninga av Freuds kvinnelighetsdiskurs kan gjøre det.

En affirmativ kritikk

Den allegoriske innskrivninga av Freuds kvinnelighetsdiskurs i *New Eve* er grunnleggende tvetydig. Når romanen for eksempel undersøker den voldelig logikken som de tradisjonelle forestillingene om mannlighet og kvinnelighet fanges i, gjennom beskrivelsen av det destruktive spillet på Zeros farm, tar den ikke bare utgangspunkt i psykoanalysen i sin egen lesning og argumentasjon, men inkluderer også psykoanalysen i den samme destruktive logikken. Psykoanalysen fungerer med andre ord ikke bare som et metaspråk i romanen, men utsettes sjøl for de samme lesningene som

den brukes til å utsette andre diskursive formasjoner for – den er både en "metode" og metodens materiale.

Men slik kan det synes som om romanens eget betydningspotensial også *sjøl* lukkes inne i den samme destruktive logikken. Siden psykoanalysen ikke bare tilbyr teksten en måte å lese på, men også konstituerer romanens overordna allegoriske struktur, "nøkkelen" til dens fortolkelighet, fanges teksten inn i en logikk og i en begrepsverden den ikke riktig kan slippe ut av. Kanskje er det nettopp denne dynamikken Carter alluderer til i intervjuet med Thorrud når hun hevder at hun kan se hvor romanen "gikk feil" og at hun ikke kan "gjøre noe med det"? (42). Kanskje er det slik at den psykoanalytiske lesemåten – til tross for at den kan fungere som en demytologiserende, de-naturaliserende strategi, både i forhold til tradisjonelle, hegemoniske forestillinger om det "feminine" og også i forhold til sin egen diskurs – nettopp på grunn av sin egen forankring i de samme strukturene den søker å beskrive, i seg sjøl stenger av for andre, *alternative* måter å tenke kjønn på?

Dette er ikke slik å forstå at det finnes – eller at man nødvendigvis trenger – et perspektiv utenfor representasjonene for å kunne synliggjøre og teoretisere over andre måter å tenke kjønn på. Det betyr likevel at kanskje ikke alle diskurser er like egna som et utgangspunkt for en (feministisk) intervenerende kritikk. Psykoanalysen kan i høyden påpeke at kjønn er en fantasmatisk, "ideell" størrelse som ingen kan "leve opp til", og at det ubevisste er et *locus* der enhver (tro på en) enhetlig identitet effektivt undermineres og stilles til skue som en bedragerisk illusjon. Men den hevder samtidig at kjønnsforskjellen er reell som et produkt av en symbolsk orden som på sett og vis *må* være fallosentrisk siden fallosen er den signifikanten som muliggjør betydning (og kjønnsforskjell) som sådan. Man kan derfor være frista til å stille det samme spørsmålet til *New Eves* arbeid med Freud, som Grosz gjør til den feministiske appropriasjonen av Lacan: "Given that his work *does* provide a description of our culture in its past and present forms, the question remains as to how relevant and useful or constricting and precommitting his understanding is for conceptualizing a non-patriarchal future" (*A Feminist Introduction* 124). Feminismen trenger fantasien i et slikt prosjekt, den trenger muligheten til å kunne "fantasere" virkeligheten på måter den ennå ikke er. I den grad denne fantasien fanges inn i det Butler argumenterer for er et begrepsapparat som instituerer "the Symbolic as invariably phantasmatic", der "the 'invariably' wanders into an 'inevitably,' [thus] generating a description of sexuality in

terms that promote cultural stasis as its result", så risikerer fantasien å undergrave muligheten for endring, heller enn å åpne opp for den (*Gender Trouble*, 55).

Men da er vi også tilbake til den problemstillinga som vi skisserte innledningsvis: Er virkelig *New Eves* subversive potensial knytta til muligheten for enten å "re-gender" eller å "de-gender" den måten vi forstår verden på, eller må dens endringspotensial leses på et fundamentalt annet (og kanskje litt mindre pretensiøst) nivå? Grosz' spørsmål impliserer at det finnes et språk det er mulig å begrepsliggjøre en ikke-patriarkalsk framtid i. Men vil ikke enhver begrepsliggjøring ikke bare være muliggjort, men også begrensa av det språket og den diskursen den vokser ut fra? Vil ikke selve troen på at det finnes en slik "privilegert" diskurs risikere å gjøre oss blinde for de uuttalte premissene enhver begrepsliggjøring alltid, på ett eller annet nivå, bærer med seg?

Butler foreslår en alternativ strategi: "If there is no radical repudiation of a culturally constructed sexuality, what is left is the question of how to acknowledge and 'do' the construction one is invariably in" (31):

to locate strategies of subversive repetition enabled by those constructions, to affirm the local possibilities of intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them. (147)

Og det går an å argumenterer for at *New Eves* iscenesettelse av psykoanalysens fremste trope for kvinneligheten, kastrasjonen, nettopp følger en slik alternativ strategi. Romanen skriver nemlig verken inn "positive" alternativer til den voldelige logikken den analyserer, eller opprettholder den uforandra, men bygger videre på den og utvider den på en slik måte at selve den grunnforutsetninga hele denne voldelige logikken bygger på, i dette tilfellet forestillinga om kvinns "kastasjon", forskyves. Når denne voldelige logikken spilles ut i scenene med Zero, er det like mye *hans* kastrasjon som jentenes kastrasjon som kan sies å ligge til grunn for dette spillet. Kastasjonen er med andre ord ikke lenger en "anatomisk realitet", slik den er det hos Freud – til tross for at denne "realiteten" heller ikke hos ham har betydning i seg sjøl, men bare blir betydningsfull som en psykisk størrelse og i den grad den forholder seg til en ytre "lov" (kastasjonstrusselen). På Zeros farm smitter det såkalte "kvinnelige" og det såkalte "mannlige" over på hverandre og kan bare opprettholdes som en binær

motsetning gjennom en tvangsmessig (og destruktiv) iscenesettelse av en patriarkalsk orden – noe begge parter i like stor grad er med på å bidra til.

Videre spilles denne voldelige logikken også ut i scenarier der kastrasjonen settes *ut* av sin vante sammenheng og antar nye betydningsmuligheter. Det kan sies å være tilfelle i forholdet mellom Zero og Tristessa. Zero er nemlig overbevist om at Tristessa, som i hans forestillingsverden er "the ultimate dyke" (91), har forhekset ham fra kinolerretet og at det således er hun som er ansvarlig for hans sterilitet – noe som er hans store sorg i livet siden han drømmer, ikke ulikt Mother, om å starte sin "egen rase". Tristessa fungerer her som en syndebukksfigur og er, i overført betydning, den som Zero holder ansvarlig for sin egen "kastrasjon". Samtidig er hun, paradoksalt nok, også den som symboliserer denne kastrasjonen (i Zeros ubevisste?) ved å ta hans "navn": "she's (...) a sluice of nothingness" (91). I Zeros egen forestillingsverden er Tristessa således et speilbilde av ham sjøl: Hun er den "kastrende kastrerte andre".

Zero har hele tida hatt planer om å hevne seg på Tristessa og drar på leiting etter henne i helikopteret sitt dag ut og dag inn. Når han til slutt finner henne, får han da også en slags hevn, sjøl om denne hevnen tar en helt annen form enn den han hadde tenkt seg. Det er nemlig Zero som får "æren" av å avdekke (bokstavelig talt) at Tristessa "egentlig" er en mann. Denne avdekkinga tar form som *nok* en (symbolsk) kastrasjon – i en scene som, i måten den beskrives på, har helt klare paralleller til Mothers kastrering av Evelyn: "'I am the avenging phallic fire,' he informed her, 'I've come to fecundate your sterility, you dyke of dykes, you jamjar of infertility' (...). [H]e took the knife from his boot, thrust her down with a foot in her belly and slit the g-string with one sweep of his stiletto" (127). Mother, som ikke er "the avenging phallic fire", men tvert imot (i en direkte motsats) kaller seg "the Castratrix of the Phallogocentric Universe," (67) er ute i et lignende ærend: Hun skal gjøre Evelyn gravid ("fecundate his 'sterility'") og hugger av, på samme effektive måte som Zero, hele hans "genital appendages with a single blow" (71).

At Zeros hevn tar form som en kastrasjon, er i seg sjøl en interessant vri på den fallosentriske logikken som spilles ut i disse scenene. Tristessa går nemlig via denne handlinga fra "kvinne" til "mann": "[o]ut of the vestigial garment sprang the rude, red-purple insignia of maleness" (128). Tristessas kastrasjon går altså "motsatt vei" av Eve(lyn)s, men også motsatt vei av den Freud tenkte seg og, for så vidt, motsatt vei av det som vanligvis ligger i begrepet kastrasjon. I dette tilfellet har kastrasjonen bare symbolsk tilknytning til anatomi og framstår snarere som en voldelig, eller

tvangsmessig, disiplinering av kjønnsidentitet. Eve(lyn)s og Tristessas kastrasjoner har imidlertid beslektet konsekvenser. Begge kastrasjonene fører til fornyet *fruktbarhet*, i Eve(lyn)s tilfelle (nesten) i tråd med Mothers intensjon, i Tristessas tilfelle nærmest som en effekt av en tekstlig ironi: det er nemlig Tristessas sterilitet Zero, på en forskjøvet måte, sier han er kommet for å "kurere", eller befrukte, ikke, som hans opprinnelige intensjon og motivasjon er, sin egen ("I've come to fecundate your [sic] sterility"). Siden Zeros avdekking av Tristessas "manndom" er en forutsetning for at Tristessa seinere kommer til å gjøre Eve(lyn) gravid, går Zeros "freudianske slip" (?) tross i ord, men ikke akkurat på den måten han hadde tenkt seg. Han hadde trodd at han skulle finne en lesbe som han kan voldta og dermed føre tilbake i fallosentrismens vold før han livet av henne. Istedenfor avdekker han en mann. Og nettopp denne mannen er det, som i neste scene, ironisk nok skal være den som befrukter Eve(lyn).

Hele dette scenariet kunne naturligvis ha vært et tegn på tekstens underminering av Zeros hevn, men tatt i betraktning de gledes scenene Zero og harem kaster seg ut i, synes det som om hevn passer dem "perfekt":

Zero rose to his knees and gazed with wonder at the spectacle. // "Shee-it!" he exclaimed again and then began to laugh. As if at a signal, the girls all burst out laughing too and slid off the statues to crowd round the poor, bound, female man. Emmeline stretched out her hand to touch the organs that had been the nest-kept secret in the whole world while Tiny derisively applied her lips to the open wound that was Tristessa's mouth. Some of the other girls chose their favourite method of desecration, pulled down their dungarees and pissed copiously on the floor, while others tore off every stitch of clothing and danced obscene naked dances in front of him, contemptuously flourishing their fringed holes at him and brandishing mocking buttocks. The clamour and gesticulations were those of the monkey house. (128)

Tekstens gjengivelse av Zeros slangprega uttale av ordet "shit", "shee-it", antyder noe av dynamikken i denne (vellykka) "kastrasjonen": Tristessa er, i Zeros øyne gått fra å være en "hun", til å bli et "det" – en "freak", et "monster", en "avvikler", "pervers". Derfor også den perverse "hullesten" Zeros harem gir ham/henne (noe som selvsagt også helt klart illustrerer hvem av dem teksten sjøl anser som de egentlig "perverse"). For Zero erstatter imidlertid denne nye "perversiteten" en annen "perversitet" (eller i Freuds terminologi "inversjon"⁷⁶), nemlig kvinnelig homoseksualitet. Og det kan virke som om den kvinnelige homoseksualiteten er *mer* truende for Zero enn transvestitisme, kanskje fordi den kvinnelige homoseksualiteten mer grunnleggende unndrar

⁷⁶ Se *Three Essays on Sexuality*, s. 46-60.

seg, eller forsøker å unndra seg, det falliske prinsippet – eller nettopp koblinga mellom penis og fallos. Hans "sacred member" betyr absolutt ingenting for en lesbe, dermed ryker også hele hans egenbestalta guddomsstatus. På denne måten tematiserer også romanen hvordan kvinneforakt henger sammen med homofobi.

Når Zero finner ut at Tristessa egentlig er en "mann", er han imidlertid ikke sein om å plassere ham/henne "trygt" innafor den patriarkalske symbolske orden, om enn på en hånende, spottende måte. Han arrangerer et "narrebryllup" mellom Tristessa, kledd som brud, og Eve(lyn), kledd som brudgom. Denne seremonien konstituerer imidlertid, uavhengig og på tross av Zeros intensjoner, en slags akselererende "drag" siden både Tristessa og Eve(lyn) på en måte er dobbelt forkledde. I denne scena mister kastrasjonen all betydning: Zero "made us man and wife although it was a double wedding – both were the bride, both the groom in this ceremony" (135). Slik får da også Tristessa og Eve(lyn) sin "hevn" over Zero. De innleder et forhold som overskrider alle forsøk på å etablere faste grenser mellom det heteroseksuelle og det homoseksuelle, mellom det mannlige og det kvinnelige: "The vengeance of the sex is love" (191).⁷⁷ At dette forholdet også er grunna i det Lacan ville ha kalt en imaginær illusjon, er selvfølgelig en annen sak og bidrar til det Suleimans studenter påpeker er tekstens skeptisk-ironiske holdning sjøl til sine egne "positive" øyeblikk.

Sjøl om dette scenariet er grunnleggende tvetydig, så overskrider også romanen gjennom denne iscenesettelsen av "kstrasjonen" det som strengt tatt hører innafor den psykoanalytiske lesemåten ved å utvide den på måter som både slår tilbake på og sprenger rammene for psykoanalysens egen diskurs. Jeg vil argumentere for at *New Eves* parodisk-allegoriske repetisjon av Freuds kvinnelighetsdiskurs nettopp konstituerer et slikt forsøk på en affirmativ, intervenserende diskurs som ikke bare har til hensikt å vise fram og kritisere effektene av den fallosentrismen vi *vet* ligger til grunn for Freuds tenkning, men å undersøke hvorvidt ikke også denne tenkninga inneholder en *annen* logikk – eller kanskje helst: å *frambringe* denne "andre" logikken. Hensikten med en slik affirmativ, intervenserende kritikk er *ikke*, som vi har sett er Mothers prosjekt, å skulle omformulere Freuds tenkning til et utgangspunkt for et feministisk, utopisk prosjekt (med alle de farene for reproduksjon dette fører med seg), men å forårsake forstyrrelser og forrykninger i Freuds tenkning på en slik måte at psyko-

⁷⁷ Zero og haremet hans er ikke like heldig; de kastes av Tristessas selvspinnende hus (en mekanisme påtenkt nettopp uvelkomne inntrengere) i forrykende fart. Zero ender sine dager på bunnen av Tristessas svømmebasseng.

analysen kan åpnes opp for andre måter å lese og forstå kjønn på. I likhet med Mothers prosjekt, tar også dette prosjektet utgangspunkt i en bokstaveliggjøring av Freuds diskurs, men på en fundamentalt annen (og ikke-bokstavelig) måte.

Bokstaveliggjøring som allegorisk og parodisk praksis: For en mindre ambisiøs hypotese om endring

Bokstaveliggjøringa er et helt grunnleggende trekk ved den narrative allegorien. Den viktigste formen for bokstaveliggjøring er i så måte personifikasjonen, der abstrakte begreper (fra den allegoriske tekstens forelegg) blir til menneskelige karakterer i allegoriens handlingsforløp. Tradisjonelt har hensikten med og effekten av en slik bokstaveliggjøring blitt sett på som en måte å anskueliggjøre og eksemplifisere det moralske og religiøse innholdet i allegoriens forelegg, som historisk sett har vært Bibelen. Det har derfor vært antatt at allegorien alltid må leses på to nivå (det bokstavelige og det figurlige), der det figurlige nivået konstituerer allegoriens skjulte og egentlige mening. Denne oppfatninga av allegorien har nok også vært en av årsakene til at allegorien i lengre tid er blitt sett på som en "mindreverdige" genre. På denne måten framstår den nemlig som både overdrevent moralistisk og uelegant mekanisk. I *The Language of Allegory* argumenterer imidlertid Maureen Quilligan for at den allegoriske bokstaveliggjøringa har en helt annen funksjon og en helt annen effekt. Gjennom bokstaveliggjøringa og gjennom personifikasjonene utfoldes nemlig allegoriens betydning(er) først og fremst på tekstens *overflate*. Grunnen til at dette trekket ved den narrative allegorien i stor grad er blitt oversett, hevder Quilligan, er at den har blitt blanda sammen med en annen (tidligere) genre, nemlig *allegoresen* – som ikke er en narrativ genre, men en fortolkningspraksis. De virkemidlene som tilhører den narrative allegorien som genre (bokstaveliggjøringa og personifikasjonen) virker imidlertid nærmest motsatt av *allegoresen*. Det gjør de fordi "*allegoresis* assumes that meaning is not manifest and must be dug for, while personification manifests the meaning as clearly as possible by naming the actor with the concept" (31).

På denne måten er heller ikke allegorier først og fremst uttrykk for en annen og utenforliggende betydning; de er *tekster*: "They are texts first and last: webs of words woven in such a way as constantly to call attention to themselves as texts" (25). Allegoriens tekstlighet er altså knytta til den spesielle måten ordene i allegorien veves sammen på. Den spesielle behandlinga av og oppfattheten av ord som Quilligan mener

kjennetegner den narrative allegorien som genre, springer i seg sjøl nettopp ut av bruken av personifikasjoner. Personifikasjonen krever nemlig en helt spesiell behandling av språket *som* språk, fordi den er avhengig av å gi liv og bevegelse til "inanimate nouns" (42). Dette fører ifølge Quilligan til en særegen form for språkbevissthet og fiksjonsbevissthet som også gjør seg gjeldende i allegorien som sådan. Allegorien er en genre som er "hung up in words" (14) – og i ordenes mangfoldige betydninger, deres historie og deres etymologi. Derfor kan også Quilligan argumentere for at det spesifikt *allegoriske* ved den narrative allegorien

is in the words written on the page, not in the words the reader says to translate the narrative action into allegorical meaning. Quintilian was simply wrong; or, to put it another way, when he said that allegory means 'one thing in the words, another in the sense,' he was not talking of allegory as allegorical narrative, but of *allegoresis*, that is, the literary criticism of texts. The 'other' named by the term *allos* in the word 'allegory' is not some other hovering above the words of the text, but the possibility of an otherness, a polysemy, inherent in the very words on the page; allegory therefore names the fact that language can signify many things at once. It does not name the many other things language means, or the disjunction between saying and meaning, but the often problematical process of meaning multiple things simultaneously with one word. (...) Like the word 'pun,' the term 'allegory' defines a kind of language significant by virtue of its verbal ambidextrousness. (25f)

Begrepet *allos*, dette "andre" språket allegorien taler (s)om, peker altså ikke på en annen tekst, men på språkets egen mangetydighet, på det faktum at ett ord kan bety flere ting. Allegorien er et bevisst arbeid med språkets mangetydighet, skriver Quilligan, og dette kan også forklare den hangen til ordspill som flere kritikere har påpekt er et særegent trekk ved den narrative allegorien. Og det er nettopp ut fra dette fokuset på ord at allegorien også genererer narrativ handling: "allegorical narrative unfolds as a series of punning commentaries, related to one another on the most literal of levels – the sounds of words " (22).

Allegoriens forhold til ord er altså av strukturell art. Det er ordenes mangfoldige betydninger *som* ord som legger grunnlaget for allegoriens handlingsforløp – et handlingsforløp som igjen kan leses som en kommentar til ordenes betydning(er). Allegorien følger med andre ord en helt særegen narrativ logikk som tar utgangspunkt i språkets semantiske potensial. Slik framstår også allegorien ifølge Quilligan som en narrativ undersøkelse av "the literal truth inherent in individual words, considered in the context of their whole histories as words" (33). Denne undersøkelsen tar både form gjennom ordspillet og gjennom den omfattende kontekstualiseringa ordene utsettes for

innafor allegoriens eget tekstlige univers. Det spørsmålet allegorien på denne måten stiller, og som Quilligan finner igjen i allegorier så forskjellige som Spensers *Faerie Queene* og Thomas Pynchons *Crying of Lot 49*, er følgende: "are my words lies, or do they in fact thrust at the truth? Is the history of a word, or those other words which it sounds like, part of its 'truth'?" (47). I den grad dette spillet og denne undersøkelsen beveger seg opp på et annet plan, "over" teksten, er det ikke til en annen tekst, en tekst som ligger "over" allegorien som dens figurlige betydning (til tross for at allegoriens utenforliggende forelegg alltid vil ligge "over" den som nøkkelen til dens fortolkelighet og som sådan også som dens primære og autoritative referanse), men til en "overordna" instans,

located in the self-consciousness of the reader, who gradually becomes aware, as he reads, of the way he creates the meaning of the text. Out of this awareness comes a consciousness not only of how he is reading, but of his human response to the narrative, and finally his relation to the only 'other' which allegory aims to lead him to, a sense of the sacred. (28f)

Leseren og *lesninga* er altså en iboende del av den narrative allegoriens definisjon – og av dens funksjon. Quilligan knytter i tillegg denne "lesningsoppøvende" praksisen til det som allment anerkjent er allegoriens utprega didaktiske siktemål. Allegoriens funksjon er å bevisstgjøre leseren *som* leser (av kulturelle tegn) og å overbevise henne om at rett lesning henger sammen med rett handling, ikke ved å gi henne de riktige svarene, men ved å gi henne muligheten til å tenke ut ting på egenhånd, til å stille de grunnleggende spørsmåla som angår "what kind of readers we are, and what kind of readers we must become in order to interpret our significance in the cosmos" (24).⁷⁸

Når Gregory Ulmer knytter den narrative allegorien til en ny type postmoderne kunstnerisk og teoretisk diskurs, "post-criticism", som er grammatologisk i den betydninga at den "favors the material of the signifier over the meanings of the signifieds" (95), så er det Quilligan han refererer til. Men bokstaveliggjøringa er også en klassisk *parodisk* strategi. I parodien fungerer gjerne bokstaveliggjøringa gjennom at noe som er ment å skulle fungere metaforisk i den parodierte teksten, leses helt

⁷⁸ Allegoriens forelegg mister ikke dermed sin betydning. Den er del av det leseren skal ledes tilbake til. Som Quilligan presiserer: "Allegory calls attention to the "other" – in a word, to God, or to some sort of possible sacredness; by interfolded correspondences between word and world, one woven web of sense (one text) calls attention to the flexed (or 'folded') artistry of another text" (152). Allegoriens "sophisticated verbal patterns" har altså også det til hensikt å lede leseren "to other texts, aroused to find in them patterns of behaviour, or stimulated to understand the act of reading as itself an ethical action" (153).

bokstavelig i den parodierende teksten. Den parodierte teksten blir med andre ord tatt på ordet, slik vi for eksempel har sett det når Freuds uttalelse "den lille jenta er egentlig en liten mann" i *New Eve* blir til ei kvinne som helt konkret er/har vært en mann. Effekten av en slik bokstaveliggjøring er at den avdekker og viser fram de mer eller mindre ubevisste implikasjonene som følger med i den parodierte diskursens retorikk, implikasjoner som gjerne overskrider, eller også motarbeider, det som er den opprinnelige uttalelsens intensjon. Slik kan vi si at også *parodien*, i likhet med allegorien, spiller på og undersøker "the literal truth inherent in individual words". Men der den allegoriske undersøkelsen er retta mot språket som sådan og mot den betydninga og den funksjonen språket kan sies å ha i tekstens *eget* betydningsunivers, er parodiens bokstaveliggjøring alltid kontekstuell. Det vil si: den fører alltid leseren tilbake til den parodierte teksten, til parodiens forelegg. Parodiens bokstaveliggjøring tar form som en slags "bevisst feillesning" av denne andre teksten. Den er dermed kritisk på en fundamentalt annen måte enn det allegorien er. Det betyr selvsagt ikke at ikke også allegorien kan være kritisk. Denne kritikken tar imidlertid form som en satire og da ikke over foreleggets verdier og normer, som har en helt annen status enn det parodiens forelegg har. "The impact of an allegory is to reveal the privileged status of the pretext, " skriver Quilligan, "while parody aims at undermining the value of the original text, providing a true criticism, not a commentary" (136).⁷⁹

Jeg vil argumentere for at bokstaveliggjøringa av Freuds kvinnelighetsdiskurs (som vi allerede har sett er med på å strukturere det narrative handlingsforløpet i *New Eve*), inngår i et komplekst samspill mellom den allegoriske og den parodiske bokstaveliggjøringa – og at den måten bokstaveliggjøringa eksisterer på i *New Eve*, nettopp åpner opp muligheten for det Butler kaller en affirmativ, intervenerende kritikk. Hvordan? I *New Eve* tar selve personifikasjonen av Freuds diskurs i seg sjøl form som et ordspill, eller snarere som et spill på navn: navnet Evelyn. Vi har allerede sett hvordan Evelyn blir til Eve ved at han mister "påhenget" til navnet sitt, *lyn*. I

⁷⁹ Denne siste påstanden bør modifieres litt. Som Linda Hutcheon påpeker i sin lesning av den postmoderne parodien, så er det ikke alltid slik at parodien kritiserer den teksten den skriver inn. Tvert imot: "The parodied text today is often not at all under attack. It is often respected and used as a model – in other than artistic ways", det vil si: den brukes som en kontrasterende modell til å kritisere andre kulturelle eller diskurser gjennom (*Theory of Parody* 103). Parodiens "range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage", presiserer hun (37). Jeg vil hevde at det ikke finnes noe eksempel på parodi som "reverential homage" i *New Eve*. Det er likevel viktig å ha parodiens mangfoldighet i mente, fordi den preger den parodiske skriften i romanen som sådan. Romanens forhold til psykoanalysen er for eksempel *dobbelt*, og ikke avvisende. Dette kan leses direkte ut av dens parodiske forhold til psykoanalysen, og er ikke nødvendigvis avhengig av at romanens forhold til Freud er både parodisk og allegorisk.

romanen fungerer denne "amputasjonen" som den symbolske, språklige (bokstavelige) parallellen til hans mer konkrete, eller reelle, (bokstavelige) kastrasjon. Gjennom disse to parallelle formene for kastrasjon, blir han også både en allegorisk personifikasjon (en levendegjøring av et abstrakt begrep, og et spill på ord) og en parodisk personifikasjon (bæreren av og bokstaveliggjøringa av et underliggende premiss i Freuds kvinnelighetsdiskurs, nemlig at kvinna er "en kastrert mann").

Men Evelyn er ikke et allegorisk navn på samme måte som de andre personifikasjonene i romanen, der navnet i seg sjøl har en dobbeltbetydning som utnyttes både i tekstens handlingsforløp og i dens innskrivning av sine allegoriske forelegg, som Leilah (natt), Zero (null), Mother (med stor M) og Tristessa (tristessen, lidelsen). Evelyn *blir* bare et allegorisk navn som en konsekvens av romanens eget handlingsforløp; det har ingen allegorisk betydning utenfor den tekstinterne sammenhengen – heller ikke i forhold til psykoanalysen. Det er med andre ord et *fiktivt* ordspill og også en *fiktiv* personifikasjon. Det vil si: navnet Evelyn bokstaveliggjør ikke *som sådan* en bestemt figur i psykoanalysen, det er snarere en bokstaveliggjøring av en bestemt parodisk lesning av psykoanalysens kvinnelighetsdiskurs, som igjen oppstår som en effekt av romanens narrative allegoriske utlegning av den.⁸⁰

Navnet Evelyn knyttes endog helt eksplisitt til handlingsforløpet i romanen idet Eve(lyn) sjøl foreslår at grunnen til at han ble valgt ut av Mother til å bli den nye Eva, nettopp skyldes det navnet han er gitt: "Perhaps, I thought, they had utilised my tender body because they couldn't resist the horrid pun on my name, with all its teasing connotations. Evelyn." (73). Her er imidlertid årsaksforholdet presentert motsatt. Ifølge fortelleren blir ikke navnet Evelyn til et ordspill som en *konsekvens* av romanens handlingsforløp, tvert imot: dets "teasing connotations", er, så å si, hele hendelsesforløpets *forut-setning* (navnet Evelyn skilles faktisk her ut i en egen setning). "Why", forsetter Eve(lyn) den foregående spekulasjonen med en anklage mot de som har gitt ham dette navnet, "had my parents chosen to call me Evelyn, of all the names in the world?" (73) – som om hvis han hadde hatt noe annet, ville ingenting av dette ha skjedd, ville han aldri ha gått fra å være mann til å bli kvinne. Det som skjer i

⁸⁰ Den etymologiske betydninga av Evelyn er uklar. Navnet kommer fra Avelina, som igjen kommer Avila som muligens kommer fra det latinske *avis* (fugl). En slik mulig etymologisk forbindelse spiller uansett ikke noen rolle i romanen. Den er ikke interessert i å undersøke "Evelyn" i en etymologisk eller historisk kontekst, verken språklig, litterært eller samfunnsmessig – selv om noen har hevdet at det kanskje finnes en forbindelse mellom romanens litterært skolerte Evelyn og den historiske forfatteren Evelyn Waugh. Romanen er imidlertid langt mer interessert i hvilke språklige spill det er mulig å generere fra navnet Evelyn, innafor sin egen spesifikke kontekst.

fortellinga, og det som skjer med ham selv, blir av fortelleren framstilt som om det nettopp var en konsekvens av et navn.

Den narrative utviklinga framstilles med andre ord helt eksplisitt (om enn ironisk) som om den er et spill på dette navnet, Evelyn, som et ord-spill. Denne framstillinga av tekstens *raison d'être* samsvarer med Quilligans tese om at det er "out of a focus on the word as word, [that] allegory generates narrative action" (33). Sjøl om det er fortelleren som sier dette og sjøl om han/(hun) ikke sjøl skriver en allegori, så står da også denne dvelinga ved navnet Evelyn i det første sitatet (der det står som det eneste ordet i setninga), sammen med den eksplisitte referansen til dets "teasing connotations", nærmest som en oppfordring (eller utfordring) til leseren om å lese allegorisk, til å utforske hvilke figurlige betydningsmuligheter dette navnet rommer – samtidig som det ber oss om å legge merke til hvordan selve *ordet*, slik det står på sida, bokstav for bokstav, knytter an til og legger grunnen for det som skjer på tekstens handlingsplan. På denne måten forskyves også tekstens fortolkningsproblem fra spørsmålet om hva den eventuelle betydninga av det bibelske/apokalyptiske navnet/ordet "Eve" skulle være, til hvilke betydningsmuligheter det er som eventuelt ligger i navnet "Evelyn"; fortolkningsproblemet forskyves med andre ord fra romanens slutt (dens "resultat") til det allegoriske og parodiske spillet som foregår i tekstens midte.

Ekskurs: "What's in a Name"?

Å si at noe har "teasing connotations" er selvsagt i seg sjøl "teasing". I alle fall er det en utfordring denne leseren ikke greier å unnlate å ta. Det er imidlertid vanskelig, for ikke å si umulig, å lese noen som helst "teasing connotations" ut av navnet Evelyn uten også å knytte det an til romanens parodisk-allegoriske utlegning av Freud, det vil si: av forestillinga om kvinna som en kastrert mann (det fungerer altså ikke slik fortelleren sjøl sier det gjør, som handlingas forut-setning, i alle fall ikke i leserens verden). Med en gang denne koblinga blir gjort, åpner dette navnet imidlertid opp for et utall ulike betydningsmuligheter, eller også, for mer eller mindre plausible, parodiske "feillesninger". Jeg skal i det følgende forsøke å uteske noen av disse betydningsmulighetene. Noen av disse betydningsmulighetene kommenteres også på tekstens handlingsplan, andre ikke (de siste får stå for fortolkerens egen regning).

For det første ligger det (som vi allerede har påpekt) i hele Evelyns kjønnsstransformasjon at det å være kvinne (Eve) er det samme som å være kastrert (Eve minus lyn). Det at kvinna er "kastret" innebærer altså at hun har mista noe, eller er blitt fratatt noe. Går vi tilbake til Freud, blir det klart at dette "noe" er trua på at også hun kan ha "fallosen". Dette aspektet ved "kvinneligheten" kan imidlertid leses på flere måter; betydninga av dette aspektet er med andre ord ikke gitt (eller entydig), men kan utvikles i ulike retninger. Blant annet betyr det at ei kvinne ikke er noe man *er*, men noe man *blir* – gjennom et tap.⁸¹ Men samtidig betyr det også at det kvinnelige på denne måten eksisterer *innafor* det mannlige – som en *mulighet*. Kvinna er ikke bare kastrert, hun er en kastrert *mann*. Navnet Evelyn innbefatter i likhet med romanens hendelsesforløp *begge* disse lesningene av kvinneligheten. Det vil si: både utviklingsprosessen (Eve = Evelyn – lyn, altså hun som har mista noe), og forståelsen av det kvinnelige som noe som er implisitt i det mannlige og ikke utenfor det, som noe radikalt annet (Evelyn = Eve-lyn; altså det kvinnelige (Eve) er alltid allerede en del av det mannlige, Evelyn).

I tillegg er navnet Evelyn i seg sjøl tvetydig i den betydninga at det er et tvekjønna navn.⁸² Evelyn kan både betegne en mann og en kvinne. I den allegoriske utlegninga av Freuds kvinnelighetsdiskurs er Evelyn navnet på den biseksuelle disposisjonen alle barn har i de preødipale fasene, men som for jentas del paradoksalt nok betyr at hun her er en liten mann. Sjøl om dette tvekjønna navnet i romanen betegner en mannsperson (i tråd med bokstaveliggjøringa av Freud), inneholder imidlertid ikke navnet Evelyn bare det kvinnelige som en mulighet, det utvisker faktisk hele forskjellen mellom det mannlige og det kvinnelige. Eller det utvisker forskjellen mellom det som er forskjellig og det som er likt. Denne utviskinga eller den manglende evnen til å denotere forskjell kan leses som en kritisk kommentar til Freuds

⁸¹ Leser vi Freud gjennom Lacan, er det klart at den mannlige subjektsposisjonen konstitueres gjennom et lignende tap. Det som tapes for begge kjønn er den imaginære illusjonen om at barnet kan være fallosen for mora, altså det hun mangler, eller begjærer. Dette tapet institueres ved incesttabuet og tar form som en symbolsk kastrasjon. Gutten får imidlertid beholde fantasien om at han kan "ha" fallosen (i form av penis) så lenge han bøyer seg for Farens lov (navn/nei). I den grad fallosen både betegner penis og erkjennelsen av et tap (av morskroppen, det opprinnelige begjæringsobjektet) konstitueres gutten imidlertid slik som en "lack-in-having". Jenta er imidlertid dobbelt forskjøvet fra fallosen – hun verken har penis og opplever i tillegg det samme tapet av sitt første kjærlighetsobjekt (mora) som gutten gjør – og kan bare "låne" den fra mannen (som selvfølgelig heller ikke har den) i det heteroseksuelle samleiet. Denne doble forskyvninga blir problematisk fra et feministisk ståsted, siden fallosen (i den patriarkalske orden) ikke bare betegner tap og mangel, men også makt, prestisje og autoritet.

⁸² For ulike betydninger av Evelyn, Eve og Lyn(n), se edgarbook names, <http://www.geocities.com/edgarbook/names/welcome.html>

manglende evne til å tenke det kvinnelige som noe eget, som noe som har betydning i og for seg sjøl og ikke bare i forhold til en maskulin norm. Men det kan like gjerne leses som en kritisk intervensjon i hele denne normen. Det er ikke bare det kvinnelige som ikke kan tenkes som noe "eget"; det mannlige har på denne måten heller ingen selvstendig eksistens uavhengig av det kvinnelige.

Denne siste mulige lesninga spilles også ut, som vi har sett, på fortellingas handlingsplan når Evelyn allerede før kjønnskifteoperasjonen ikke kan skilles fra ei kvinne når han blir kledd opp som ei. I sin kvinnelige habitt framstår personen Evelyn, på samme måte som navnet Evelyn, som en travesti (en forkledning, en spøkefull forvrenging, en parodi) på en fullt mulig betydning av sin egen væren. Den eneste forskjellen mellom han og den kvinne han ser ut som søstera til, er, ironisk nok, at han er "far prettier than she" (55). Og kanskje er han også nettopp det på bakgrunn av sin egen teori om at ei kvinne bare er vakker i den grad "she incarnates most completely the secret aspirations of man". Evelyn er med andre ord ei kvinne, og ikke bare det, han er en vakker kvinne (som kvinner helst bør være), først og fremst i kraft av sitt maskuline begjær. Når han så blir kastret av Mother, blir han ikke bare "kvinna som kastret mann", det er hans maskuline kvinnelighet (eller rettere sagt: kvinneligheten som en effekt av et maskulint begjær) som på denne måten rendyrkes (gjennom kastrasjonen). Han blir sin egen "masturbatory fantasy" – og av den grunn kanskje verken mindre "mann" eller mer "kvinne".

Det er den samme logikken som spilles ut i romanpersonen Tristessa, som på denne måten framstår som en narrativ kommentar til det ordspillet som allerede ligger implisitt i bruken av navnet Evelyn. Vi får nemlig vite at Tristessa en gang faktisk oppsøkte Mother og tilbød henne en million dollar for å foreta en kjønnskifteoperasjon på ham, noe Mother avviste fordi "he was too much of a woman, already, for the good of the sex; and besides, when she subjected him to the first tests, she was struck by what seemed to her the awfully ineradicable quality of his maleness" (173). Med andre ord, hans "mannlighet" kan ikke opereres bort, den har ingenting med kjønnsorganet hans å gjøre, samtidig som han allerede *er* en kvinne, for *mye* kvinne, med penisen i behold.

Betydninga til "lyn", det påhenget Evelyn mister idet han blir "kvinne", kompliserer ytterligere dette spillet på navn og kjønn. Lyn er nemlig et kvinnenavn og det tvekjønna navnet Evelyn er egentlig en sammensetning av to kvinnenavn: Eve + Lyn. Det er derfor ikke et mannlig appendiks Evelyn mister når han blir kastret, men

et kvinnelig. Derfor kan det faktisk også på denne måten stilles spørsmål ved om Eve(lyn) blir mer eller mindre kvinne etter kastrasjonen, eventuelt også mer eller mindre mann (på samme måte som i det foregående eksempelet). Igjen fungerer Tristessa som en narrativ kommentar til dette mulige ordspillet på navnet Evelyn og den funksjonen det har i romanen, men i dette tilfellet tar det form som en tvetydighet knytta til hvilket kjønn kjønnsorganet hans/hennes er. Når Zero avslører Tristessas hemmelighet, det skjulte lemmet, beskrives denne avsløringa nærmest som en troll-i-eske effekt, men som om det nettopp er sannheten (og ikke trollet) som slik plutselig popper opp. Når denne sannheten åpenbares, er den imidlertid både entydig maskulin, "[o]ut of her vestigal garment sprang the rude, red-purple *insignia of maleness*", og samtidig forklaringa på eller opphavet til Tristessas kvinnelige væren, "*the secret core of Tristessa's sorrow, the source of her enigma, of her shame*" (i den grad det nettopp er Tristessas kvinnelighet som er knytta til lidelsen, det tragiske, den gåtefulle tristessen) (128, min uth.).⁸³ Penis er med andre ord både et tegn på mannlighet, samtidig som dette tegnet er kjernen i og kilden til (Tristessas) kvinnelighet. Mannligheten framstilles ikke her bare som årsaken til kvinneligheten (jf. kvinneligheten som en maskulin fantasi), men som en iboende del av kvinneligheten sjøl (dens kjerne). Når Eve(lyn) like etterpå ser hvor mye "the heraldic regalia of his [Tristessas] sex appalled him," tenker han/(hun) imidlertid at "Mother would say he had become a woman because he had abhorred his *most female part* – that is, his instrument of mediation between himself and the other" (128, min uth.). Her er det altså det mannlige kjønnsorganet (altså tegnet på mannlighet) som i *seg sjøl* er kvinnelig – på samme måte som Lyn både er tegnet på mannlighet (uten dette påhenget hadde ikke Evelyn eksistert som et mansnavn) og i *seg sjøl* kvinnelig. Denne kommentaren er framstilt som en gjengivelse av Mothers (til vanlig) nokså absurde retorikk, men hvis vi tar utgangspunkt i Lacans tese om at kvinne eksisterer innafor den symbolske utvekslinga som en maskerade, det vil si: gjennom å spille rollen som objektet for den andres begjær, altså fallosen, er koblinga mellom penis og kvinnelig egentlig ganske "logisk". Hvis kvinne "er" fallosen, er også fallosen (objektet for begjæret) kvinnelig.

⁸³ Påkallinga av ordet "shame" kan være en allusjon til Lacans "The Meaning of the Phallus", slik at denne avdekkinga også kan leses som en ironisk kommentar til Lacans tese om at fallosen bare kan spille sin rolle når den er dekkta til, tilslørt. Lacan hevder nemlig at: "the phallus can only play its role as veiled, that is, as in itself the sign of the latency with which everything signifiable is struck as soon as it is raised (*aufgehoben*) to the function of signifier. The phallus is the signifier of this *Aufhebung* itself which it inaugurates (initiates) by its own disappearance. This is why the demon of ΑΙΔΩΣ [*Scham*, shame] in the ancient mysteries rises up exactly at the moment when the phallus is unveiled (cf. the famous painting of the Villa of Pompeii)" (82, parenteser i original).

Og hvis den maskuline begjærøkonomien drives fram gjennom et ubevisst ønske om å få bekrefte den fantasmatiske koblinga mellom penis og fallos, er koblinga mellom det kvinnelige og penisen (Lyn) bare den "logiske" konsekvensen av og et uttrykk for denne maskuline "logikken". Kanskje ikke Mothers retorikk er så absurd likevel?

At penisen også er kvinnelig *qua* mannens "instrument of mediation between himself and the other", kan i tillegg sies å spille på en annen logisk "feillesning" (eller parodisk bokstaveliggjøring) av den lacanianske retorikken. Ifølge Lacan bunner nemlig fallosens privilegerte posisjon i det symbolske – "where the share of the logos is wedded to the advent of desire" – i den funksjonen penisen har som det organet som binder kvinna og mannen sammen i det heteroseksuelle samleiet:

One might say that this signifier is chosen as what stands out as most easily seized upon in the real of sexual copulation, and also the most symbolic in the literal (typographical) sense of the term, since it is the equivalent in that relation of the (logical) copula. One might also say that by virtue of its turgidity, it is the image of the vital flow as it is transmitted in generation. (82)

Fallosen (penisen) er altså både det mest håndgripelige (!) elementet i den seksuelle kopulasjonen og, på grunn av sin (bokstavelige) form, den mest symbolske i den grammatiske kopula. Penis (fallos) både fungerer som og ser ut som et kopula, et bindeledd, "-", og fungerer således på den samme måten både i det reelle (seksualakten) og i det symbolske (den kulturelle orden). Samtidig assosieres dens oppsvulmethet, ifølge Lacan, med den kraften som ligger til grunn for at menneskene kan formere seg og slik bringe slekta videre (og ikke den gravide kvinnas oppsvulmede mage, kropp, bryster for eksempel). Det (eller de) som først og fremst bindes sammen i den patriarkalske symbolske orden er imidlertid ikke "kvinne" og "mann", "kastret" og "ikke kastret", men – som både Rubin, Irigaray og Eve Kosofsky Sedgwick (blant andre) – påpeker, *menn*.⁸⁴ Og i denne sammenhengen er det nettopp *kvinna* som fungerer som bindeleddet.

⁸⁴ Se for eksempel Rubin "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" og Sedgwick *Between Men*, i tillegg til Irigaray "Woman on the Market", som åpner med å konstatere (ganske ironisk) at: "The society we know, our own culture, is based upon the exchange of women. Without the exchange of women, we are told, we would fall back into the anarchy (?) of the natural world, the randomness (?) of the animal kingdom. The passage into the social order, into the symbolic order, into order as such, is assured by the fact that men, or groups of men, circulate women among themselves, according to a rule known as the incest taboo. (...) It assures the foundation of the economic, social, and cultural order that has been ours for centuries" (*The Sex* 170). Alle disse tre teoretikerne bygger på (og kritiserer, eller viderefører) Claude Lévi-Strauss' strukturelle antropologi i *The Elementary Structures of Kinship*.

Rubin baserer sin analyse av denne mekanismen på Claude Lévi-Strauss' teorier om hvordan den før-statlige organiseringa av samfunn baserer seg på ulike (mer eller mindre institusjonaliserte) bytteforhold. I den grad kvinna er det viktigste bytteobjektet i denne organiseringa, institusjonalisert gjennom incesttabuet, exogamiet (eventuelt også endogamiet) og ekteskapet, er det først og fremst menn som organiserer seg på denne måten. I denne sammenhengen blir fallosen også tegnet på den makta menn har over kvinna:

the phallus is more than a feature which distinguishes the "sexes," it is the embodiment of the male status, to which men accede, and in which certain rights inhere – among them, the right to a woman. It is an expression of the transmission of male dominance. It passes through women and settles upon men. (192)

Med andre ord, kvinna går den ene veien, fallosen (makta) den andre. Men da er det heller ikke fallosen som penis som binder sammen, det er kvinna. Kvinna tar på en måte den plassen, eller den funksjonen, Lacan tilskriver penisens falliske betydning, mens fallosen i seg sjøl, som et tegn, blir tegnet på den patriarkalske orden som sådan og de homososiale forbindelsene den bygger på. Eller som Sedgwick sier det: "women (...) are caught up in male homosocial exchange" (474).

Det er også ei kvinne som er det første bindeleddet mellom Evelyn og Tristessa. Romanen åpner nemlig med Eve(lyn)s dedikasjon til Tristessa: "The last night I spent in London, I took some girl or other to the movies and, through *her mediation*, I paid you a little tribute of spermatozoa, Tristessa" (5, min uth.). Denne kvinna, som *bare* er ei kvinne – hun har ikke noe navn, eller Eve(lyn) husker ikke hva hun heter, og det er nettopp det som er poenget: hun er ikke et menneske, men en *funksjon* (og er derfor utbyttbar med hvilken som helst "other" kvinne) – fungerer altså som et bindeledd for en homoerotisk forbindelse mellom Evelyn (som på dette tidspunktet er en mann) og Tristessa (som også er en mann, selv om Evelyn ennå ikke vet det). Denne jenta er med andre ord den som formidler et *ubevisst* homoerotisk begjær som her, så å si, gjennom utløsninga av "spermatozoa", markerer sin retning. Kvinna har dermed opphørt med å "være" fallosen, i betydninga objektet for den andres begjær, og i stedet overtatt penisens funksjon som bindeledd (reelt og symbolsk). I det virkeliggjorte seksuelle forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa er det videre Tristessas penis ("some other girl"?) som binder dem – to menn, men der den ene, eller begge, maskerer seg som kvinne – sammen. Tristessas penis overtar med

andre ord i denne sammenhengen den ikke navngitte jenta sin funksjon. Det som må byttes ut for at denne utvekslinga skal kunne finne sted, er atter ei "anna jente": Lyn. Eller mer presist, hun byttes ikke ut, men, i tråd med den fallosentriske patriarkalske diskursen, *inn* (utveksles) – i en annen (kvinnelig) "fallos": barnet. Som igjen har den tradisjonelle oppgaven å føre farsnavnet videre og slik opprettholde den patriarkalske orden. Om barnet har den samme rollen i *New Eve*, eller om også denne fortellinga utsettes for en parodisk, ironisk inversjon, er selvfølgelig nok et (åpent) spørsmål.

Som en parodisk-allegorisk bokstaveliggjøring av Freuds diskurs om kvinneligheten, kan også *sammenstillinga* Eve + Lyn (på samme måte som navnet Evelyn) leses som et navn på Freuds begrep om biseksualitet, men i dette tilfellet med en helt annen betydning. I "Female Sexuality" sier han nemlig at til tross for at vi må gå ut fra at biseksualiteten er en medfødt disposisjon hos alle mennesker, kommer den "to the fore much more clearly in women than men" (374). Grunnen til det er at kvinna, i motsetning til mannen, har to seksuelle organer eller soner: "the vagina – the female organ proper – and the clitoris, which is analogous to the male organ" (374). Hun har dessuten i løpet av utviklinga si også to kjærlighetsobjekt, et kvinnelig og et mannlig: først mora (i den falliske fasen, der klitoris er den dominerende seksuelle sonen), deretter faren (i den ødipale, der vagina er, eller bør være, den dominerende).⁸⁵ Kvinner er med andre ord "mer" (!) biseksuelle enn menn, biseksualiteten er mer "synlig" hos henne, eller også er den (som sådan) typisk "kvinnelig". Uansett hvordan vi leser Freuds argumentasjon på dette punktet, blir det klart at den lille jenta (i den falliske fasen) ikke bare er en liten mann: Hun *er* ei lita jente nettopp *når* hun er en liten mann. Interaksjonen mellom det tvekjønna navnet Evelyn, på den ene sida, og dets sammensetning av to kvinnenavn Eve + Lyn, på den andre, kan sies å navngi dette paradokset. Når Evelyn blir Eve (den kastrerte kvinna) mister han/(hun) således sin siste rest av biseksualitet og som sådan en typisk del av sin kvinnelige væren, Lyn.

Ifølge Freud er det den lille jenta mister på denne måten, den illusjonen om at klitoris kan representere fallos. Hun mister med andre ord den "mannlige" delen av den "kvinnelige" seksualiteten, klitoris som penisekvivalent. Å bli ei "kvinne" innafor den symbolske orden er derfor ikke bare en kastrasjon, det er en form for klitoridektomi. Lyn navngir denne overgangen eller innvielsen til det symbolske både som en form for

⁸⁵ Vi legger merke til at selv når Freud skal beskrive biseksualiteten, skjer dette i eksplisitt heteroseksuelle termer. De to kjærlighetsobjektene jenta tar er knytta til en konsentrasjon om hver sitt seksuelle organ, hvorved jentas kjærlighet for mora forståes som "mannlig", men hennes kjærlighet for faren forståes som typisk "kvinnelig".

klitoridektomi og som en form for kastrasjon. Den første assosiasjonen frambringes ved at Lyn er et kvinnenavn og i denne sammenhengen navnet på et kvinnelig seksuelt organ som ifølge Freud må miste sin betydning hvis kvinna skal følge hans foreskrevne vei til den normale kvinneligheten (les moderskapet). Klitoris er da også fullstendig overflødig med tanke på reproduksjonen og gir kvinna en tilgang til nytelse som ikke kan reguleres innafor patriarkalske, reproduktive parametere. Slik forskyves også objektiviseringa av kvinna over på et helt annet betydningsplan, som i langt større grad skriver inn de politiske og sosiale maktmekanismene som ligger til grunn for forsøket på å kontrollere henne. Spivak stiller i denne sammenhengen det høyst pertinente spørsmålet "if an at least symbolic clitoridectomy has always been the 'normal' accession to womanhood and the unacknowledged name of motherhood, why has it been necessary to plot out the entire geography of female sexuality in terms of the imagined possibility of the dismemberment of the phallus?" – og peker sjøl på det faktum, eller den muligheten, at "the text (of male discourse) gains its coherence by coupling woman with man in a loaded equation and cutting the excess of the clitoris out" ("Displacement", 191f).

I det andre tilfellet, kastrasjonen, gjeninnskrives det mannlige begjæret etter å framstille kvinna som kastret (altså som den som mangler penis). Her opererer Lyn som navnet på klitoris som penisekvivalent, den mindre utgaven av det mannlige organet. Det kvinnelige navnet Lyn er da også en variasjon av eller en "mindre utgave" av navnet Lynn, som igjen er et mannsnavn – og et slags omvendt patronym, det vi si, det er utleda av et slektsnavn. Ved å miste Lyn mister kvinna (Eve – lyn) således ikke bare illusjonen om at klitoris kan representere falloen, men også muligheten for å innta ekvivalenten til en patriarkalsk posisjon innafor den Symbolske Orden. Men heller ikke gjennom denne assosiasjonen til navnet Lyn, som i motsetning til den første følger Freuds bokstav, peker dette ordspillet på navnet Evelyn tilbake på det maskuline (penisekvivalenten) som sitt egentlige signifikat. Navnet Lynn (som Lyn er en "mindre utgave" av) er nemlig også, i likhet med navnet Evelyn, et tvekjønna navn og opptrer i sin kvinnelige versjon som en kortform (eller "mindre utgave") av kvinnenavnet Lynette (den kvinnelige penis?) – eller også kan Lynette være et kjælenavn for Lynn. Det kvinnelige fungerer i denne sammenhengen som et slags forstyrrende element i forhold til en maskulin identitet idet det dekonstruerer et (tenkt) ryddig, binært forhold mellom det "mannlige" og det "kvinnelige", på samme måte som det kvinnelige (i de foregående eksemplene) undergraver den maskuline fantasien om at

den mannlige eksistensen er grunnlagt på et korrelativ mellom penis og fallos, idet hun både kan ta fallosens og penisens plass. Eller også kan vi kanskje si at det kvinnelige, i tråd med psykoanalysens egen terminologi, fungerer som det fortrengetes tilbakekomst, i dette tilfelle: en tilbakekomst av det fortrengete *maskuline* begjæret etter fallos i form av (den kastrerte) kvinne som et symptom på mannen.

Eksemplene på de lesningene "the teasing connotations" til navnet Evelyn åpner for, kan helt sikkert være mange flere og også helt andre – og annerledes. Poenget med denne ekskursen har da heller ikke vært å skulle utsi noe (endelig) om tekstens egne betydninger eller om dens eget betydningspotensial, men å utsi noe om dens *intensjon* – nemlig at dens allegoriske "selv-situering", dens ordspill og dens ertende referanse til "teasing connotations" nettopp oppfordrer og utfordrer leseren til å gå inn i slike fortolkningsmessige spekulasjoner. At lesningene i seg selv (altså innholdet i lesningene) således også kan komme til å overskride det som med all rimelig sikkerhet kan sies å være tekstens egne intenderte betydninger, er kanskje nettopp *også* en del av tekstens intensjon. I alle fall er det en del av Angela Carters intensjon når hun hevder at hun prøver å presentere "a number of propositions in a variety of different ways, and to leave the reader to construct her own fiction from the elements of my fictions" ("Notes" 37). Hvis vi skal ta både Carters intenderte praksis og romanens ertende utfordringer på alvor, blir det klart at de eventuelt kritiske intervensjonene teksten kan sies å være bærer av, vel så mye ligger i dens *call to the reader*, som i dens egne eksplisitt framsatte betydninger. Romanen byr seg fram som en tekst som *må* leses, det vil si produseres heller enn å konsumeres (og eksisterer slik i en mellomposisjon mellom det Barthes kaller "leselige" og "skrivelige" tekster). Det betyr imidlertid ikke at teksten, *hvis* vi skal følge dens intensjon, "tillater" hvilke som helst lesninger (eller fiksjoner). Den både setter mulighetsbetingelsene for og begrenser sjøl sitt betydningsgenererende potensial gjennom sine allegoriske og parodiske allusjoner til psykoanalysen, altså både gjennom å *være* en allegori og en parodi og gjennom å være en allegori og en parodi *på* psykoanalysen. Ordspillet på navnet Evelyn *avhenger* endog av denne tilknytninga til psykoanalysen siden det verken er eller kan være et ordspill i og for seg sjøl.

Mot en ny identitetsdiskurs

Slik kan man si at leserens kritisk-intervenerende muligheter er en effekt av en kompleks interaksjon mellom det allegoriske og det parodiske ordspillet. De ulike betydningene ordspillet på navnet Evelyn åpner for er i første rekke parodiske, men avhenger som sådan av den allegoriske konteksten de opptrer i – og også av den allegoriske genrekonvensjonen som tilsier at tekstens handlingsforløp tar utgangspunkt i et spill på ord. Det er altså psykoanalysen som, i den grad den er allegoriens forelegg, etablerer tekstens fortolkelighet. Men siden det ordspillet som (må) fortolkes er parodisk, er ikke psykoanalysen skrevet inn som allegoriens figurlige nivå på en slik måte at de ulike bokstaveliggjøringene navnet kan sies å romme, kan føres tilbake til den som et "budskap", en "sannhet", eller en "skjult (og egentlig) mening".

Ei heller kan vi si med Quilligan at de fører oss til en fornemmelse av det hellige. De er del av parodien (og fører oss kanskje snarere til latteren). Parodien er likevel *avhenging* av allegorien. Det er den fordi parodien, som Butler påpeker, ikke i seg sjøl er subversiv, men avhenger av "a context and reception in which subversive confusions can be fostered" (139). Tekstens allegoriske "selv-situering" kan derfor leses som dens eget forsøk på å etablere en slik kontekst, både i den forstand at teksten skriver inn forstyrrelser i forholdet mellom det allegoriske forelegget og sin egen allegorisk-parodiske utlegning av dette forelegget, forstyrrelser som nettopp bidrar til parodiske "confusions", og i den forstand at teksten på denne måten påkaller visse fortolkningsmanøvre fra leseren – som også er nødt til å bidra med "confusions" siden tekstens egne betydninger ikke "går opp", men former det Suleiman kaller "a dizzying accumulation that undermines the narrative logic by its very excessiveness" (137).

All denne parodiske forvirringa fungerer imidlertid verken som en latterliggjøring eller en avvisning av tekstens allegoriske forelegg (psykoanalysen). Tvert imot skriver den inn psykoanalysen som en relevant og til dels også privilegert diskurs for analysen av kulturelle forestillinger om kjønn og kvinnelighet (inkludert psykoanalysens egne). De kritisk-intervenerende mulighetene teksten åpner for, vil slik alltid også være affirmative. Så kan man selvfølgelig diskutere hvorvidt denne parodisk-allegoriske "avhengigheten" av psykoanalysen er positiv (den åpner for en kritikk av psykoanalysen, samtidig som den utnytter dens analyseapparat og de mangetydige fortolkningene av kjønn psykoanalysen selv faktisk åpner for, i en kritisk analyse også av andre kulturelle forestillinger) eller negativ (den fastholder betydningene av det

kvinnelige innafor en diskurs der det kvinnelige bare kan komme til uttrykk som effekter av en maskulin fantasi og kan derfor ikke utsi noe om det kvinnelige som sådan – hvis det kvinnelige som sådan kan sies å eksistere).

I den grad de allegoriske ordspillene er undersøkelser av "the literal truth inherent in individual words", så utnytter imidlertid også teksten *dette* på en parodisk måte idet den lager sitt *eget* fiktive ordspill, sin *egen* fiktive personifikasjon, og bruker denne til å framprovosere (potensielt undergravende) lesninger av kulturens, så vel som psykoanalysens forestillinger og kjønn og kvinnelighet. Det allegorisk-parodiske spillet leder således verken fram til postuleringa av en "sannhet" (som er det tradisjonelle synet på allegoriens funksjon) eller til postuleringa av en "feil" (som er det tradisjonelle synet på parodien), men problematiserer hele forestillinga om at det *finnes* en sannhet (om kjønn) – enten i eller utenfor den diskursen som framsetter den (som sådan). Teksten sjøl kan sies å være en *dramatisering* av denne problematiseringa. Siden romanens allegoriske undersøkelse av ordenes sannhet tar form nettopp som en narrativ undersøkelse av den "sannheten" som ligger i ordet, eller navnet, Evelyn, er denne "sannheten" (eller manglende sannhet) alltid *fiktiv*. Den er en funksjon av tekstens eget fiktive ordspill og finnes ikke som noen (entydig) "sannhet" verken utenfor teksten eller innafor den. Dette fiktive ordspillet fungerer snarere som en måte å sette begreper og forestillinger i "drift" (i bevegelse og i produksjon) på, slik at betydningsinnholdet vanskeliggjøres, mangfoldiggjøres (og saboteres) – både på allegoriens bokstavelige nivå (tekstens handlingsplan) og på dens figurlige nivå (tekstens forhold til sitt forelegg), samt i dens forhold til leseren.

Slik kan vi også si at de to prosjektene som vi har antydnet at romanen skriver inn, fortellerens (Eve(lyn)s) og tekstens eget, knytter an til to ulike bruk av, eller forhold til, språket. Eve(lyn)s prosjekt, som er å nå innsikt fram til i seg sjøl og sin egen situasjon gjennom det å fortelle sin egen historie, bygger på en tro på, eller snarere et håp om, at språket (og det å fortelle) *skal* kunne gi mening og sammenheng til subjektet, til dets sjølførståelse og til dets livsverden. Dette prosjektet streber med andre ord etter et samsvar mellom språk og liv. Det mest ekstreme, og nærmest parodiske, utslaget av denne troen eller streben er i Eve(lyn)s tilfelle nettopp den spekulative hypotesen om at det er en direkte sammenheng mellom det han/(hun) heter og det som skjer/har skjedd med han/(henne). Det spiller ingen rolle om denne hypotesen er "sann" i den betydninga vi vanligvis tillegger ordet sannhet. Om det etterlengta samsvaret mellom språk og liv grunner seg i noe reelt eller i en fantasi, en

fiksjon, er, som Freud ganske tidlig argumenterte for, av underordna betydning så lenge det oppleves som meningsfullt av subjektet selv. Ulike erfaringer, reelle og/eller imaginære, får – ifølge denne innfallsvinkelen til et mulig samsvar mellom språk og liv – en meningsfull eksistens for subjektet idet de blir symbolisert og som sådan inkorporeres i, nyanserer og forandrer subjektets stadig pågående fortelling om seg sjøl.

Det andre prosjektet, som er tekstens, tar sikte på å skrive inn et brudd i den *allerede* tette forbindelsen mellom liv og språk. I den grad vår eksistens som subjekt – og derfor også vår sjølførståelse og vår forståelse generelt – er en effekt av de symbolske representasjonene som alltid allerede foreligger forut for vår innskrivning i dem, vil enhver identitet og enhver postulering av en sammenheng alltid være en repetisjon av en gitt kulturell orden. Dette er også tilfelle med både den allegoriske og med den parodiske repetisjonen, i den grad også *de* foreslår sammenhenger, forbindelser, (mulige) lesninger. Men nettopp ved å framheve at de *er* repetisjoner av en representasjon heller enn et uttrykk for noe "reelt", arbeider disse formene for repetisjon *mot* språkets og den symbolske ordens krav på å representere noe "før-språklig" eller "naturlig" og vil således kunne forskyve den antatte sammenhengen mellom språk og liv og eventuelt åpne opp muligheten for en annen identitetsdiskurs.

Én måte en slik potensielt alternativ identitetsdiskurs dramatiseres på i *New Eve*, er gjennom en radikalt annerledes måte å stille spørsmålet om "det kvinnelige" på – nemlig gjennom spørsmålet om det maskuline begjæret.

KAPITTEL 4.

Allegorien over et maskulint begjær

- *Fra produksjonen av alternativ kvinnelighet til "feillesninger" av et maskulint begjær*
- *Kjønn og maskerade: Evelyn og Leilah vs. Eve(lyn) og Tristessa*
- *Kjønn og begjær; tekst og forteller*
- *Allegori over et (maskulint) begjær*
- *En fetisjistisk fortellestruktur*
- *Fetisjismen og dødsdriften*
- *Allegoriens struktur, dens "threshold texts" og betydninga av ordspill i forholdet mellom tekst, forteller og allegori*
- *Drømmevisjon og fuge*
- *En performativ logikk*
- *"New Eve" som en allegori over psykoanalysens allegoriske struktur*

Fra produksjonen av alternativ kvinnelighet til "feillesninger" av et maskulint begjær

Når Jean Wyatt argumenterer for at *New Eve* er en undersøkelse av "the narrative possibilities of Freud's concept of woman as a castrated man" og på denne måten setter romanen inn i en eksplisitt freudiansk ramme (59), forskyves også det som tradisjonelt sett har vært problemstillinga i lesninga av romanen, nemlig spørsmålet om en alternativ kvinnelighet, til å bli et spørsmål om det maskuline begjærets beveggrunner:

Carter seems to be giving body to Freud's myth of woman as castrated man and so reinforcing it – till it becomes evident that Eve, "the perfect woman", is constructed according to the specifications of male desire. The relevant question then becomes, why does man (including Freud) need to represent woman as castrated? (62)

Wyatts spørsmål ligner på det spørsmålet Spivak stiller i forbindelse med at kvinna (symbolske) klitoridektomi overskrives av den fantasmatiske fortellinga om hennes kastrasjon, nemlig: "what is man that the itinerary of his desire creates such a

text?" ("Displacement" 186, 191). Dette er et grunnleggende dekonstruktivt spørsmål, hevder Spivak. Ved å stille spørsmålet om kvinns objektivisering på denne måten, unngår man ikke bare de fallgruvne som ligger i ethvert forsøk på å konstruere nye, alternative forestillinger om kvinna, man unngår også å repetere (ja, faktisk snur på og forskyver) det som tradisjonelt sett har vært et *maskulint* spørsmål, nemlig spørsmålet om kvinneligheten (eller om kvinnelighetens essens):

Since she [den dekonstruktive kritiker] has, indeed, learned the lesson of deconstruction, this rewriting (...) cannot be an establishment of new meanings. It can only be to work away at concept-metaphors that deliberately establish and cast wide a different system of 'meanings'. // If she confines herself to asking the question of woman (what is woman?), she might merely be attempting to provide an answer to the honourable male [og grunnleggende freudianske] question: what does woman want? She herself still remains the *object* of the question. To reverse the situation would be to ask the question of woman as a subject: what am I? That would bring back all the absolutely convincing deconstructive critiques of the sovereign subject. // The gesture that the "historical moment" requires might be to ask the "question of man" in that special way – what is man that the itinerary of his desire creates such a text? Not, in other words, simply, what is man. ("Displacement" 185f)⁸⁶

Ved å stille spørsmålet på denne måten, tilraner den feministiske kritiker seg en posisjon innafor den binære logikken (subjekt/objekt; mann/kvinne) som hun i utgangspunktet er nekta eller skrevet ut fra, men uten å gjenta de samme ekskluderende, normative manøvrene som ligger til grunn for enhver etablering av et subjekt – nå enten det dreier seg om et "mannlig" eller et "kvinnelig". Nettopp ved å arbeide innafor denne maskuline binære konstruksjonen, men fra dens forskjøvnede "outside", eller grense, kan denne teksten, fortellinga om kvinns kastrasjon, åpnes opp

⁸⁶ Som Kathy Ferguson skriver i *The Man Question*, har spørsmålet om hvordan man best kan stille spørsmålet om kvinna (eller om det kvinnelige), vært et sentralt tema i den (post-strukturalistiske) feministiske teorien, og går inn i det større spørsmålet om "the proper way to frame questions of gender in language and politics" (1). I likhet med Spivak påpeker hun at spørsmålet om kvinna, er et typisk mannlig spørsmål som har subsumert tenkninga om det feminine i forhold til en maskulin norm. Også for henne er Freud et opplagt eksempel: "Freud is a nearly unavoidable target; perceiving women's sex to be defective because it is hidden (...), Freud relentlessly establishes the male to be the norm, then shrugs his shoulders at women's incomprehensibility, their essential mystery" (2). Shoshana Felman reiser en lignende problematikk i lesninga si av Freuds artikkel "Femininity" i *What does a Woman Want?": "A question, Freud (...) implies, is always a question of desire; it springs out of a desire that is also the desire for a question. Women, however, are considered merely as the *objects* of desire, and as the *objects* of the question. To the extent that women '*are* the question,' they cannot *enunciate* the question; they cannot be the speaking *subjects* of the knowledge or the science that the question seeks. (...) His question: 'What is femininity?' in reality asks: 'What is femininity – *for men?*'". Hun foreslår imidlertid en litt annen "løsning" enn det Ferguson og Spivak gjør, nemlig å stille spørsmålet om det feminine som spørsmålet: "What does the question, 'What is femininity – *for men?*' mean *for women?*" (43). Det kan argumenteres for at romanens undersøkelse av de ulike effektene den maskuline fantasien om det kvinnelige har for kvinner (og for menn), er ett mulig svar på et slikt spørsmål (jf. kapittel 3, første del).*

for sine egne dekonstruktive muligheter og sjøl forskyves (om enn bare i korte øyeblikk).

Spivak kommer med ett spesifikt forslag til hvordan en slik "omskrivning" av teksten om kvinners kastrasjon kan finne sted, og det er gjennom å fabrikere strategiske "feillesninger". Dette er en mulighet som i første rekke ligger åpen for litteraturviteren. Siden litteraturvitenskapen omhandler fiksjonstekster, som nettopp på grunn av sin status som fiksjon alltid kan (og må) rekontekstualiseres, er det en mulig strategi for den dekonstruktive, kvinnelige litteraturviteren⁸⁷ å produsere "useful and scrupulous fake readings" istedenfor "variations on 'received' or 'receivable' readings" (som alle er del av den hegemoniske diskursen som allerede råder innafor det litterære etablissementet og slik bare bidrar til å opprettholde det): "she might, by the superimposition of a suitable allegory, draw a reading out of the text that relates it to the historico-social differential of the body" (186).⁸⁸ Disse "feillesningene" – som bare kan springe ut fra en prosess der kritikeren "work[s] away at concept-metaphors" som åpner, ikke for nye betydninger, men for nye "system av betydninger" – må med andre ord knyttes til den kroppslige forskjelligheten som alltid allerede er historisk-sosialt

⁸⁷ Den mannlige, dekonstruktive teoretikeren er fri til å følge en annen strategi. Som Spivak argumenterer i forhold til Derridas dekonstruktive lesninger av (blant annet) Nietzsche og Blanchot, kan han iscenesette (seg sjøl som) den kvinnelige skriften som en del av en sjøl-kritisk intervensjonell kritikk av den filosofiske institusjonen. For den kvinnelige dekonstruktive teoretikeren stiller dette seg annerledes, fordi (som Spivak påpeker): "At whatever remove of 'différance' (difference/deferment from/of any decidable statement of the concept of an identity or difference) *sexual difference is thought*, sexual *differential* between 'man' and 'woman' remains irreducible" (184). Kvinna er allerede "forskjøvet". Hva skal så hun gjøre: forskyve seg sjøl i en tredjegrads forskyvning? Forskyve seg sjøl fra en livmordiskurs (jf. Derridas egen forskyvning fra den fallostriske diskursen)? Uansett vil disse formene for forskyvning ha en helt annen historisk betydning enn den Derridas forskyvninga av seg sjøl har, og den vil ikke kunne gå inn på samme måte i en institusjonell kritikk som samtidig er "sjøl-kritisk". Den kvinnelige (feministiske) dekonstruksjonisten har ikke de samme mulighetene som den mannlige, men må utarbeide andre strategier, andre dekonstruktive forhold til teksten og sin egen posisjon vis-à-vis denne. Denne forskjellen (mellom den mannlige og kvinnelige teoretikeren) er vel å merke effektene av en *institusjonell* forskjell (som bygger på en alltid allerede konstruert "biologisk" forståelse av kjønn) og ikke av en "biologisk" forskjell *som sådan*.

⁸⁸ Spivak understreker at dette trekket ("feillesninga"), selvsagt, må gjøres "scrupulously explicit". Det er selvsagt heller ikke snakk om å dikte opp lesninger etter eget forgodtbefinnende, men å undersøke tekstene i forhold til problemstillinger som i utgangspunktet er dem fremmede, og kanskje også fremmede (inna)for den litterære institusjonen – gjerne fordi de er ekskludert fra den dominerende kulturen. Poenget med slike "feillesninger" må være å iscenesette ulike diskursformer og spørsmål på en slik måte at de viser fram hverandres begrensninger og hverandres muligheter. I "A Literary Representation of the Subaltern", sier hun det slik: "The teacher of literature, because of her institutional subject-position, can and must 're-constellate' the text to draw out its use. She can and must wrench it out of its proper context and put it within alien arguments" (241). I tillegg er også Spivak nøye med å påpeke at enhver dekonstruktiv omskrivning (av maskulinistiske tekster), hvis den skal ha noen effekt og ikke etterlate seg "masculinity's business as usual", dessuten må suppleres med "the collective and substantive work of 'restoring' woman's history and literature" ("Displacement" 186). Spivak framhever i flere sammenhenger at feminisismen alltid må være et dobbelt prosjekt: for feminisme og mot sexismen. Se spesielt "French Feminism in an International Frame", ss. 150-153.

produsert. Bare slik kan fortellinga om kvinna som kastrert "omskrives", og med den også det Spivak kaller "moderskapets sosiale tekst" – altså de måtene kvinners seksualitet og kroppslighet reguleres og produseres i reproduksjonens tjeneste på.

Fortellinga om kvinna som kastrert er del av produksjonen av moderskapets sosiale tekst. Som sådan er den også med på å objektivere kvinna, samtidig som den søker å dekke over denne objektiveringa ved å framstille moderskapet som en effekt av kvinners eget begjær – etter fallos. Det kvinnelige gjøres dermed analogt med det mannlige i en hierarkisk binær konstruksjon der det kvinnelige speiler det mannlige negativt. Denne konstruksjonen gjør det mulig å kontrollere kvinna, å kontrollere hennes betydning(er) og som sådan effektivt negere muligheten for at det kvinnelige kan komme til uttrykk som en annen betydning, et overskudd av betydningsmuligheter som bryter med det reproduktive skjemaet (klitoris), eller også, som Lacan kanskje ville ha sagt det, gjennom den ikke-falliske nytelsen, *jouissance*.

Som vi allerede har sett, går det an å si at *New Eve* sjøl fabrikerer (eller kanskje heller framprovoserer) en rekke strategiske "feillesninger" gjennom sine parodisk-allegoriske spill på ord og på tradisjonelle, hegemoniske betydninger av kjønn og kvinnelighet – både via psykoanalysen ("a suitable allegory"?) og via en parodisk-allegorisk "feillesning" av den. Går det så også an å si at romanen, som en slags metafiktiv "litteraturkritikk",⁸⁹ går inn i et slikt dekonstruktivt prosjekt som det Spivak skisserer her? I *New Eve* er det jo nettopp moderskapet som til syvende og sist definerer den nye Evas kvinnelighet. Samtidig er den utviklinga mot kvinneligheten som romanen beskriver også en parodisk-allegorisk innskrivning av Freuds kvinnelighetsdiskurs. Er det også en "omskrivning" av den – fra perspektivet til det maskuline begjæret? Hvilke "begrepsmetaforer" er det i så fall her snakk om? Hvilke begreps-

⁸⁹ Jf. Margaret Roses tese om at alle parodiske tekster er en form for metafiktiv litteraturkritikk (som hun dessuten, i forlengelsen av Harold Blooms argumentasjon i "The Necessity of Misreading", sammenligner med en dekonstruktiv praksis): "[T]he 'misreadings' offered by a parodist are made from within the fiction, so that his criticism has the function of simultaneously renewing and rewriting literary tradition. In parody the internalisation of the fiction text within a form of criticism which is itself a fiction-text, thus achieves a 'strong reading' of another work at the same time as it expands the creative literary tradition. (...) [F]or longer than literary criticism, parody has also (...) represented the combination of analysis with the agonistic principle – the sense of play now also being championed by de-construction. And here, too, the parody has made creative use of the principles it has put into practice, by not only using them to 'deconstruct' what was false in earlier prose work, but to show what was latent and in need of 'reconstruction'" (104f). Også jf. Carters beskrivelse av sin egen skriftpraksis som "very often a kind of literary criticism" (Haffenden 71); "a kind of elaborate form of literary criticism" (Goldsworthy 5). Det må kanskje presiseres at psykoanalysen også fungerer som en form for litteratur i denne sammenhengen, sjøl om psykoanalysen også hviler på et analytisk, vitenskapelig grunnlag som ikke skal underslås og som ikke kan approprieres under headinga "litteratur" alene. I denne forbindelsen er det først og fremst psykoanalysens status som en egen diskursiv formasjon som leses som en form for "litteratur", eller kanskje mer presist: som en form for "fiksjon".

metaforer går det an å si at romanen "works away at"? Det er tydeligvis ikke "a network of concept-metaphors that does not appropriate or displace the figure of woman" ("Displacement" 170). Snarere tvert imot: de begreps-metaforene som står sentralt i romanen, er nettopp de som på den mest utprega og tydelige måten approprierer og forskyver kvinna: den lille jenta som en liten mann, kvinna som kastrert, kvinneligheten som maskerade, moderskapet som kvinns endelige bestemmelse, forestillinga om at ei kvinne bare er vakker i den grad hun "most completely incarnates the secret aspirations of man", og så vidare, og så vidare.

Alle disse begrepsmetaforene (eller forestillingene) bidrar nettopp til å produsere og regulere kvinns seksualitet og kroppslighet i forhold til mannen (subjektet, Betydninga, patronymet, herren), som hans negative speilbilde. Samtidig er de jo også, slik romanen framstiller dem, effekter av en maskulin fantasi, eller kanskje snarere: av et representasjonssystem som favoriserer en maskulin fantasi. Hvilke muligheter har romanen til å intervensjonere i dette representasjonssystemet? Slik vi så det i eksempelet med ordspillet på navnet Eve-lyn, var de "feillesningene" det var mulig å konstruere ut av dette ordspillet, en effekt av muligheten for en parodisk intervensjon i fortellerens egen retorikk. Jeg mener at denne muligheten er et gjennomgående trekk ved store deler av romanen, og at den skyldes en ironisk kontrast mellom tekst og forteller. Denne kontrasten viser seg i første rekke ved at det etableres et ironisk forhold mellom fortellerens diskurs og romanens handlingsforløp. Fortellerens stemme gir uttrykk til det representasjonssystemet som favoriserer en maskulin fantasi, men på måter som får uventa og potensielt undergravende effekter på romanens handlingsplan som sådan. For å nærme oss en forståelse av hvordan denne kontrasten eller disse effektene fungerer, må vi imidlertid først lese teksten *som* en tekst – og ikke som en serie representasjoner som i seg sjøl enten er konserverende reproduksjoner av en hegemonisk forståelse av kjønn eller alternative og potensielt subversive "nyskapninger". I dette tilfellet innebærer det i første rekke å lese teksten som en iscenesettelse av en ironisk kontrast mellom fortellerens diskurs og romanens allegoriske struktur.

Kjønn og maskerade: Evelyn og Leilah vs. Eve(lyn) og Tristessa

Når Wyatt leser *New Eve* søker hun svaret på spørsmålet "hvorfors trenger mannen fortellinga om den kastrerte kvinna" både i Beauvoirs teorier om kvinna som mannens

Andre, og mer spesifikt i Lacans teorier om kvinneligheten som maskerade – altså, som den som kroppsliggjør den mangelen mannen benekter og således fungerer som et negativt speilbilde som bekrefter ham som bæreren av fallosen. For mange feministiske kritikere fungerer teorien om kvinneligheten som maskerade, spesielt slik den først blei utarbeida av Joan Riviere,⁹⁰ som en potensielt "frigjørende" teori fordi den impliserer at det kvinnelige ikke har noen essens og at kvinna således er fri til å "skape seg sjøl". For Wyatt betegner imidlertid ikke maskeraden så mye noe kvinna gjør, som den maskuline konstruksjonen av henne. Uansett om kvinna gjennom maskeraden er "fritatt" fra en essens, vil denne teorien (i alle fall i dens lacanianske versjon) alltid definere henne innafor og i forhold til en fallostrisk diskurs. Det kvinna spiller i maskeraden, er nettopp den samme konstruksjonen av henne sjøl som mangel, fravær og negativitet som ifølge Wyatt bidrar til å opprettholde "the fiction that a man can embody the phallic ideal" (63).

Vi har allerede sett denne dynamikken spille seg ut i scenene mellom Leilah og (den mannlige) Evelyn. I dette tilfellet bidrar imidlertid *ikke* kvinneligheten som maskerade til å opprettholde den maskuline fiksjonen om mannen som bærer av fallosen. Tvert imot: gjennom denne spesielle dynamikken i kjærlighetslivet, det Lacan kaller de seksuelle relasjonenes komedie⁹¹, blir Evelyn *konfrontert* med sin egen mangel, sin egen kastrasjon, og velger derfor å forlate henne. Det er denne komedien som er Lacans egentlige og radikale innsikt: kvinneligheten som maskerade, hennes "mangel" eller "lack-in-being" er ikke noe annet enn den symbolske ekvivalenten til mannens egen "mangel", hans "lack-in-having". Kvinneligheten som *maskerade* har

⁹⁰ Se Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade". Rivieres begrep om kvinneligheten som maskerade baserer seg på en teori om den profesjonelle, eller intellektuelle, kvinna, som hun mener tar på seg en feminin maske for å skjule sine egne maskuline ambisjoner og på denne måten virke mindre truende på menn: "women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared by men" (35). Men hun utvikler også denne teorien til å bli en teori om kvinneligheten generelt: "The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing" (38). Det er denne tenkinga om det feminine Lacan griper fatt i når han utvikler sin egen teori om kvinneligheten som maskerade, men den har også hatt stor betydning for den feministiske teorien. Lisa Appignanesi og John Forrester hevder for eksempel at det radikale med Riviere nettopp er at "for her mask and essence are one where womanliness is concerned" (363). Men som Stephen Heat påpeker, er også Rivieres definisjon problematisk fordi, "[i]n the end we come back to a now familiar problem. Psychoanalysis gives us sexual identity as construction and an understanding of that construction that makes good sense; reading 'Womanliness as a masquerade' is surely evidence enough for this. At the same time, the terms of that understanding gives us a pattern of development (...) which seems to fix things for ever in the given, and oppressive, identities, with no connections through to the social-historical realities that it also seems accurately to be describing" (56).

⁹¹ Jf. "The Meaning of the Phallus", s. 84.

sin nødvendige (og for feminismen uunnværlige) parallell i maskuliniteten som *forstillelse*, bedrag. Disse konstruksjonene er imidlertid ikke symmetriske, men eksisterer tvert imot som to radikalt forskjellige forhold til fallosen, til språket og til betydning som sådan. Derav også Lacans berykta formulering: *il n'y a pas de relation sexuelle*. Kvinna (som maskerade) og mannen (som bedrag) *kan ikke*, per definisjon og som en funksjon av språkets krav, forenes i noen slags enhet, en enhet som ville ha helet mangelen; de kan bare spille ut og vise fram hverandres forskjellig konstituerte mangler. Enhver tro på noe annet er imaginær, sier Lacan. Det er en illusjon.

Wyatt er imidlertid ikke interessert i hvordan maskeraden faktisk underminerer den maskuline fiksjonen (eller forstillingen, bedraget) om mannen som bærer av fallosen. Hun er først og fremst opptatt av maskeraden som en maskulin konstruksjon, en konstruksjon som definerer kvinna i forhold til en maskulin fiksjon. I så henseende er det ikke Leilah og Evelyn, men Eve(lyn) og Tristessa som blir de viktigste romanpersonene for henne. Siden de begge er kvinner på den måten at de er "kastret" menn (Eve(lyn) bokstavelig talt, Tristessa gjennom maskeraden), framstår de begge som bokstaveliggjøringer av "the notion of femininity as a male construct" (64). På denne måten fungerer de også som speilbilder av hverandre, eller mer presist: de er speilbilder av hverandres (konstruerte) "mangel". Eve(lyn)s egen beskrivelse av sitt første møte med Tristessa, understreker nettopp denne dynamikken: "I went towards you as towards my own face in a magnetic mirror, but when (...) you came towards me, I did not feel a sense of homecoming, only the forlorn premonition of loss (...) [T]he abyss on which you opened was that of my self, Tristessa" (110). Wyatts tese er at romanens funksjon er å vise fram at det er som "'emptiness', 'void', 'negation' that 'Woman' exists, as the negative sign (...) that establishes man as the standard of positive value" (64). Svaret på spørsmålet om hvorfor mannen trenger fortellinga om kvinna som kastret, er med andre ord at han på denne måten framstår som ikke-kastret, den som *har* (og, som en funksjon av det, også *er*).

Wyatts lesning av *New Eve* ligner på mange måter på min egen. Også hun leser romanen som en undersøkelse av Freuds kvinnelighetsdiskurs (mer spesifikt: av forestillinga om kvinna som "kastret mann"); også hun ser på Eve(lyn) og Tristessa som bokstaveliggjøringer av kvinneligheten som en maskulin fantasi. Hun påpeker i tillegg at Carter "rewrites social myths in ways that bring out their hidden damages" (77), noe vi allerede har sett er en sentral tematikk i *New Eves* bearbeidinger av tradisjonelle forestillinger om kjønn og kvinnelighet. Wyatts lesning er imidlertid

overveiende tematisk. Hun tar ikke i betraktning hvordan Freuds kvinnelighetsdiskurs, spesielt slik den kommer til uttrykk i essayet "Femininity", ikke bare er skrevet inn i betydninga av og forholdet mellom de ulike romanpersonene, men også strukturerer selve *handlingsforløpet* i romanen. Hun leser heller ikke romanen verken som en allegori eller som en parodi, og åpner ikke opp for at romanen faktisk også *intervenerer* i de forestillingene den legger ut; hun konstaterer ganske enkelt at romanen viser dem fram, som maskuline konstruksjoner. Hennes svar til de kritikerne som mener at Carters tidlige romaner, blant dem *New Eve*, "critique patriarchy without offering any positive alternatives", er at Carters "revisions are liberatory not just because of their 'demythologising' effect: they also suggest alternative forms of masculinity – and therewith, since gender is a relational term, the possibility of revising notions of femininity as well" (77). I konklusjonen knytter hun imidlertid disse revisjonene av det maskuline bare til de *andre* tekstene hun leser, novella "Peter and the Wolf" (1982) og romanen *The Magic Toyshop* (1967). *New Eve* nevnes ikke i forbindelse med spørsmålet om endringspotensialet i Carters tekster, høyst sannsynlig fordi det ikke finnes alternative former for maskulinitet i denne romanen. Til tross for sine egne intensjoner, greier ikke Wyatt å imøtegå den kritikken som er blitt reist mot *New Eve*. Mer problematisk er det at hun heller ikke greier å diskutere hvordan en eventuell "endringsvisjon" faktisk ser ut, eller bearbeides, i romanen sjøl.

Siden *New Eve* verken presenterer alternative (i betydninga "positive") begreper om mannligheten eller om kvinneligheten, må dens eventuelle "endringsvisjoner" søkes andre steder – og da først og fremst i dens parodisk-allegoriske "feillesninger" og dens spill/lek med ord og betydninger. Dette er et spill som foregår i teksten og ikke nødvendigvis bare i forhold til noe utenfor den. Romanen må derfor også leses *som tekst*; det gjelder også romanpersonene Eve(lyn) og Tristessa. Forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, de to "mannlige kvinnene" som gjensidig speiler hverandres mangel og (symbolske) kastrasjon, er nemlig ikke bare en polemisk bokstaveliggjøring av kvinneligheten som en maskulin konstruksjon; det er også en "kommentar" til de innledende scenene mellom (den mannlige) Evelyn og Leilah. Det er med andre ord del av romanteksten og inngår som sådan i en narrativ struktur der ulike forhold på samme tid både speiler hverandre og gjennomgår en narrativ utvikling der tekstinterne forhold repeteres, utdypes og forandres. I så måte kan scenene mellom Eve(lyn) og Tristessa faktisk også leses som en (parodisk) bokstaveliggjøring av

scenene mellom Evelyn og Leilah; de bokstaveliggjør med andre ord ikke bare noe *utenfor* romanen, men også (andre) forhold i romanen sjøl.

Tristessa reflekterer Eve(lyn)s "loss": "the abyss of myself, of emptiness, of inward void" (125), på samme måte som Leilah gjennom sin miming speiler Evelyns egen "fatal lack" (34). Beskrivelsen av Tristessas maskerade er da også en tilnærma "ordrett" repetisjon av beskrivelsen av *Leilahs* maskerade. Når Tristessa blir kledd opp som brud av Betty Boop i forkant av det "bryllupet" Zero og haremet hans arrangerer mellom ham/henne og Eve(lyn), er vi vitne til hvordan, "in the mirror, Tristessa saw the grudging hands of his tormentor were building up again the spectacular fiction of his beauty. He began, by miraculous degrees, to grow back into his reflected self" (133f). Hans/hennes "skjønnhet" er med andre ord en *fiksjon* han/hun tar på seg foran speilet og først seinere "blir" gjennom å "bli" sitt eget speilbilde. På samme måte er Leilahs skjønnhet også en "accession", der "she brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and *then* became her own reflection" (28, min uth.).

Som en kroppsliggjøring av kvinneligheten som maskerade, er imidlertid Tristessa også en parodisk *inversjon* av denne forestillinga siden han/hun "er" en mann. På denne måten framheves kvinneligheten som en maskulin fantasi. Men denne inversjonen bokstaveliggjør egentlig bare det meningsinnholdet som allerede ligger i Lacans begrep om kvinneligheten som maskerade: nemlig at det *er* en maskerade og at den kvinnelige "kastrasjonen" er en forkledning som oppstår som en effekt av hvordan det kvinnelige framstår/må framstå innafor en "fallisk", symbolsk begjærstruktur som konstitueres i og gjennom kastrasjonskomplekset (uansett hvem det er som maskerer seg). Tristessas maskerade representerer således ikke noe nytt i forhold til den tidligere beskrivelsen av Leilahs maskerade, men konkretiserer og, kan vi si, slik også utdyper den tematikken som allerede var tydelig i scenene med henne: at kvinneligheten er en effekt av og en miming av et maskulint begjær, en maskulin fantasi. Den eneste forskjellen mellom dem er at Leilah mimer Evelyns (maskuline) begjær, mens Tristessa mimer sitt eget (maskuline begjær). Han/hun har "made of himself the only woman he could have loved" (128f).

Det som imidlertid *er* nytt, er Eve(lyn)s *egen* posisjon i forhold til de to maskeradene. I det første tilfellet var det Evelyns begjær som mann Leilah mimet (for ham); han søkte i Leilah den kvinne som kunne mime den negative bekræftelsen på hans egen (fantasmatiske) identitet – som bærer av fallosen. I forholdet til Tristessa kan ikke denne dynamikken aleine forklare drivkraften i Eve(lyn)s begjær. På dette

tidspunktet er han/(hun) nemlig sjøl blitt en kroppsliggjøring av den "kasterte" kvinne, av mangelen, av sitt eget (tidligere maskuline) begjær. I dette tilfellet speiler altså begge partene i det erotiske forholdet allerede i *utgangspunktet* hverandres mangel. Hva er det da Eve(lyn) "ser" i Tristessa? Og *vice versa*, hva er det Tristessa "ser" i ham/(henne)? Videre, hvordan kan det ha seg at det nettopp er to "mangler" som lager den platonske hermafroditten, "the whole and perfect being" (148), i elskovsscenen i ørkenen? Og på hvilken måte kan vi så si at forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa er en (narrativ) "kommentar" til det innledende forholdet mellom Evelyn og Leilah?

Kjønn og begjær; tekst og forteller

Når tematiseringa av kvinneligheten som maskerade forskyves til forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa, så *vanskeliggjøres* den lacanianske dynamikken som vi fant i forholdet mellom Leilah og Evelyn. Heller enn å komme med en ny tese, eller en oppklarende "kommentar", så åpner teksten på denne måten for en rekke spørsmål som det ikke finnes entydige svar på. For det første gjelder dette hvilken status den platonske hermafroditten har i romanen. Betegner påkallelsen av den platonske hermafroditten i beskrivelsen av forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa tekstens forsøk på å overskride den lacanianske tesen om dynamikken i kjærlighetslivet ved å presentere et positivt alternativ til den (mangelen *kan* heles)? Eller er den en bevisst parodisk "feillesning" av Lacans tese om at mannen også er mangel, en "lack-in-having", slik at det uansett hvem som har seg med hvem, alltid er to "mangler" som møtes? Og er i så fall denne "feillesninga" også en "omskrivning" av denne mangelen ved å åpne for muligheten til at disse "manglene" (både den "kvinnelige" og den "mannlige") kan repeteres, mangfoldiggjøres og opptre i et utall forskjellige konfigurasjoner som bryter med mann/kvinne-dikotomien? Eller er denne beskrivelsen av forholdet deres bare et utslag av rein ønsketenkning fra Eve(lyn)s side, en fiksjon i fiksjonen?

Dessuten, som Rubin Suleiman allerede har påpekt, åpner kjærlighetsscenen i ørkenen også for et utall forskjellige kjønnskonnstellasjoner – sjøl om noen av dem kanskje ikke er fullt så "subversive" som hun vil ha det til (hvis da ikke overfloden av dem i seg sjøl kan sies å fungere "subversivt"). Kan det for eksempel tenkes at disse elskovsscenen bare er mulig fordi Tristessa her framstår som en "mann", slik at den opprinnelige freudiansk-lacanianske dynamikken faktisk opprettholdes? For Tristessa er nemlig scenene i ørkenen del av hans/hennes "rediscovery of his virility" (141).

Men hvorfor fører ikke da møtet mellom dem til Tristessas erfaring av sin egen "kastrasjon" og mangel som mann? Hvorfor kan de, i motsetning til andre heteroseksuelle par (som for eksempel Evelyn og Leilah), til sammen danne den mytiske hermafroditten? Eller er det faktisk bare to "menn" som *maskerer seg som kvinner* som til sammen kan danne denne mytiske hermafroditten, siden den *negative* innflytelsen av kvinns kastrasjon i dette tilfellet skrives ut slik at de begge (som en funksjon av en tekstlig ironi) gjensidig kan opprettholde hverandres fantasmatiske forestillinger om seg sjøl som "bæreren av falloen" ved å spille kvinneligheten som maskerade for hverandre? Sjøl om "den" i Eve(lyn)s tilfelle helt konkret er borte, er han/(hun), nettopp derfor, også helt bokstavelig bæreren av falloen – i betydninga "mangel". I så fall er ikke romanen bare en omskrivning av Aristofanes' fortelling i Platons *Symposion*, men også av hele dynamikken i det mannlige homoseksuelle begjæret. Eller er det ikke det mannlige, men det *kvinnelige* homoseksuelle begjæret som står på spill i disse scenene? Fungerer Tristessas penis her i så fall som en slags dildo, men av hunkjønn, ei tredje kvinne i henhold til Mothers retorikk om penisens feminitet, som i dette tilfellet fungerer som bindeleddet mellom to kvinner heller enn to menn? Eller hvis denne betegnelsen bare er et utslag av Eve(lyn) ønsketenkning, er da denne ønsketenkninga en fiksjon fra Eve(lyn)s ståsted som "kvinne" eller som "mann" (det vil si: oppfyller den en gammel drøm, eller beskriver den et "nytt" begjær)?

Som vi ser, er ikke disse ulike kjønnskonstellasjonene bare muliggjort av at det er umulig å si når hvem av dem er enten kvinne og/eller mann i selve akten; de kompliseres ytterligere av det ironiske forholdet mellom tekst og forteller, og av det faktum at Eve(lyn) (fortelleren) er/har vært forelska i Tristessa både som "kvinne" og som "mann". Den samme grunnleggende mangetydigheten dannes lenge før Eve(lyn) vet at Tristessa har en penis. Når Eve(lyn) treffer Tristessa ansikt til ansikt for første gang (som kvinne), tror han/(hun) fremdeles at også Tristessa er en kvinne. Men også i dette møtet er det faktisk helt umulig å si hvilke kjønnskonstellasjoner det er som ligger til grunn for deres felles tiltrekning:

I must not fall into the chasms of her eyes where I see myself reflected twice, my golden hair whipped by the wind to foam, the soft, bruisable flesh of my innocent face an invitation to the marauder just as the ripe peach invites teeth. For the most fleeting instant, this ghostly and magnetic woman challenges me in the most overt and explicit manner. (...) I, she, we are outside history. We are beings without a history, we are mysteriously twinned by our synthetic life.// With her glance like a beam of black

light, she ordered me to negate myself with her. It was the most imperious demand for submission I could ever have imagined. I felt a sensation within me as though the neck of my new womb moved. I caught hold of the glass parapet to prevent myself from falling. (125)

Dette sitatet framsetter faktisk (minst) hele tre forskjellige måter begjæret mellom Eve(lyn) og Tristessa er kjønna på. Den første setninga beskriver i første rekke et narsissistisk begjær, og et sadistisk narsissistisk begjær som sådan. I tråd med tekstens tidlige tematisering av narsissisme som et "typisk" kvinnelig trekk, kan vi tenke oss at dette begjæret oppstår som en effekt av at Eve(lyn) nå er kvinne. På den andre sida kan vi like gjerne tenke oss at Tristessas øyne reflekterer tilbake til Eve(lyn) hans/(hennes) eget (tidligere) *maskuline* sadistiske begjær, altså det samme begjæret som for eksempel fikk utspille seg overfor Leilah, men som han/(hun) nå *sjøl* er blitt objektet for. Tristessas øyne får slik en lignende funksjon som den Leilah hadde: de reflekterer, på samme måte som hun gjorde, Evelyngs eget maskuline begjær. Men er de da også "tomme", på samme måte som Leilah var "tom" og bare "gave reflected light" (34)? Eller er det disse øyene reflekterer også en effekt av *Tristessas* begjær – og i så fall, som mann eller som kvinne?

I den andre setninga har Tristessa gått fra å være den som reflekterer noe, til å *utfordre* Eve(lyn) med sin "ghostly and magnetic" framreden som kvinne (spøkelsesaktig og magnetisk fordi hans/hennes kvinnelighet er en maskulin konstruksjon?). Med dette inntar han/hun også en maskulin utsigelsesposisjon: Tristessa *beordrer* (lenger nede) Eve(lyn) til å "negere seg sjøl" sammen med henne. Denne beordringa gir assosiasjoner til den hegelianske dialektikken, der negasjonen av den andre gjør at to kan heve seg opp på et høyere nivå, syntesen, eller i dette tilfellet: den platonske hermafroditten⁹². Som Butler utlegger denne dialektikken i "Desire":

Figured first as consumption, and then as recognition through reduplication, desire seeks to "negate" or overcome what is different or unassimilable in the Other. In Hegel's terms, the Other is paradoxically preserved and negated, and the subject can at once recognize himself in that Other without vanquishing the Other. (379)

⁹² Setninga "[h]er glance like a beam of black light", altså det blikket som beordrer, gir også assosiasjoner til alkymien. I følge den persiske greina av alkymien, representerer nemlig det svarte lyset den høyeste formen for transmutasjon. Ifølge Hakim Bey (Peter Lamborn Wilson), er det svarte lyset "the nothingness that is also total luminescence, the dark side of god, Chaos & Old Night, the Sun at Midnight, presence of absence as light." Se "Islam and Eugenics", <http://www.hermetic.com/bey/islamandeugenics.html> [tilgjengelig 20.05.07].

Med denne beordringa, som altså samtidig er en lovnad om noe framtidig, er det helt klart Eve(lyn)s såkalte feminine begjær Tristessa taler til. Tristessas krav om total "submission" får det til å "kile" i Eve(lyn)s nye kvinnelige underliv – som om det er selve livmora som "kaller". I så fall er vi også vitne til en endring i Eve(lyn)s begjærstruktur, en endring som, hvis vi følger den freudianske kvinnelighetsdiskursen, tilsvarer den normale kvinnelighetens utvikling mot ønsket om få barn.

Eve(lyn) rømte fra Mother nettopp for å unngå å bli inseminert og slik også, ifølge ham/(henne) sjøl, å bevare en siste rest av "mannlighet": "to prolong, for however short a time, my artificial virginity and, with it, my notional unfemininity, which still remained significant to me" (84). I tida hos Zero trøster Eve(lyn) seg med at Zero i alle fall er steril, "it was a great relief to me to know I would not be betrayed to motherhood in this vile place" (102). Når nå "endelig" livmora kommer "i tale" er det, ironisk nok, overfor (det Eve(lyn) tror er) ei anna kvinne. Med andre ord, begjæret etter å få barn vekkes bare til live i møtet med en annen som (han/(hun) tror) *heller ikke* kan gjøre ham/(henne) gravid. Dette begjæret *må* selvsagt på en eller annen måte vekkes, tatt i betraktning den allegoriske strukturen romanen spiller ut. Men Tristessas utfordring til Eve(lyn) om å "*negere seg sjøl*" sammen med henne, kan i denne sammenhengen også leses som et uttrykk for et ubevisst begjær hos Eve(lyn) – etter å få barn. Begrepet negasjon brukes da her som en henvisning til noe ubevisst, mer spesifikt til noe som ikke kan gjøres bevisst uten at det samtidig negeres. Ifølge Freud kan nemlig bare

the content of a repressed image or idea (...) make its way into consciousness, on the condition that it is *negated*. Negation is a way of taking cognizance of what is repressed; indeed it is already a lifting of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed. ("Negation", 437f)

Vi står altså overfor to betydninger av negasjon som begge kan sies å peke mot den platonske hermafroditten (som en syntese). I den første betydninga er det selve (den seksuelle) kjærligheten mellom Eve(lyn) og Tristessa som i seg sjøl er denne "høyere syntesen", i det andre tilfellet er det barnet. Det er også ting i teksten som tyder på at det slett ikke bare er Eve(lyn) og Tristessa som omfavnes av begrepet om den platonske hermafroditten, men også det barnet som unnfanges. Når Eve(lyn) beskriver hvordan han/(hun) og Tristessa lager denne hermafroditten sammen, begynner sitatet slik:

Alone, quite alone, in the heart of that gigantic metaphor for sterility, where our child was conceived on the star-spangled banner, (...) we peopled this immemorial loneliness with all we had been (...) as if, out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite together. (148)

Verbet "peopled" (befolka) peker ikke nødvendigvis bare på tilstedeværelsen av de to hovedpersonene, men også på at de skaper (kimen til) et *nytt* menneske og også på denne måten *befolker* ørkenen – et menneske som da er skapt fra, og med, "the very essence of our selves; the concentrated essence of being", *som om* de lager den platonske hermafroditten, "the whole and perfect being" (148). Et barn som, slik Lilith påpeker, er blitt unnfanga av to mødre og to fedre (187), kan i forlengelsen av en slik fordobling godt tenkes sjøl å representere en hermafroditt.

Mellom disse to kravene fra Tristessa i det første sitatet (utfordringa og beordringa) framstiller Eve(lyn) imidlertid både seg sjøl og Tristessa som "beings without a history", som "synthetic" heller enn *kroppslige* menn og kvinner. Hvordan skal vi så forstå dette? Er det barnet de to lager *også* syntetisk? Og hvilken synsvinkel er det Eve(lyn) forteller fra her? Han/(hun) vet ennå ikke på dette tidspunktet i fortellinga at Tristessa er en "mann". Er han/hun "syntetisk" på en annen måte? Eller er den innsikten denne setninga bærer en effekt av at fortellinga er skrevet ned i ettertid? Den står da også i presens, noe som kan tyde på at den ikke tilhører fortellingas, men fortellehandlingas nåtid. Men da er Tristessa allerede død. Ville det da ikke ha vært mer "naturlig" å skrive "we *were* beings without a history" og så videre? På den andre sida, så står også setningene *ovenfor* i presens (både den om det narsissistiske begjæret og den som framsetter Tristessas utfordring). Hvilken nåtid tilhører så *disse* utlegningene – handlingas eller fortellehandlingas? Og hva sier i så fall dette om *fortellerens* begjær – *idet* han/(hun) forteller?

Det kan selvfølgelig argumenteres for at Eve(lyn) på dette tidspunktet bare er et offer for en tekstlig ironi og at (tematiseringa av) hans/(hennes) eget begjær ikke (lenger) spiller noen rolle. Han/(hun) er bare en brikke i tekstens demytologiserende prosjekt som består i å vise fram, utbrodere og leke med kvinneligheten som en maskulin konstruksjon. Det er en slik forståelse av Eve(lyn)s funksjon i romanen som synes å konstituere grunnlaget for Wyatts lesning. Eve(lyn) "is made to incarnate male fantasies of Woman", skriver Wyatt. Fortellerstemmen hans/(henne) er i denne forbindelsen bare interessant i den grad Eve(lyn)s beskrivelse av Tristessa fungerer som

en rein eksemplifisering av den lacanianske diskursen om kvinne som "mangel" og "negativitet" (64). Men en slik lesning er bare mulig på bekostning av at vi overser at romanen skriver inn *to* prosjekter: Eve(lyn)s og tekstens eget. Og siden det er Eve(lyn) som er fortelleren, er det også hans/(hennes) begjær (etter å fortelle) som kan sies å drive fortellinga fram (innafor fiksjonens eget univers).

I første rekke er dette begjæret, som vi allerede har påpekt, et begjær etter å nå innsikt i sin egen situasjon og i sin egen "nye" kjønnsidentitet. Men fortellinga som sådan framstår også som en kjærlighetserklæring til Tristessa. På denne måten forvanskes også betydninga av Eve(lyn)s fortellehandling. Er de to aspektene ved fortellehandlinga hans/(hennes) (forsøket på å nå innsikt i seg sjøl og kjærlighetserklæringa til Tristessa) compatible, eller er det en motsetning mellom dem? Og hvilket forhold er det i så fall mellom tekstens prosjekt og dette andre aspektet ved Eve(lyn)s fortellehandling?

Romanen både åpner med og slutter med en påkallelse av Tristessa. I tillegg tiltaler fortelleren ved flere anledninger gjennom fortellinga Tristessa med "you" (på en både kjærlig og familiær måte), som om kjærlighetserklæringa var retta direkte til ham/henne. Denne tiltalen er en vesentlig del av fortellingas narrative situasjon (som ikke bare innebærer at det er noen som forteller om noe, men at dette noe også blir fortalt *til* noen som slik har en avgjørende betydning for hvordan og hvorfor dette "noe" blir fortalt). Romanens første setning er da også en slags (homoerotisk) "dedikasjon" til Tristessa, mens romanens siste side igjen påkaller Tristessas tilstedeværelse gjennom fortellerens beskrivelse av hvordan

[a]t night, dreaming, I go back again to Tristessa's house, that echoing mansion, that hall of mirrors in which my whole life was lived, the glass mausoleum that had been the world and now is smashed. He himself often comes to me in the night, serene in his marvellous plumage of white hair, with the fatal red hole in his breast; after many, many embraces, he vanishes when I open my eyes. // The vengeance of the sex is love. (191)

I den grad teksten kan sies å "bruke" figuren Tristessa i en kritikk av det representasjonssystemet som reproducerer en maskulin fantasi (slik Wyatt argumenterer for), synes altså fortelleren sjøl å motsette seg en slik ensidig (negativ) "bruk" av Tristessa. Tvert imot åpner han/(hun) for muligheten av at kjærligheten kan fungere som en overskridende kraft i forhold til de betydningene dette representasjonssystemet produserer. Ifølge Eve(lyn) fungerer kjærligheten i denne sammenhengen som (det noe uklart formulerte begrepet) "kjønnets" hevn. Hvis

"kjønnet" skal hevne seg på noe eller noen i dette tilfellet, må det nettopp være det representasjonssystemet som produserer "kjønn" i forhold til dens egne behov – enten det nå kommer til uttrykk gjennom Mother, MGM, Zero eller, i tråd med tekstens retorikk, gjennom den symbolske orden som sådan. Både Eve(lyn) og Tristessa er effekter av et slikt representasjonssystem. Men, impliserer Eve(lyn), gjennom kjærligheten, gjennom en forening på et "høyere" nivå – hinsides den fallogosentriske diskursen, men samtidig som en effekt av den – der ingen av dem eksisterer verken som entydige menn *eller* kvinner, kan det dannes nye betydninger, nye levelige subjektposisjoner, nye begjærstrukturer: en multiplikasjon av identiteter, heller enn en begrensning av dem.

En slik logikk knyttes imidlertid i dette tilfellet bare til fortellerens begjær og motsies som sådan av hans/(hennes) egen bruk at det personlige pronomenet "han" om Tristessa. Sjøl om både fortelleren sjøl og Tristessa kan sies å inneha tvetydige kjønnsposisjoner i teksten (de er begge menn *og* kvinner), har Tristessa mot slutten av romanen blitt en "han" i fortellerens diskurs, samtidig som Eve(lyn) er blitt en "hun" (en framtidig mor).⁹³ I dette henseende framstår fortelleren faktisk som mer "konservativ" enn det teksten kan sies å gjøre. Tekstens kritiske posisjon tilsier riktignok at Eve(lyn) og Tristessas kvinnelige eksistens (bare) er bokstaveliggjøringer av forestillinga om det kvinnelige som en maskulin fantasi, likevel: deres gjensidige tiltrekning av hverandre åpner også opp for at kjønnsdimensjonene ved deres væren skriver inn begjæret på måter som overskrider deres funksjon som slike allegoriske personifikasjoner (slik vi for eksempel har sett det i Rubin Suleimans lesning av kjærlighetsscenene i ørkenen). Fortellerens egen diskurs synes imidlertid å innordne seg og således opprettholde en heteroseksuell, fallosentrisk bruk av personlige pronomen: Tristessa blir en "han" fordi han/hun har penis, sjøl om den måten han/hun sjøl framstår som en "han" på, setter spørsmålsteget ved hele denne reduksjonistiske logikken. Denne "konservatismen" oppstår til tross for at det er fortellerens eget begjær som eventuelt åpner for muligheten av at denne reduksjonistiske logikken kan overskrides.

Eller gjør det egentlig det? Hva og hvordan er det fortellerens begjær betyr? Hva er forholdet mellom fortellerens begjær, den fortellinga han/(hun) forteller og den

⁹³ Fortelleren påpeker at verken "[h]e, she – neither will do for you, Tristessa" (143), men bruker likevel nokså konsekvent betegnelsen "han" om ham/henne.

diskursen han/(hun) "tar i bruk" eller representerer? Og hvilken funksjon har (tematiseringa av) dette begjæret i teksten?

Allegori over et (maskulint) begjær

Allerede på romanens første sider problematiseres fortellerens forhold til sin egen fortelling. Denne problematiseringa kan også sies å være en viktig del av *tekstens* "selv-situering" siden vi gjennom denne problematiseringa allerede her får et innblikk i den komplekse relasjonen mellom tekst og forteller (til tross for at denne relasjonen bare kan forstås og fortolkes i forhold til hendelser som skjer mye seinere i romanen). Fortellinga åpner med at Eve(lyn), i et tilbakeblikk, filosoferer over sin egen fascinasjon over Tristessa, "The most beautiful woman in the world", og hennes opptredener på filmlerretet, der hun "skriver" sin symbolske sjølbioografi (lidelsen) i "arabesques of kitsch and hyperbole yet transcended the rhetoric of vulgarity by exemplifying it with a heroic lack of compromise" (5).

Denne filosoferinga avløses ganske raskt av en digresjon om symbolenes vesen. I en polemikk mot det synet at vi i det moderne mangler symboler som kan gi et adekvat uttrykk for vårt indre liv (som her er tilskrevet Rilke), argumenterer Eve(lyn) tvert imot for at:

Our external symbols must always express the life within us with absolute precision; how could they do otherwise, since that life has generated them? Therefore we must not blame our poor symbols if they take forms that seem trivial to us, or absurd, for the symbols themselves have no control over their own fleshly manifestations, however paltry they may be; the nature of our life alone has determined their forms. // A critique of these symbols is a critique of our lives. (6)

I dette avsnittet fremmer faktisk Eve(lyn) et kritisk ståsted som (til forveksling) likner tekstens eget, nemlig at de symbolene vi omgir oss med, ikke er uttrykk for en ytre "virkelighet", men for et indre (ubevisst) liv, for fantasier og begjærstrukturer. Siden symbolene ikke har noen selvstendig, utenom-menneskelig eksistens, men vokser fram fra en indre, levd, *menneskelig* realitet, gir de derfor også nødvendigvis et presist uttrykk til denne (indre) realiteten. Derav følger det også at en kritikk av disse symbolene, samtidig er en kritikk av våre liv.

Flere kritikere har lest dette sitatet som en presentasjon av tekstens, endog Carters eget, prosjekt i denne romanen. I "Enthralment" hevder Jordan at det er Carter

sjøl som taler i dette avsnittet, og at hun her argumenterer for "the need to produce a 'critique of our lives' through 'a critique of our symbols'" (27). Blodgett argumenterer på lignende måte at dette avsnittet representerer "the book's rationale" og hevder at "the critique" boka således presenterer, "exposes our refusal of androgynous natures in favour of reductive gender roles that we generate the symbols to perpetuate" (50). I motsetning til Jordan og Blodgett, åpner Peach for en ironisk lesning av dette sitatet siden "[t]he question, 'how could they do otherwise?' is crucial, opening up the possibility of an indefinable space between 'external symbols' and 'the life within us'. It is in this space that *The Passion of New Eve* is located" (120). Likevel er det flere problemer som hefter ved en slik enkel jamføring.

For det første er det en kjønna forskjell mellom Eve(lyn)s helt generelle påstand og tekstens argumentative logikk. I den grad ulike "symboler" leses som uttrykk for et indre liv av og i teksten sjøl, gjør den det klart at det her er snakk om maskuline fantasier – "us", "we" og "our" peker altså her utelukkende tilbake på en maskulin subjektposisjon, en subjektposisjon teksten videre både søker å perspektivere og å underminere gjennom sine parodisk-allegoriske intervensjoner. Dessuten har vi sett, som Peach også er inne på, at tekstens intervensjoner i de ulike "symbolene" den setter fram, ikke bygger på en slik korrespondanseteori som Eve(lyn) her gjøres til talerør for. Istedenfor å bekrefte teorien om at de ulike symbolene uttrykker våre "indre liv" med "absolute precision", kommer deres "fleshly manifestations" i teksten til uttrykk som overdeterminerte (Leilah), ubestemmelige (Tristessa) og parodisk-subversive (Eve-lyn) variasjoner over en maskulin fantasi. De må med andre ord *fortelles*. De gir ikke *i seg sjøl* et presist uttrykk til noe som helst. Romanens viktigste "symboler" er da heller ikke symboler i det hele tatt, men allegoriske personifikasjoner. Men heller ikke som allegoriske personifikasjoner kan de føres tilbake til én bestemt, presis betydning. I denne sammenhengen kan vi faktisk si at teksten virker på den samme måten som Paul de Man sier allegorier gjør, nemlig i motsetning til symbolet:

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully [eller kanskje mer presist i vårt tilfelle: joyfully], recognized as a non-self. ("The Rhetoric of Temporality", 207)

Men så er da også denne symbolteorien ytret av romanens forteller og er således ikke et direkte uttrykk for tekstens egen intensjon eller holdning. På hvilke måter er det da mulig å si at dette sitatet er et uttrykk for *fortellerens* intensjoner og holdninger? I forhold til hvordan fortellerens prosjekt framstilles i romanen for øvrig, nemlig som et forsøk på å nå innsikt i seg sjøl gjennom å fortelle sin egen historie – en sjølbioграфи som også er en kjærlighetserklæring til Tristessa – synes dette sitatet å stå i direkte kontrast til fortellerens intensjoner og holdninger. Fortelleren spør riktignok mot slutten av romanen om det ikke er mulig å legge alle symbolene til side "until the times have created a fresh iconography" (et forslag som blir stående ukommentert rent bortsett fra Liliths indirekte avvisning av det), men hans/(hennes) sjøl-analyse/sjølbioграфи er likevel *ikke* en symbolkritikk. Snarere tvert imot: til tross for at fortelleren tidvis opptrer nokså sjølkritisk (spesielt i forhold til sin egen oppførsel vis-à-vis Leilah), er fortellinga hans/(hennes) som sådan påfallende blotta for enhver bevisst, kritisk refleksjon over de implikasjonene hans/(hennes) egen retorikk bærer i seg og også hva den fører med seg på fortellingas handlingsplan – sjøl om han/(hun) gir tilstrekkelig med opplysninger til leseren slik at hun kan bidra med en slik kritisk refleksjon.

Selve mulighetsbetingelsene for en slik kritisk refleksjon oppstår imidlertid ikke som en direkte konsekvens av fortellerens utlegninger, men er snarere en effekt av en tekstlig ironi. Den kritiske refleksjonen gjøres mulig nettopp *i kontrasten* mellom fortellerens egne refleksjoner og "naive" gjenfortellinger av de hendelsene han/(hun) utsettes for, og de betydningene disse hendelsene får i romanen som helhet. Ett eksempel på en slik ironi finnes allerede i den situasjonen som fortellerens utlegning av denne symbolteorien står i. Til tross for at den fremsettes i ettertid av romanens handlingsforløp – altså etter at Eve(lyn) sjøl er blitt omskapt til ei kvinne, en forvandling han/(hun) seinere beskriver som jevngodt med å ha bli skapt om til sin egen masturbasjonsfantasi, "the *Playboy* senterfold" – inneholder den fra fortellerens side overhodet ikke noen refleksjon over, eller bevisst kritisk innsikt i, at han/(hun) *sjøl* allerede er en "fleshly manifestation" av en "indre realitet", av et symbol: (den maskuline) fantasien om "kvinna". Fortelleren bidrar altså ikke bare med en symbolteori som teksten aktivt søker å underminere, men er sjøl et eksempel *på* denne symbolteorien – uten at det synes som om fortelleren har noe som helst bevisst forhold til dette faktum. I den grad Eve(lyn)s symbolteori faktisk kan sies å utsi noe som helst om fortellerens eller tekstens prosjekt, kommer dette altså bare til uttrykk indirekte og

vises i den ironiske kontrasten mellom den konteksten, eller den narrative situasjonen, dette sitatet står i, og den måten "symbolkritikken" spilles ut på i romanen.

Men denne "symbolteorien" har også en *annen* funksjon i romanen: Den utsier noe om Eve(lyn)s forhold til Tristessa. Ifølge Eve/(lyn)s symbolteori er det nemlig Tristessa, og ikke han/(hun) sjøl, som er en "fleshly manifestation" av et symbol. Eve/(lyn) impliserer altså allerede her noe leseren først seinere skal finne ut: at Tristessas kvinnelighet (ganske så bokstavelig) verken er et uttrykk for en ytre virkelighet eller for en "naturlig" (i betydninga ikke menneskeskapt) identitet, men en kroppsliggjøring av en fantasi og – et maskulint begjær. Eve/(lyn)s utlegning om symbolenes vesen etterfølges da også av utrope "Tristessa. Enigma. Illusion. Woman? Ah!" (6) – som om fortelleren også sjøl er innforstått med at "kvinne" (som et begrep i den symbolske orden) ikke er noe annet enn symbolet på en gåte, en illusjon som Tristessa kroppsliggjør, som et kulturelt ikon. Men også i dette tilfellet viser det seg at forholdet mellom det Eve/(lyn) legger ut og den innsikten han/(hun) har i sin egen retorikk, er ironisk. Etter dette utrope trekker han/(hun) nemlig sjøl den nokså overraskende konklusjonen: "And all you signified was false! Your existence was only notional; you were a piece of pure mystification, Tristessa. Nevertheless, as beautiful as only things that don't exist can be, most haunting of paradoxes, that recipe for perennial dissatisfaction" (6). Denne konklusjonen motsier faktisk Eve(lyn)s egen tese om symbolenes vesen. Det symbolene utsier *kan* ikke, ifølge denne tesen, være falskt: symbolene er jo bare uttrykk for menneskets indre (og som sådan også "notional") og må derfor, nettopp på grunn av sitt vesen, "always express the life within us with absolute precision" (6). Fortellerens symbolteori bygger med andre ord på en korrespondanseteori som det viser seg at han/(hun) ikke engang sjøl tror på.

Grunnen til at Eve(lyn) trekker denne "konklusjonen" er selvsagt at han/(hun), i motsetning til leseren, allerede vet at Tristessa "er" en mann. Men hvis *det* Tristessa symboliserer er noe spesifikt kvinnelig ("a particular pain"), eller også *kvinne* som sådan ("The most beautiful woman in the world") (5), vil denne symboliseringa bare være falsk hvis vi tenker oss, slik Eve(lyn) her synes å gjøre, at begrepet kvinne ikke *også* er et symbol, et uttrykk som er skapt av menneskets indre liv, men en *de facto*, ikke menneskeskapt, realitet. Med andre ord: at det finnes en "naturlig" kvinnelig identitet, en indre kvinnelig essens, og at denne er grunna i et "naturlig" biologisk kjønn. Men siden Tristessa nettopp er "the fleshly manifestation" av et symbol, er det vanskelig å tenke seg hva annet (enn nettopp kvinne) hun skulle gi uttrykk til.

Fortelleren vikler seg her altså inn i en uløselig sjølmotsigelse. Grunnen til at han/(hun) gjør det, er at han/(hun) ikke tar i betraktning den helt opplagte betydninga av Tristessas kroppsliggjøring: at "kvinne" er et symbol på en maskulin fantasi. Men kanskje er det heller ikke, slik dette sitatet framstår i teksten som helhet, så mye en teori om symbolenes vesen som kommer til uttrykk i denne utlegninga, som en – riktignok "utenkt" fra fortellerens side – allegori over begjæret. Det vil si: det er en allegorisk framstilling av den lacanianske forståelsen av begjæret som en ubevisst relasjon til *mangelen* (det som forårsaker begjæret) og ikke til objektet som sådan, som bare er delobjekter av den opprinnelige *objet petit a* (begjærets årsak).⁹⁴

I denne allegorien er Tristessa personifiseringa av selve *drivkraften* i begjæret; han/hun er kroppsliggjøringa av en fantasert, innbilt, imaginær vøren som ikke eksisterer som noe annet enn en "pure mystification" (eller, i freudianske termer, kanskje også som den typisk "maskuline" tendensen til å overevaluere kjærlighetsobjektet i den romantiske kjærligheten). Og nettopp fordi han/hun ikke eksisterer som noe annet enn et (umulig) fantasme, personifiserer han/hun ikke bare den mangelen (tapet, sorgen, tristessen) som konstituerer begjæret som sådan, men også den mangelen som samtidig ligger til grunn for at begjæret aldri kan nå full tilfredsstillelse. Tristessa (tapet, sorgen, tristessen) er "the recipe for perennial dissatisfaction" (6). Samtidig er hun personifikasjonen av kvinna i den høviske kjærligheten. "The inhuman character of the object of courtly love is plainly visible," skriver Lacan: "This love that led some people to acts close to madness was addressed at living beings, people with names, but who were not present in their fleshly and historical reality" (*The Ethics* 214f). Og det er nettopp poenget med den høviske kjærligheten: kvinna konstrueres som uoppnåelig slik at mannens begjær etter henne kan opprettholdes, og det uten at han konfronteres med sin egen "kastrasjon". Som Slavoj Žižek legger ut Lacan på dette punktet i "Courtly Love":

What the paradox of the Lady in courtly love ultimately amounts to is thus the paradox of *detour*: our "official" desire is that we want to sleep with the Lady; whereas in truth, there is nothing we fear more than a Lady who might generously yield to this wish of ours – what we truly expects and want from the Lady is simply yet another new ordeal, yet one more postponement. (...) It is against this background that one must conceive of the (...) equation Woman=Phallus. (...) [T]he phallus, the signifier of enjoyment, had simultaneously to be the signifier of "castration", that is to say, *one and the same signifier had to signify enjoyment as well as its loss*. In this way, it

⁹⁴ Se Dylan Evans, s. 35-39 og s. 124-126

becomes possible that the very agency which entices us to search for enjoyment induces us to renounce it. (157)

Ifølge Žižeks lesning er altså kvinna som fallos selve symbolet på den mekanismen som sikrer at mannen gir slipp på en vesentlig del av sin *jouissance* i bytte mot å søke den igjen som begjærende subjekt i den symbolske orden, på samme tid som hun sikrer at begjæret ikke blir tilfredsstilt slik at mannen kan opprettholde sin status som begjærende subjekt. Men slik *fanges* også mannen inn i en begjærstruktur der begjæret er dømt til ikke å kunne tilfredsstilles.

Hvis Tristessa ikke eksisterer, er det således på samme måte som Kvinna, ifølge Lacan, ikke eksisterer: "A woman is a symptom. (...) a woman is something [a man] believes in. He believes there is one, or at times two or three, but the interesting thing is that, unable to believe only in one, he believes in a species, rather like sylphs or water-sprites" ("Seminar of 21 January 1975", 168). Som et symptom på mannen, noe *han tror* på, eksisterer hun for å beskytte mannen mot innsikten i sin egen kastrasjon, den mangelen som ligger til grunn for hans egen væren. Denne konstruksjonen er imidlertid høyst prekær, og avhengig av at begjæret ikke (kan) tilfredsstilles. Som Jacqueline Rose presiserer: når Kvinna ikke eksisterer betyr det også at "her status as an absolute category and guarantor of fantasy (exactly *The woman*) is false" (48).

En fetisjistisk fortellestruktur

Denne lille allegorien fungerer nærmest som et emblem for *Eve(lyn)s* fortelling. Fortellinga hans/(hennes) sirkler til stadighet rundt begjæret etter Tristessa, og romanen både åpner og slutter med en påkallelse av ham/henne; på slutten kommer han/hun da også tilbake som nettopp et slikt "haunting paradox" som allegorien benevner ham/henne som. Til tross for at fortelleren anklager Tristessa for at "all you signified was false", er han/(hun) altså ikke rede til å gi slipp på ham/henne – eller han/(hun) *kan* ikke gi slipp, fordi Tristessa (tapet, sorgen, tristessen) alltid kommer tilbake. Tristessa *er* nettopp dette tapet, han/hun er også sjøl tapt (død). Slik kan hele fortellerens fortelling faktisk også leses som et (umulig?) forsøk på å *holde* (minnet om) Tristessa i live, et forsøk på å holde fantasien fast, eller å *gripe* den – og derfor også implisitt å gripe begjæret. Denne fantasien, bildet av Tristessa, trues nemlig allerede helt i begynnelsen av romanen av sin egen forsvinning.

Som fortelleren påpeker på romanens første siste når han/(hun) forteller om sitt gjensyn med en av Tristessas filmer den siste kvelden han er i London:

The film stock was old and scratched, as if the desolating passage of time were made visible in the rain upon the screen (...), yet these erosions of temporality only enhanced your luminous presence (...). For you were just as beautiful as you had been twenty years before, would always be so beautiful as long as celluloid remained in complicity with the phenomenon of persistence of vision; but that triumph would die of duration in the end, and the surfaces that preserved your appearance were already wearing away. (5)

Hvis vi går ut ifra at fortellinga er fortalt i etterkant av alle hendelsene, er Tristessa allerede død på det tidspunktet Eve(lyn) forteller dette. Dermed er det bare disse gamle filmene og fortellerens egen fortelling som kan holde ham/henne "i live". Selv om de gamle filmene fremdeles er (var) tydelige nok til å vise, ja endog forsterke, Tristessas magiske tilstedeværelse, konkluderer fortelleren med at dette ikke vil vare. Derfor er det heller ikke usannsynlig at beveggrunnen for hans/(hennes) egen fortelling nettopp er å bevare denne tilstedeværelsen ved at Eve(lyn)s egen "persistence of vision" erstatter, eller tar over for, filmens – når den viser seg å være utilstrekkelig. Slik blir også fortellinga hans/(hennes) fortellinga om å fortelle og opprettholde et (umulig) begjær.

Bruken av begrepet "persistence of vision" er i seg sjøl interessant i denne sammenhengen. Det refererer vanligvis til den nå tilbakelagte teorien om at det er øyets egenskap av å kunne fastholde hvert enkelt bilde i brøkdeler av et sekund etter at det er blitt borte, som gjør at vi opplever filmmediets sammensetning av en rekke stillbilder som bevegelse. Vår opplevelse av film som bevegelse, er altså en optisk illusjon. Ordet "persistence" opptrer i denne sammenhengen synonymt med begrepet "after-image". På lignende måte kan Eve(lyn)s fortelling sees på både som et utvida "after-image" av Tristessas (illusoriske) eksistens, en effekt av at bildet av hans/hennes skjønnhet henger fast i Eve(lyn)s bevissthet også etter hans/hennes død – og som et forsøk på å holde dette bildet fast ved å gi det (videre) liv og bevegelse og slik perpetuere illusjonen.⁹⁵

"Persistence of vision" kan i denne sammenhengen leses i en mer overført betydning, der "persistence", som her representerer både Eve(lyn)s holdning så vel som hans/(hennes) fortellehandling, får tilbake sin leksikalske betydning "sta, hard-

⁹⁵ Slik kan dette sitatet også sies å være en allegori over allegorien, siden den allegoriske personifikasjonen på lignende måte avhenger av å gi liv og bevegelse til "inanimate nouns" (42).

nakket, stri, iherdig, uopphørlig". Dermed utvikles det en slags dobbel logikk der Eve(lyn) både vet at Tristessas skjønnhet er en illusjon, samtidig som han/(hun) nekter å gi slipp på denne illusjonen. Tvert imot bruker han/(hun) temmelig mye energi på å opprettholde den. I denne betydninga minner beskrivelsen av Eve(lyn)s fortelling som "persistence of vision" umistenkelig om Freuds begrep om fetisjisme. Som Freud beskriver den fetisjistiske logikken:

In the situation we are considering [altså guttens forsøk på holde fast det siste øyeblikket, det siste synsinntrykket han har, før avsløringa av kvinnas (moras) kastrasjon] we see that the *perception has persisted*, and that *a very energetic action has been undertaken to maintain the disavowal* [av kvinnas (moras) kastrasjon]. It is not true that, after the child has made his observation of the woman, he has preserved unaltered his belief that women have a phallus. He has *retained* that belief, but he has *also given it up*. ("Fetishism", 353, min uth.)

Som vi tidligere har vært inne på, representerer Tristessa det fetisjistiske elementet i Eve(lyn)s stadige drift mot en "annen kvinne". Han/hun er den som både maskerer seg som kastrert og samtidig ikke "er" det – i betydninga av at han/hun har en penis. Her, på romanens første side, presenteres (indirekte) også Eve(lyn)s egen *fortelling* som å være styrt av en fetisjistisk logikk: den både bekrefter og benekter på én og samme tid at noe (i dette tilfelle Tristessas skjønnhet) er en illusjon.

Det er den samme doble logikken som strukturer Eve(lyn)s (ubevisste) allegori over begjæret. Tristessa er både den vakreste kvinna i verden og samtidig en rein mystifikasjon. Hun er et enigma og samtidig "trivial", "absurd" og "paltry" (6). Hun er kroppsliggjøringa av selve symbolet på kvinneligheten, og samtidig ikke kvinne; hun er en illusjon og eksisterer som sådan ikke. Samtidig er det nettopp fordi hun ikke eksisterer at hun er et begjærsobjekt; hun er "as beautiful as only things that don't exist can be" (6). Likevel eksisterer hun – som et menneske av kjøtt og blod. Eve(lyn) drives mot henne, og når han/(hun) finner ut at hun egentlig er en "mann", blir han/hun bare enda mer attraktiv: "When I saw Tristessa was a man, I felt a great wonder since I witnessed, as in a revelation, the grand abstraction of desire in this person who represented the refined essence of all images of love and the dream" (129). Det Tristessas kroppsliggjør, er med andre ord *i seg sjøl* en fetisjistisk logikk, hun både bekrefter og benekter kvinneligheten som det ultimate begjærsobjektet. Og det er *denne* logikken kvinna spiller ut gjennom maskeraden.

Som John Fletcher påpeker: "The masquerade tells the story of the fetish from the other side of the screen" (52).⁹⁶ Tristessas maskerade *bokstaveliggjør* nettopp denne koplinga mellom maskeraden og fetisjismen (og ikke bare fordi den nettopp spiller seg ut på "the other side of the screen"); hele hans/hennes iscenesettelse av kvinneligheten spiller på det faktum at han/hun nærmest i konkret forstand både har og ikke har penis på en og samme tid. "At first (...) I used to conceal my genitals in my anus. I would fix them in position with Scotch tape, so that my mound was smooth as a young girl's", forteller han/hun Eve(lyn): "But when the years passed and my disguise became my nature, I no longer troubled myself with these subterfuges. Once the essence was achieved, the appearance could take care of itself" (141). Han/hun er med andre ord *blitt* den "kasterte kvinna" ("my disguise became my nature"), og den ikke-kasterte kvinna ("I no longer troubled myself with these subterfuges") i *en og samme* person.⁹⁷ I maskeraden *er* Tristessa den fetisjistiske fallosen, objektet for den andres begjær, i den helt eksakte betydninga at han/hun både *har* og *ikke har* penis (som fallos). Slik er han/hun ikke bare det perfekte svaret på Eve(lyn)s fetisjistiske begjær, han/hun repeterer sjøl den samme begjærsdynamikken ved å både gi og ta fra den kvinna han er, fallosen.

⁹⁶ Heath har et lignende poeng: "And cinema? The masquerade is obviously at once a whole cinema, the given image of femininity" (57); "The fetishization of the masquerade that cinema captures is the male distance: having, possession, the woman as phallus as the term of fantasy of the man, her identity for him" (58).

⁹⁷ Her dannes nok en parallell mellom Evelyn/Eve(lyn) og Tristessa. Når Evelyn reiser fra Leilah ber han nemlig foreldrene sine om å sende ham noen penger; de gjemmer han ved følgende taktikk, han "folded it into a small parcel, sealed it in polythene kitchen wrap in case of involuntary incontinence, and attached it in the hollow of my crotch with Scotch tape" (37). Denne lille "snags"en understreker ikke bare speilinga mellom Evelyn og Tristessa; den leker også med Freuds ekvivalens avføring, gave, gull, penger, penis, baby – og er således et ironisk forvarsel på Evelyns fødsel, og på det faktum at det er to menn som, på en måte, bytter inn en penis i et barn. For denne sammenhengen, se Freud "Anxiety and Instinctual Life", s. 133-135. Se også Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism*: "Children believe that babies are born anally, like faeces: the straining, the release, the production of something new out of oneself is a prototype of birth. The faeces produced for the mother, or whoever cares for the child, are offered as a gift, from here one train of 'thought' leads to an equation with money, but another to a reconfirmation of the production of a baby which is also always 'given', a gift (...). At the same time the faeces, a column that stimulates the membranes of the bowel, is – in psychic terms – a forerunner of the penis – and, unfortunately, like the faeces, the penis is also thought to be a part of the body that can be lost, given up, renounced (castration)" (103). Carter hadde dessuten lest Mitchells bok, og det er ikke utenkelig at hun var inspirert av Mitchells gjenfortelling av Freud i de to kapitlene som heter "The Making of a Lady", som berører mange av de samme forestillingene som vi finner igjen i beskrivelsen av Evelyns utvikling til "kvinne". I intervjuet med Sage sier Carter dessuten at hun synes Mitchells bok er en meget god bok, og påpeker i tillegg at hvis Freud ikke kunne tenke på kvinna som noe annet enn en kastert mann, er det også fordi han ikke *kunne* tenke annerledes: ingen kan stå utenfor sin egen tid. ("A Savage" 51).

Det er derfor også noe underlig at Britzolakis nettopp bruker sammenhengen mellom maskeraden og fetisjismen i en kritikk av Angela Carters forfatterskap, som om dette er et "ubevisst" eller ikke vedkjent trekk i tekstene hennes:

'Gender performance' is (...) a double-edged sword in the analysis of Carter's work. It enables us to argue that Carter deploys masquerade-like tactics in order to expose the fictional and inessential character of femininity. But it also enables us to argue that she is at least equally engaged by the male scenario of fetishism which lies behind, and is required by the female scenario of the masquerade. (184f)

Britzolakis knytter i første rekke "Carters fetisjisme" til hennes bruk av språket, som hun mener er en fetisjering av "the rhetoric and iconography of a prominent, largely male-authored strand of European literary history" (49). "Although Carter describes herself as an allegorist (...), she writes as an unabashed female fetishist", skriver Britzolakis (46). Hun mener at Carter på denne måten undergraver sitt eget demytologiseringsprosjekt fordi, "[a]s a category of cultural analysis, fetishism, as various analysts of Marx's essay have argued, has an uncanny ability to turn against those who deploy it, turning iconoclasts into their obverse, idolators" (49).

Ingen steder viser dette paradokset seg tydeligere enn i *New Eve*, hevder Britzolakis (50) – og underbygger påstanden sin med å henvise spesielt til påkallelsen av den platonske hermafroditten i beskrivelsen av Tristessa, og til framsettinga av Lilith som et demytologiseringsideal. Men, som vi har sett, fungerer ingen av disse som idealer i teksten. Og hvis "Carter" er "engaged by the male scenario of fetishism" i *New Eve*, viser dette seg vel så mye i romanens tematisering av det maskuline begjæret som det gjør det i hennes egen skrift. Sammenhengen mellom fetisjismen og maskeraden gjøres her helt eksplisitt både ved at den bokstaveliggjøres og ved at den knyttes direkte til fortellerens begjær. Faktisk kan den sies å strukturere hele den narrative situasjonen, blant annet slik den framstilles innledningsvis. Denne fetisjistiske begjærstrukturen (eller begjærlogikken) spilles videre ut både i Eve(lyn)s dragning mot Tristessa (som er selve kroppsliggjøringa av denne sammenhengen) og i hans/(hennes) egen fortellehandling.

Dessuten går denne tematiseringa av fetisjismen inn i tekstens ironiske struktur, som en kommentar på en viss kulturell produksjon av kjønn og kvinnelighet. Denne ironien vises ved at det gjennom fetisjismens doble logikk skrives inn en splittelse i Eve(lyn)s diskurs som forteller, en splittelse mellom det han/(hun) "vet" og likevel ikke "vil vite" (eller fremdeles "vil ha"). Hans/(hennes) diskurs utsier alltid mye

mer enn det han/(hun) tilsynelatende gir uttrykk for. Dette "andre" (eller "mer") kan tilskrives tekstens iscenesettelse av et "ubevisst begjær" hos Eve(lyn). En konsekvens av dette er at Eve(lyn)s to fortelleprosjekter, å nå innsikt i seg sjøl og å opprettholde illusjonen om Tristessa gjennom kjærlighetserklæringa til ham/henne, utfolder seg i motsetning til hverandre. Samtidig skrives det på denne måten også inn en splittelse mellom Eve(lyn)s sjølrepresentasjon og et ubevisst begjær som forholder seg på to ulike måter til spørsmålet om kvinneligheten: den første på en undersøkende måte (hva består det kvinnelige i?), den andre på en fetisjistisk måte (en samtidig benekting og bekreftelse av kvinns "kastasjon"). Hvis den siste utsier noe spesifikt om det maskuline begjæret og derfor også noe om hva mannen "er" siden han "trenger" denne forestillinga om kvinne, kan vi kanskje også si at fetisjismen er en av de begrepsmetaforene teksten "works away at". Det gjør den blant annet ved å åpne opp fetisjismen for andre systemer av 'betydninger' og slik utsette dette begrepet for andre og nye lesninger. Et av de systemene er (en annen begrepsmetafor) dødsdriften.

Fetisjismen og dødsdriften

Det er for det første den samme doble logikken mellom en samtidig bekreftelse og benekting som kommer til uttrykk når Eve(lyn) forteller om Tristessas faktiske død. Når Tristessa blir skutt og drept av en offiser i den kristne barnehæren, forteller Eve(lyn) at "a devastating sorrow overcame me" (156). Han/(hun) får med andre ord en veldig sterk følelsesmessig reaksjon, men denne følelsen utdypes ikke i fortellinga. Snarere tvert imot: Fortsettelsen av beskrivelsen er nærmest tømt for følelsesmessig innhold, og framstår som kald og ganske enkelt beskrivende – faktisk også som en benekting av Tristessas betydning:

Then they dug a hole in the sand, threw in his body, this shallow grave the destination of *the false goddess*, filled in the hole, forced me at gunpoint to the Colonel's jeep and the entire cavalcade drove off over the desert, leaving behind us, like a grave-marker, the abandoned helicopter with its doors dangling from its hinges and the little canopy I'd rigged up flapping forlorn in the fading moonlight (156, min uth.).⁹⁸

⁹⁸ Denne scena beskriver samtidig slutten på stadiet *albedo* i den alkymistiske utviklingsprosessen. *Albedo* kjennetegnes nettopp av hermafroditten og av foreninga mellom det mannlige og det kvinnelige i en person, og har i tillegg månen som ett av sine symboler. I forhold til den bibelske allegorien har Eva latt seg forføre av slangen (Tristessas "sinuous principle (...) of femininity" (156)) og er definitivt fordrevet fra paradiset.

Slik slutter kapittelet og vi får aldri anledning til å dvele ved sorgen over Tristessas død. Setninga "a devastating sorrow overcame me" har vi imidlertid hørt før. Det er nemlig nøyaktig den samme beskrivelsen Eve(lyn) gir av sin egen følelsesmessige reaksjon når han tidligere i romanen er vitne til at en albatross (i ørkenen!) blir skutt og dør like foran øynene hans. Dette skjer rett før Evelyn blir tatt til fange av Mothers geriljabevegelse og vi skjønner seinere at det antageligvis er Zero som har skutt albatrossen fra helikopteret sitt.⁹⁹

Disse to hendelsene, drapet på Tristessa og drapet på albatrossen, forbindes altså med hverandre.¹⁰⁰ Fortsettelsen av "sitatet" (det som kommer etter "a devastating sorrow overcame me" i denne første bruken av det) mangler imidlertid, og med dette også selve *betydninga* av denne forbindelsen. I den opprinnelige versjonen heter det nemlig: "A devastating sorrow overcame me when I saw the thing that had been so beautiful so soon before now writhe in its dishevelled extremity, such an instantaneous metamorphosis! Its yellow eyes were filming over" (44). Og linjene rett ovenfor: "How ugly and pathetic the bird is, now it has been forced to come to terms with the gravity that this glider, this high-diver, this acrobat upon the unstable trapeze of the heavens had spent its life defying" (44). Det som vektlegges denne første gangen og som er borte når setninga "a devastating sorrow" repeteres, er altså de effektene døden har. Døden er stygg og heslig, den fortærer det skjønne, forvandler det skjønne til heslighet, ja allerede før døden er et endelig faktum har den begynt sitt arbeid, som om skjønnhetens redselsfulle oppløsning er et iboende trekk ved dens egen form: "a torment of red, scavenging ants cascaded from its [albatrossens] eyes and wound, they'd been feasting on it, already, before it was quite dead" (44). Evelyn vil gjerne begrave fuglen, men brekker seg.

⁹⁹ Denne handlinga, som kan sies å spille på Coleridges "Rhyme of the Ancient Mariner", gjør også at Zero i tillegg framstår som en slags variasjon av "the ancient mariner". Det vil si: hans herredømme, eller krav på makt og kontroll, er en form for *hybris* (på samme måte som Ødipus', "tyrannos rex", er det. Zero er, som vi husker, også en symbolsk kastret Ødipusfigur).

¹⁰⁰ Tristessa og albatrossen bindes også sammen gjennom alkymien og da på en måte som også inkluderer Eve(lyn) sjøl. Eve(lyn) sier om den døde albatrossen at den er, "the Bird of Hermes, the bleeding bird of the iconography of the alchemists; now the great, white, beautiful bird turns to dead and putrefying matter" (44). Den første gangen den hvite fuglen nevnes, settes den i direkte forbindelse med den alkymistiske hermafroditten. Begge er representert i Baroslavs laboratorium der "pictures of bleeding white birds" omkranser "a seventeenth century print, tinted by hand, of a hermaphrodite carrying a golden egg" (13). Eve(lyn) tolker i ettertid sin egen fascinasjon av dette bildet som et forvarsel om det som skal skje: "Coming events?..." (13). Drapet på albatrossen kan derfor også sies å være et forvarsel på Eve(lyn)s egen transformasjon og på hans/(hennes) møte med Tristessa – og kanskje i tillegg på Tristessas og (eventuelt også Eve(lyn)s egen) død.

Det er nettopp denne hesligheten, dødens fortæring av det skjønne, som ikke kommer til uttrykk, men fortregnes, eller benektes, når Eve(lyn) utelater disse delene av sitatet i beskrivelsen av Tristessas død. På denne måten både bekrefter og benekter også Eve(lyn) Tristessas død. Det vi si: han/(hun) bekrefter at han/hun *er* død, men han/(hun) benekter samtidig hva denne døden *innebærer* – nemlig fortæringa av Tristessas skjønnhet, dens forvandling til heslighet. Det er med andre ord illusjonen, eller selve *ideen*, om Tristessas *skjønnhet* Eve(lyn) søker å opprettholde gjennom denne benektelsen.¹⁰¹ Beskrivelsen av denne dødsscena følger med andre ord den samme fetisjistiske mekanismen i begrepet "persistence of vision" som den som tematiseres i åpningskapittelet.

De "fortrengte" delene av det tidligere sitatet, altså det som nå kan sies å konstituere det "ubeviste" innholdet i assosiasjonen "a devastating sorrow overcame me", dukker imidlertid opp igjen som omskrivninga, eller "forskyvninga", "false goddess" et par linjer seinere. Betegnelsen "falsk gudinne" blir i denne sammenhengen da også en slags bekræftelse på at ideen om Tristessas skjønnhet faktisk *har* forandra seg. Som Freud påpeker i det ovenfor siterte utdraget fra "Fetishism": "It is not true that, after the child has made his observation of the woman, he has preserved unaltered his belief that women have a phallus. He has *retained* that belief, but he has *also given it up*" (353, min uth.). Utsagnet "falsk gudinne" impliserer at det er det samme som har skjedd med Eve(lyn)s tro på Tristessas skjønnhet. Han/(hun) har bevart ideen, men samtidig gitt den opp. Denne doble, fetisjistiske logikken har imidlertid ingen konsekvenser for Eve/(lyn)s følelsmessige binding til Tristessa, altså på det affektive nivået. Den angår bare *ideen* og fortellinga *som sådan*. Hans/(hennes) forelskelse er like total. Den tiltrekninga Tristessa øver på Eve(lyn), rokkes ikke ved på noe tidspunkt i fortellinga – selv ikke når Eve(lyn) sjøl "opplever" ham/henne som en "falsk gudinne". De korte øyeblikkene av "kritisk innsikt" som kan spores i Eve(lyn)s

¹⁰¹ I "Fetishism" skiller Freud mellom *Verdrängung* (fortrengning) og *Verleugnung* (benekting). Den førstnevnte betegnelsen forbeholdes affektens omskiftninger (*vicissitudes*), den sistnevnte ideenes. Det er den som står på spill i fetisjismen. Likeledes er det i vårt tilfelle snakk om å bevare en ide, ideen om Tristessas skjønnhet, en ide som ved hans/hennes død utsettes for en radikal forandring, en radikal (og heslig) oppløsning. Det er denne omskiftninga i ideen Eve(lyn) her kan sies å "benekte". I "Outline of Psychoanalysis" forandrer Freud på teorien sin om forskjellene mellom *Verdrängung* og *Verleugnung*. Her brukes begrepet fortregning til å beskrive et forsvar mot "internal instinctual demands" mens benekting beskriver et forsvar "against the claims of external reality" (fotnote til "Fetishism" 353). Denne presiseringa gir en litt annen betydningsnyanse til det tilfellet vi har beskrevet ovenfor, men forandrer det ikke radikalt. I stedet for å vektlegge forandringer i ideen i seg sjøl, er det de forholda som frambringer disse omskiftningene, det vil si: effektene av det reelle – i dette tilfellet døden – som aksentueres.

diskurs som forteller, forblir på et "ubevisst" nivå i forhold til hans/(hennes) innsikt som hovedperson; de verken endrer på det forholdet han/(hun) har til Tristessa, eller fører til større innsikt i egen situasjon (eller egen "psyke"). De endrer heller ikke på hans/(hennes) motivasjon som forteller. Denne manglende effekten er da også i tråd med fetisjismens logikk: sjøl ikke når fantasien oppleves *som* en fantasi, blir dens tiltrekning mindre på det begjærende subjektet.

Betegnelsen "falsk gudinne" gir som sådan også assosiasjoner tilbake til Eve(lyn)s såkalte "symbolteori" og "konklusjonen" på denne: "all you [Tristessa] signified was false!" (6). Heller ikke i det tilfellet mistet Tristessa noe av sin tiltrekningskraft. Tvert imot: Eve(lyn) "vet" at Tristessas skjønnhet er en illusjon, likevel er hans/(hennes) begjær nettopp bundet til denne illusjonen: "as beautiful as only things that don't exist can be, most haunting of paradoxes, that recipe for perennial dissatisfaction" (6). Disse to passasjene, Eve(lyn)s "symbolteori" (altså hans/(hennes) "ubevisste" allegori over begjæret) og hans/(hennes) beskrivelse av Tristessas død, utdypes da også hverandres betydningspotensial.

Til tross for alle Eve(lyn)s "bestrebelsler" på å "dekke over" Tristessas død for å holde illusjonen om skjønnheten hans/hennes i live, er imidlertid det erotiske begjæret hans/(hennes) etter Tristessa i seg sjøl en *draging mot døden*. Tristessa *representerer* døden (for Eve(lyn)). Han/hun er "necrophilia incarnate" (7); "tall, pale, attenuated enigma, your face an invitation to necrophilia, a face of an angel upon a tombstone" (121); "the old bones of beauty stuck with a shock through skin that seemed thinner than rice paper; cadaverous, sepulchral Tristessa" (123). Når de elsker i ørkenen konstaterer Eve(lyn) at "to think we might be dead by morning gave me an exquisite erotic shudder" (145), sjøl om han/(hun) også medgir at "there was a kind of horror in my passion, for you were too close a friend of death for comfort" (136). Når han/(hun) skal beskrive sin egen, kvinnelige orgasme, en ekstase han/(hun) påpeker krever "another language, not speech, a notation far less imprecise than speech, to log", minner det han/(hun) beskriver mer om gravkamre enn om noe annet:

I would find myself moving through a succession of small, panelled, interconnected rooms which appeared to me with all the vividness of actuality (...). God knows where these suites of rooms came into my head from; they contained brown panelling, lighted candles and, yes, white roses but they were not chapels. Though they seemed to me perfectly familiar, I do not know what they were nor what they meant (149).

I tråd med romanens tidligere spill på Freuds tese om at det ubevisste gjerne kommer til uttrykk gjennom negasjonen, gir Eve(lyn)s forsikring om at "they were not chapels", ironisk nok, nettopp en bekreftelse på at assosiasjonen hans/(hennes) "ubevisst" har noe med kapell og derfor implisitt også noe med gravkamre å gjøre. I "Negation" påpeker Freud at å negere noe "in a judgement is, at bottom, to say: 'This is something which I should prefer to repress.' A negative judgement is the intellectual substitute for repression; its 'no' is the hall-mark of repression, a certificate of origin" (438).

Eve(lyn)s beskrivelse av sin egen orgasme gir dessuten assosiasjoner til Tristessas mausoleum som er fylt med en mengde glasskister som alle er dekorert med hvite roser og (tente) stearinlys, et sted han/(hun) nettopp har vært og som derfor er "perfectly familiar".¹⁰² Eve(lyn)s erotiske begjær etter Tristessa har med andre ord en stor komponent av dødsdrift i seg. Samtidig skrives dødsdriften inn i begjæret på en slik måte at også *den* fetisjeres. For det er ikke den *reelle* døden Eve(lyn) tiltrekkes av, det er en forskjønna, illusorisk utgave av døden – døden som *fiksjon*. Ideen om "kvinneligheten" som sådan, som Eve(lyn) også drages mot, er tvert imot framstilt som et forsøk på å *benekte* døden (som en reell hendelse).

Både Mothers og Tristessas fantasier om kvinneligheten er nemlig knytta til en forestilling om kvinneligheten som evig liv, unndratt tidas uunngåelige drift mot det individuelle livets opphør. Slik er både Eve(lyn)s og Tristessas kjønnsforvandlinger framstilt som et forsøk på å overvinne døden. Eve(lyn)s egen forvandling er et ledd i Mothers plan "to kill time [ifølge henne det mannlige prinsippet] and live forever" (53). I Mothers øyne er fallosentrismen historisitetens og mortalitetens opphav (69), mens det kvinnelige er knytta til rommet og til livmora og slik til evighetens eksistensmodus (53), eller til det Kristeva kaller den monumentale tid.¹⁰³ Samtidig skapes Eve(lyn) via Mothers mediering om til sin *egen* fantasi om kvinne, noe som også åpner for muligheten av at også *den* inneholder et begjær etter udødeligheten. Tristessa, på sin side, er forført av ideen om kvinnelig passivitet og stillstand og tror at hvis han/hun greier å legemliggjøre den kvinnelige værens negativitet, dens mangel på væren (dog uten Mothers hjelp), "time should not act upon me, (...) I should not die" (137).

¹⁰² Representasjonen av dette stedet er riktignok litt forandra: Tristessas mausoleum er fylt med kister, lys og hvite roser, men hele huset er laget av glass og det står ingenting her om "brown panelling" (som heller gir assosiasjoner til mer tradisjonelle gravkamre).

¹⁰³ Se Julia Kristeva "Women's Time", s.187-192.

Til tross for at både Mothers og Tristessas prosjekt tilsynelatende mislykkes – Eve(lyn) rømmer før Mothers planer med ham/(hennes) er fullbyrda, mens Tristessa helt faktisk dør – lever muligheten for at kvinneligheten representerer en slags udødelighet videre i fortellinga, men da (igjen) i forhold til en fetisjistisk logikk, det vil si: som en samtidig bekreftelse og benekting av denne muligheten. Vi vet ikke hva som skjer med Eve(lyn), muligheten holdes åpen for at hans/(hennes) apoteose går sin gang uten Mothers hjelp, til tross for at han/(hun) med all sannsynlighet kommer til å dø. Når det gjelder Tristessa, hevder Lilith (som faktisk *er* den udødelige kvinna: "I am ageless, I will outlive the rocks" (174)), at han/hun, med "his cock stuck in his asshole", er "the uroborus, the perfect circle, the vicious circle, the dead end" (173). Med andre ord: han/hun er både en "dead end" (bokstavelig sett død og figurlig sett en falsk, eller ufruktbar løsning, en blindgate) og lovnaden om den evige tilbakekomst. En uroborus (den mytiske slangen som former en sirkel ved å bite seg sjøl i halen) er, som Rolf Biederman skriver i sitt *Symbolleksikon*, "et sinnbilde på den evige tilbakekomsten eller for evigheten generelt" (349). Den begjærsdynamikken som spilles ut i den komplekse interaksjonen mellom Mother, Eve(lyn) og Tristessa, er altså en samtidig bekreftelse og benekting både av døden som sådan og av dødsdriften – på samme måte som Eve(lyn)s begjær etter Tristessa er styrt av en samtidig bekreftelse og benekting av kvinnas "kastasjon".

Hva betyr så alt dette? Hva er det som er sammenhengen mellom fallosen, kastasjonen, dødsdriften, begjæret etter evig liv – og "kvinneligheten"? Og hva er det som er sammenhengen mellom Eve(lyn)s fortelling, fetisjismen og de hendelsene han/(hun) blir utsatt for i løpet av romanens hendelsesforløp? Er det "tilfeldig" at han/(hun) finner Tristessa? Er det "tilfeldig" at Tristessa viser seg å være en "mann" når Eve(lyn) sjøl har blitt en "kvinne"? Er det "tilfeldig" at Evelyns søken etter sitt eget selv, fører ham rett i hendene på Mother? Eller sagt på en annen måte: hva er det som konstituerer forbindelseslinjene mellom Eve(lyn)s begjær, hans/(hennes) fortelling, romanens handlingsforløp og tekstens parodisk-allegoriske utlegninger av og intervensjoner i psykoanalysens diskurs?

For å svare på disse spørsmåla, må vi gå tilbake til romanens allegoriske struktur og se på hvordan disse sammenhengene spilles ut innafor den, for så igjen å undersøke hvilke intervensjoner teksten tilrettelegger for i forhold til denne strukturen. Som Frye skriver: "allegory prescribes the direction of [its own] commentary" (90). Den foreviser med andre ord sjøl retninga til den kommentaren, og den fortolkninga,

som den etterspør. På hvilken måte spilles så kommentaren ut i denne romanen/allegorien, og hvilken funksjon har Eve(lyn)s fortellehandling i forhold til kommentarstrukturen?

Allegoriens struktur, dens "threshold texts" og betydninga av ordspill i forholdet mellom tekst, forteller og romanens allegoriske struktur

I *Dark Conceit* argumenterer Edward Honig for at allegorier gjerne åpner med det han kaller "emblems or threshold symbols". De har som funksjon å introdusere "the narrative and also propel the subsequent narrative action" (71); ofte tar de opp i seg "the whole sequence of action for the ensuing allegory" (74). Disse "terskelsymbolene" fungerer altså både som en introduksjon til allegorien; de setter scena, så å si, og forbereder leseren på hva slags tekst hun skal lese. Og de tar opp i seg allegoriens sentrale tematikk, den som seinere skal spilles ut på handlingsnivået. Ikke reint sjeldent fungerer de også som et frampek på den retninga handlingsforløpet skal komme til å ta og på hvilke problemer (eller "ordeals") helten kommer til å bli stilt overfor.

Quilligan tar denne teorien om allegoriske "inngangssymboler" ett skritt videre når hun påpeker at

if we understand allegories to unfold as narrative investigations of their own threshold texts, we can see the relationship between allegory as narrative and allegory as critical commentary in a new, clearer light. The allegorical author simply does what the allegorical critic does; but he writes a commentary on his own text rather than someone else's. (53)

Allegorien framstår på denne måten som en kommentar på seg sjøl; den utfolder seg som en kommentar på sitt eget "terskelsymbol", eller det Quilligan mener spesifikt er en "threshold text". I motsetning til kritikerens kommentar er ikke den allegoriske kommentaren diskursiv, påpeker hun, men *narrativ*. Det vil si: allegorien utfolder og utforsker sin egen "threshold text" gjennom et *handlingsforløp* som hele tida refererer tilbake til denne innledende scena, som for å analysere hvilke ulike betydningspotensial denne scena har, og kan ha. Slik blir da allegorien også det den vanligvis betegnes som: en utvida metafor. Men denne utvidelsen er ikke bare en enkel, narrativ

forlengelse eller en utdypende forklaring av metaforen; den konstituerer også en eller flere mulig(e) *fortolkning(er)* av den samme metaforen.¹⁰⁴

Hvis vi forstår Eve(lyn)s ("ubevisste") allegori over begjæret som *New Eves* "thresholdtext", kan de ulike tingene som skjer på romanen/allegoriens handlingsplan leses som mulige fortolkninger av et fetisjistisk, maskulint begjær – Eve(lyn)s begjær etter Tristessa. Dette vil i så fall kunne gjelde både hans møte med Leilah, hans flukt gjennom ørkenen, møtet med Mother og transformasjonen til kvinne, elskovsscenene med Tristessa, hans/hennes død, reisa til California og gjennom den underjordiske grotta ved Stillehavskysten, den siste reisa ut på havet for å føde. Alle disse hendelsene vil kunne leses som narrative fortolkninger av den innledende allegorien over et maskulint, fetisjistisk begjær. Men hva *betyr* så alle disse hendelsene, hvilken sammenheng går de inn i, og *hva* er de fortolkninger av: Evelyngs begjær, det maskuline begjæret generelt, eller en spesifikk versjon av det maskuline begjæret? Eller for å si det på en litt annen måte: I den grad "terskelteksten" i dette tilfellet allerede i seg sjøl er en allegori, hva (eller hvilken tekst) er så *denne* allegorien en kommentar på? Og, videre, siden Eve(lyn) slett ikke forteller en allegori, men er en del av den, hvilken betydning har hans/(hennes) fortellehandling i denne kommentarstrukturen (i forhold til hans/(hennes) funksjon som hovedperson)?

For å ta det siste spørsmålet først:¹⁰⁵ Siden den allegoriske undersøkelsesmetoden ifølge Quilligan i stor grad baserer seg på *ordspill*, følger det også at "[i]f the concept of text and commentary supplies the form of allegory, then the concept of interpretation, of construing words, properly provides the subject of the narrative action" (62). Selve fortolkninga av teksten, og da spesifikt av dens "threshold text", spilles altså ut gjennom *de orda* som konstrueres på allegoriens handlingsplan (som for eksempel gjennom de ulike personifikasjonene). En slik forståelse av allegoriens form, åpner opp for at de ulike orda som beskriver, ellers spilles ut i, handlingsforløpet i *New Eve* kan leses som ulike fortolkninger av allegorien over Eve(lyn)s, eller over det maskuline, begjær(et). Men hvilke ord er det i så fall snakk om? Hvilke ord er det teksten helt eksplisitt *spiller* på?

¹⁰⁴ Denne forståelsen av allegorien rimer for øvrig godt med hvordan Angela Carter beskriver sin egen skrivepraksis (sjøl om hun i denne sammenhengen ikke spesifikt refererer til en allegorisk skriftpraksis): "I try, when I write fiction, (...) to present a number of propositions in a variety of different ways" ("Notes", 37)

¹⁰⁵ Jeg kommer tilbake til de andre spørsmåla mot slutten av kapittel 4, og i større detalj i kapittel 5 (som omhandler disse).

Vi har allerede sett at handlinga i *New Eve* både spiller på de ulike betydningene av tittelordene "passion" og "eve", men at det siste forskyves til å bli et ordspill på navnet på hovedpersonen og fortelleren sjøl, nemlig "Evelyn". Dette ordspillet konstituerer en eller flere mulig(e) fortolkning(er) av handlingsforløpet, og konstituerer i tillegg muligheten for de ulike kritisk-parodiske intervensjonene allegorien åpner for i forhold til sitt forelegg (psykoanalysen). I den grad dette ordspillet også kan sies å være en mulig fortolkning av Evelyns *begjær*, åpner det faktisk også for at Evelyns forvandling til kvinne både er en *effekt* av hans eget begjær og en narrativ *kommentar* til det.

I dette tilfellet er det Eve(lyn)s *egen* fortolkning av forholdet mellom navnet sitt og handlingsforløpet i allegorien som gir opphav til denne tekstlige kommentaren. Han/(hun) fungerer altså i dette tilfellet helt direkte som en bidragsyter til allegoriens kommentarstruktur (om enn "ufrivillig" og ironisk). Men "Evelyn" er ikke fortellerens "eget ord". Det er et ord det er gitt ham/(henne) å forholde seg til som forteller, og opptrer som sådan på det tekstlige nivået. Heller ikke ordene "passion" og "new Eve" er "hans/(hennes) egne ord". De opptrer bare i tittelen og således "utenfor" det fiksjonsuniverset som Eve(lyn) opptrer som forteller i; de er med andre ord paratekstlige. Ordene "passion" og "eve" peker dessuten på allegoriens Bibelske forelegg, mens navnet "Evelyn" får sin betydning som ordspill gjennom psykoanalysen (men forblir fiktivt).

De narrative kommentarene til det begjæret (og den forvandlinga) disse ordspillene eventuelt gir uttrykk til, bidrar imidlertid (bare) igjen til å bringe forvirring i hvilken betydning dette begjæret (og denne forvandling) har, og underminerer samtidig alle pretensjoner om at teksten skulle forvalte en slags "sannhet" ved å framstille alle slags "sannheter" som fiktive, eller som effekter av en fiksjon. Således kan vi også si at disse ordspillene også har en *annen* viktig funksjon. De bidrar i tillegg til å trekke oppmerksomheten mot tekstens *fiktive* status. Ifølge Hunter er den uttalte fiksjonsbevisstheten nettopp noe som kjennetegner allegorien som genre og som skiller den fra blant annet den fantastiske genren som den er nært beslektet med: "The main difference to the techniques of fantasy, is that allegory attempts continually to alert the reader to the artificiality of the fiction proposed" (167).¹⁰⁶ Også dette har konsekvenser

¹⁰⁶ Jf. også Todorovs påpekning av at et av genrekriteriene for det fantastiske er dens avvisning av allegoriske fortolkninger: "First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the

for hvordan teksten begynner og seinere tar form. I motsetning til den fantastiske romanen, som avhenger av at leseren tar dens fiksjon som "god fisk" – altså, som en representasjon av en tenkt "virkelighet" (som enten er "naturlig" eller "overnaturlig") – og derfor må forberede leseren på å foreta det Hunter kaller "an initial jump followed by a necessary acceptance of the rules of the game", så trenger ikke allegorien å gjøre det. Den trenger heller ikke å forberede leseren på "a sequential leading into the artificial so that its fictiveness is ignored" (167). Tvert imot: allegorien minner stadig leseren på at det hun leser *er* en fiksjon.

I så henseende er allegorien en grunnleggende anti-mimetisk genre, både i tradisjonell og i overført (fantastisk) forstand. Historisk sett har da også allegorien gjerne tatt form som en drømmevisjon, noe vi ser for eksempel hos Langland, Bunyan og Chaucer. Vi finner en lignende vektlegging av det fiktive, eller det imaginære, i *New Eve*. Teksten framstår som en reint språklig konstruksjon, der det som skjer på handlingsplanet faktisk kan sies å være en *narrativ miming* av de bokstavelige og figurlige betydningene til de ordene og uttrykkene romanen *Sjøl* tar i bruk – og setter i bevegelse, både i forhold til det tekstlige og det paratekstlige nivået (i motsetning til en mimetisk tekst, som etterligner noe utenfor den *Sjøl*). Det er en slik narrativ miming vi blant annet finner i forhold til Eve(lyn)s påstand om at det som har skjedd med ham/(henne), er en funksjon av det navnet han/(hun) har (hadde). *Sjøl* om det i dette tilfellet kan argumenteres for at Eve(lyn)s teori kommer i *etterkant* av fortellinga, presenteres den, av fortelleren *Sjøl*, som handlingas forutsetning. Slik får også fortellinga karakter av å gestalte en slags ordmagi. I freudiansk forstand kunne vi kanskje sagt at fortelleren "lider" av en slags "omnipotence of thoughts",¹⁰⁷ eller i vårt tilfelle snarere en "omnipotence of words": en tro på at ord aleine kan forandre på den ytre verden. Teksten spiller ut denne "lidelsen" som en ironisk kommentar på forholdet mellom fortelleren, allegoriens handlingsforløp og hans/(hennes) funksjon i dette

events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character (...) and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work (...). Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations" (33).

¹⁰⁷ Freuds lengste utlegning av begrepet "omnipotence of thoughts" (som han har "lånt" av Rottemannen) finnes i *Totem and Taboo*. Her knytter han denne magiske troa til både små barns tenkesett, til tvangsnervotikere og til (såkalte) primitive mennesker. Det de har til felles er en "overevaluation of mental processes as compared with reality", de tror derfor at de "can alter the external world by mere thinking" (145). Det er nærliggende å trekke en sammenligning mellom Freuds teori om "omnipotence of thoughts" og Fletchers teori om allegoriens form som en slags "obsessional neurosis" (286ff), og Carters utlegning av surrealismen som en form for "alchemy of words" (noe som kanskje også er med på legge grunnlaget for alkymiens framtrede betydning i *New Eves* allegoriske struktur).

handlingsforløpet som hovedperson – en kommentar som i dette tilfellet (siden bokstaveliggjøringa ikke bare er allegorisk, men også parodisk) åpner opp muligheten for leserens egne affirmative, kritiske intervensjoner i betydninga, ikke av ord, men av tekstens parodisk-allegoriske utlegninger av sitt forelegg.

I dette tilfellet er det, som nevnt, fortelleren sjøl som påpeker en slik mulig sammenheng mellom ord og fortellingas handlingsforløp; og det er en spesifikk fortolkning som han/(hun) foretar seg av en mulig sammenheng han/(hun) ikke sjøl har etablert mulighetene for. Men det finnes også eksempler på at fortelleren sjøl bruker ord som skal vise seg å få betydning i forhold til allegoriens kommentarstruktur. Og, som jeg skal argumentere for, åpner disse eksemplene i tillegg for en problematisering av hva det er som er fiksjonens status også *innafor* det fiktive universet. Med andre ord: der de ordspilla som vokser fram som en funksjon av de allusjonene og navna ("passion", "new Eve", "Evelyn") allegorien/romanen legger til rette for på det tekstlige og det paratekstlige nivået framhever at *romanen/allegorien* er en fiktiv, språklig konstruksjon, åpner de ordspilla som vokser fram fra fortellerens diskurs, altså på det diegetiske nivået, for at også *hans/(hennes)* fortellehandling er en språklig, fiktiv konstruksjon – og ikke en gjenfortelling av noe han/(hun) har opplevd som hovedperson, slik det i utgangspunktet synes som, siden han/(hun) forteller en sjølbioграфи og ikke dikter opp en allegori.

I disse tilfellene kommer denne narrative miminga av ord til uttrykk gjennom handlingsforløpet sjøl, som tekstens egne ironisk-parodiske "kommentarer" til, eller bokstaveliggjøringa av, fortellerens diskurs. Dette ser vi tydelig i tekstens narrative utnyttning av dobbeltbetydninga til ordet "chimera". Når Eve(lyn) hevder at han (Evelyn) drar ut i ørkenen for å finne seg sjøl, "chimera of chimeras, (...) that most elusive of all chimeras, myself" (38), sørger teksten gjennom romanens handlingsforløp for at det er nettopp *det* han gjør. Han/(hun) finner seg sjøl *som* et "chimera". Og da ikke bare på det figurlige nivået, som "an illusion or fabrication of the mind; *esp*: an unrealizable dream" (*Webster's*), det vil si: i *overført* forstand – som for å understreke den fantasmatiske konstitusjonen til enhver opplevelse av (egen) identitet. Han/(hun) finner seg sjøl igjen som et fantasifoster i helt *bokstavelig* forstand, som et fantasifoster som nettopp trekker veksler på det greske mytologiske hunn-monsteret som bærer dets navn, Chimera, og som er et dyr satt sammen av deler fra flere forskjellige dyr. Eller kanskje også, finner han/(hun) seg sjøl som en "chimera" i ordets tredje betydning, som en krysning mellom to vekster gjennom

podning. Her: en kryssing mellom det "virkelige" og det "fantasmatiske", det "reelle" og det imaginære, eller også – mellom det mannlige og det kvinnelige via en (inn)podning av vagina og livmor.¹⁰⁸

Det teksten gjør i dette tilfellet, er å erstatte en figurlig betydning (den vi må tro at fortelleren hadde i mente) med en bokstavelig betydning. I så måte konstituerer den narrative utviklinga en allegorisk kommentar til den diegetiske retorikken, altså fortellerens retorikk: Den legger ut en tilsynelatende opprinnelig figurlig betydning som en konkret, bokstaveliggjort størrelse, og Eve(lyn), fortelleren, blir en personifikasjon av sin egen diskurs. Med andre ord: det allegoriske aspektet i *New Eve* tar form som en bokstaveliggjøring av fortellerens egen diskurs, der dens personifikasjoner (*hovedpersonen* Eve(lyn)) er konkretiseringer av sine egne (*fortelleren* Eve(lyn)s) abstrakte ideer. Men denne "nye", bokstavelige betydninga renser ikke dermed begrepet for et figurlig innhold. Det er fullt mulig, kanskje til og med nødvendig, også i fortsettelsen å lese referansen til "chimera" både på et bokstavelig og figurlig nivå – som noe Eve(lyn) *er* (blitt til) og som noe som representerer en fortolkning av den forvandlinga Eve(lyn) har gått gjennom (den er "monstrøs", "tvekjønna", "fantastisk" osv.).¹⁰⁹ Teksten og fortelleren bytter med andre ord "plass". Teksten "tar" fortellerens figurlige betydning og gjør han/(henne) til en bokstavelig personifisering av denne, samtidig med at den erstatter fortellerens figurlige betydning med sin egen figurlige betydning, som da blir en "ny" fortolkning

¹⁰⁸ Denne observasjonen bygger også opp under Tuckers interessante tese om at Carter, i *New Eve*, ikke bare spiller på Freuds teori om kvinna som kastrert mann, men at hun også "may have intended to play on the reader's susceptibility to the myth of woman's castration, and having exposed its mythic status, forced us to alter our perceptions about whether Evelyn's surgery is an amputation or addition. Certainly, we see an Evelyn that has been reconstructed, since his surgery – a combination of cosmetic reconstruction and organ transplant – has added to his body some previously missing parts – breasts, a clitoris, a uterus" (11).

¹⁰⁹ I min lesning av begrepet "chimera" har jeg i det foregående lagt vekt på dets strukturelle og ikke på dets tematiske betydning. Heather Johnson, som i essayet "Textualising the Double-gendered Body: Forms of the Grotesque in *The Passion of New Eve*" leser *New Eve* i lys av Bakhtin og Mary Russos teorier om det karnevaleske, kan bidra med en slik tematisk lesning. Hun hevder at "the chimera, that fabulous mythical creature of mixed forms, is at the centre of Carter's novel" (131) og argumenterer videre for at "Eve(lyn) participates in a celebration of her chimerical nature when she is united with Tristessa after the destruction of the glass house. The moment of sexual congress between the two hermaphrodite figures may be dismissed by some as a heterosexual fantasy of recaptured unity. Yet the celebration of the body and its transgression of gender boundaries is, I think, intended to espouse a positive reading of this image" (133). Johnsons lesning minner her om Rubin Suleimans lesning av de samme scenene. Dette er en lesning jeg absolutt ikke er fremmed for og som jeg er enig i er en viktig del av tekstens betydningspotensial. I forhold til den parodisk-allegoriske utlegninga av den freudianske diskursen og dens privilegering av en maskulin fantasi, er en slik lesning likevel litt på sidelinja. Som jeg håper vil komme klart fram etter hvert, mener jeg også at romanens parodisk-allegoriske intervensjoner både i Freud og i (den kulturelle forestillinga av) det maskuline begjæret konstituerer et mer grunnleggende kritisk og kanskje også "subversivt" trekk ved romanen som sådan.

både av begrepet "chimera" og av romanens handlingsforløp, det vil si: av fortellerens/hovedpersonens forvandling.

Der henvisninga til og det mulige ordspillet på navnet Evelyns "teasing connotations", med andre ord dets interpretabilitet, er knytta til en utenomtekstlig referanse (Freuds begrep om kvinna som en "kastreert mann"), er spillet på "chimera" primært knytta til tekstinterne forhold. Referansen til den greske mytologien er av en leksikalsk art (den figurlige betydninga av navnet Evelyn mangler en slik leksikalsk forankring), og er således også mer "tilfeldig", eller provisorisk. Spillet på "chimera" inngår ikke i en kommentar til den greske mytologien, i motsetning til spillet på "Evelyn" som nettopp tar form som, og får sin betydning som, en kommentar til et utenomtekstlig forelegg – psykoanalysen. Spillene på ordene "chimera" og "Evelyn" konstituerer med andre ord to forskjellige typer ordspill – sjøl om begge har relevans for hvordan romanens handlingsforløp spilles ut, eller tar form. Forholdet mellom den bokstavelige og den figurlige betydninga av ordet "chimera" forskyves imidlertid samtidig til også å bli et spørsmål om fiksjonens status *innad* i fiksjonsteksten sjøl: Skal den fortellinga som følger forstås bokstavelig (som noe som faktisk har skjedd innafor det fiktive universet og som Eve(lyn) seinere forteller om), eller er selve hendelsene i seg sjøl et produkt av Eve(lyn)s fantasi, "a fabrication of the mind", "an unrealizable dream" – noe som aldri har skjedd, heller ikke innafor fiksjonens univers, men som Eve(lyn) rett og slett "dikter opp"?

Med andre ord, er karakteren av Eve(lyn)s fortelling "reell" eller "imaginær"? Og hvis fortellinga til Eve(lyn) er en "fantasi", på hvilke måter utdyper, eller forandrer, i så fall dette forholdet mellom tekst og forteller? Eller kan vi også tenke oss en tredje mulighet, nemlig at ikke bare romanens handlingsforløp, men også Eve(lyn)s fortelling er *allegorisk*, det vil si: at fortellehandlingas diskursive konstitusjon er en narrativ, språklig kommentar til seg sjøl som tekst, der Eve(lyn) (som sjøl ikke "forfatter" en allegori) er en del av denne teksten og av denne kommentaren, både som hovedperson og som forteller?

Dette er viktige spørsmål fordi svara vi eventuelt gir på dem, bestemmer hvordan vi leser tekstens prosjekt og Eve(lyn)s rolle i dette (både som hovedperson og som forteller). Som Allison Lee skriver om et annet, men beslekta problem (hvordan vi skal forstå forholdet mellom forteller og fokalisor i de delene av fortellinga der Evelyn fremdeles er en mannlig hovedperson):

Determining narrative level in the section of the novel that tells Evelyn's story depends entirely on whether the reader sees Eve as a man in a woman's body or as a woman – on whether a change in the coloration of the rind changes the essence. To use Rimmon-Kenan's terms, Eve is extraheterodiegetic if she has indeed become a woman separate from Evelyn, but intrahomodiegetic if Evelyn is still part of Eve. (244)

Sjøl om Lee har tar det for gitt at fortelleren forteller om noe som faktisk *har* skjedd, ligner problemstillinga på min egen: nemlig at spørsmålet om hvordan vi forstår fortellerens forhold til sin egen fortelling, avhenger av hvordan vi forstår den forandringa han/(hun) har gjennomgått. Har Evelyn blitt en kvinne? Eller er Eve(lyn) fremdeles en mann (i en kvinnekropp)?¹¹⁰ Lee overser imidlertid en annen mulighet: nemlig at Eve(lyn)s fortelling er en fantasi, eller en drøm – en rein fiksjon. Hun overser også den muligheten at verken fortelleren eller hovedpersonen eksisterer som *noe annet* enn en funksjon av romanens allegoriske struktur (og at det er *dette* som er tekstens ironiske forhold til fortelleren).

Slik disse mulige forholda mellom forteller og hovedperson, og mellom forteller, tekst og romanens allegoriske struktur, spilles ut i romanen sjøl, er det vanskelig å gi noen entydige svar på disse spørsmåla. Det kan således også argumenteres for at denne mangetydigheten i seg sjøl er et vesentlig trekk ved

¹¹⁰ David Punter har en interessant kommentar til dette forholdet: "As a male reader, I find myself the victim of illusions. Although I am aware that Carter is a woman, and although that extratextual consciousness is incarnated within the text in her obvious proximity to Leilah/Lilith [noe jeg stiller meg tvilende til], I nonetheless find that the first-person narrative of Evelyn/Eve appears to me throughout, no matter what the overt sex at the time of the new Messiah, as a masculine narrative. When Evelyn becomes Eve, my experience is of viewing a masquerade; I read Eve still through the male consciousness (Evelyn's) of what he has become. It is as though Evelyn forms a barrier, a thin film which stretches between Carter and Eve at all points; and thus I too am forced to tread that line, to respond as a male to the residual male in Evelyn. Perhaps this is a recourse against humiliation, a refusal of the childed quality of masculinity which is postulated both in Evelyn's encounter with Mother and also, earlier on, in his fear when he is returned to the artificial womb of Beulah" (218). Sjøl om jeg ikke er en mann, leser også jeg Eve(lyn)s fortelling som en maskulin fortelling. Eve(lyn) forblir egentlig Evelyn hele veien gjennom. Kanskje dette er en effekt av at det ikke på noe punkt i romanen skrives inn et skarpt skille i fortellerstemmen. Fortelleren er hele tida Eve(lyn), og sjøl om han/(hun) presumptivt er en kvinne, møter vi ham/(henne) først som mann. Det kan være dette første møtet som hele tida henger igjen i leserens bevissthet og som gjør det vanskelig å skifte innstilling til hvem (eller hvilket kjønn) fortelleren er. Mer grunnleggende tror jeg imidlertid at grunnen til at det er så lett å lese Eve(lyn)s fortelling som maskulin, er at romanens allegoriske struktur tilsier at han/(hennes) utvikling er en iscenesettelse av en maskulin fantasi og et maskulint begjær. Eve(lyn) er et ledd i denne iscenesettelsen, både som hovedperson og som forteller. I intervjuet med Toril Moi hevder imidlertid Carter at Evelyn *blir* en kvinne, og at det ikke er noe tvekjønna ved henne (20). Spørsmålet er imidlertid hva det vil si å være "kvinne" – både i denne romanen, i kulturen generelt og i forhold til den psykoanalytiske tenkninga. De ulike "kvinnene" i *New Eve* er ingenting annet enn kroppsliggjøringer av maskuline fantasier. Dette faktum i seg sjøl gjør lesninga ekstra kompleks hvis vi tar utgangspunkt i at vi skal finne ut hvilket kjønn fortelleren/hovedpersonen/fokalisatoren har på de ulike tidspunkta i romanen. Som Lindsey Tucker påpeker: "[r]eader identification was put to an even more severe test in *The Passion of New Eve* once readers discovered that no 'newly born woman' – certainly no *woman* named Eve – was to be found in the text" (10). Jeg kommer tilbake til betydninga av Eve(lyn)s kjønn, og hva "kvinne" og "kvinnelighet" kan sies å bety i denne romanen, i kapittel 5.

romanens måte å bety på, fordi den på denne måten utfordrer leseren på helt grunnleggende nivå i forhold til hvordan fiksjonstekster skal/kan leses (som fiksjon). Men spørsmålet om fortellerens forhold til sin egen fortelling er også en problemstilling som kan sies å bli reist igjen på romanens siste side. Også denne gangen implisitt, gjennom et mulig ordspill, men her knytta til selve fortellehandlinga og hele den narrative situasjonen.

Drømmevisjon og fugue

I en kommentar til sin egen opplevelse og erindring av det som har "skjedd", sier nemlig Eve(lyn) at "all this strange experience, as I remember it, confounds itself in a *fugue*" (191, min uth.). "Fugue" kommer fra det latinske *fugere* som betyr flukt, noe som i seg sjøl åpner for en rekke betydningsmuligheter. Er Eve(lyn)s fortelling en slags flukt? I så fall fra hvem eller hva? Eller er det reisa hans/(hennes) som er en flukt, eventuelt det han/(hun) *husker* av det han/(hun) har erfart (underforstått: det er noe han/(hun) *ikke* husker, eller ikke *vil* huske). Vanligvis brukes imidlertid "fugue" som betegnelsen på en spesiell musikalsk komposisjon, "a polyphonic musical composition in which one or two themes are repeated or imitated by successively entering voices and contrapuntally developed in a continuous interweaving of the voice parts" (*Webster's*). Igjen åpnes det for assosiasjoner til hvordan Carter beskriver sin egen skriftpraksis, nemlig som et forsøk på å presentere "a number of propositions in a variety of different ways" ("Notes", 37). Frye sammenligner dessuten også *allegorien* med kontrapunktisk musikk: "Allegory (...) is a contrapuntal technique, like canonical imitation in music" (90).

Siden begrepet "fugue" her er ytret av fortelleren, kan det, i denne betydninga, også være en henvisning til hvordan hans/(hennes) egen fortelling – det vil si: det fortelleren husker av det han/(hun) har erfart og seinere har videreformilda – er organisert, eller komponert. Men bruken av ordet "fugue" om denne komposisjon synes også å være en svært passende beskrivelse av tekstens mer overordna tematiske strukturering. Vi blir presentert for noen tema (om enn kanskje flere enn fugens ett eller to): kvinne som "kastret mann", kvinneligheten som maskerade, det maskuline begjæret som grunna i en fetisjistisk logikk og dødsdriftens betydning, som alle blir repetert og imitert i ulike sammenhenger der ulike stemmer (Leilahs, Mothers, Sophias, Zeros, Tristessas, Eve(lyn)s egen og så videre) bidrar til å utdype disse

temaene fra forskjellige vinkler samtidig som de ulike stemmene også veves inn i hverandre. Sophias stemme lyder for eksempel merkelig kjent, hun snakker med den samme "East coast university" aksenten som resepsjonisten på sykehuset der Leilah blir operert etter den dramatiske aborten (35, 53). Denne assosiasjonen blir også bekrefta av fortelleren sjøl når Eve(lyn) til slutt mener å gjenkjenne likheten ved ansiktene deres (73). På samme måte ligner også Eve(lyn) sjøl på Sophia når han før kjønnskifteoperasjonen blir kledd i klær som ligner hennes (55). Leilah og Mother synes likeledes som to urelaterte personer, helt til det avdekkes at Leilah (Lilith) er Mothers datter og kan snakke på hennes vegne etter at Mother trekker seg tilbake. Lilith har for øvrig de samme "cut-glass vowels of an East Coast university" som både Sophia og sykehusresepsjonisten har, og Eve(lyn) mistenker at Lilith "sometimes masquerade[s] as Sophia or the Divine Virgin"; Lilith er en sammenblanding av Leilah, "all flesh", og Sophia, "all mind" (175). Videre er Tristessas maskerade en repetisjon og en utdyping av Leilahs maskerade, Zero er et ekko av Mother, Zeros harem av Mothers tilhengere, mens Tristessa og Eve(lyn) er en gjensidig speiling av hverandre (og av hverandres mangler), og så videre, og så videre. Interessant nok snakker også Eve(lyn) *sjøl* med "cut-glass vowels" (13), noe som åpner for at alle (eller i alle fall de fleste) karakterene er speilinger av ham sjøl.

Denne sammenblandinga av stemmer og personer, der den ene ikke bare utdyper, men også flyter inn i og over i den andre, minner imidlertid ikke bare om en musikalsk komposisjon, men også om drømmetilstanden, om drømmen eller om selve drømmearbeidet som sådan, med dets kontinuerlige spill på fortetninger og forskyvninger¹¹¹. Ifølge Freud er drømmen nettopp styrt av *ønskeoppfyllelsens* dynamikk. I et slikt perspektiv er det *ikke* tilfeldig at Eve(lyn) i løpet av fortellinga (drømmen) møter Tristessa, hans begjærs ultimate våte drøm. Det er heller ikke tilfeldig at Tristessa viser seg å være en mann som maskerer seg som en kvinne – eller mer presist en mann som er kledd opp som en kvinne som maskerer seg som en Kvinne – og som sådan er det perfekte tilsvaret til hans fetisjistisk grunna begjær.

Drømmevisjonen er imidlertid, som vi allerede har påpekt, også en sentral del av *allegoriens* genremessige historie. Og i artikkelen "The Structure of Allegorical Desire", argumenterer Joel Fineman for at det er akkurat den samme ønskeoppfyllelseslogikken som strukturerer allegorien som genre:

¹¹¹ Se Freud "The Dream-Work", s.205-209.

the movement of allegory, like the dreamwork, enacts a wish that determines its progress – and of course, the dream-vision is a characteristic framing and opening devise of allegory, a way of situating allegory in the *mise en abyme* opened up by the variety of cognate accusatives that dream a dream, or see a sight, or tell a tale. (26)

I motsetning til for eksempel Langland *Piers Plowman*, Bunyans *A Pilgrim's Progress* og Chaucers *The Book of the Duchesse*, presenteres imidlertid ikke *New Eve* eksplisitt som en drømmevisjon. Honig argumenterer da også for at "terskelsymboler" er et vesentlig trekk ved de allegoriene som *ikke* eksplisitt er drømmevisjoner, og at "the threshold image" erstatter en slik situering:

When the artifice does not take the specific form of a dream, emblems or threshold symbols having a similar suggestiveness may introduce the narrative and also propel the subsequent action. If it is well drawn, the emblem will evoke associations, like the dream, of a sudden passage into the unknown. (71)

Handlingsforløpet i *New Eve* er strukturert i forhold til en rekke slike overganger, eller overskridninger av ulike "thresholds", som fører Eve(lyn) inn i stadig nye og fremmede verdener basert på hver sin fremmedarta – eller "drømmeaktige" – logikk. Dette skjer allerede når Eve(lyn) blir kasta inn i "the midst of the slaughter" idet han lander i det kaotiske, alkymistiske New York (9). Den mest grunnleggende forandringa skjer imidlertid når han blir med Leilah inn i hennes leilighetskompleks, en overgang som helt eksplisitt blir framstilt som kryssinga av et "threshold":

For one moment, one moment only, just before she touched me, just as she touched me with the enamelled blade of her fingertips, just as I crossed the filthy threshold of that gaunt, lightless, vertical, extinguished apartment block, all tenanted by strangers, my senses were eclipsed in absolute panic. This panic bore no relation to any of the titillating fears I had, up to that moment, experienced in the city; it was an archaic, atavistic panic before original darkness and silence, before the mystery of herself she unequivocally offered me, a mystery that also had its penetrable equivalence in this house with its many, many rooms, all tenanted by strangers. And, scrawled in chalk upon the wall, one piece of graffiti that could have perturbed me if I'd rummaged the meaning of it out of my memory: INTROITE ET HIC DII SUNT, a tag, the incomprehensible nudged at the edges of my mind ... // I felt all the ghastly attraction of the fall. Like a man upon a precipice, irresistibly lured by gravity, I succumbed at once. I took the quickest way down, I plunged. I could not resist the impulsion of vertigo. (25)

Eve(lyn) forlater med dette den historiske tida – som til tross for at den allerede er prega av totalt kaos og av den politiske og samfunnsmessige totalitetens fullstendige

sammenbrudd, enda kan sies å tilhøre en viss form for "realisme" – og entrer gudenes verden, et hus med mange rom ("i min fars hus er det mange rom"), alle befolka av fremmede. Denne verden huser et mysterium, et mysterium som ifølge Eve(lyn)s egen forståelse er penetrerbart. Huset kan entres, Leilahs kropp kan penetreres, alle rommene er i utgangspunktet "forståelige": de kan trenges inn i, de er gjennomtrengelige, de kan utgrunnes.

Den følelsen som preger Eve(lyn) foran dette mysteriet, er likevel ikke en følelse av kontroll, men av grunnleggende, arkaisk, atavistisk, nærmest "forhistorisk" angst, en angst som tilhører de tidligere tider, både i enkeltmenneskets og i menneskehetens historie. Det er den angsten som oppleves ansikt til ansikt med det radikalt andre, det vil si: med tiden, eller tilstanden, *før* verdens skapelse – "original darkness and silence". Og det er ikke begjæret etter kunnskap som lokker Eve(lyn) inn hit. Det er Leilah, det er det seksuelle begjæret, det er, ikke minst, svimmelheten, vertigo, nærmest som en slags "mystisk kraft" som "drar ham inn". Det er det *uforståelige*, "the incomprehensible [which] nudged at the edges of my mind", det er det "ghastly" – det fryktelige, det grusomme, det skremmende, det spøkelsesaktige – som tiltrekker ham. Hvis han hadde tenkt seg om, hvis han hadde "rummaged (...) my memory", hadde han kanskje stoppa, ville alle de påfølgende hendelsene kanskje ha blitt avverga.

Når han først har kommet inn hit, skal han også bli værende i denne andre verden en stund. Ørkenen er "an insane landscape" (42), "profound silence", "estrangement" (43), "nightmare" (45), Beulah har den samme inskripsjonen på sitt "hus" ("introite et hic dii sunt") og er "the very heart of alien cosmogony" (52), Zeros farm er et annet marerittaktig sted, Tristessas hus rommer nok et mysterium, men et mysterium som ikke er ment å skulle avdekkes (penetreres), hit er det ingen som er velkomne ("NO ADMITTANCE, NOT EVEN ON BUSINESS" (112)), det truer endog sine inntrengere nettopp med svimmelhet: det er bygd slik at det kan spinne rundt og kaste av dem som prøver å innta det.

De andre stedene Eve(lyn) besøker på reisa si, kan med andre ord leses som variasjoner over dette første huset, Leilahs blokk, kanskje til og med som ulike rom i det. Disse ulike "rommene" kan også beskrives med de samme orda som brukes til å karakterisere den blokka Leilah bor i. Zeros farm er "filthy" og "extinguished", Tristessa er sjøl "gaunt" og "vertical" (utmagra, beinete, høy, tynn), Beulah er "lightless", selve innbegrepet på "original darkness and silence", det stedet (rommet)

som huser "the inhuman silence of the inner earth (...) far from the light of sun" (50), "in this room lies the focus of darkness" (58). Men det er også vertikalitetens negasjon: foran inngangen ligger en gedigen steinstatue som forestiller den brukne fallosen, i motsetning til i ørkenen for øvrig, der landskapet består av "pale rock, honeycombed peak upon peak in unstable, erratic structures, calcified assemblages of whiteness and silence" (42). Den eneste utgangen fra dette uhyggelige "huset" og tilbake til den historiske tida, til "virkeligheten", er gjennom nok en penetrasjon, reisa gjennom Mothers symbolske livmor, steingrotta ved stillehavskysten, som må entres gjennom "a fissure in the rock-face so narrow a full-grown adult could only crawl through it sideways" (179). Når Eve(lyn) nærmer seg utgangen og blir "expelled" av "[t]he walls of meat", er han/(hun) tilbake i "a darkness like the antithesis of light, an immensity of darkness, the final cave through which now marched, animating the darkness, the parade of the great apes, which wound me back on the spool of time that now wound up"; "[t]he destination of all journeys is their beginning" (186).

Fortellinga er med andre ord vikla inn i en drømmelogikk der de ulike stedene og personene Eve(lyn) treffer, framstår som forskyvinger og fortetninger av et opprinnelig emblem eller en "threshold text" – men i dette tilfellet av en *annen* "terskeltekst" enn den første, som er allegorien over det fetisjistiske begjæret. Denne andre "terskelteksten" fungerer slik Honig påpeker at det/den gjerne gjør: som en inngang til fortellinga som "evoke[s] associations, like the dream, of a sudden passage into the unknown" (71). Spørsmåla som melder seg i denne forbindelsen er hvorvidt Eve(lyn) faktisk våkner fra denne "drømmen", eller om han/(hun) forblir i den, med andre ord: hvorvidt slutten av fortellinga og de ulike scenariene den åpner opp for, også må leses som en del av "drømmen". Og for det andre, hvis (ifølge Freud) drømmen er en slags ønskeoppfyllelse (uansett hvor marerittaktig den enn måtte fortone seg), og i tillegg en inngang/tilgang til det "ubevisste", hvilket forhold er det da mellom den *første* "threshold"-teksten, allegorien over (det maskuline) begjæret og den fortellinga (drømmen) som følger. Hvis den første "terskelteksten" fungerer som selve *fortellehandlingas* emblem, mens den andre "terskelteksten" (inngangen til Leilahs blokk) fungerer som fortellingas, eller drømmevisjonens, emblem, skal da denne fortellinga/drømmen leses som dette begjærets "ubevisste" innhold, er den en fortolkning av dette begjæret, en kommentar til det, eller kanskje også dette begjærets "ubevisste" oppfyllelse?

Begrepet "fugue", som brukes om fortellinga avslutningsvis, peker da også på fortelle*måten* heller enn på det som blir fortalt, som for å understreke at fortellinga *er* en drøm og som sådan, i tråd med den psykoanalytiske diskursen romanens allegoriske struktur for øvrig forholder seg til, en mulig *locus* for undersøkelsen av det ubevisste, av et ubevisst begjær. Hva er det da som er sammenhengen mellom disse to "terskeltekstene", allegorien over begjæret og "[the] passage into the unknown" (Honig, 71)? Eller for å si det på en annen måte: På hvilke måter er begjæret etter Tristessa (og det fetisjistiske begjæret etter å opprettholde illusjonen om hans/hennes skjønnhet gjennom å fortelle) forbundet med dette "ukjente", "original darkness and silence"?

En performativ logikk

Interessant nok bruker fortelleren også ordet "fugue" i beskrivelsen av sitt første møte med Tristessa, når han/(hun) finner henne utlagt i en glasskiste i sitt eget glassmausoleum i et forsøk på å gjemme seg fra Zero ved å spille død:

I experienced an extraordinary fugue of feeling when I saw her lying there upon her own bier. It was as if, like a drowning man, I relived my entire life up to that point in a single instant, so that I was again the child whose dreams she had invaded and also the young man for whom she had become the essence of nostalgia and yet I remained the thing I was, a young woman, New Eve, whose sensibility had been impregnated with that of Tristessa during the insomniac nights of transmutation in the desert. New Eve looked down, in an ecstasy of regret, at this sign of love made flesh she could not, now, possess, even if death had not possessed Tristessa first. (118f.)

Ordet "fugue" dukker i denne sammenhengen opp nettopp i møtet med det *upenetrerbare*, det som *ikke* kan bli "possessed". I kontrast til hvordan fortelleren beskriver sine følelser når han står foran Leilahs blokk, som han nettopp tror kan entres, eller penetreres (på samme måte som Leilah sjøl kan penetreres), overmannes han/(hun) ikke her av atavistisk angst, men av melankoli, "an ecstasy of regret" – som om han/(hun) står ovenfor noe han/(hun) tror han/(hun) har mista og som sådan er tapt for alltid, uten at det noen gang heller kunne ha blitt hans/(hennes). Det dette møtet med det "tapte" setter i gang, er begjæret etter "å fortelle", ikke bare om dette møtet, men hele livshistoria til *fortelleren*. Denne historia handler videre om hvordan fortelleren *sjøl* er blitt penetrert ("invaded", "impregnated") *av* den andre – som om denne "fortellinga" på et vis kan gi mening til dette "tapte" som i seg sjøl er uut-

grunnelig, eller som om dette "tapte", det som ikke kan utgrunnes, penetreres, skulle kunne gi mening til livshistoria.

Men denne imaginære historia ("it was as if") er ikke en fortelling i egentlig forstand, den nærmer seg symbolet; den er en fortetting: "my entire life up to that point in a *single instant*" og som sådan også statisk. Møtet med den "døde", "upenetrerbare" Tristessa markerer således ikke bare opptakten til et begjær etter å fortelle, men også dets (fantasmatiske) endepunkt, det stedet der fortellinga ikke lenger er nødvendig, men holdes fast i ett eneste øyeblikk, ett bilde. Det markerer slutten på den temporale forskyvninga, selve *utvidelsen* av metaforen langs en metonymisk akse, som er nødvendig for at en fortelling skal være en fortelling, en drøm en drøm og en allegori en allegori.

Slik markerer også dette møtet med Trisessas død en (umulig) begjærstilfredsstillelse, tilfredsstillelsen av Eve(lyn)s begjær etter å fortelle, som ikke bare er å gi mening til sitt eget liv, men nettopp å kunne opprettholde illusjonen om Trisessas skjønnhet – i all evighet. Som det heter i fortsettelsen av sitatet:

More than that. It was as if all Tristessa's movies were being projected all at once on that pale, reclining figure so I saw her walking, speaking, dying, over and over again in all the attitudes that remained in this world, frozen in the amber of innumerable spools of celluloid from which her being could be extracted and endlessly recycled in a technological eternity, a perpetual resurrection of the spirit. (119)

Når fortelleren bruker "fugue" om denne erfaringa, framstår den nærmest som en fantasmatisk erstatning for den fetisjistiske dynamikken i begrepet "persistence of vision", heller enn som betegnelsen på en drøm eller på en musikalsk komposisjon som utfolder sine forskjellige tema gjennom ulike stemmer *over tid*. Med *denne* fugen opphøyes også døden til en slags essensens "evige tilbakekomst". Denne fugen er med andre ord strukturert på nøyaktig samme måte som den fetisjistiske forestillinga om "persistence of vision" – og som sådan også på den samme måten som Eve(lyn)s fortelling: den er en samtidig bekreftelse og benekting av Trisessas død. Her holdes den imidlertid fast i ett, evigvarende, sjølperpetuerende bilde.

Men så viser det seg at Tristessa slett ikke er død likevel, og fortellinga fortsetter – men da som en utdyping og en bokstaveliggjøring av det denne fugen handler om: nemlig fortellerens *egen* penetrerbarhet. I fortsettelsen er han/(hun) ikke bare "invaded" og "impregnated" av Tristessa på det sjelelige, symbolske nivået; Eve(lyn) blir gravid med Trisessas barn. Teksten fortsetter altså (igjen) som en

(parodisk-)allegorisk bokstaveliggjøring av fortellerens egen retorikk. Er denne utvidelsen også en del av "drømmen", av "ønskeoppfyllelsen" – og i så fall, hvilke forbindelser har denne ønskeoppfyllelsen med det samtidige begjæret etter å bevare illusjonen om Tristessas skjønnhet? Er graviditeten en mulighet til å "videreføre" denne illusjonen, til å "bringe den fram"? Og er dette i så fall et begjær som oppstår *underveis* i fortellinga, kanskje som følge av en "innsikt" i at fortellinga som sådan ikke lar seg stoppes eller holde fast og at illusjonen må gripes på en annen måte, eller er dette et begjær som ligger *til grunn* for fortellinga og slik også til grunn for både Eve(lyn)s og Tristessas forvandlinger som sådan?

Fortelleren gir oss ikke noe svar på disse spørsmåla.¹¹² Han/(hun) reiser dem for så vidt ikke heller, men synes å la seg drive med av fortellinga og av handlingsforløpet som sådan. Bruken av ordet "fugue" om fortellinga kan i denne sammenhengen knyttes til enda en annen, men relatert, situering av *New Eves* allegoriske utlegning og mulige likhetstrekk med drømmevisjonen. "Fugue" kan nemlig også betegne "a disturbed state of consciousness in which the one affected performs acts of which he appears to be conscious but of which on recovery he has no recollection" (*Webster's*). Denne definisjonen av fugen, og av fortellinga, åpner for en annen mulig kopling til romanens tematisering av psykoanalysen og av det ubevisste. Det ubevisste viser seg nemlig nettopp som "forstyrrelser i det bevisste", det være seg som ulike patologiske symptomer, forstyrrelser i talen, "Freudian slips", og så videre. Hvis vi legger denne betydninga av fugen til grunn, kan Eve(lyn)s fortelling leses som en eneste lang "forstyrrelse" forårsaket av et ubevisst begjær: en erfaring som "confounds itself in a fugue" (191). "Confounds" – blande sammen, forveksle, forvirre, rote sammen, ødelegge, forspille – understreker denne betydninga.

Men denne betydninga av betegnelsen "fugue", brukt om fortellinga, truer samtidig med å underminere hele fortelleposisjonen. "[A]ll this strange experience, as I remember it, confounds itself in a fugue" (191), impliserer faktisk at fortelleren ikke husker noe som helst, "he appears to be conscious but (...) on recovery *he has no recollection*" (*Webster's*, min uth.). En lignende mangel på minne tematiseres også andre steder i romanen, som når Eve(lyn) "forteller" fra sine "opplevelser" i Beulah: "my consciousness had such huge, random gaps in it (...); but I think she (...), I think I remember I felt her (...). And all remembered sense is lost (...)" (66). Og siden vi ikke

¹¹² Jeg skal gi *mitt* forslag til en lesning av dem i neste kapittel.

har noen andre kilder enn nettopp Eve(lyn) sjøl som kan fortelle oss hva som faktisk har skjedd, framstår hele fortellinga, og med den også romanens hendelsesforløp, som en rein "fabrication of mind", et "chimera", et fantasifoster. De fortalte hendingenes referensielle verdi erstattes med dette nettopp av en (ubevisst) begjærstruktur. Eller også: hvis vi går ut ifra at Eve(lyn) på det tidspunktet han/(hun) forteller historia faktisk ennå ikke har "recovered", er fortellinga fortalt, eller blanda sammen, forveksla, forvirra og ødelagt, i en "disturbed state of consciousness", der vi ikke kan vite hva som er faktiske hendelser og hva som er reine hallusinasjoner. Det eneste vi står igjen med, er fortellinga (som sådan), og den synes å følge sin *egen* logikk: Den synes å etablere sine *egne* sannheter og hendelser ved å spille ut mulige bokstavelige fortolkninger av de orda og setningene fortelleren ytrer.

Fortellinga framstår slik med utprega *performative* trekk, som om den diktes opp og tar form underveis, som om de orda fortelleren bruker "bringer inn i verden det de benevner" i det som skal bli en kumulativ prosess der det ene ordet "tar" det andre, og så videre og så videre. Den måten dette performative trekket ved romanen spilles ut på, minner *både* om hvordan Freud beskriver drømmearbeidet som en prosess som "consists in transformin thoughts into visual images" ("The Dream-Work" 209), og den måten Owens beskriver den allegoriske skriften som en form for rebus, "writing composed of concrete images" der "words are often treated as purely visual phenomena, while visual images are offered as script to be deciphered" (57). Men slik ligger det heller ikke nødvendigvis noen faktiske hendelser, ikke en gang en drøm, til grunn for fortellinga som vi så må tenke oss at fortelleren først *i etterkant* forteller om.

En slik performativ logikk gir også en annen betydning til alle de innskutte presenspartiene i fortellinga, som for eksempel det lille kapittel fire som i sin helhet er fortalt i presens. "I am lost, quite lost in the middle of the desert" åpner Eve(lyn) og forteller at han har vært innom en gudsforlatt bensinstasjon: "That was yesterday, or the day before" (41). Hvor og når er dette fortalt? Han er nettopp kommet til ørkenen, han er fremdeles mann. Alt det som skjer med ham etterpå kan ikke ha funnet sted i løpet av et par dager før han setter seg ned og forteller om det (da er han/(hun) også presumptivt allerede på vei ut på havet). Disse presenspartiene kan selvsagt være lagt inn som innskutte, såkalte "realistiske" scenebeskrivelser med det formålet å skulle øke intensiteten i fortellinga og slik også leserens innlevelse i den. men symptomatisk nok fortsetter fortelleren beskrivelsen sin i en retorikk som skal vise seg å få en "bokstavelig" betydning like etterpå. "There is no-one, no-one", klager han til det han

tror er en folketom ørken (41). Og han har helt "rett": "there is no-one". Et par sider seinere dukker nettopp Zero (no-one) opp på en av sine helikopterturer og gjør seg "synlig" ved å skyte albatrossen. Og albatrossen (død, snart redusert til et skjelett) vil, på samme måte som landskapet i kapittel fire, "[unfurl] around me like an old fan that has lost all its painted silk and left only the bare, yellowed sticks of antique ivory" (41).

I motsetning til Schmidt som hever at fortelleren "[is] in full command of [his/(her)] story, [and] always know[s] more than [his/(her)] readers" (66), vil jeg tvert imot hevde at det er selve fortellinga, eller allegorien som sådan, som har (tar) kontroll over Eve(lyn); det er den som former ham/(henne), skaper ham/(henne) og gjør ham/(henne) til det han/(hun) er/blir. Fortelleren er med andre ord overlatt til en reint språklig logikk, og eksisterer ikke som noe annet enn en effekt av denne logikken. De "stemmene" han/(hun) hører, og som han/(hun) tilskriver "skjebnen" eller en "mystisk kraft" som ligger forut for oss og bestemmer våre liv, kan like gjerne være romanens stemme, altså *allegoriens* krav: "Descend lower, descend the diminishing spirals of being that restore us to our source. Descend lower" (39); "Descend lower. You have not reached the end of the maze, yet" (49).

Påfallende nok følger ikke bare disse "stemmene" ofte en uttalelse i presens: "And here I am in Beulah, the place where contrarities exist together. Descend lower" (48f); fortelleren overtar også denne stemmen som sin egen: "Still they bewilder me. I have not reached the end of the maze yet. I descend lower. I must go further" (150). Hans/(hennes) stemme blir etter hvert ett med allegoriens egen dynamikk. På denne måten framstår faktisk *New Eve* som en tematisering av allegorien som allegori, det vil si: av allegorien som en spesiell språklig, litterær struktur på stadig søken etter sin egen opprinnelse. Som Joel Fineman påpeker:

What we can say is that with its poeticality defined as structure superimposed upon metonymy, allegory initiates and continually revivifies its own desire, a desire born from its own structurality. Every metaphor is always a little metonymic because in order to have a metaphor there must be a structure, and where there is structure there is already piety and nostalgia for the lost origin through which the structure is thought. Every metaphor is a metonymy of its own origin, its structure thrust into time by its very structurality. (...) Distanced at the beginning from its source, allegory will set out on an increasingly futile search for a signifier with which to recuperate the fracture of and at its source, and with each successive signifier the fracture and the search begin again: a structure of continual yearning, the insatiable desire of allegory. (44f)

Eve(lyn) er på lignende vis satt ut på en reise, en reise som hele tida skal føre ham både framover og bakover, fram mot havet og mot en ny "identitet", tilbake til "kilden" og til det "ubevisste": "the world, in time, goes forward and so presents us with the illusion of motion, though all our lives we move through the curvilinear galleries of the brain towards the core of the labyrinth within us", "towards the source we have forgotten" (39).

Hele utgangspunktet for denne reisa, for Eve(lyn)s fortelling, er imidlertid i seg sjøl en allegori og derfor allerede i utgangspunktet splitta, på samme måte som det begjæret denne allegorien er en allegori over: begjæret etter Tristessa. Dette begjæret er grunna i en (fetisjistisk) illusjon og kan ikke, per definisjon, finnes igjen som "noe". Som "opprinnelse" vil den alltid gli unna. Hun/den kan bare dø, da kan hun/den også holdes fast, men vil samtidig forsvinne (som sandkorn som renner ut i sanden). Derfor må fortellinga alltid fortsette, sjøl om fortellingas "mål" er dens død, dens opphøyelse til en metafor. Dette er en reise som potensielt aldri tar slutt, den har ikke noe endepunkt fordi den ikke har noe utgangspunkt å komme tilbake til, den kan fortsette i det uendelige. Den "dikter" seg sjøl opp på nytt hver gang den kommer et sted: "descend lower", "go further", "I have come home. (...) I have not come home" (186).

Som Fineman påpeker, fordi metaforer alltid er strukturelle, er de også metonymiske. Derfor vil sjøl metaforen føre oss videre, på en stadig søken etter en opprinnelse som alltid allerede er tapt, på samme måte som Tristessa allerede ved allegoriens begynnelse sjøl er tapt (død). Gjennom denne allegoriske søkinga, veves også fortellingas to "mål", Tristessa og "original silence and darkness" – som Eve(lyn) i utgangspunktet trodde var penetrerbare, men som skal vise seg ikke å være det – sammen. Begge representer den opprinnelsen som er tapt, og som kanskje heller aldri har vært der: De er illusjoner – eller illusoriske representasjoner av en fantasert opprinnelse. Snarere enn å finne denne opprinnelsen, bidrar fortellinga gjennom sin stadige søken til å opprettholde illusjonen om den, til å opprettholde begjæret etter illusjonen. Det er også dette som implisitt er hele poenget med Eve(lyn)s fetisjistiske fortelling slik han/(hun) sjøl framsetter det, å opprettholde illusjonen, det vil si: å tro på den, sjøl om han/(hun) "vet" at det er en illusjon.

"New Eve" som en allegori over psykoanalysens allegoriske struktur

Fineman knytter denne dynamikken ved allegorien til en psykoanalytisk språkforståelse, mer spesifikt til Lacans teorier om at språket og menneskets språklige eksistens er grunnlagt på en fundamental splittelse og et tap. Språket er en struktur, et system av forskjeller, som vokser fram fra og re-presenterer denne fundamentale splittelsen og kaster subjekt inn i en orden av begjær og mangel der det stadig er på leiting etter den eller det som kan hele denne splittelsen. Siden splittelsen eksisterer forut for den symbolske orden som dens konstituerende grunnlag, kan imidlertid den eller det som skulle kunne hele denne splittelsen, aldri finnes (tilbake til) – i eller gjennom språket sjøl, det som nettopp konstituerer oss som begjærende subjekter. Tingen (det man tror man har mista) eksisterer ikke som sådan (som en ting); den kan derfor ikke finnes igjen, bare sørges over. Fineman knytter denne symbolske logikken – der begjæret eksisterer som og fanges i en evig drift, en flukt, en fuge – både til allegorien (som struktur) og til psykoanalysen, som en teori om denne strukturen og som dens videreføring, eller fullendelse – som den terapeutiske (og strukturelle) innsikten i at denne splittelsen ikke *kan* heles:

[P]sychoanalysis is (...) the operative science of the unconscious, and the unconscious is precisely that part of the self lost to the self by its articulation, just as Freud's theory embodies itself only through its endless, questing theoretical self-deconstruction: or so the heroic, allegorical example of Freud and the rigorously figurative style of Lacan persuasively suggest. (47)

[D]esire becomes in psychoanalysis, as in allegory, both a theme and a structuring principle, and its psychology, its theory of the human, thus becomes, in the words of another and famously ambiguous genitive, the allegory of love, whereas its metapsychology, its theory of itself, becomes the allegory of allegory. (27)

Det samme kan faktisk også sies om *New Eve*: dens tema og strukturerende prinsipp er begjæret, dens metafiktive nivå er en allegori over allegorien. Men samtidig er romanen også en tematisering av og en allegori over psykoanalysen. Og den og den fortellinga (drømmen) som følger er en tematisering av – og allegori over – begjæret som et *fetisjistisk* begjær, et *maskulint* begjær, der kvinna fungerer både som et symptom på mannen, en samtidig benekting og bekreftelse av mannens eget tap (hans splittelse, mangel, kastrasjon, hans "lack-in-having") og som et begjærsubjekt – den som skal "hele" denne mangelen og bekrefte mannen som bæreren av fallosen.

Som sådan figureres den allegoriske driften eller flukten mot en illusorisk opprinnelse og endepunkt, som en spesifikt *kjønna* drift, en *kjønna* flukt (og fuge). Driften mot/etter Tristessa er samtidig driften mot/etter "original darkness and silence". Denne driften mot opprinnelig mørke og stillhet, er intet mindre enn driften tilbake mot livmora, figurert først som det mørke rommet (Leilah), deretter som Beulah (jordas indre) og Mother (mor), så til slutt av Eve(lyn) sjøl – som etter å ha reist gjennom den livmorlignende grotta ved Stillehavskysten "gjenfødes" som "[the s]peleological apoteosis of Tiresias" (186). Her kan det huleaktige ("speleological") sies både å peke på denne grotta sjøl, der Eve(lyn) blir satt ut på en reise gjennom hele jordas forhistorie, og på hul-rommet (livmora) i Eve(lyn)s nye kropp som kvinne. Det er med andre ord *kvinna* – som bærer av livmora, som *mor* – som representerer "original darkness and silence". Slik er det også i psykoanalysen. Tingen barnet tror det har mista, er opplevelsen av å være ett med verdensaltet, moras bryst. Fallosen, mangelen, opptrer først som barnets opplevelse av moras begjær (hennes mangel); den imaginære fallosen er barnets bestrebelser på å "være" denne fallosen for mora; kastrasjonen er innsikten i at barnet ikke kan være fallosen for mora, at ingen verken kan ha eller være fallosen; den symbolske fallosen er Farens Nei/Navn som kutter av en grunnleggende del av barnets nytelse, dets *jouissance* – igjen knytta til mors-kroppen.

Er så begjæret en typisk maskulin problematikk? spør Butler: "Is it nothing other than the pathos of that failed return to a maternal origin, a return which, were it possible, would undo the subject in its masculinity, threaten his sense of temporary mastery, and enter him into a domain of threatening femininity"? ("Desire" 384). *New Eve* synes å understøtte en slik konklusjon. Mer enn det, romanen spiller nettopp på at mannens tilbakevending til mora (Mother) underminerer hans maskulinitet og gjør ham (helt bokstavelig) til kvinne. Samtidig er romanen også en parodisk-allegorisk "feillesning" av denne dynamikken, for hvis det er Evelyngs maskuline begjær som driver ham mot Mother, er det det samme maskuline begjæret som *gjør* ham til kvinne (bokstavelig talt). Å få en egen livmor erstatter den umulige tilbakevendinga til moras livmor, nærmest som symbolsk ekvivalent (på samme måte som Freud hevder at barnet erstatter kvinns begjær etter en penis som en symbolsk ekvivalent). Romanens parodisk-allegoriske "feillesning" av psykoanalysen erstatter slik den "kvinnelige" penismisunnelsen, som kulminerer i et begjær etter å få et barn av far, med et begrep om en "mannlig" livmormisunnelse – som ekvivaleres med begjæret etter sjøl å få et

barn som substitutt for den manglende enheten, fantasien om det symbiotiske mor-barn forholdet. Slik er det selve "moderskapets sosiale tekst" som utsettes for en parodisk-allegorisk "feillesning" eller "omskrivning". Denne omskrivningas spekulative tese er at det ikke bare er det maskuline begjæret etter fallosen som forskyves til kvinna i og med hennes "kastasjon",¹¹³ men *hele* ekvivalensen fallos-barn: altså selve begjæret etter at fallosen skal kunne byttes inn i et barn. Freuds artikkel "Femininity", som Eve(lyn)s utvikling mot kvinne er en allegorisk utlegning av, leses slik ikke bare som en maskulin "fantasi" om *det kvinnelige*, men, faktisk, som utlegninga av et *maskulint* begjær – forskjøvet til det kvinnelige. Og de begreps-metaforene romanen "works away at" er ikke bare fetisjismen og dødsdriften, men allegorien som sådan.

¹¹³ Slik vi allerede har sett det i Freuds "Femininity" der "the ancient *masculine* wish for the possession of a penis" omdannes til "*par excellence* a feminine one" når Freud "oppdager" den spesifikt kvinnelige versjonen av kastrasjonskomplekset, erfaringa av at hun allerede er kastrert (162). Det feminine oppstår dermed gjennom en forskyvning av et maskulint begjær. Eller, kan vi kanskje også si, at det feminine nettopp *er* denne forskyvninga av et maskulint, narsissistisk begjær etter fallos og således et symptom på mannens eget ubevisste; "hun" er både et uttrykk for en fallossentrisk narsissisme og hans fortrenge begjær.

KAPITTEL 5.

"Mother is the Destination of All Men"

Jeg tror ikke at kvinnene har et ubevisst på samme måte som mennene. Det er ikke engang innlysende at kvinnene har et ubevisst. (...) Jeg vil heller stille spørsmålet: er det ikke slik at kvinnene på en måte er det ubevisste? Det vil si: kan ikke det som historisk er konstituert som "det ubevisste" blant annet oppfattes som sensurert og fortrent kvinnelighet?

– LUCE IRIGARAY, "Kvinner i eksil"

Consider the womb (...), the extensible realm sited in the penetrable flesh, most potent matrix of all mysteries. The great, good place; (...) the unguessable reaches of the sea are a symbol of it, and so are the caves, those dark, sequestered places where initiation and revelation take place. Men long for it and fear it (...), the physical location of an everlasting present tense that can usefully serve as a symbol of eternity (...). For men, to fuck is to have some arcane commerce with this place of ultimate privilege (...). And the curious resemblance between the womb and the grave lies at the root of all human ambivalence towards both the womb and its bearer; we mediate our experience through imagination and dream but sometimes the dream gets in the way of experience, and obscures it completely – the womb is the First and Last Place, earth, the greatest mother of them all, from whom we come, to whom we go.

– ANGELA CARTER, *The Sadeian Woman*

- *Fra allmennmenneskelig til all-mann/menneske-lig*
- *"Mother is the Destination of All Men": Mother, dødsdriften og mannens "womb phantasies"*
- *Kastrasjonen som ønskeoppfyllelse*
- *Flukten fra Mother og begjæret etter udødelighet*
- *Livmormisunnelse og den kvinnelige fetisjen*
- *"Womb-man" møter "woe-man"*

Fra allmennmenneskelig til all-mann/menneske-lig

I "Displacement" tar Spivak utgangspunkt i et sitat fra Hegels rettsfilosofi for å vise hvordan kvinne fungerer som en metafor, ikke bare i den vestlige filosofiske diskursen, men også for *den måten* denne diskursen konstitueres som "the discourse of man" på –

altså for hvordan *menneskets* diskurs konstitueres som *mannens* diskurs. Hegel argumenterer her for at all tenkning og forståelse fører til at det objektet det tenkes om, mister sin egenhet nettopp når det søkes forstått. Å forstå noe innebærer nemlig at subjektet må innlemme objektet i sin egen forståelse; det blir dermed også en del av subjektets egen *sjølførståelse*, det vil si: en del av subjektet sjøl. Som eksempel på denne dynamikken bruker Hegel symptomatisk nok Adams forhold til Eva – som jo allerede er en del av Adam siden hun er forma fra hans ribbein. Bruken av dette eksempelet bidrar således til å konstituere det tenkende subjektet som alltid allerede maskulint (mens det det tenkes om, objektet, kjønnnes feminint). Samtidig med denne konstitueringa oppstår det imidlertid også en forskyvning i Hegels diskurs: Spørsmålet om objektets egenhet blir et spørsmål om kvinns fremmedhet. *Kvinnas* eventuelle egenhet er med andre ord allerede appropriert i og med den måten dette eksempelet formuleres på – hun blir isteden redusert til mannens fremmede andre:

Since it is in thought that I am first at home (*bei mir*), I do not penetrate (*durchbohren*) an object until I understand it; it then ceases to stand over against me and I have taken from it its ownness (*das Eigene*), that it had for itself against me. Just as Adam says to Eve: "Thou art flesh of my flesh and bone of my bone," so mind says: "This is mind of my mind," and the alienness (*Fremdheit* as opposed to *das Eigene*; alterity as opposed to ownness) disappears. (Siteret i Spivak "Displacement" 169)

For Spivak er dette bare ett av mange sitat som kan brukes til å eksemplifisere det samme, nemlig at menneskets diskurs etablerer seg som mannens diskurs ved at det kvinnelige negeres nettopp idet det defineres og symboliseres som det fremmede. Dette fører til at det kvinnelige opphører å være noe i seg sjøl, både som egenhet og som radikal annethet, og approprieres som mannens andre. "Kvinna" fungerer således som en metafor både for det som er ekskludert fra denne diskursen og for hvordan denne eksklusjonen finner sted. Det kvinnelige blir den filosofiske diskursens utside, dens fremmede andre, men definert som sådan *av* mannen og i forhold til ham sjøl (*bei mir*). Dette fremmede (kvinna) blir således ikke bare ekskludert, men samtidig nettopp gjen-innskrevet som det "fremmede" både i forhold til og innafor mannens egen *sjølførståelse*, det vil si: som en del av ham sjøl ("mind of my mind").

Jeg har tatt med dette sitatet fordi det på mange måter oppsummerer den dynamikken som er under kritikk og utforskes, både tematisk og narrativt, i *New Eve*. Når Evelyn blir den nye Eva, blir heller ikke han/(hun) noe radikalt annet. Den nye Eva er bare kroppsliggjøringa av Evelyns (ubevisste) fantasi om det kvinnelige

begjærsobjektet – med andre ord av det som er "ekskludert" eller "fremmed" i forhold til og innafor hans egen forståelse av seg sjøl som et maskulint subjekt, men likevel kun en del av ham sjøl. Ironien i romanen er selvsagt at Eve(lyn) må lære seg å *leve* som denne kroppsliggjøringa av sin egen fantasi om den andre (som også er kroppsliggjøringa av hans egen objektivisering av den andre) – noe som skal vise seg å være utfordring nok i seg sjøl. Denne ironien er en viktig del av romanens kritiske potensial (og en av grunnene til at den kan leses som en slags "feministisk hevnfantasi", slik for eksempel Marleen Barr gjør det¹¹⁴). "The point is obvious enough", skriver Blodgett, "the romantic image of suffering may be delightful as a cultural myth for men but proves appalling when, as a woman, Eve is obliged literally to experience it. Carter is fond of literalizing to make her points" (50). I dette kapittelet vil jeg imidlertid argumentere for at romanens spesifikt *allegoriske* undersøkelsesmodus – som kopler allegoriens stadige søken tilbake mot en opprinnelse med dens narrative kommentarer til sine egne "thresholdtexts" – representerer en *utvidelse* av dette ironiske spillets kritiske potensial. Det skjer ved at metaforen "kvinne" her framsettes som et utgangspunkt for en utforskning av det maskuline begjæret. I den grad Evelyns innledende spørsmål "Woman? Ah!" er en del av tekstens "threshold-allegori" over det maskuline begjæret (6), framstår de ulike svarene på dette spørsmålet (hva er kvinna?) slett ikke som en utforskning av det kvinnelige som noe eventuelt eget eller annet, men blir i stedet grunnlaget for en utforskning av *hans* maskuline begjær (slik de også er det i den innledende sekvensen).

Denne utforskinga følger en slags invertert hegeliansk dynamikk, men med en spesifikk psykoanalytisk utforming. Det kvinnelige opptrer nemlig her ikke bare som det andre i forhold til mannens sjølførståelse, det som speiler hans subjektivitet negativt, men som et uttrykk for en *fortrengt del av ham sjøl*. På denne måten går det an å argumentere for at romanen sidestiller undersøkelsen av "the social creation of femininity" (Carter "Notes" 39) med undersøkelsen av en maskulin, fallosentrisk narsissisme, der det kvinnelige representerer det fortrengte, eller også: det fortrengtes *tilbakekomst*. Eve(lyn)s tese om at ei kvinne "is indeed only beautiful in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man" (129), kan leses som tekstens ironiske kommentar til denne mer psykoanalytisk farga versjonen av den hegelianske dynamikken. "The secret aspirations of man" er nettopp det som "kommer

¹¹⁴ Jf. kapittel 1, s. 59ff.

tilbake" i og med Evelyns forvandling til Eve. I den grad denne tesen også kan sies å skjule et spørsmål: hva er "the secret aspirations of man"?, kan den i tillegg leses som en slags parallell til Spivaks spørsmål "what is man that the itinerary of his desire creates such a text?" ("Displacement" 186, 191) – det vil si: fortellinga om kvinnes kastrasjon, hennes lidelse, hennes kobling til dødsdriften, illusjonen (eller fantasien) om hennes skjønnhet.

I denne undersøkelsen spiller ikke bare Freud, men også Platons *Symposion*, som kanskje er det mest "bokstavelige" forelegget i *New Eve*,¹¹⁵ en avgjørende rolle. Både hos Platon og Freud figureres begjæret som et begjær etter å vende tilbake til en umulig opprinnelse. Det er den samme driftsmekanismen Fineman tilskriver allegorien via Lacan. Begjæret er konstituert på bakgrunn av en strukturerende mangel, en mangel som ligger til grunn for begjærstrukturen og som sådan både er en del av den og samtidig hinsides; i den psykoanalytiske versjonen kan dette begjæret per definisjon ikke tilfredsstilles. Hos Freud er dette kjennetegnet for alt begjær. I *New Eve* figureres dette begjæret som spesifikt maskulint. "Kvinna" fungerer i denne sammenhengen som en metafor for det stedet mannen søker å vende tilbake til og blir slik også et *symptom* på mannens begjær. Men denne dynamikken spilles ikke dermed ut i et forsøk på å etablere en egen teori om det kvinnelige begjæret, at det eventuelt skulle være annerledes enn menns; romanen er en *lesning* av Freud, en lesning av den psykoanalytiske kvinnelighetsdiskursen. Formuleringa av tekstens "spørsmål", ei kvinne er bare vakker i den grad hun kroppsliggjør "the secret aspirations of man", er i seg sjøl symptomatisk for den lesestrategien teksten følger. Bruken av ordet "man", istedenfor "men", peker her på den samme dynamikken som Spivak (blant andre) mener kjennetegner den vestlige diskursen om mennesket. "Man" kan bety *både*

¹¹⁵ I tillegg til eksplisitte referanser til Platons mytiske hermafroditt, så er for eksempel Liliths beskrivelse av seg sjøl som en ånd – et sendebud mellom gudene og menneskene som har som oppgave "[t]o interpret and convey messages to the gods from men and to men from the gods, prayers and sacrifices from the one and commands and rewards from the other. That's how Plato, for one, defined us" (175) – et "sitat" fra Diotimas tale, der hun beskriver åndene som "the envoys and interpreters that ply between heaven and earth, flying upward with our worship and our prayers, and descending with the heavenly answers and commandment" (Platon 555). Likeledes er Mothers utrop når hun kasterer Evelyn: "Reintegrate the primal form!" (64), et ekko fra Aristofanes påpekning om at menneskene, som er etterkommere av de delte, opprinnelige kulemenneskene, er dømt til å søke sin andre halvdel for slik å "reintegrate our former nature, to make two into one, and to bridge the gulf between one human being and another" (Platon 544). I tillegg til direkte henvisninger til og sitater fra *Symposion*, finnes det også andre, mer generelle referanser til Platon i teksten. Tristessa beskrives for eksempel som "the living image of the entire Platonic shadow show, an illusion that could fill my own emptiness with marvellous, imaginary things as long as, just so long as, the movie lasted, and then all would all vanish" (110). Slik skapes det også en ironisk forbindelse mellom Tristessas cinematisk eksistens og menneskets illusoriske virkelighetsoppfatning i Platons hulelignelse.

mannen og mennesket (menneskeheten) – eller nettopp også *sammensmeltinga* av, eller mangelen på forskjell mellom, disse to termene. "Kvinna", det hun "kroppsliggjør", er her simpelthen et symbol for (en fantasi om) en fellesmenneskelig ambisjon – et begjær – som samtidig er spesifikt mannlig.

Men romanen er også mer enn bare en lesning av de måtene denne dynamikken spilles ut på i Freuds kvinnelighetsdiskurs; den er en "feillesning" av denne dynamikken – "a scrupulous fake reading" (for å bruke Spivaks formulering ("Displacement" 186)). Den gir oss en lesning av Freud som skriver inn fetisjismen, dødsdriften og det (pre)ødipale begjæret etter mora på måter som utvider betydninga av de måtene psykoanalysens diskurs kan ha relevans for et feministisk prosjekt på. Det gjør den ved å om-skrive psykoanalysens kvinnelighetsdiskurs til en (fiktiv) teori om hva mannen "er", siden "the itinerary of his desire creates such a text". Et sentralt begrep i *min* lesning av denne "om-skrivninga" eller "feillesninga" er et begrep om "livmormisunnelse". Det er fordi romanen sjøl iscenesetter bevegelsen (tilbake) mot en opprinnelse som en søking etter/mot livmora. Denne tropen fungerer også som en måte å binde Freud og Platon sammen på i *New Eve*.

Når jeg velger å bruke begrepet "livmormisunnelse" om denne bevegelsen mot en opprinnelse, er det ikke fordi jeg mener romanen presenterer en "revisjon" eller "korreksjon" av Freuds teorier, eventuelt et alternativ til penismisunnelsen. Tvert imot. I den grad vi i det hele tatt kan snakke om livmormisunnelse i denne sammenhengen, fungerer dette begrepet på samme måte som den parodisk-allegoriske bokstaveliggjøringa: Det fungerer som en *begrepsmetafor*, og er på denne måten ledd i en "feillesningsstrategi" som setter teksten i stand til å intervenere i Freuds kvinnelighetsdiskurs på *ulike* måter – både i forhold til teorien om dødsdriften, om det "uncanny", det maskuline begjæret, barnets (pre)ødipale fantasier, det kvinnelige ødipuskomplekset og, ikke minst, i forhold til fantasien om maskulin autogenese (som i første rekke kan knyttes til Platons tekster).

***"Mother is the Destination of All Men": dødsdriften, det "uncanny" og mannens
"womb phantasies"***

Freuds mest systematiske undersøkelse av begjæret som en stadig søken tilbake mot en opprinnelse finner vi i *Beyond the Pleasure Principle*. Her knytter han denne driftsbevegelsen til dødsdriften. Dødsdriften, som får sin første teoretiske utlegning

nettopp i dette verket, framstår her som den mest primære av driftene, og er direkte knytta til det Freud mener er instinktenes opphav, nemlig alle levende organismers konservative behov for å gjenopprette "an earlier state of things" (65): "an initial state from which the living entity has at one time or other departed" (45). Dødsdriften manifesterer seg med andre ord som et begjær etter å gjenskape en opprinnelig væren, eller kanskje mer presist, en *ikke-væren*: "to return to the quiescence of the inorganic world" (76).

Å vende tilbake til en slik pre-eksistensiell tilstand er selvsagt umulig – unntatt nettopp i døden sjøl. Dødsdriftens mål er derfor avskåret fra menneskelig erfaring. Vi kan imidlertid *nærme* oss en slik erfaring, skriver Freud; vi kan forestille oss hvordan den vil arte seg, siden "we have all experienced how the greatest pleasure attainable by us, that of the sexual act, is associated with a momentary extinction of a highly intensified excitation" (76). Tilfredsstillelsen av det seksuelle begjæret er med andre ord et substitutt for den døden vi ikke kan oppleve i livet, noe som blant annet gjenspeiles i den vanlige beskrivelsen av orgasmen som *la petite mort*. Derfor er det heller ikke noe egentlig motsetningsforhold mellom dødsdriften og seksualdriften: Seksualdriften kan sies å være *underlagt* dødsdriften, eller å "stå i dennes tjeneste" (76).

Freud forklarer "sammenfallet" mellom disse to driftene, dødsdriften og seksualdriften, ved å knytte dem begge til det han mener er den dominerende tendensen i det mentale livet, nemlig "the effort to reduce, to keep constant or to remove internal tension due to stimuli" (67). På samme måte som dødsdriften er en streben mot en tilstand *før* livet, "the quiescence of the inorganic world", er lystprinsippet en tendens "operating in the service of a function whose business it is to free the mental apparatus entirely from excitation or to keep it as low as possible" (76). Freud knytter denne tendensen både til Nirvana-prinsippet¹¹⁶ (67) og til Platons myte om de opprinnelige mannlige, kvinnelige og hermafroditiske kulemenneskene som ble delt i to, og etter det hele tida prøver å finne tilbake til sin annen halvdel for å gjenopprette sin tidligere form.¹¹⁷ Thanatos og Eros forenes på denne måten i en felles streben etter en (opprinnelig) helhet, en slags enhet med verden, etter opphevinga av (en) mangel.

¹¹⁶ "Nirvana-prinsippet" er et begrep han låner fra Barbara Lows *Psycho-Analysis* (1920).

¹¹⁷ Denne myten er jo nettopp framsatt som en forklaring på det seksuelle begjærets opprinnelse.

Hvis forholdet mellom Eve(lyn) og Tristessa er en representasjon (eller en parodisk omskrivning) av den opprinnelige platonske hermafroditten, er det Mother som i *New Eve* står for Nirvana-prinsippet. Hun personifiserer nettopp fantasien om *oppføret* av alt begjær, driften mot den endelige tilfredsstillelsen knytta til en utenomssubjektiv eksistens – en form for Nirvana, et "hinsides lystprinsippet". Eller slik Eve(lyn) sjøl beskriver henne:

She is the destination of all men, the inaccessible silence, the darkness that glides, at the last moment, always out of reach; the door called orgasm slams in his face, closes fast on the Nirvana of non-being which is gone as soon as it is glimpsed. She, this darkest one, this fleshly extinction, beyond time, beyond imagination, always just beyond, a little way beyond the fingertips of the spirit, the eternally elusive quietus who will free me from being, transform my I into the other and, in doing so, annihilate it. (58f)

Til forskjell fra Freud, som hevder at den seksuelle tilfredsstillelsen kan fungere som en – om enn høyst provisorisk – tilgang til erfaringa av Nirvana, setter imidlertid Eve(lyn) opp et klart motsetningsforhold mellom den seksuelle tilfredsstillelsen og den endelige utslettelsen. Orgasmen er det som står *mellom* ham og det endelige Nirvana, den er ei dør som "slams in his face" og sikrer at Nirvana "is gone as soon as it is glimpsed". Døden, ikke-væren, Mother er "always out of reach", "always just beyond". Og det er nettopp orgasmen som står i veien for den endelige utslettelsen, begjærets mål.

Den seksuelle tilfredsstillelsen får i dette tilfellet en betydning som ligner på den funksjonen den har i Evelyns forhold til Leilah: Den representerer en effektiv underminering av det som er begjæret eller driftens mål. I den grad Evelyns begjær etter Leilah er drevet av ønsket om å bekrefte seg sjøl som "bæreren av fallosen", minner den ubegrensa tilgangen til seksuell tilfredsstillelse – og med den, den stadige reaktiveringa av hans egen seksuelle appetitt i møtet med sin "negative, kastrerte andre" – bare Evelyn om hans egen mangel, hans "lack-in-having", som samtidig er den mangelen som nettopp fanger ham i en begjærstruktur der begjæret ikke *kan* tilfredsstilles; altså den menneskelige væren som sådan. Orgasmen har den samme funksjonen i forhold til Nirvana; den holder Evelyn fast i en begjærstruktur som nettopp er strukturert av (en) mangel: livet sjøl. Hvis både Leilah og Mother kan sies å kroppsliggjøre aspekter ved "the secret aspirations of man" – og på denne måten figurerer som komponenter i romanens parodisk-allegoriske undersøkelse av det

maskuline begjæret med utgangspunkt i ulike kulturelle representasjoner av kvinneligheten – må vi spørre oss hva det er med Mothers kopling til dødsdriften som gjør at møtet med henne igjen minner Evelyn om at den seksuelle tilfredsstillelsen bare avsporer ham fra det som er driftens mål.

Leilah og Mother har allerede i utgangspunktet forskjellige funksjoner i forhold til (den mannlige) seksualiteten. Der Leilah kan sies å representere den penetrerbare andre, det mørke rommet som kan entres, er Mother mer grunnleggende "fleshly extinction, beyond time, beyond imagination". Mother er således også et skritt nærmere "original darkness and silence" (altså det som i vårt tilfelle også kan sies å være målet for allegoriens drivkraft, *dens* narrative struktur). Slik framstår Mother imidlertid også som radikalt ikke-penetrerbar. Denne ikke-penetrerbarheten framstilles som en funksjon av at Mother kroppsliggjør dødsdriftens mål, nemlig å gjenskape "an earlier state of things" – hvilket i seg sjøl er umulig (i det levende livet), også, ganske enkelt, fordi enhver repetisjon innebærer en forandring. I *New Eve* får imidlertid denne driften en helt spesifikk betydning idet den er figurert som et ødipalt, incestuøst begjær etter å vende *tilbake til livmora*. Som Eve(lyn) forklarer: "when I saw her, I knew I had come home; yet a desolating strangeness overwhelmed me, for I knew I could not stay there" (58); "in that belly, rich as a thousand harvests, there was no oblivion for me for, at birth, I'd lost all right of re-entry to the womb. I was exiled from Nirvana forever" (60). Det Nirvana dødsdriften søker i Evelyns tilfelle, er altså den prenatal tilværelsen i livmora. Men i møtet med Mother må Evelyn bare innse at tilbakevendinga til livmora er umulig: Driftens (Thanatos') mål er stengt for ham nettopp fordi den også er kopla til et seksuelt, ødipalt begjær (Eros). Dette begjæret er ikke bare forbudt; stilt overfor Mother er det Evelyns maskulinitet, hans seksuelle identitet som mann, som ikke strekker til. Allerede i det første møtet med Mother innser han at han har nådd "journey's end as a man" (60). Her koples eksplisitt den innsikten han har i at han ikke kan vende tilbake til Mother, med et tilsvarende tap av den illusoriske fantasien han har om seg sjøl som "bæreren av fallosen". Evelyn innser her at han slett ikke har fallosen, bare en – i dette tilfellet – ubrukelig penis:

Before this overwhelming woman, the instrument that dangles from my belly was useless. It was nothing but a decorative appendage attached there in a spirit of frivolity by the nature whose terrestrial representative she had, of her own free will, become. Since I had no notion how to approach her with it, she rendered it insignificant; I must deal with her on her own terms. (...) I was at my wit's end how to behave. I could not

imagine what giant being might copulate with her; she was a piece of pure nature, she was earth, she was fructification (60).

Den faktiske kastrasjonen av Evelyn prefigureres med andre ord av en symbolsk kastrasjon. Denne kastrasjonen, figurert som penisens fullstendige utilstrekkelighet, har ingenting å gjøre med at Mother avviser ham, at hun nekter ham å "komme tilbake". Tvert imot, i tråd med ønskeoppfyllelsens dynamikk, *deler* Mother Evelyns begjær etter en gjenforening: "Mama lost you when you fell out of her belly. Mama lost you years and years ago, when you were tiny. (...) Come to me, you frail little creature! Come back where you belong!", kaller hun (63). Også ifølge Mothers egen mytologi er nemlig det ødipale begjæret et begjær etter å vende tilbake til livmora, tilbake til "evigheten". Og det er et "fornuftig" begjær – på samme måte som Ødipus' drap på sin egen (biologiske) far også var fornuftig. Siden faren "dragged him from the womb" og lærte Ødipus "to live in the future, which isn't living at all, and to turn his back on the timeless eternity of interiority", er det bare rett og rimelig at Ødipus dreper sin far (53). I denne sammenhengen er Mother sønnens medsammen-svorne og ønsker ham velkommen tilbake, tilbake til livmora, til den opprinnelige evigheten – dette stedet "hinsides lystprinsippet". I den grad det livmorlignende Beulah sjøl kan sies å være dette stedet "hinsides lystprinsippet" – i tillegg til "the place of transgression", altså det stedet der det umulige og forbudte begjæret kan få sin tilfredsstillelse (63) – har Evelyn allerede fått en fot innafor det lovede landet, Nirvana. Men også her skal den endelige tilfredsstillelsen altså vise seg å være umulig – den forskyves hele tida mot et "annet sted".

Idet dødsdriften koples til det ødipale begjæret, blir den imidlertid også *kjønna* på en bestemt måte, og hele denne sekvensen i Beulah kan leses som en intervenerende kritikk av psykoanalysens teoridanning *som* en spesifikt kjønna diskurs. Dødsdriften, som av Freud beskrives som "the most universal endeavour of *all* living substances" (*BBP* 76, min uth.), er ikke her bare en fellesmenneskelig drift ("the secret aspirations of man"), men noe kvinne kroppsliggjør *for* mannen. Og hun gjør det ikke bare som, og gjennom, morskroppen, men også seinere, postødipalt, i det heteroseksuelle samleiet. "Where you ever happy, when you were man, since you left the womb," spør Sophia Evelyn, "unless you were trying to get back into it?" (76). Underforstått: i den heteroseksuelle akten er det kvinnes "oppgave" å fungere som et middel for mannens

"secret aspiration" etter å nærme seg den endelige tilfredsstillelsen: begjærets, og subjektets, opphør.

Vi finner den samme glidninga fra det generelle – eller det allmennmenneskelige – og mot det kjønns spesifikke også hos Freud. I en artikkel som er omtrent samtidig med *Beyond the Pleasure Principle*, "The Uncanny",¹¹⁸ beskriver han mannens forhold til de kvinnelige kjønnsorganene i termer som har sterke likhetstrekk med hans teori om dødsdriften – og med *New Eves* figurering av dødsdriften som en lengsel etter å gjenforenes med livmora: Mannens forhold til de kvinnelige kjønnsorganene beskrives som en manifestasjon av lengselen etter, nettopp, "an earlier state of being". For mannen representerer nemlig de kvinnelige kjønnsorganene et minne om et tidligere hjem: *livmora* – som er det stedet han kommer fra, det stedet han "hvilte" før han ble "presset ut" i verden (eller som Mother formulerer det, før faren "dragged him out"). De kvinnelige kjønnsorganene er vel og merke "the entrance of the former *Heim* [home] of *all* human beings, to the place where *each one of us* lived once upon a time and in the beginning", påpeker Freud (368, mine uth., parenteser i original). Men idet han knytter dette minnet til en dynamikk i *kjærlighetslivet*, får det også hos ham en spesifikt kjønna, heteroseksuell utforming der mannen er begjærssubjektet (den som "minnes"), mens kvinna symboliserer dette minnets, eller dette begjærets, betydning:

There is a joking saying that "Love is home-sickness"; and whenever a man dreams of a place or a country and says to himself, while he is still dreaming: "this place is familiar to me, I've been here before", we may interpret the place as being his mother's genitals or her body. (368)

I den grad kvinna representerer det tidligere hjemmet til *alle* mennesker, gjør hun det altså *for* mannen – som en kroppsliggjøring av *hans* begjær.¹¹⁹ Både libido og dødsdriften er bare fellesmenneskelig innafor en heteroseksuell logikk der mannen er subjekt og kvinna objekt – eller den andre – og der det er den andres funksjon å peke

¹¹⁸ *Beyond the Pleasure Principle* kom ut i 1920, "The Uncanny" i 1919.

¹¹⁹ Jf. også Carters kommentar i *The Sadeian Woman*: "The womb is the earth and also the grave of being; it is the warm, moist, dark, inward, secret, forbidden, fleshly core of the unknowable labyrinth of our experience. Curiously, it is the same for both men and women, because the foetus is either male or female, though sometimes both; but only men are supposed to feel a holy dread before its hairy portals. Only men are privileged to return, even if only partially and intermittently, to this place of fleshly extinction; and that is why they have a better grasp of eternity and abstract concepts than we do. They want it for themselves, of course" (109).

tilbake på mannen som det "egentlige" begjærssubjektet.¹²⁰ I tråd med det Shoshana Felman påpeker er en retorisk konvensjon, blir kvinna på denne måten ikke bare objektet, men *signifikanten* for mannens begjær – og slik også signifikanten for mannen som sådan:

woman is the *signifier* and man the *signified*. Man alone has thus the privilege of proper meaning, of *literal* identity: femininity, as signifier, cannot signify *itself*; it is but a metaphor, a figurative substitute; it can but refer to man, to the phallus, as its proper meaning, as its signified. (*What does* 47)

Slik kodifiseres også det fellesmenneskelige som *maskulint*. De to betydningene av "man" (mann og menneske) smelter sammen og blir uadskillelige.

I "The Uncanny" beskrives imidlertid også det minnet som de kvinnelige kjønnsorganene vekker, som noe skremmende, som – nettopp – *uncanny*. "The Uncanny", eller "das Unheimliche" som det heter i den tyske originalen,¹²¹ er ifølge Freud en helt spesiell kategori av det uhyggelige. Det tilhører den type uhygge som oppstår når noe som "ought to have remained hidden (...) has come into light" (360). Den uhyggeligheten som kan kalles *uncanny* oppstår med andre ord ikke gjennom introduksjonen av noe nytt eller fremmed. Tvert imot: det "gjemte", det som burde ha forblitt skjult, men som likevel er kommet fram i lyset, er nettopp noe subjektet kjenner til fra før. Det er "something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression" (364). "The uncanny" er med andre ord "the repressed which *recurs*" (363). Når de kvinnelige kjønnsorganene framtrer som "uncanny" (for mannen), er det fordi de representerer noe som har blitt fortrenget – mannens tidligere hjem, hans "opphav" – og som "ought

¹²⁰ Det er fristende å lese den beskrivelsen Freud gir av libidoen i "Femininity" i forhold til den samme logikken. Libidoen, skriver Freud, som er den samme for begge kjønn og derfor også kjønnsnøytral (eller fellesmenneskelig), kan bare, hvis vi i det hele tatt skal gi den et kjønn (og det synes nærmest maktpålagt for Freud å gjøre det), beskrives som "maskulin", men da også (påpeker han) med "passive", det vil si kvinnelige, "aims". Disse "passive" måla, som ifølge Freud skal stå for de kvinnelige aspektene ved libidoen, kan imidlertid like gjerne betegne *dødsdriften* (den har også passive mål). Det er med andre ord den samme dynamikken som repeteres i Freuds beskrivelse av libidoen som den vi finner i forholdet mellom *BPP* og "The Uncanny": Det kvinnelige symboliserer dødsdriften, og *vice versa*, innafor en maskulin driftsøkonomi.

¹²¹ I sin egen utlegning av dette begrepet spiller Freud nettopp på den tvetydigheten som ligger i det tyske *Un-heimlich*, u-hjemlig, der "heimlich" og "unheimlich" slett ikke bare opptrer som motsatte termer, men overlapper hverandre i betydning: "What interests us most (...) is to find that among its different shades of meaning the word *heimlich* exhibits one which is identical with its opposite, *unheimlich*. What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*. (...) In general we are reminded that the word *heimlich* is not ambiguous, but belongs to two sets of ideas. (...) [O]n the one hand, it means that which is familiar and congenial, and on the other, that which is concealed and kept out of sight." (345); "Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops towards an ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*" (347).

to have remained hidden" (360), men som vekker et minne, kommer tilbake og, som sådan, "hjem søker" mannen. På denne måten blir de kvinnelige kjønnsorganene og kvinne (som mor), selve *kroppsliggjøringa* av "the repressed which recurs" – og slik også av mannens ubevisste (begjær). Det "kvinnelige" er med andre ord *allerede* en del av mannens eget sinn, "familiar and old-established in the mind", men fremmedgjort som en funksjon av en fortregning, "alienated from it (...) through the process of repression". Slik kan vi også si, i forlengelsen av Irigaray, at kvinnene "er det ubevisste" ("Kvinner i eksil" 122) – det ubevisste som og i en *maskulin* konstruksjon. Hos Freud, på samme måte som hos Hegel, framstår "kvinna", ikke som det radikalt andre eller det fremmede som sådan, men som det "fremmede" *bei mir* innafor en maskulin driftsøkonomi som koder det fellesmenneskelige som mannlig.

Denne kjønna dynamikken, som er mer eller mindre implisitt hos Freud, gjøres helt eksplisitt i *New Eve* gjennom figureringa av karakteren Mother. I den grad hun nettopp er personifiseringa av Evelyns ubevisste begjær, dets manifeste, kroppslige uttrykk, eksisterer hun heller ikke i romanen bare som en "reell størrelse", selv ikke innafor fiksjonens eget univers, men presenteres (som vi også tidligere har påpekt) helt eksplisitt som en del av Evelyns "indre liv", som hans ubevisste fantasi. Evelyn kjenner igjen Mother fra første stund: hun er den "who'd always been waiting for me, where I'd exiled her, down in the lowest room at the root of my brain. (...) She had been waiting for me all my life, I knew it the moment that I saw her; but nothing in my life had hinted she might always have been there" (58). Hun er med andre ord det som er "gjemt", det som eksisterer i den "underjordiske" (ubevisste?) delen av hjernen – på samme måte som Beulah er en underjordisk by¹²² – men som nå har kommet "til syne". Evelyns reise ned til Beulah er da også

a tracing of the mazes of the brain itself (...) all progressing downwards, the brainmaze of interiority. (...) Down, down, down an inscrutable series of circular, intertwining, always descending corridors that exerted the compulsive fascination of the mandala, as though, in some way, I myself had made the maze I now threaded. (56f)

Evelyns "indre reise", hans "nedstigning" til det ubevisste og til Mother, er med andre ord en reise tilbake til "røttene", til "begynnelsen", eller til "opphavet" – men også til

¹²² Beulah, og Evelyns nedstigning dit, gir også assosiasjoner til den litterære tropen "nedstigninga til dødsriket" og som sådan også til dødsdriften. Eve(lyn) sjøl sammenligner i tillegg den frykten han føler i Beulah, der han er "among Mothers", med "the pure terror of Faust" (60), som for å understreke den litterære kvaliteten ved det landskapet han beveger seg i.

det fortrenge, som han sjøl har bevega seg bort fra i en labyrintlignende manøver og således også sjøl har forvanska tilgangen til.

At Mother eksisterer som en del av Evelyns "indre liv", forhindrer selvsagt ikke at hun også er en størrelse innafor fiksjonens "faktiske" univers; det vil si: at hun har en slags dobbel eksistensmodus innafor fiksjonen – som både fantasmatisk og reell. Eller også, at vi kan lese hennes "doble eksistens" som en effekt av at hun, som en ubevisst fantasi, har reelle effekter.¹²³ Mother *qua* det ubevisste, "at the root of the brain", er nettopp *som* rota: den som ikke kan sees fra overflata, men som gir næring til det som vokser fram i dagslyset. Som det "gjemte" som "ought to have remained hidden but has come into light", viser hun seg i dagslyset, i det bevisste, men som en *forstyrrelse* i bevisstheten (som en slags "fugue"). Og møtet med dette gjemte, med opphavet, med Mother, *er* for Evelyn virkelig overveldende – det er fryktingytende og *uncanny*:

She was so big she seemed, almost, to fill the round, red-painted, over-heated, red-lit cell in which she chose to manifest herself and I became aware of an appalling sense of claustrophobia. I'd never suffered from the condition before but now I wanted to scream, I gagged, I choked. (...) My knees were buckling under me, I sank lower and lower to the floor as she raised her arms and stretched them towards me. What arms! Like girders. Like aqueducts. (...) The air was warm and crimson and pressed down upon me like a perfumed cushion, suffocating me. (...) I could not breathe; I knew I was at the place of transgression (63). (...) I was in the middle of a nightmare. (68).¹²⁴

Mothers "uncanny" eksistens framstår her som en funksjon av en slags dobbel kroppsliggjøring: Hun kroppsliggjør både opprinnelsen (Evelyns opphav, eller tidligere hjem: det røde, varme, trange rommet) og det fortrenge (det umulige og

¹²³ Jf. tidligere problematisering av fiksjonens fiksjonsstatus innad i fiksjonen (i kapittel 4). Er hendelsene Evelyn utsettes for, noe som "faktisk" skjer med ham og som han/(hun) seinere forteller om, foregår alt inne i "hodet" hans, som en drøm, en fantasi eller som en slags hallusinasjon eller psykisk lidelse, eller skjer alt i *allegorien* som en språklig struktur der fortellerens egen diskurs bokstaveliggjøres og slik fungerer performativt (det vil si: "bringer inn i verden det den benevner").

¹²⁴ Evelyns traumatiske opplevelser i Beulah har imidlertid ingen "uncanny" effekt på leseren (i alle fall ikke på denne) – til det er de beskrevet med altfor mye ironi og komikk. Freud sier da også sjøl i en analyse av tilfeller der typiske "uncanny" elementer ikke har en "uncanny" effekt, at en av grunnene til dette er at det "uncanny" "loses all power of at least arousing *gruesome* feelings in us as soon as the author begins to amuse himself by being ironical about it and allows liberties to be taken with it" (376). I den grad det er de kvinnelige kjønnsorganene som figureres som "uncanny" av en maskulin fantasi, gir Freud oss her (ganske ubevisst, må vi tenke oss) også oppskriften på en mulig feministisk, undergravende strategi: nemlig å ta seg friheter med, parodierte og *le* av koblinga mellom det kvinnelige og det *uncanny*. Dette er en strategi som eventuelt kan fungere på linje med Cixous' framelsking av Medusas latter, som nettopp er en strategi som søker å underminere koblinga mellom det kvinnelige og den maskuline (kastrasjons)angsten, en angst hun påpeker bidrar til å opprettholde en binær, hierarkisk motsetning mellom det kvinnelige og det mannlige, en konstruksjon som fanger dem begge i et dødelig spill. Se Cixous "Medusas latter".

forbudte, incestuøse begjæret etter å vende tilbake til livmora: det som "ought to have remained hidden but has come into light"). Det er den samme doble tilsynekomsten som betegner det *uncanny* som sådan: "the *unheimlich* [det uhyggelige] is what was once *heimlich* [hyggelig, hjemlig], familiar; the prefix 'un' ['un-'] is the token of repression" ("The Uncanny" 368, den siste parentes i original). På denne måten betegner også Eve(lyn)s "indre reise" en slags *dobbel* bevegelse. På den ene sida er den en tilbakevending *til* noe kjent, til opprinnelsen, til Mother, til livmora sjøl – "the round, red-painted, over-heated, red-lit cell". På den andre sida representerer denne reisa også selve tilbakevendinga *av* det fortrente, det vil si: av det som er skremmende, fryktingytende og farlig. Innafor denne dynamikken er også Mothers *funksjon* dobbel. Idet hun kroppsliggjør det ubevisste begjærets mål, representerer Evelyns møte med henne både et løfte om en mulig tilfredsstillelse *og samtidig* innsikten i at dette begjæret ikke *kan* innfris. Hun "fyller", så og si, helt bokstavelig Evelyns fantasi om å vende tilbake til livmora med sin uhyggelige tilstedeværelse ("[s]he was so big she seemed, almost, to fill the round (...) cell"). Med dette sikrer hun også, på samme måte som orgasmen, at Nirvana, den endelige "utslettelsen", er *stengt* (som erfaring).

Kastrasjonen som ønskeoppfyllelse

Men Mother gjør/er også *mer* enn det. Hun representerer nemlig en *alternativ* løsning på Evelyns begjær – på hans livmorfantasier – og på denne måten også en mulig "feillesning" av den freudianske, maskuline begjærsdynamikken: Hun kastrerer Evelyn og utstyrer ham med en *egen* livmor. Slik får ikke bare betydninga av livmorfantasiene et nytt innhold, denne alternative løsninga snur også opp ned på det som ifølge Freud er det "normale" forholdet mellom livmorfantasiene og kastrasjonskomplekset. Ifølge ham er nemlig livmorfantasier, altså her forstått som fantasien om å vende tilbake til livmora, et *substitutt* for det seksuelle begjæret etter mora, og som sådan en måte å *unngå* kastrasjonstrusselen på. I "Anxiety and Instinctual Life" påpeker Freud at

a loss of the male organ results in an inability to unite once more with the mother (or a substitute for her) in the sexual act. I may mention to you incidentally that the very frequent phantasy of returning into the mother's womb is a substitute for this wish to copulate. (120)

Sjøl om Freud nevner dette i forbindelse med en utlegning av hvilke former fødselstraumaet – altså den opprinnelige adskillelsen fra mora – kan ta, er det likevel den kastrasjonsangsten som knyttes til incesttabuet og til Ødipuskomplekssets oppløsning, som er det *primære*, mens begjæret etter å vende tilbake til livmora er en sekundær, alternativ "løsning" på det seksuelle begjæret etter mora, en "løsning" som søker å unnsnippe, eller "gå utenom", kastrasjonskomplekset.¹²⁵

I *New Eve* er det derimot Evelyns (fantaserte) tilbakevending til "livmora", i form av reisa ned til det livmoraktige Beulah (som altså også er en bilde på Evelyns ubevisste), som kommer forut for og *medfører* kastrasjonen. Dermed oppstår det nærmest en "motsatt" logikk i relasjonen mellom de to kompleksene, kastrasjonskomplekset og livmorfantasiene, i forhold til den Freud tenkte seg. I Beulah er ikke livmorfantasiene kastrasjonskomplekssets "løsning", tvert imot: det er kastrasjonen som er løsninga på livmorfantasiene – men da ikke primært (eller bare) forstått som en fantasi om å vende tilbake til en prenatal eksistens i livmora, men som en fantasi om å ha en *egen* livmor. Beulah omtales da også i seg sjøl som "the deepest cave, (...) this focus of all the darkness that had *always been waiting* for me in a room with just such close, *red walls within me*" (58, min uth.). I den grad Beulah (også) er en representasjon i og av Evelyns "indre", hans ubevisste fantasi, eksisterer dette stedet altså allerede *her* i form av en fantasi om en egen livmor. Evelyns omforming til kvinne følger altså en form for invertert hegeliensk logikk, der det "kvinnelige" (i dette tilfellet livmora) alltid allerede framstår som det "fremmede" *bei mir*.

¹²⁵ Vi kan trygt si at "womb phantasies", i motsetning til kastrasjonskomplekset, er et relativt underutvikla begrep hos Freud. I en fotnote til *The Interpretation of Dreams*, lagt til i 1909, skriver han at "[i]t was not for a long time that I learned to appreciate the significance of the fantasies and unconscious thoughts relating to life in the womb. They contain the explanation of the curious dread, felt by so many people, of being buried alive, as well as the profoundest unconscious reason for the belief in a life after death, which represents only the projection into the future of this mysterious life before birth. *The act of birth, moreover, is the first experience attended by anxiety, and is thus, the source and model of the affect of anxiety*" (436). Han har også en fotnote til *Three Essays on Sexuality*, lagt til i 1920, der han nevner livmorfantasier som en av de vanligste fantasiene i puberteten (blant annet med referanse til Otto Rank) (149). Ellers kommer han ikke tilbake til temaet i større detalj før i *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926), ss. 292-296. Nå skal det føyes til at også kastrasjonskomplekset er et relativt seint begrep i Freuds tenkning. Han nevner det allerede i 1908 og kommer deretter tilbake til det med jevne mellomrom, men det er ikke før fra midten av 20-tallet at han begynner å se på kastrasjonskomplekset som en fundamental del i utviklinga av seksualiteten. Etter dette får det imidlertid en helt sentral og avgjørende stilling i hans teori, en slik stilling har livmorfantasiene aldri fått. Kastrasjonskomplekset blei sett på som universelt, på samme måte som ødipuskomplekset. Kastrasjonskomplekset førte imidlertid til en splittelse innad i det psykoanalytiske miljøet. Freud holdt imidlertid fast på det, det av flere grunner. Blant annet kunne det gi en mening til kjønnsforskjellen. Delinga i to ulike kjønn må oppstå en plass, hvis ikke må psykoanalysen falle tilbake på biologiske forklaringsmodeller i analysen av kjønn. Dessuten ble kastrasjonskomplekset viktig for å forstå hvordan den kulturelle orden og den samfunnsmessige loven blir etablert, og internalisert. For en utlegning om Freud teoriutvikling i forhold til dette, se Juliet Mitchell "Introduction – I", 14-26.

Denne "feillesninga" kan knyttes direkte til Freuds teori om "the uncanny". Ifølge Freud oppstår nemlig "the uncanny" i situasjoner der enten "infantile complexes which have been repressed are once more revived by some impression, or when primitive beliefs which have been surmounted seem once more confirmed" (372). De primitive måtene å forholde seg til verden på som Freud tenker på her, inkluderer, for å sitere Efrat Tseëlons oppsummering av dem i *The Masque of Femininity*, "wish-fulfillments, secret powers, omnipotence of thought, animation of inanimate objects, the return of the dead, the phantasy of being buried alive, and spirits and ghosts – the stuff of which fairy-tales are made" (101). Noen av disse elementene er også virk-somme i beskrivelsen av Evelyns opplevelser i Beulah og, som vi allerede har sett, er ønskeoppfyllelsen og forestillinga om tanken eller ordets "omnipotence" viktige bestanddeler i den allegoriske narrative progresjonen i *New Eve*. Slik kan vi også tenke oss at både kastrasjonen og implantasjonen av livmora tar del i den samme ønskeoppfyllelsesdynamikken som styrer resten av *New Eve*, og at de dermed er konkretiseringer og bokstaveliggjøringer av implisitte (og ubevisste) betydnings-potensial i Eve(lyn)s (fortellerens) egen diskurs – til og med av romanens "threshold-allegori", som jo nettopp setter fram representasjonen av den (illusoriske og fetisjistiske) "kvinnelige mangelen" som selve bildet på drivkraften (og kanskje også målet) for/i Evelyns maskuline begjær.

Det som er viktigst for oss i *denne* sammenhengen, hvor spørsmålet angår hvilken funksjon Mother kan sies å spille i den fiktive teorien om "man that the itinerary of his desire creates such a text", er imidlertid Freuds referanse til de infantile kompleksene, hvorav han nevner spesifikt to: "the castration complex" og "womb phantasies" (371). Mother kroppsliggjør nemlig *begge* disse to infantile kompleksene for Evelyn, men med radikalt forskjellige konsekvenser. Mens hun "står i veien for" Evelyns begjær etter den endelige tilbakevendinga til moras livmor og slik også blokkerer driften mot den endelige "utslettelsen", Nirvana – "the eternally elusive quietus who will free me from being, transform my I into the other and, in doing so, annihilate it" (59) – så *fullbyrder* hun den frykten som ligger i kastrasjonskomplekset. Men nettopp fordi hun kastrerer ham og skaper ham om til ei kvinne, så omformer hun også, *uncannily*, Evelyns "I into the other and, in doing so, annihilate[s] it"; det vil si: hun "frigjør" Evelyn fra den eksistensen som er knytta til hans egen maskuline identitet, og gjør ham om til hans egen ubevisste (kvinnelige) andre, hans begjær, hans livmorfantasi. Og i Mothers univers er nettopp det feminine prinsippet, symbolisert av

og som livmora, i seg sjøl en form for Nirvana: en "timeless eternity of interiority" (53).

Det er med andre ord *kastrasjonen*, og *ikke* (som hos Freud) den seksuelle tilfredsstillelsen, som i dette tilfellet fungerer som et slags substitutt for Nirvana.¹²⁶ På denne måten framstår faktisk kastrasjonen som en slags ironisk invertert ønskeoppfyllelse. Det å bli utstyrt med en egen livmor fungerer i denne sammenhengen både (fra fortellerens side) som et substitutt for det umulige begjæret etter å gjenforenes med moras livmor, og (fra tekstens side) som en alternativ lesning av den betydninga livmorfantasiene har i den freudianske psykoanalytiske teorien. "Come back where you belong" (til livmora) betyr nemlig i Mothers univers – og siden Mother er en størrelse i Evelyns ubevisste fantasi, også i hans eget – det samme som å "[e]mbrace your fate, like Oedipus – but *more brave than he*" (67, min uth). Som geriljasoldatene hennes presiserer: Ødipus' kastrasjon forble symbolsk og derfor også steril, Mothers kastrasjon vil gjøre Evelyn fruktbar. I Evelyns tilfelle fungerer altså ikke kastrasjonen – den klassiske freudianske straffa for å ha brutt et tabu – bare som den straffa som (i tråd med den tradisjonelle ødipale fortellinga) følger etter samleiet med mora, men som en form for ønskeoppfyllelse, den nødvendige forutsetninga for at Evelyn skal oppnå et enda større gode – kastrasjonen er den "prisen" Evelyn betaler for både å *få* og *bli* mor.¹²⁷

Ved både å få og bli mor, vil også det (pre)ødipale begjæret kunne finne sin løsning på en *annen* måte. For, som Freud påpeker, er ikke dette begjæret bare styrt av

¹²⁶ Det kan i denne sammenhengen være verdt å merke seg at det samleiet som fører fram mot kastrasjonen, altså det samleiet der Mother voldtar Evelyn, for hans del overhodet ikke er forbundet med seksuell lyst og tilfredsstillelse: "it was the last time I performed the sexual act as a man, whatever that means, though I took very little pleasure from it. None at all, in fact, for her thighs grasped me with the vigour of the female mantis and I felt only engulfment, followed by a few seconds brisk friction" (64f). Beskrivelsen av denne scena omformer imidlertid samtidig den incestuøse, seksuelle fantasien til en annen preødipal fantasi, nemlig frykten for å bli oppslukt av mora. Bruken av ordet *mantis*, som betegner "an insect that feeds on other insects and clasps its prey in forelimbs held up as if in prayer" (*Webster's*), understreker denne omforminga. Ordets bokstavelige, opprinnelige greske betydning, "diviner" eller "prophet", setter imidlertid også denne omforminga inn i en magisk, transformerende ramme og omforminga framstår på denne måten også som et slags overgangsritual. Nettopp i det Evelyn oppslukes av mora (et *uncanny* substitutt for å vende tilbake til livmora?), starter omforminga av ham til sin egen andre. Samtidig gjeninnskriver odet *mantis* også begrepet *fugues* tredje betydning. *Mantis* er nemlig beslekta med det greske *maeisthai* som betyr "to be mad" (*Webster's*). Ironien i alle disse dobbeltbetydningene og intertekstuelle referansene ligger selvfølgelig i at figuren Mother "virkeliggjør" ulike deler av Evelyns fantasi. Han har, med andre ord, kryssa en "grense" på flere enn en måte – og også blitt "gal".

¹²⁷ Freud argumenterte lenge for at alle drømmer og fantasier var styrt av lystprinsippet, det vil si: de representerer ulike ønskeoppfyllelser. Dette gjelder også for de såkalte "punishment dreams" som ifølge Freud "merely replace the forbidden wish-fulfilment by the appropriate punishment for it; that is to say, they fulfil the wish of the sense of guilt which is the reaction to the repudiated impulse" (*BPP* 37).

et ønske om å bli forført av mora, men også av ønsket om å bære fram hennes barn.¹²⁸ Romanens omskrivning eller "feillesning" av livmorfantasiene fungerer med andre ord som en ønskeoppfyllelse i forhold til flere av guttebarnets fantasier. Men romanens "feillesning" av livmorfantasiene går også ut over det reint freudianske paradigmet, og kan i dette tilfellet knyttes til romanens innskrivning av Platons *Symposion*, der den mannlige skaperakten og den mannlige formen for reproduksjon i Diotimas tale sammenlignes med det å føde, å frambringe sitt eget avkom. Det barnet Eve(lyn) i utgangspunktet er tenkt å bære fram, er nemlig bare Mothers barn "i navnet"; biologisk sett er det *hans eget*. Evelyns ødipale fantasi viser seg med andre ord å være en fantasi om (maskulin) *autogenese*. På denne måten kobles det maskuline begjæret slik det spilles ut i *New Eve*, til det Irigaray mener ikke bare er en tematikk i Platons *Symposion*, men et av kjennetegna på hvordan den vestlige filosofiske diskursen blei konstituert fra dens begynnelse i antikken, nemlig gjennom iscenesettelsen av en maskulin overtakelse av reproduksjonens domene. Med Butlers ord: "For Irigaray, Aristotle, like Plato, elaborates desire not only as masculine but as the pursuit of masculine mastery through the appropriation and spiritualization of the power of reproduction as the philosophical fantasy of masculine autogenesis" ("Desire" 377).¹²⁹

Den vestlige filosofien, konstruert som *menns* skaperkraft, er med andre ord basert på en appropriasjon av den kvinnelige skaperkrafta: evnen til å føde barn. Romanens feministiske (feil)lesning av Freuds kvinnelighetsdiskurs kan derfor sies å knytte an til en rekke (andre) feministiske lesninger av (den antikke) filosofien, ikke bare ved å framvise en lignende dynamikk, men gjennom helt eksplisitt å koble undersøkelsen av (det maskuline) begjæret til Platons *Symposion*. *Symposion* er nemlig ett av de verkene der denne dynamikken blir spesielt synlig. I Diotimas tale skilles det for eksempel mellom to former for maskulint begjær, et kroppslig og et spirituelt, der det første angår forholdet mellom mann og kvinne, mens det andre er eksklusivt mannlig og tilhører den åndelige sfæren. Begge disse to begjæra fremstilles imidlertid som en form for reproduksjon:

¹²⁸ Se for eksempel *BPP*, s. 21. Se også Mitchell *Psychoanalysis and Feminism*, s. 96.

¹²⁹ Irigaray bruker begrepet *hommosesualitet* for å forklare denne logikken som ikke først og fremst tar form av en seksuell fantasi, men som en spirituell fantasi, som hos for eksempel Platon viser seg ved at de maskuline formene/ideene så og si reproducerer seg sjøl; de blir til ting i sanseverden gjennom å passere den feminine koraen, men uten at det feminine på noen måte bidrar aktivt i denne "skapelsesprosessen". Se Irigarays lesninger av Platon i *Speculum of the Other Woman*, spesielt sidene 168-179.

We are all of us prolific, Socrates, in body and in soul, and when we reach a certain age our nature urges us to procreation. (...) [T]hose whose procreancy is of the body turn to woman as the object of their love, and raise a family (...) [B]ut those whose procreancy is of the spirit rather than of the flesh – and they are not unknown, Socrates – conceive and bear the things of the spirit. And what are they? you ask. Wisdom and all her sister virtues; it is the office of every poet to beget them, and of every artist whom we may call creative. (...) [W]hen he comes to manhood, his first ambition is to be begetting, he too, you may be sure, will go about in search of the loveliness (...). And what is more, he and his friend will help each other rear the issue of their binding, and their communion even more complete, than that which comes of bringing children up, because they have created something lovelier and less mortal than human seed. (558f)

Å skrive og å skape (andre ting enn barn) er også å føde, men det er en fødsel som bare involverer menn. Og ikke bare ligner den på den formen for fødsel der også kvinne tar del, den er mye bedre – den står på et høyere nivå. I *New Eve* føres denne spirituelle fantasien tilbake til dens kroppslige, seksuelle scene; den av-spiritualiseres, så å si. Men på denne måten knytter romanen bare tilbake til et betydningspotensial som allerede er til stede i Diotimas tale. "We are *all* of us prolific", sier Diotima, de fleste faktisk "in body": de venter bare på å føde. Sjøl om fortelleren (Diotima) i dette tilfellet er ei kvinne, må vi likevel tenke oss at "we" og "us" er maskuline subjekter, siden de søker mot ei kvinne når tida er inne for å føde barn. Slik skapes det en parallell mellom mannens forplantning og hans åndelige skaping; de er begge former for reproduksjon.

Denne reproduksjonen er også en form for autogenese; den er en reproduksjon av det samme. Som Vigdis Songe-Møller skriver i *Den greske drømmen om kvinnens overflødighet*:

Diotima forestiller seg åpenbart at den aktive elskereren er svanger uten selv på forhånd å ha blitt befruktet, og møtet mellom elskereren og hans utkårede resulterer i samsvar med dette direkte i fødsel. Dette illustrerer Diotima ved å henvise til det seksuelle møtet mellom to kjønn: "En manns og kvinnes forening er en fødsel" (206c). Dette må antakelig forstås helt konkret: Under samleie føder mannen sitt foster idet han planter sin sæd inn i kvinnen. Når tiden er inne, gjentar kvinnen mannens fødsel ved å føde det ferdige barnet. Mannen har med andre ord overtatt både kvinnenes og mannens funksjon i forplantningsprosessen. Mannen føder *sitt* barn, som en forlengelse av seg selv. // (...) Den platonske elsker er ikke generelt ute etter å skape, men etter å reproducere *seg selv*, etter å føde *sitt barn*. (200f)

Det er altså mannen som er den skapende og den fødende både i den seksuelle og den spirituelle reproduksjonen. Når Evelyn er "fitted (...) up with a uterus of my own" (9),

er appropriasjonen av det Irigaray (på lignende måte som Songe-Møller) påpeker er "the potency of the maternal" (*Speculum* 229), blitt helt bokstavelig, og vi kan igjen snakke om en parodisk-allegorisk bokstaveliggjøring som munner ut i en "feillesning" (både av Platon og av Freud) – denne gangen i mer overført betydning, men også helt eksplisitt av selve moderskapets sosiale tekst. Denne "feillesninga" snur opp ned på det som er denne tekstens tradisjonelle betydning; her er det ikke kvinns kropp som utelukkende produseres i reproduksjonens tjeneste, men *mannens*. Og det gjør den som en effekt av mannens *eget* begjær – hans "womb phantasies".

Flukten fra Mother og begjæret etter udødelighet

Beulah er altså det stedet der en hel rekke (fortrengte) fantasier kan bli oppfylt: tilbakevendinga til livmora (her i form av Beulah sjøl), seksuell forføring av (en) mor(sfigur), muligheten for gutten/mannen til sjøl å bære fram et barn, drømmen om maskulin autogenese. Likevel bestemmer Eve(lyn) seg for å rømme. Og han/hun gjør det, påtakelig nok, *før* han/hun blir inseminert med sin egen sæd – og det til tross for at vi skulle tro at Mothers utgave av jomfrufødselen er det perfekte tilsvaret til den maskuline fantasien om autogenese. Hva er det som "går galt"? Hvorfor blir ikke Eve(lyn) værende i Beulah i påvente av den apoteosen Mother har lovet ham/(henne)? Og hvilken funksjon har denne flukten, eller fugen, i romanen som helhet?

Det enkleste svaret på disse spørsmåla er selvsagt at hvis Eve(lyn) ikke hadde rømt, ville han/(hun) heller aldri ha møtt Tristessa – et møte fortellinga helt fra begynnelsen har forberedt oss på. Men ser vi på den måten selve Beulah beskrives på, finner vi også antydninger til andre svar – svar som kanskje igjen kan utdype og nyansere det som er Tristessas funksjon i fortellinga. Beulah er nemlig, som nevnt, en grav: "insulated by five fathoms of sand and rock from all natural light and sound" (51).¹³⁰ Å bli værende der er jevngodt med døden. Og sjøl om det nettopp er døden Eve(lyn) søker (jf. dødsdriften), er Beulah slett ikke "the end of the maze" slik han først trodde, men en slags "kortslutning", "a short-circuit" – en for tidlig og "uriktig" død. For Beulah er bare "a simulacra of the womb" (52), med andre ord en "falsk" eller "kunstig" løsning.

¹³⁰ Teksten påkaller slik enda ett av Freuds eksempel på noe "typisk" *uncanny*: nemlig det å bli begravd levende.

Men hva betyr det at Beulah er en grav, en "falsk løsning" og (bare) en simulacra av livmora? Er det Eve(lyn)s eget begjær som likevel ikke tilfredsstilles i Beulah, eller er det selve "tilfredsstillelsen" av begjæret som *igjen* fører til en fornyet innsikt i den mangelen som hele tida "tvinger" Eve(lyn) videre? Eller er det i forhold til *tekstens* prosjekt at Beulah framstår som en grav og som en falsk og kunstig løsning? Som vi allerede har påpekt, truer Mothers parodisk bokstaveliggjørende strategier med å utviske forskjellen mellom teksten og henne, altså forskjellen mellom teksten som et overordnet prosjekt og Mother som en av dens retoriske figurer som spiller med i dette prosjektet på en parodisk måte. Teksten trues med andre ord av å bli "slukt opp" av Mother (og repeterer her "uncannily" Evelyns egen ødipale frykt og begjær). Derfor representerer denne flukten fra Mother kanskje først og fremst tekstens – og ikke (bare) fortellerens – behov for utvikling.

For å belyse disse spørsmåla på en mer utdypende måte, kan det være nyttig både å gå tilbake til *Beyond the Pleasure Principle* og å se på Peter Brooks' bearbeiding av sentrale elementer i dette verket til narrative og litteraturteoretiske termer i *Reading for the Plot*. I et avgjørende avsnitt i *Beyond the Pleasure Principle* diskuterer nemlig Freud det paradoksale forholdet mellom dødsdriften – som er det primære ("the aim of all life is death") – og det han kaller for "self-preservative instincts", som også er til stede i alle levende organismer (46). Disse siste instinktene kan synes å stå i sterk motsetning til ideen om at "the instinctual life as a whole serves to bring about death", skriver Freud. Løsninga på dette problemet finner han i evolusjonshistoria, der visse ukjente, men "decisive external influences" har gjort det nødvendig for de levende organismene "to diverge ever more widely from its original course of life and to make ever more complicated *détours* before reaching its aim of death" (46). Funksjonen til sjøloppholdelsesinstinktene er rett og slett å sikre at organismen "shall follow its *own* path to death" (47, min uth.). Slik etableres det en rytme mellom det å stadig søke døden og samtidig å unngå den, eller utsette den – en rytme som, fastslår Freud, er selve bildet på "the phenomena of life" (46). Og, konkluderer han, "what we are left with is the fact that the organism wishes to die only in its own fashion" (47).

I *Reading for the Plot* hevder Peter Brooks at denne rytmen mellom å søke og å stadig utsette døden eller slutten – en rytme han kaller Freuds "masterplot" – også er selve bildet på hvordan *fortellinger* fungerer: "plot [måten fortellinger organiseres, eller bindes sammen, på] stands as a kind of divergence or deviance, a postponement

in the discharge which leads back to the inanimate" (103).¹³¹ Fortellinger ligner, endog *er*, på denne måten en slags levende organisme. Også for fortellingene er det viktig å finne den riktige slutten, den rette døden. Og den rette "døden" i narrative termer er, ifølge Brooks, den som leder leseren *tilbake* i/til teksten – slik at teksten egentlig ikke dør når den slutter, men lever videre (eller får et nytt liv) i og gjennom leseren: "It is the role of fictional plots to impose an end which yet suggests a return, a new beginning: a rereading. Any narrative, that is, wants at its end to refer us back to its middle, to the web of the text: to recapture us in its doomed energies" (109f). Tekstens mange omveier, dens *detours* – og med disse dens stadige utsettelse av sin egen slutt (som i vårt tilfelle må tenkes å være Eve(lyn)s endelige "speleological apoteosis") – kan derfor sammenlignes med det Freud kaller "sjøloppholdelsesinstinkter". De er der for å sikre at teksten skal nå sin *egen* form for død – en død som samtidig innebærer et liv etter, eller *i*, døden.

Den slutten fortellinger søker, og som er et resultat av denne sammenvevinga av dødsdriften og sjøloppholdelsesinstinktene, er altså ikke døden som sådan, men en form for *udødelighet*. Leser vi denne driften i sammenheng med Platons utlegninger av kjærligheten i *Symposion*, er det heller ikke Thanatos, men Eros – av Freud definert som den driften som søker å kombinere "organic substances into ever larger unities" (*BPP* 51) – som er denne bevegelsens viktigste drivkraft. Slik han defineres av Diotima, er nemlig Eros nettopp "a longing for immortality" (559). For menneskene, de dødelige, er begjæret etter udødeligheten i første rekke knytta til fødsel og reproduksjon. Kjærligheten er en lengsel etter "propagation", sier Diotima. Og det er den fordi "[propagation] is the one deathless and eternal element in our mortality" (559).

Den udødeligheten fortellinger søker, kan illustreres gjennom den samme metaforen. Fortellinger lever videre og blir udødelige ved å (av)føde stadig nye lesninger – gjerne også av/med den samme personen, i form av ny-lesninger, en interaksjon som kan sies å etablere seg i et slags "kjærlighetsforhold". Men den samme metaforen kan også brukes om Evelyns "dødsdrift". I den grad hans drift tilbake mot opprinnelsen, mot "an earlier state of being", manifesterer seg som en livmorfantasi,

¹³¹ Brooks utlegning av Freud går inn som en del av et større argument der han diskuterer relevansen av en psykoanalytisk inspirert litteraturteori. Poenget hans er at siden fortellinger fungerer på samme måte som menneskets psyke, spiller de et behov mennesket har for å erfare livet som en helhetlig hendelse, noe som er nekta oss i livet (vi kan ikke erfare – i vårt eget liv – vår egen død). Litterære fortellinger gir oss derfor mulighet til å analysere livet vårt som en helhet. Psykoanalysen kan si oss noe om denne *muligheten* i litteraturen, noe om *viktigheten* av den og også noe om *hvordan* den fungerer.

tar også *den* form som en lengsel etter udødelighet – en lengsel som i dette tilfellet finner sin løsning i at Evelyn utstyres med sin egen livmor, slik at han/(hun) kan bære fram sitt eget barn. I denne alternative lesninga av livmorfantasiene, får altså også dødsdriften en "ny" betydning, en betydning som knytter den helt eksplisitt til Eros som begjæret etter udødelighet gjennom "propagation". I den kjønna konfigurasjonen som Evelyns *uncanny* "indre reise" spilles ut gjennom i Beulah, framstår da heller ikke dødsdriften som en destruktiv drift mot subjektets utslettelse. Mothers omforming av Evelyns "I into another", er slett ikke ledd i en slik destruktiv utslettelse, men går inn i en filosofi som knytter kvinneligheten (som livmor, som et indre rom) til udødeligheten. "[T]ime is a man, space is a woman. (...) [K]ill time and live forever", er en av de maksimene som kringkastes over høytaleranlegget i Beulah (53). Men hvis Evelyn her settes i stand til å fullbyrde sitt eget begjær etter udødeligheten, på hvilken måte er da Beulah også en grav og en "kunstig" løsning?

I den vestlige narrative tradisjonen er *incest* det mest typiske eksempelet på en "uriktig" død, skriver Brooks. Incest er "a short-circuit" som hindrer fortellingas søken etter den rette "døden" – et liv *i* døden: "incest is only the exemplary version of a temptation of short-circuit from which the protagonist and the text must be led away, into detour, into the cure that prolongs narrative" (109). Den fristelsen, eller den faren, som incest representerer, er faren for "over-sameness", for det "too-perfect". Med andre ord: for den mangelen på forskjell som gjør all videre utvikling umulig. Utvikling er da også ifølge Diotima nødvendig for den formen for udødelighet som er knytta til menneskenes, det tidslige, liv. I Songe-Møllers ord: "udødelighet innenfor tiden (...) innebærer stadige forandringer. 'Udødelighet' betyr således noe i retning av 'fortsatt eksistens og identitet gjennom stadige og uopphørlige forandringer'" (294). Incest betegner i denne sammenhengen det "stedet" hvor all utvikling, alt liv, all fortelling, stopper opp, holdes fast; det er det stedet hvorfra det ikke finnes noen vei videre, verken framover eller bakover. Incest er slik en form for død – men en "død" form for død: ufruktbar, kald, steril.

Det er ikke vanskelig å tenke seg at den kvinne Evelyn omformes til, er en manifestasjon av "over-sameness" – til og med av det "too-perfect". Eve(lyn) er det perfekte tilsvaret til Evelyns seksuelle fantasier, den ultimate kroppsliggjøringa av hans begjær. Samtidig er "hun" også en del av "ham" selv – altså det samme. Å få et barn med/som henne, et barn som attpå til er hans eget både som "kvinne" og som "mann", er en onanifantasi som har blitt til en form for incest. Livmorfantasiene som en

fantasi om (maskulin) autogenese kan nettopp sies å *være* en incestuøs fantasi. Den åpner heller ikke opp for forskjellighet, bare for en stadig reproduksjon av det samme. Som sådan er den også en "fallisk" fantasi, i henhold til Irigarays forståelse av hvordan den falliske orden fungerer; den er "already submitted to the prescriptions of a homosexual imaginary and to its relationship to the origin, to a logos that claims to lead the potency of the maternal back into the same – to Sameness – in itself and for itself" (*Speculum* 229).

Men dette er ikke nødvendigvis et problem for Evelyn sjøl. Hans fantasi *er* en fallisk fantasi – fantasien om at fallosen kan byttes inn i et barn som er en rein reproduksjon av det samme (det maskuline). Hans begjær er da også et begjær etter udødelighet *utenfor* tida: "this fleshly extinction, beyond time, beyond imagination", fantaserer Evelyn (58); "kill time, and live forever", parerer Mother (53). Den nye Eve(lyn) er imidlertid også et "resultat" av et annet incestuøst møte: samleiet mellom Mother og Evelyn. Sjøl om dette samleiet i første rekke fungerer som en ønskeoppfyllelse og strengt tatt ikke er nødvendig, verken for å ekstrahere Evelyns sæd eller for å kastrere ham og omskape ham til ei kvinne, så utvider dette samleiet betydningspotensialet både til ønskeoppfyllelsen og til Evelyns transformasjon. Når hun voldtar Evelyn roper nemlig Mother "Reintegrate the primal form!" (et utrop som gjentas av Sophia) (64). Dette utrope kan sies å henspille på Thanatos' drift mot "an earlier state of being", men det er også et (nærmest) direkte sitat fra Platons *Symposion*. Her påpeker nemlig Aristofanes at etter at det opprinnelige, helhetlige kulemennesket blei delt, er kjærligheten bestemt av begjæret etter å føre disse to halvdelene sammen igjen: "to reintegrate our former nature (...), and to bridge the gulf between one human being and another" (544). Eller som det heter i W.H.D. Rouses oversettelse: "bringing together the parts of the original body (...), and to heal the natural structure of man" (Platon (b) 87). Transkontekstualisert med myten om den opprinnelige hermafroditten framstår altså Evelyns begjær etter å gjenforenes med (liv)mora, også som et begjær etter å gjenforenes med sin *egen, tidligere* feminine halvdel – med andre ord: å bli hel.¹³²

¹³² Freud sammenligner da også sjøl dødsdriften med den platonske myten om den opprinnelige hermafroditten. I mangel på vitenskapelig belegg for sine nye teorier, er det nettopp denne myten han henter fram som et eksempel nettopp fordi, som han sier, "it traces the origin of an instinct to a need to restore an earlier state of things" (*BBP*, 69). Freud bruker dette mytiske belegget som utgangspunkt for en rekke biologiske og evolusjonshistoriske spekulasjoner: "Shall we follow the hint given us by the poet-philosopher, and venture upon the hypotheses that living substance at the time of its coming to life was torn apart into small particles, which have ever since endeavoured to reunite through the sexual

I likhet med psykoanalysen, fører denne platonske myten begjærets opprinnelse tilbake til en mangel. Mer konkret finner den også sitt tilsvar i den psykoanalytiske teorien om en opprinnelig biseksualitet som må fortrenkes i overgangen mellom det preødipale og det ødipale. Som Ellie Ragland påpeker i *Essays on the Pleasures of Death*, "[t]he Oedipal principle means that each sex loses *being* the other sex, loses the *jouissance* of being whole" (104). Barnets nytelse (i det reelle) er med andre ord i likhet med kulemennesket knytta til en opplevelse av å være hel – også i kjønna termer. Opplevelsen av mangel er en gradvis utvikling som bare kulminerer i kastrasjonskomplekset som (ifølge den lacanianske tradisjonen) innebærer barnets innsikt i at det ikke *kan* være fallosen for mora. Men når individet på denne måten "skrives inn" i den Symbolske Orden gjennom Farens nei/navn, og kastrasjonen og kjønnsforskjellen blir dets nye "realitet", så fanges også (det maskuline) subjektet i en *fallisk jouissance*, superegoets *jouissance*, der den seksuelle tilfredsstillelsen, orgasmen, som Evelyn sier, nettopp er ei dør som "slams the in face" og holder ham fast i en begjærstruktur som struktureres av mangel. Det Nirvana Evelyn søker, kan således sies å være et Nirvana hinsides den Symbolske Orden, både i form av tilværelsen i livmora, i form av en symbiose med den preødipale (falliske) mora, og i form av opplevelsen av *seg sjøl* som hel: altså "ikke" kjønna, eller "tvekjønna".

Men, paradoksalt nok, blir ikke Eve(lyn) (bare) hel når han gjenforenes med sin feminine halvdel, han "blir" også ei kvinne. Det vil si: han utstyres med ei kvinnes kropp og blir, ifølge den psykoanalytiske teorien, på denne måten bærer av en ny mangel, en annen (og mer synlig) mangel – noe som *igjen* skal tvinge ham/(henne) ut på leiting etter den andre halvdel av hans/(hennes) opprinnelige hermafroditiske væren, men nå, helt bokstavelig, en halvdel som også kan "matche" hans/(hennes) nye eksistens: en annen "hermafrodit", eller snarere en fantasi om en "hermafrodit", nemlig Tristessa. På denne måten er det altså at Evelyn til slutt "får" sin elskede

instincts? that these instincts, in which the chemical affinity of inanimate matter persisted, gradually succeeded, as they developed through the kingdom of the protista, in overcoming the difficulties put in the way if that endeavour by an environment charged with dangerous stimuli – stimuli which compelled them to form a protective cortical layer? that these splintered fragments of living substance in this way attained a multicellular condition and finally transferred the instinct for reuniting, in the most highly concentrated form, to the germ-cells? – But here, I think, the moment has come for breaking off" (70f). Uten "fast grunn" kan spekulasjonene tydeligvis fortsette i "det uendelige". Men som Joel Fineman påpeker, "death is already conceived by Freud as itself such a dualism, already extended into time as the compulsive, obsessive repetition of its own diacriticality, that is, the repetition compulsion, which is the vicious Freudian metonym of the metaphoricality of death. Is it any wonder, then, that for evidence of all this Freud can but point in *Beyond the Pleasure Principle* to another piece of allegorical literature, to Plato's story of Aristophanes' story of divinely diacriticalized hermaphrodites, yet another case where desire originates in and as the loss of structure" (46).

Tristessa. Hvis han/hun tidligere var bildet på kvinne i den høviske kjærligheten: drømmeaktig, utilnærmelig, den begjæret til stadighet kretser rundt, men uoppnåelig, har han/hun nå blitt tilgjengelig som den hermafrodittiske "kvinna" som kan penetrere Eve(lyn) (som hermafrodittisk "kvinne").

Evelyn, alias Eve(lyn), får altså tilgang til Tristessa via en omvei rundt det forbudet som er knytta til kvinne i den høviske kjærligheten, det forbudet som opprettholder lovens krav om at begjæret ikke kan/må tilfredsstilles. Det er forutsetninga for at mannen kan opprettholde sin status som begjærende subjekt i den symbolske orden. Evelyn/Eve(lyn)s korte eskapade med Tristessa er en *overskridelse* av denne loven, på samme måte som hans "eventyr" med Mother også er en overskridelse av den symbolske ordens lov. I den grad Evelyn nå er blitt en "hun", er imidlertid ikke denne overskridelsen fatal (for andre enn Tristessa). "The *jouissance* of being whole" (Ragland), gir også Evelyn/Eve(lyn) tilgang til en feminin *jouissance*, hinsides super-egoets lov. I tillegg blir han/(hun) altså gravid.

Hvis vi dessuten leser Eve(lyn)s utvikling til kvinne som en allegorisk utlegning av Freuds kvinnelighetsdiskurs, henger det behovet for utvikling som Eve(lyn)s flukt fra Mother kan sies å representere, også sammen med de krava *denne* diskursen stiller til Eve(lyn) som ei "lita jente" (det vil si: siden han/(hun) nå er blitt kastrert). Sjøl om denne forvandlinga ikke nødvendigvis skriver inn en radikal forskjell i Eve(lyn)s begjærstruktur, men er en variasjon over et allerede utarbeida tema – Eve(lyn) blir bare kroppsliggjøringa av sitt eget maskuline begjær – så krever denne forvandlinga uansett en *re-investering* av tekstens og hovedpersonens (ødipale) begjærstrukturer. Som "kvinne" er det, ifølge Freuds utviklingsmodell for den "normale kvinneligheten", nettopp Eve(lyn)s *bestemmelse* å snu seg bort fra mora, det første kjærlighetsobjektet, og mot en farsfigur i søkinga si etter penis/barn. Mothers utgave av ekvivalensen penis/barn svarer nemlig til *guttens* ødipale fantasier; eller snarere til hans såkalte feminine, det vil si passive, orientering i det ødipale triangelet.¹³³ Når Eve(lyn) nå er blitt ei "jente", må han/(hun) gå veien om *faren* for å nå det samme målet – en bevegelse som også er en slags *detour*, "[a] cure that prolongs narrative" (Brooks 109) – siden *hun*, som Freud så ofte påpeker, drives av penismisunnelsen.

¹³³ Se Freud "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" (333).

Denne "utviklinga", eller omveien, er imidlertid ikke bare en bevegelse framover, men også en form for *repetisjon*: jentas utvikling innebærer at hun trer inn i en *ny* incestuøs begjærskonstellasjon – den som da for henne (på et slags "forsinka" vis) konstituerer den ødipale fasen: begjæret etter faren. Det å "bli kvinne" kan altså sees på som en *forlengelse*, eller *utvidelse*, av det incestuøse begjæret. Jentas binding til faren, eller rettere sagt *intensiteten* i denne bindinga, er faktisk en eksakt *speiling* av hennes binding til mora, skriver Freud:

where the woman's attachment to her father was particularly intense, analysis showed that it had been preceded by a phase of exclusive attachment to her mother which had been equally intense and passionate. Except for the change of her love-object, the second phase had scarcely added any new feature to her erotic life. ("Female Sexuality" 371f)

Der guttens inntreden i den Symbolske Orden som et kjønna subjekt ikke bare kjenne- tegnes av en enkel fortrenning av det incestuøse begjæret, men også, som en følge av kastrasjonstrusselens voldsomhet, av en radikal *oppløsning* av det, holder jentas inngang til den Symbolske Orden, via *hennes* kastrasjonskompleks, henne fast i den ødipale familiestrukturen.¹³⁴ Det er også uklart hvorvidt kvinna noensinne trer ut av denne incestuøse begjærskonstellasjonen: "Girls remain in it for an indeterminate length of time; they demolish it late and, even so, incompletely" ("Femininity" 163).

Også i forhold til denne diskursen, spiller den "tvekjønna" Tristessa en sentral rolle, i den grad han/hun kan sies å representere den tette relasjonen mellom jentas preødipale og ødipale incestuøse drifter eller begjær. I allegoriens struktur er jo

¹³⁴ Freud argumenterer for at guttens ødipuskompleks, i og med den skjellsettende effekten av kastrasjonsangsten, ikke bare gjennomgår en "enkel" fortrenning, men at det oppløses, eller splintres opp, og "re-komponeres" i en "høyere enhet" – superegoet. Det at ødipuskomplekset *ikke* har den samme effekten for kvinna (hun har ingen kastrasjonsangst siden hun allerede er "kastret") er også med på å forklare en rekke "typiske kvinnelige karaktertrekk": "In women the Oedipus complex is the end-result of a fairly lengthy development. It is not destroyed, but created, by the influence of castration; it escapes the strongly hostile influences which, in the male, have a destructive effect on it, and indeed it is all too often not surmounted by the female at all. For this reason, too, the cultural consequences of its break-up are smaller and of less importance in her. We should probably not be wrong in saying that it is this difference in the reciprocal relation between the Oedipus and the castration complex which gives its special stamp to the character of females as social beings" ("Female Sexuality" 376f). Noen effekter av denne manglende utviklinga av superegoet hos kvinna, er at oppfatninga hennes av hva som er etisk "normalt" er annerledes enn den er hos menn, at hun har dårligere utvikla sans for rettferdighet enn menn, at hun ofte lar personlige følelser influere dømmekraften sin og at hun er mindre villig enn menn til å underkaste seg "the great exigencies of life" ("Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" 342). Hun har også svakere utvikla sosiale interesser og mindre evne til sublimering ("Femininity" 169). I *New Eve* finner vi igjen flere av disse "karaktertrekkene" i beskrivelsen av Zeros harem, sjøl om det ofte er vanskelig å si hvem av dem (Zero eller jentene) som i dette tilfellet har dårligst utvikla "dømmekraft" og sosial orientering.

Tristessa nettopp Eve(lyn)s første kjærlighetsobjekt og, får vi seinere vite av Eve(lyn) når han/(hun) treffer ham/henne for første gang, "at a conservative estimate, old enough to be my mother" (123). Når Tristessa viser seg å være en "mann", kan han/hun altså fungere som den farsfiguren Eve(lyn) søker som "kvinne". Han/hun kan endog oppfylle jentebarnets ødipale begjær, nemlig å få et barn med faren (på samme måte som Mother kunne oppfylle guttebarnets ødipale begjær). Samtidig fungerer han/hun også som en surrogatmor for den "mannlige" delen av Eve(lyn).

Eve(lyn)s flukt fra Mother betegner altså ikke nødvendigvis et entydig brudd med henne, men representerer faktisk en mulighet til å *forbli* i den incestuøse fantasien – men med en forskjell. Flukten fra Mother betegner med andre ord muligheten for å opprettholde det opprinnelige begjæret etter (liv)mor *gjennom* en forskyvning. Denne "utviklinga", eller flukten, fugen, er imidlertid også en reise *bakover*. På samme måte som den (panikkarta) reisa bort fra New York sender Evelyn "speeding towards the very enigma I had left behind – the dark room, the mirror, the woman" (39), innser han/(hun) også seinere at han/(hun) ikke kan flykte fra skjebnen ved å rømme fra Mother: "however fast I fled, I could not run away from it but would always be running towards it" (83). Faktisk, fortsetter han/(hun) i en formulering som påkaller (den "opprinnelige") Ødipus' forsøk på å unngå *sin* skjebne, innebærer dette at "to run away from it would be the quickest way of arriving there; my inexorable destination selects my route" (83). Flukten fra Mother konstituerer altså en dobbel bevegelse og som sådan også en utvidelse – en om(att)gjøring, heller enn en fortrenning – av et tidligere begjær. Og ikke bare det, denne flukten, som kan sies å være nødvendiggjort av den allegoriske inskripsjonen av Freuds kvinnelighetsdiskurs som nettopp krever at Eve(lyn) går inn i en ny, og annen, incestuøs begjærskonstellasjon, forsterker nettopp denne bevegelsen. I "kvinnas" utvida incestuøse begjær tar nemlig behovet for utvikling også form av en dobbel bevegelse som streber "framover" (mot kvinneligheten) og "bakover" (i den grad bindinga til faren er en forlengelse av og et substitutt for, like mye som en forandring av, det incestuøse begjæret etter mora) på én og samme tid. Når Eve(lyn) i tillegg er en mann hvis "kvinnelighet" bare er et uttrykk for hans eget maskuline begjær og hans egne maskuline livmorfantasier, kollapser denne doble bevegelsen i en bevegelse der all streben framover bare kan føre bakover. Men hva er dette "it" som Eve(lyn) hele tida nærmer seg ved å rømme fra?

Ifølge ham/(henne) sjøl er bestemmelsesstedet for denne fugen – lik bestemmelsesstedet for enhver menneskelig reise eller søken, ifølge han/(henne) sjøl –

oppriinnelsen: "the source we have forgotten" (39). Slik tangerer Eve(lyn)s incestuøse binding også allegoriens egen begjærstruktur. Bevegelse (i betydninga progresjon) er kun en illusjon skapt av historias temporale forløp, filosoferer Eve(lyn), "the world, in time, goes forward and so presents us with the illusion of motion, though all our lives we move through the curvilinear galleries of the brain towards the core of the labyrinth within us" (39). Eve(lyn)s stadige forsøk på å unnslippe, komme seg unna – enten det nå er "skjebnen", et knugende kjærlighetsforhold, eller sine egne (ubeviste) fantasier – har derfor en *uncanny* effekt: Han/(hun) er "dømt" til stadig å oppsøke (variasjoner av) det *samme* stedet. Bevegelsene bort og videre betegner alltid en *tilbakekomst*: tilbakekomsten *til* oppriinnelsen ("the source we have forgotten") og *av* det fortrenge ("the core of the labyrinth within"). Og det "stedet" Eve(lyn) stadig vender tilbake til, det stedet som både er kilden og kjernen ("the source" og "the core") – oppriinnelsen og det fortrenge – er nettopp *livmora*, manifestert i ulike former for livmorfantasier.

Det er *disse* fantasiene som spilles ut i løpet av Eve(lyn)s fuge: fra og med Beulah, der han får sin egen livmor, via Tristessa, der han/(hun) blir gravid¹³⁵, og den livmoraktige underjordiske grotta, der han/(hun) blir født "på ny", til han/(hun) endelig sjøl står klar til å dra ut på havet for å føde. Det er som om selve drivkraften i Eve(lyn)s fuge verken er hans mannlige begjær etter Tristessa eller hans/(hennes) "kvinnelige" begjær etter penis/barn, men en form for "livmormisunnelse" – et *maskulint* begjær etter at penis kan byttes inn i et barn; som også er den symbolske utvekslinga som finner sted i helt bokstavelig forstand på romanens siste sider.

Livmormisunnelsen og den kvinnelige fetisjen

Begrepet "livmormisunnelse" finnes ikke hos Freud (eller hos Lacan for den saks skyld). Og det til tross for at forutsetninga for et slikt begrep nærmest ligger "opp i dagen" i Freuds egen teori, siden han sjøl påpeker at det lille barnet, også gutten, er drevet fram av et ønske etter sjøl å bære fram et barn. Det lille barnets gjentatte forsøk

¹³⁵ Den orgasmen som Eve(lyn) opplever i samleiet med Tristessa, og som vi tidligere har påpekt framstår som en beskrivelse av gravkamre og som sådan er knytta til dødsdriften, kan også leses som en slags livmorfantasi. Disse kamrene (som Eve(lyn)) sier han/(hun) ikke vet hva står for, er nemlig samtidig "perfectly familiar" (149). Og som Freud påpeker i *The Interpretation of Dreams*, er alle drømmer "of landscapes or other localities [where] emphasis is laid in the dream itself on a convinced feeling of having been there before", uttrykk for det samme: "These places are invariably the genitals of the dreamer's mother; there is indeed no other place about which one can assert with such conviction that one has been there once before" (435). I Eve(lyn)s "drøm" eller fantasi, kobles altså også her dødsdriften med begjæret etter en tilbakevending til (liv)mora.

på å oppfylle dette ønsket er gjenstand for utallige frustrasjoner og faktisk en av de faktorene som i størst grad medvirker til dannelsen av narcissistiske sår. Som Freud påpeker i *Beyond the Pleasure Principle*:

The early efflorescence of infantile sexual life is doomed to extinction because its wishes are incompatible with reality and with the inadequate stage of development which the child has reached. That efflorescence comes to an end in the most distressing circumstances and to the accompaniment of the most painful feelings. Loss of love and failure leave behind them a permanent injury to self-regard in the form of a narcissistic scar (...). The child's sexual researches, on which limits are imposed by his [sic] physical development, lead to no satisfactory conclusion (...). His own attempt to make a baby himself, carried out with tragic seriousness, fails shamefully. The lessening amount of affection he receives, the increasing demands of education, hard words and an occasional punishment – these show him at last the full extent to which he has been scorned. These are a few typical and constantly recurring instances of the ways in which the love characteristic of the age of childhood is brought to a conclusion. (21f)

Til tross for at det nettopp er disse traumatiske opplevelsene fra den tidlige barndommen som leder analysanden til den formen for *Wiederholungszwang* som Freud i dette verket tilskriver dødsdriften, og til tross for at Freud gjennom sin egen diskursive manøver kjønner det lille barnet maskulint og på denne måten knytter disse traumatiske opplevelsene helt spesifikt til *guttebarnets* manglende fysiske utvikling og til *hans* mislykka forsøk på sjøl å skape barn, får beskrivelsen av denne tidlige erfaringa ingen innflytelse på hvordan Freud tenker seg den maskuline kjønnsidentiteten mer generelt. I den grad Freud kommenterer analytisk materiale der menn uttrykker ønsker om å kunne føde barn, knytter han disse ønskene til anale, autoerotiske og homoseksuelle begjær, men *ikke* til mannens seksualitet og kjønnsidentitet som sådan – og *slett ikke* til noe begrep om livmormisunnelse, som synes som en nærliggende mulighet tatt i betraktning Freuds teori om kvinneas penis-misunnelse.¹³⁶ Som Eva Feder Kittay bemerker i sin kommentar til dette avsnittet:

¹³⁶ Se for eksempel Freuds analyse av ulvemannen i "From the History of an Infantile Neurosis". Her tolker han ulvemannens drømmer og fantasier om å føde et barn og om å vende tilbake til livmora, bare i forhold til et homoseksuelt begjær. Han skriver således at "[t]he phantasy of re-birth was therefore bound up closely with the necessary condition of sexual satisfaction from a man. So that the translation now runs to this effect: only on condition that he took the woman's place and substituted himself for his mother, and thus let himself be sexually satisfied by his father and bore him a child – only on that condition would his illness leave him. Here, therefore, the phantasy of re-birth was simply a mutilated and censored version of the homosexual wish-phantasy. (...) He wished he could be back in the womb, not simply in order that he might be reborn, but in order that he might be copulated with there by his father, might obtain sexual satisfaction from him, and might bear him a child. The wish to be born by his father (...), the wish to sexually satisfied by him, the wish to present him with a child – and all of this at the price of his own masculinity, and expressed in the language of anal eroticism – these wishes

The boy child, though in possession of a penis, suffers a narcissistic wound due in large measure to his inability to create a child from his own body. The young girl too is unable to produce a child, but her wish, unlike her brother's, can be satisfied, even if deferred. While Freud discusses the possibilities of resolving the wound to the girl's self-esteem in literally producing the penis from her body in the form of a male child, Freud has no discussion of what happened to the wounded self-esteem of the boy who wanted to produce babies. Freud seems to have forgotten this source of a narcissistic scar. Instead Freud transformed the narcissistic wound suffered by the boy into a fear of castration rather than an unfulfilled desire to give birth and nurture a child from one's own body. ("Mastering Envy" 177)

Etter hvert har imidlertid en del både psykoanalytikere og andre, mer generelle kulturteoretikere begynt å operere med et begrep om livmormisunnelse – nettopp fordi det har vist seg fruktbart i analysen av en rekke fenomener som tidligere har unndratt seg kritisk forståelse.¹³⁷ Likevel eksisterer begrepet om "livmormisunnelse" bare i randsonene av den aksepterte psykoanalytiske teorien. Hvorfor det? Feder Kittay påpeker at den manglende teoretiseringa av et begrep som livmormisunnelse henger sammen med de rådende maktforholda, både slik de kommer til uttrykk i samfunnet generelt og slik de re-presenteres og re-produseres innafor den psykoanalytiske teorien. "[I]n male-dominated societies why would men desire to be devalued?", spør hun – og antyder at det er denne formen for tankegang som ligger til grunn for at Freud ikke utvikla et begrep om livmormisunnelse og, videre, at det er den samme tankegangen som forhindrer integreringa av et slik begrep i psykoanalysen i dag. Men ved utelukkende å knytte maktforholda mellom kjønnene til den falliske organiseringa av kulturen (noe Karen Horney, med flere, anser for å være den viktigste årsaken til at kvinna misunner penis¹³⁸), så reproducerer også psykoanalysen nedvurderinga av den sterke stillinga mora har for barnet i de preødipale fasene, argumenterer Feder Kittay. Hennes teori er derfor at

complete the circle of his fixation upon his father: in them homosexuality has found its furthest and most intimate expression" (293f).

¹³⁷ Margaret Mead og Bruno Bettelheim kan sies å være "foregangsmenn" i så måte. Se Feder Kittay "Womb Envy", side 95-96. Det kan også være interessant å merke seg at Bettelheims *Symbolic Wounds*, som nettopp utarbeider en teori om en slags mannlig "livmormisunnelse", er en av de bøkene som figurerer i bibliografien til *The Sadeian Woman*.

¹³⁸ Se for eksempel Horney "The Flight From Womanhood", der hun også diskuterer grunnene til at mannen ikke har livmormisunnelse (som det ifølge henne virker ganske naturlig at han skulle ha), og konkluderer at både kvinns penismisunnelse og mannens manglende livmormisunnelse kan forklares i forhold til de maktforholda som kommer til syne i kulturen: "Our whole civilization is a masculine civilization" (28).

[a] psychoanalysis which is heir to Freud's understanding of femininity, and which continues to underestimate the importance and power of the pre-oedipal relation the child has with the mother, is doomed to lose sight of the role of womb envy in a boy's development – no matter how often the phenomenon is discovered and uncovered, and no matter how persuasively it is presented. (192)

Angela Moorjani reiser en lignende problematikk. I artikkelen "Fetishism, Gender Masquerade, and the Mother-Father Fantasy" – en artikkel som i stor grad baserer seg på Melanie Kleins tese om en tidlig ødipal fase der barnet identifiserer seg med en kombinert mors-/farsfigur komplett med penis, bryster etc., og ser både sin egen kropp og andres som seksuelt fullendt – argumenterer hun for at guttens

desire to be a woman, [his] envy of the procreative capacities of the mother, and grief over his lost female attributes are as powerful as phallic castration anxiety (if not more so), especially since this gynofetishistic mourning of loss repeats and builds on the earlier preoedipal identification with the mother. (27)

Det finnes tallrike representasjoner av en slik "misunnelse" eller "sorg" både i kunst- og litteraturhistoria, skriver hun og analyserer sjøl verker av Hans Bellmen, Paul Klee, Samuel Beckett og H.D. i dette lyset. *New Eve* kan sies å føye seg inn i denne rekka av verk som effektuerer mulighetene for et begrep om "livmormisunnelse", om enn paradisk.¹³⁹ Men hvis dette fenomenet er så utbredt, hvordan kan da det ha seg at vi i psykoanalytisk teori "hear so little of a possible matric fetishism (fetish surrogates for the father's matrix) as compared to phallic fetishism (the stand-ins for the maternal phallus) or of male rage at the lack of womb and breasts?" (25). Moorjani foreslår at svaret ligger i at "they were consistently subsumed under the reigning phallic orthodoxy" (32).

Psykoanalysen følger i så måte en lang (filosofisk) tradisjon der diskursen om livmora (eller den kvinnelige generative kraften) underordnes et fallisk paradigme der det er den *mannlige* generative kraften som sees på som den egentlig skapende kraften. Susan Gubar har en rekke eksempler på hvordan dette paradigmet kommer til uttrykk, både i den teologiske, den kunstneriske og den vitenskapelige forestillingsverdenen:

God the Father, (...) creates the natural world of generation out of nothing. Literary men like Coleridge, Shelley, Keats, and Ruskin describe the author as priest, prophet,

¹³⁹ Feder Kittay nevner i tillegg Rilke, og siterer fra "Books of Hours": "Give the last proof unto us ... and bestow on us man's real motherhood (not the kind of woman's labour), install the he-man in his right as he who giveth birth", et avsnitt hun blant annet mener "reveals that Rilke placed high valuation on pregnancy and motherhood only as these are appropriated by the male artist" ("Womb Envy" 113).

warrior, legislator, or emperor, reinforcing the idea most lucidly articulated by Gerard Manely Hopkins that "the male quality is the creative gift". The example of scientific overreachers from the Faust of Marlowe and Goethe and Mann to the most recent DNA biologists implies that scientific ingenuity also seeks to usurp the generative powers of the womb, even as it tries to re-create the female in the male's image. (293)¹⁴⁰

Denne tradisjonen har kanskje (ved siden av Bibelen) sitt mest uttalte opphav i Platon (som ifølge Carters karakteristiske, ikke-subtile essayistiske stil også er "the father of lies" ("Notes" 39)). Hos ham fungerer livmora nærmest som en slags "beholder", et "nødvendig mellomstadium" i utviklinga av spermene (som bærer ideene) til manifest, individuelt liv – altså, uten noen annen oppgave enn å stille et "rom" til rådighet for denne frambringelsen av det "maskuline" og, som sådan, uten noen egentlig kreativ eller skapende funksjon.¹⁴¹ Som Spivak påpeker, "everywhere [inkludert psykoanalysen] there is a nonconfrontation of the idea of the womb as a workshop, except to produce a surrogate penis" ("Feminism and Critical Theory" 58).

Kan så et begrep som "livmormisunnelse" bidra til å kaste et nytt kritisk lys over denne tradisjonen? I sin introduksjon til *Feminism and Film Theory*, "The Lady Doesn't Vanish", advarer Constance Penly mot et begrep om livmormisunnelse på bakgrunn av dets biologistiske resonans. I likhet med andre "What if?"-spørsmål er dette begrepet et tegn "marking the well-worn dissident paths of a reductive biologism, sociology, or mysticism of the feminine" (2). Men hvis Carters spekulative romaner (inkludert *New Eve*) nettopp reiser "what if?"-spørsmål, er ikke det for å foreslå en alternativ "virkelighet", men for å åpne opp "gamle tekster" for nye system av "betydninger". Det er altså slett ikke nødvendig å lese begrepet livmormisunnelse verken som en slags dyrking av den feminine skaperkraften og opphøyelse av kvinnelig makt, eller som et biologisk fundert alternativ til penismisunnelsen (på linje

¹⁴⁰ Feder Kittay inkluderer også den bibelske skapelsesmyten i denne lista. ("Womb Envy" 96).

¹⁴¹ Se spesielt Platons skapelsesmyte i *Timaios* og koraens betydning i denne, samt Irigarays lesninger av Platon i *The Speculum*. For en mer kritisk lesning av Irigarays lesning av Platon, se Judith Butler *Bodies That Matter*. Her argumenterer Butler for at Irigaray, ved utelukkende å legge vekt på hvordan kvinna som delaktig i reproduksjonen også ut over det å stille et rom til rådighet for barnet er ekskludert fra Platons diskurs, approprierer diskursens utsida for det "feminine": "Irigaray clearly reads the 'assume a form/shape' in this passage as 'to conceive', and understands Plato to be prohibiting the feminine form contributing to the process of reproduction in order to credit the masculine with giving birth" (50). Butler er ikke uenig i denne lesninga, men påpeker at denne utsida er konstituert på flere måter, ikke bare i forhold til det mannlige og det kvinnelig slik de produseres i reproduksjons tjeneste: "There is no singular outside, for the Forms require a number of exclusions, they are and replicate themselves through what they exclude, through not being the animal, not being the woman, not being the slave, whose propriety is purchased through property, national and racial boundary, masculinism, and compulsory heterosexuality" (52).

med argumentasjonen om at hvis alle kvinner lider av penismisunnelse, så lider alle menn av livmormisunnelse).

Tvert imot: begrepet livmormisunnelse kan taes i bruk i en alternativ *lesestrategi*, en strategi for å intervenere i en alltid allerede etablert diskurs. Som Spivak argumenterer for, "our task in rewriting the text of Freud is not so much to declare it possible to reject the idea of penis envy, but to make available the idea of a womb envy as something that interacts with the idea of penis envy to determine human sexuality and the production of society" (58).¹⁴² Begrepet "rewriting" må i denne sammenhengen forstås som en måte å lese hegemoniske tekster *mot* dem sjøl på, ikke for å forkaste dem, men for å åpne dem opp for nye system av "betydninger" og således også for nye måter å forstå og analysere samfunnet på. Det er med andre ord snakk om en "feillesning" mer enn en "korleksjon". Innafor en slik eksplisitt framsatt lesestrategi, kan et begrep som livmormisunnelse nettopp fungere *som* et (derivert, intervenserende) "begrep", eller også: en begrepsmetafor, uten at det med nødvendighet behøver å skjule seg en "reell" størrelse "bak" dette "begrepet".

I en note til dette avsnittet foreslår Spivak at én måte å introdusere livmormisunnelsen på, er gjennom forestillinga om en kvinnelig fetisj.¹⁴³ Hvis den mannlige fetisjen er fallosen, som både gies og tas bort fra mora i en samtidig benekting og bekreftelse av hennes "kastasjon", kan vi tenke oss at "the female imagination in search of a name from a revered sector of masculist culture might well fabricate a fetish that would operate the giving and taking away of a womb to a father" (72). Hvis vi (videre) tenker oss at farsfiguren i *New Eve* ikke er noen ringere enn Freud sjøl, går

¹⁴² Spivak ser derimot *andre* problemer med en slik tilnærming og påpeker at hun seinere har gått vekk fra denne strategien fordi diskursen rundt livmormisunnelse er med på å fastholde diskursen om kjønn og kjønnsforskjeller i reproduksjonens domene. I stedet for foreslår hun å analysere undertrykkinga av klitoris – det eneste organet som ikke har noen annen funksjon enn rein nytelse. Se for eksempel "French Feminism in an International Frame", der Spivak argumenterer for at et begrep om (symbolsk) klitoridektomi kan fungere som en postkolonial felles determinant for hvordan kvinner objektiviseres i en vaginal kultur/ økonomi.

¹⁴³ Spørsmålet om en kvinnelig fetisj er noe Penly antageligvis ville ha avfeid som et annet "What if?"-spørsmål. Hos Freud er nemlig fetisjismen per definisjon maskulin. Begrepet om en kvinnelig fetisj har imidlertid, i enda større grad enn livmormisunnelsen, fått fornya aktualitet i den feministiske lesninga av psykoanalysen. Se for eksempel Marjorie Garber "Fetish Envy" og Naomi Schor "Female Fetishism: The Case of George Sand". I likhet med andre feministiske appropriasjoner av psykoanalytisk teori, står imidlertid også appropriasjonen av fetisjen i fare for å reprodusere forestillinga om kvinna som "kastert". Som Schor skriver, innhentes hun av "a persistent doubt that nags at me as I attempt to think through the notion of female fetishism. What if the appropriation of fetishism (...) were in fact only the latest and most subtle form of 'penis envy'" (371). Garber tar utgangspunkt i at fetisjen *er* fallosen, men viser, i en morsom analyse av Madonnas miming av Michael Jackson som tar seg til skrittet i løpet av dansenumrene sine, at Madonnas "stunt" – som "a famous female star who is impersonating a famous male star who is impersonating a woman (...) that is to say, a transvestite impersonating a transvestite" – "sier" at "I'm not intact, he's not intact; I *am* intact, this is what intact is" (56).

det kanskje også an å si at det nettopp gjennom påkallelsen av livmor(misunnels)en skrives inn en "kvinnelig forskjell" i den parodisk-allegoriske utlegninga av psykoanalysen. Diskursen om livmora fungerer da ikke her som et utkast til en alternativ forståelse av "kvinnelighet", heller ikke som en påstand om noe menn "har", men som en fetisjistisk-feministisk appropriasjon av ekvivalensen penis/barn som en fantasi om maskulin autogenese. Og kanskje – som noe psykoanalysen "har", som en variasjon over fantasien om maskulin autogenese. Feder Kittay foreslår da også at

[i]f Freud is correct with regard to the mechanism of repression in matters we do not easily admit to, we must look for our evidence not in straightforward declarations, but in the circuitous expressions psychoanalysis has so well described, e.g., conversion formations, displacements, reversals, etc. (...) A logical candidate is Freudian psychoanalysis. (...) [S]ome central doctrines in Freudian psychology would seem to demand an inclusion of such a notion [womb envy]; in particular, his doctrine of an inherent bisexuality and the positing of an "ancient symbolic equivalence" between penis and baby. (97f)

Tekstens mange *detours*, som vi tidligere har tilskrevet dens "sjøloppholdeses-instinkter", kan – via de mange "viderverdighetene" som vederfares Eve(lyn) på reisa hans/(hennes) – på denne måten sies å følge en slik fetisjistisk logikk: "the giving and taking away of the womb to a father" (psykoanalysen). Denne logikken kommer også helt konkret til uttrykk av Eve(lyn) sjøl når han/(hun) beskriver opplevelsene sine i den underjordiske grotta, som liksom skal betegne hans/(hennes) endelig gjenfødelse som kvinne, hans/(hennes) "speleological apoteosis": "I have come home.// The destination of all journeys is their beginning.// I have not come home" (186). I romanens sluttscene fastholdes denne logikken i en slags definitiv tvetydighet der Eve(lyn)s håpefulle invokasjon til havet, "bear me to the place of birth" (191), kontrasteres med tekstens insistering på at denne siste reisa, den siste fugen, kanskje også innebærer Eve(lyn)s død. Flukten fra Mother, som vi tidligere har analysert som en effekt av Eve(lyn)s ulike incestuøse begjærskonstellasjoner, kan derfor også sies først og fremst å betegne *tekstens* behov for utvikling.

Teksten risikerer nemlig å bli fanga i Beulah som i en *dead end*. Beulah er det stedet der "life and myth are one" (64) – det er, med andre ord, det stedet der enhver form for "anti-mytisk" intervensjon umuliggjøres. Og det er ikke bare fordi Mothers egen bokstaveliggjøringsstrategi (som vi allerede har påpekt) truer med å underminere tekstens parodisk-allegoriske, kritiske (feil)lesninger av psykoanalysen ved å bli for lik den, slik at teksten på denne måten risikerer å bli slukt opp av en av sine egne retoriske

figurer. Innafor denne settinga risikerer også et begrep som livmormisunnelse å bli fanga i en stadig reproduksjon av det samme. Den maskuline autogenesen som et incestuøst og fallisk begjær etter livmora som bilde på ekvivalenten penis/barn kan få sin fullbyrdelse i Mothers univers, og hele inskripsjonen av livmormisunnelsen som en begrepsmetafor risikerer på denne måten å fungere som en videreføring av helt grunnleggende (biologistiske) antagelser i Freuds teori, heller enn å åpne opp for kritiske feillesninger av den.

Å bli værende i Beulah i påvente av Eve(lyn)s apoteose, vil derfor ikke bare sette en stopper for tekstens prosjekt – den parodisk-allegorisk utforskninga av den psykoanalytiske kvinnelighetsdiskursens forhold til det maskuline begjæret – men også innskrenke denne utforskningas mulighet til å generere *forskjell*. Den fetisjistisk-feministiske utlegninga av livmormisunnelsen kan nettopp være en slik forskjell. Men også den følger de narrative mulighetene som allerede er lagt for en slik diskurs. Det første møtet med "livmora" finner vi allerede i Eve(lyn)s forhold til Leilah,¹⁴⁴ som vi kan si også representerer Evelyngs første tentative forsøk på å uteske betydninga av "the dark room" – men her med et tragisk utfall. Resultatet av dette forholdet er at *kvinnas* livmor, Leilahs livmor, blir ødelagt. Evelyn må sjøl sies å være delvis ansvarlig for dette utfallet siden han tvinger henne til å ta abort.

Omstendighetene rundt denne aborten skal imidlertid vise seg også å få konsekvenser for den videre handlinga. Leilah velger nemlig å gå til en voodoo-praktiker, men ikke før hun sjøl har "issued voodoo threats against [Evelyns] manhood; she told me a chicken would come and *snap my cock off*" siden han ikke vil gifte seg med henne (32, min uth.). "In her delirium" etter aborten,

it transpired this Voodoo abortionist was accustomed to *sacrifice a cock* before each operation and, whatever else happened, she botched the job so badly that Leilah became infected and had to go to hospital at the cost of all the rest of her furs, at the price of her womb. (34, min uth.)

Leilahs tap av livmora settes altså her i metonymisk forbindelse med Evelyngs seinere kastrasjon – som fører til at *han* får en egen, og høyst funksjonell, livmor.¹⁴⁵ I sitt eget

¹⁴⁴ Hvis vi da også ikke skal ta romanens kobling mellom Tristessas filmiske eksistens og Platons hulelignelse helt bokstavelig og, på samme måte som Irigaray leser Platons hule i *Speculum of the Other Woman*, analysere Evelyngs beretninger fra sitt siste kinobesøk før han reiser fra London som en slags "livmorfantasi" der kinosalen er en slags "livmor", på samme måte som Platons hule er det for Irigaray.

¹⁴⁵ "Cock" betyr både hane og penis. Hva det er som ofres her er uklart, men betegnelsen tar opp i seg både ordene "chicken" og "cock" fra Leilahs trussel og må sees i forbindelse med denne.

"delirium" i Beulah fantaserer da også Evelyn at "Leilah had lured me here, at last; Leilah had always intended to bring me here, to the deepest cave, to this focus of all the darkness that had always been waiting for me in a room with just such close, red walls within me" (58).

Uansett om vi leser Evelyns opplevelser i Beulah som en effekt av Leilahs "forbannelse" eller som et uttrykk for hans egne (ubevisste) fantasier, er det klart at Evelyn får sin livmor på bekostning av at Leilah mister sin. Appropriasjonen av den "kvinnelige skaperkraften" er her helt bokstavelig, og den utlegninga vi videre får av Evelyns egne "livmorfantasier", *bygger på* denne første appropriasjonen. Det er den som (både på det narrative og det allegoriske nivået) muliggjør Evelyns transformasjon i Beulah, der han får en egen livmor. Denne utlegninga fortsetter i forholdet til Tristessa der Eve(lyn) blir gravid,¹⁴⁶ går videre gjennom den "forhistoriske reisa" i den underjordiske grotta ved Stillehavskysten, der Eve(lyn) proklamerer at "I myself will soon produce a tribute to evolution" (186), til Eve(lyn) *sjøl* framstår som selve kroppsliggjøringa av det "mørke rommet" – klar til å la havet (selve *livets* opprinnelse, artenes "fostervann") frakte ham/(henne) til "the place of birth" (191). Hvis denne utlegninga ikke kun skal opprettholde den innledende appropriasjon av den kvinnelige livmora og således reprodusere hele den filosofiske fantasien om maskulin autogenese, men spille seg ut som en fetisjistisk-feministisk *re-appropriasjon* av denne diskursen, er teksten *nødt* til å manøvrere seg ut av Beulah og søke en annen slutt, en ny slutt: en slutt som også skriver inn en (mulig) forskjell – enten i teksten *sjøl*, eller i den effekten den har på leseren. Mother er tross alt en fantastisk stimulerende propagandist.

Av samme grunn må også teksten "kvitte seg" med Tristessa, og den må sende Eve(lyn) ut på havet i en liten plastbåt, som i tillegg er en kiste. Drapet på Tristessa er da også i seg *sjøl* innhyllet i mystikk. På det bokstavelige nivået blir han/hun drept av en offiser i den kristne barnehæren, men når han/hun først taes til fange, er det på typisk drømmevis av noen med "a masked voice; the orders it gives disguises who it is that gives them" (153). Er det igjen allegoriens stemme eller "krav" som taler? Er det tekstens demytologiserende prosjekt som krever dette drapet? Den fetisjistisk-feministiske utlegninga av livmorfantasier kan nemlig ikke stoppe noen steder, men må fortsette *sin* reise, sin flukt og fuge, nettopp for å opprettholde den fetisjistiske logikken, "the giving and taking away of a womb to a father". Med en gang den

¹⁴⁶ Tristessa har for øvrig også sin egen "livmorfantasi" i den han/hun fantaserer om at han/hun en gang har født en datter (som ble spist av rottene).

stopper opp, risikerer den å stivne i én betydning, og da i en betydning som peker tilbake på det "samme", heller enn å åpne opp for det forskjellige.

I den grad teksten verken kan eller vil skrive inn en alternativ form for "kvinnelighet" eller "mannlighet", synes løsninga å ligge i å fortsette den parodisk-allegoriske utforskninga av Freuds kvinnelighetsdiskurs, å fortsette å spille ut det "kvinnelige" og livmora som et symptom på det maskuline begjæret i stadig nye og ulike konstellasjoner, til den eventuelt når en slutt som ikke på en enkel måte lar seg tilbakeføre til ett sett med ideer, til én enkelt lesning, til en ideologi eller en myte (som Mother omformer psykoanalysen til, eller som den hermafroditiske foreninga med Tristessa representerer) – men som åpner opp for mangetydige fortolkninger. Hvis den greier det, vil teksten også nå *sin egen form* for død, en død som er en form for udødelighet. Den vil leve videre (gjennom leseren) fordi den da alltid vil kreve nye lesninger som genererer nye fortolkninger – som igjen produserer atter nye lesninger som genererer atter nye fortolkninger (og så videre, ad infinitum). Og forhåpentligvis også produktive "feillesninger".

"Womb-man" møter "woe-man"

Den allegoriske søkinga tilbake mot en opprinnelse, som vi har sett spille seg ut i *New Eve*, viser seg med andre ord å være en *hoax*. Bevegelsen bakover er slett ikke bevegelsen tilbake mot noe tapt, mot noe opprinnelig, men en fiktiv, fetisjistisk-feministisk utlegning av et tenkt, fantasert maskulint begjær etter livmora og som sådan også en "feillesning" av Freud, men en "feillesning" som den psykoanalytiske diskursen *sjøl* åpner for – den ligger der allerede i det opprinnelige materialet som en mulighet. I denne fetisjistisk-feministiske utlegninga får også begrepet "kvinne" en ny betydning. Det fungerer ikke bare som et utgangspunkt for undersøkelsen av det maskuline begjæret som en form for livmormisunnelse fundert i en fallossentrisk narsissisme, men utsettes *sjøl* for en parodisk-allegorisk bokstaveliggjøring. "Woman? Ah!", spør Evelyn på romanens første sider (6). Han viser *sjøl*, gjennom sine transformasjoner, hva dette ordet "betyr". For i den grad allegorien (også) er en narrativ undersøkelse av "the literal truth inherent in words", en undersøkelse som finner sted gjennom "a series of punning commentaries, related to one another on the most literal of levels – the sounds of words" (Quilligan 33, 22), spiller fortellinga om Evelyns begjær og hans omforming til "kvinne" også ut en mulig "bokstavelig" lesning

av selve *ordet* "woman" – en lesning som grunner seg i en fonetisk assosiasjon. Eve(lyn) er en "womb-man", altså en livmor-mann, eller en mann med livmor.

Denne narrative utlegninga av en "bokstavelig" betydning av ordet "woman", er en kommentar til allegoriens egen "threshold-allegori" som nettopp stiller *to* spørsmål: kvinna? og det maskuline begjæret. Og funksjonen til romanpersonen Evelyn er å spille ut ulike betydninger av ordspillet "womb-man" – som "mann" og som "kvinne". I det første tilfellet beskriver "womb-man" Evelyns begjær – et maskulint begjær etter å (vende tilbake til) livmora; i det andre tilfellet beskriver "womb-man" Eve(lyn)s "kvinnelige" væren – "hun" er en mann med livmor (og som sådan også kroppsliggjøringa av sitt eget maskuline begjær). Dette ordspillet, som tar form som en allegorisk-parodisk bokstaveliggjøring, en "feillesning", har også en polemisk funksjon og tar del i tekstens intervenerende analyse av det kvinnelige som en maskulin konstruksjon, og av hvordan det menneskelige kodes som maskulint. Den "bokstavelige" lesninga av ordet "woman" splitter det opp i to komponenter, "womb" og "man", med ulikt kjønna konnotasjoner, men der den kvinnelige komponenten ("womb") står som et attributt til det som (for)blir den primære komponenten: "man". "Womb-man" framstår på denne måten som en travesti på ordet "man", en parodisk polemikk som synliggjør den maskuline betydningsøkonomien som ligger til grunn for den binære opposisjonen "man" – "woman", der "woman" viser seg å peke tilbake på "man" som sitt signifikat (sin "egentlige" mening). Den allegoriske narrative undersøkelsen av det kvinnelige i forhold til den psykoanalytiske diskursen om det ubevisste, det ødipale begjæret, dødsdriften og (kan vi legge til, til tross for at dette er en "feillesning") "livmormisunnelsen" – hvor forestillingene om livmora opptre i sammenheng med et maskulint subjekt og som en effekt av et (kulturelt produsert) maskulint begjær – bekrefter nettopp en slik lesning av ordet "woman". Historia om Eve(lyn) framstår slik som en parodisk-allegorisk narrativ utbrodering av et ordspill, en funksjon av og videreføring av tekstens ironiske forslag om at "the literal truth inherent" i (et) ord, er at "there are not really two sexes, but only one" (Irigaray "Cosi" 86). Denne utbroderinga er ikke bare en funksjon av og en kommentar til Evelyns eget maskuline begjær. Den er eller ikke bare en parodisk-allegorisk feillesning av Freuds kvinnelighetsdiskurs. Den er en narrativ bokstaveliggjøring av en *språklig fordom*.

Denne narrative kommentaren dobles ved at også den andre "mannlige kvinnelige" hovedpersonen – Tristessa, "that magic vase of sorrow [with a] freight of woe" (121) – kan sies å være et ordspill på "woman". I likhet med "womb-man" tar også

dette ordspillet form som en fonetisk assosiasjon: "woe-man", men denne betydninga er i dette tilfellet også er understøtta av hans/hennes "reelle" allegoriske navn, Tristessa, som betyr melankoli, tristhet, lidelse. I tilfellet Tristessa kombinerer ordspillet "woe-man" det maskuline subjektet ("man") med en ikonografisk framvisning av den maskuline fantasien om det kvinnelige som heroisk lidelse ("woe-man"). Gjennom filmer som *Wuthering Heights*, *Emma Bovary* og *The Fall of the House of Usher* har Tristessa, som det alle tror er en kvinnelig skuespiller, "long since joined Billie Holliday and Judy Garland in the queenly pantheon of women who expose their scars with pride, pointing to their emblematic despair just as a medieval saint points to the wounds of his martyrdom" (5). Tristessa er med andre ord et emblem på kvinna som offer, men et heroisk offer, en martyr. Han/hun omtales da også i teksten som en Kristus-figur. Zeros mishandling av Tristessa sammenlignes med en korsfestelse (116) og Eve/(lyn) hevder at "I'd know your skull on Golgotha, Tristessa" (149).

I motsetning til hvordan den kvinnelige lidelsen framstilles av og gjennom figurer som Billie Holliday og Judy Garland, er imidlertid Tristessas lidelse *fiktiv*. Lidelsen er Tristessas "specialty" og "vocation" (8), og uttrykkes gjennom fiktive rollefigurer på filmrretet. I den grad lidelsen også er en del av hans/hennes egen biografi, tar den eksplisitt utgangspunkt i fiksjonsfortelling. I tida sammen med Eve/(lyn) forteller Tristessa om sin egen bakgrunn, men dette er usammenhengende, nærmest hallusinatoriske historier – at han har født en datter som ble spist opp av rotter for eksempel – som ikke har noen rot i "virkeligheten". Den heroiske kvinnelige lidelsen framheves slik som en fiksjon, og som en temmelig destruktiv, og *sjøldestruktiv*, fiksjon. Den fører også til at Tristessa blir fanget av sin egen fiktive "kvinnelighet". Den logiske konklusjonen på hans/hennes skuespill er at han/hun drives til å legemliggjøre sin egen romantiske ide om at en kvinnes liv er "solitude and melancholy" (110, 144), og han/hun trekker seg således tilbake til et liv i ørkenen i all ensomhet der han/hun tilbringer tida med å lage glasskulpturer i form av gigantiske tårer. Han/hun innrømmer da også ovenfor Eve/(lyn) at "she who has been so beautiful consumed me" (144).

I likhet med betydninga av "womb-man", beveger altså betydninga av ordspillet "woe-man" seg narrativt mot en økende grad av kroppsliggjøring. Tristessa går fra å være "woe-man" i betydninga en mann som spiller det kvinnelige som lidelse, til å bli "woe-man" i betydningen en mann som lider. Slik blir han/hun ironisk nok også mer

og mer "woman". Etter hvert trenger han/hun heller ikke å skjule kjønnsorganene sine: "Once the essence was achieved, the appearance take could take care of itself" (141). Det kvinnelige blir her nærmest synonymt med det å "ta lidelsen på seg". Og selv om Tristessa gjennomgår en slags "oppvåkning" av den "maskuline" delen av sin væren i det korte kjærlighetsforholdet til Eve(lyn), så returnerer han/hun like før sin død til sitt kvinnelige aspekt: "in all his pared-down integrity of a death's head, he changed into his female aspect. He reverted entirely to the sinuous principle of his notion of femininity" (156). Men heller ikke denne kvinneligheten er fridd fra et maskulint subjekt. Ordet "sinuous", som brukes om det som er intrikat og komplekst, betyr egentlig "of a serpentine or wavy form" og vekker således assosiasjoner til en slange (*Webster's*). I forhold til det bibelske motivet som spilles ut i møtet mellom Eve/(lyn) og Tristessa, hvor Eve(lyn) er Eva og eplet i en og samme person – "the fruit of the tree of knowledge" (146) – spiller da også Tristessa rollen som den fristende slangen. Den kvinneligheten Tristessa returnerer til, kan således assosieres med hans/hennes funksjon som slangen i paradiset og er med andre ord en form for "fallisk kvinnelighet". Denne kvinneligheten er videre kopla til døden: i første rekke til dødninghodet og til Tristessas egen død, men den er også *dødbringende*. I sin siste "avslørende" bevegelse, når Tristessa reiser seg mot sin kommende drapsmann, blir han/hun den forførende slangen og en erotisert Judas-figur i ett: "With a single, uncoiling motion, he rose from his knees and pressed his lips to the Colonel's mouth" (156). Tristessas falliske kvinnelighet, "woe-man", er med andre ord både forførerisk og bedragerisk, fengslende og dødelig.

Disse to "kvinnene", "womb-man" og "woe-man", er det altså som sammen lager den platonske hermafroditten i ørkenen. De er begge kroppsliggjøringer av en språklig-kulturell forestilling om "woman". De er begge knytta til døden og til dødsdriften, sjøl om de ulike karakterenes egen oppfatning av kvinneligheten knytter den til en illusjon om udødelighet. At møtet mellom disse to betydningene av "woman" *både* kan leses som en kritikk av hvordan kvinneligheten produseres av et representasjonssystem som favoriserer en maskulin fantasi (og hva dette gjør med både kvinner og menn), *og* som en overskridelse og "re-signification" av dette representasjonssystemet – og gjerne begge deler på en gang – skyldes romanens affirmative, intervenerende kritikk som ikke avviser representasjonene slik de foreligger, men snur på dem og utnytter dem til sin fordel – både i en kritikk og i en "ny-skapning".

Konklusjon

Evelyn og Eve(lyn)s funksjon som forteller og hovedperson i den parodisk-allegoriske feillesninga av den freudianske kvinnelighetsdiskursen, kan således sies å være å gi uttrykk for en maskulin fantasi og et maskulint begjær som i seg sjøl allerede konstituerer en slags "feillesning". Han/hun/(han)/(hun)/de opptrer derfor "alle" som personifikasjoner i en allegorisk struktur. Å stille seg spørsmålet hvorvidt Evelyn/Eve(lyn) *blir* en kvinne eller om han/(hun) (for)blir en mann, men i kvinnekropp, og hvorvidt hans/(hennes) fortellerstemme er "mannlig" eller "kvinnelig", om den fokaliseres gjennom et "mannlig" eller "kvinnelig" blikk og hvorvidt dette veksler i fortellinga, eventuelt *når* han/(hun) er/ser det ene eller det andre, slik Allison Lee gjør det (jf. kapittel 4), synes i denne sammenhengen å være å gå inn i en "felle" som teksten setter for den leseren som er skolert i en "realistisk" lesemåte. Som Ross Chambers påpeker i "'Textual' and 'Narrative' Functions" om La Fontaines fabel *Le Loup et l'agneau*, men det han sier kan like gjerne gjelde for *New Eve* og for så vidt for alle tekster:

any 'real' reader who aligns him/herself with the 'implied reader' that is presupposed by the narrator-narratee relationship in this text is not simply *missing* much of what is happening here, but is falling into a kind of *trap* that works to conceal what, textually speaking, is 'actually' happening. (28)

Spørsmålet i lesninga av *New Eve* kan verken være hva forfatteren, den "impliserte forfatteren" eller fortelleren mener, uttrykker og videreformidler, eller kommuniserer, men hva *teksten gjør* med sitt innskrevne materiale, hvilke lesninger, feillesninger og inversjoner den utsetter det for. Fortelleren/hovedpersonen fungerer i dette arbeidet også sjøl som et innskrevet materiale, en personifikasjon av og en feillesning av (blant annet) en psykoanalytisk diskurs.

Jeg har i denne avhandlinga valgt å lese denne tekstlige funksjonen i forlengelsen av forfatterens egen uttalte intensjon (i essays, intervjuer og lignende) om å

undersøke de sosiale fiksjonene som regulerer våre liv og spesielt hvordan kvinneligheten er produsert for så å sirkulere som "the real thing", å omarbeide "actual fiction forms to both reflect and to precipitate changes in the way people feel about themselves", og å avkolonialisere "our language and our basic habits of thought" ("Notes" 38ff). Det er selvsagt ikke nødvendig å lese en tekst i forlengelsen av forfatterens intensjon på den måten jeg har valgt her. Det går også an å lese teksten uavhengig av, eller også i motsetning til, forfatterens egen intensjon – som for eksempel som et symptom på en spesifikk historisk, kulturell og litterær situering. Når jeg har gjort dette, er det fordi jeg mener at det fremdeles er mye (nytt) å si om Carters "demytologiseringsprosjekt", til tross for at det allerede er blitt inngående behandlet av en rekke ulike kritikere. Mitt intenderte bidrag til denne pågående behandlinga, har vært å vise at Freuds kvinnelighetsdiskurs er skrevet inn i *The Passion of New Eve* på en måte som både er allegorisk og parodisk, og at disse mer strukturelle aspektene har avgjørende betydning ikke bare for hvordan vi her kan lese ut Carters forhold til og bruk av Freuds teorier og metode, men også for hvordan hennes demytologiseringsprosjekt som sådan forholder seg til det problematiske samspillet mellom delaktighet og kritikk. Jeg mener dessuten at Carters demytologiseringsprosjekt fremdeles er relevant og har mye å lære oss som lesere – enten vi velger å kalle oss "kvinnelige" lesere, "feministiske" lesere eller noe helt annet.

Når Carter framhever at lesning er like kreativt som skriving, og at all intellektuell utvikling avhenger av nye lesninger av gamle tekster ("Notes" 37), er det ikke bare fordi hennes egen skrift baserer seg på og tar form som en serie lesninger av ulike "gamle tekster", men også fordi hennes skrift/lesning krever å bli lest på en "kreativ", medproduserende måte hvis dens kritiske og subversive potensial skal kunne realiseres. Samtidig er hennes tekster skrevet/lest på en slik måte at de *muliggjør* en "kreativ" og medproduserende lesning – både fordi de sjøl viser fram hva en kreativ, kritisk lesning kan bestå i (hvilke spørsmål det er mulig å stille til "gamle tekster", hvordan de kan bearbeides og åpnes opp for nye problemstillinger og for nye betydningssammenhenger) og fordi de ikke leder leseren i entydige retninger (sjøl om de også legger en del føringer både på hvordan de vil, og ikke minst, ikke vil, leses). Gjennom de parodiske intervensjonene både i sine egne og andre "teksters" måter å bety på, vanskeliggjør romanen tvert imot fortolkningsprosessen på en slik måte at leseren stadig tvinges til å stille spørsmål ved sine egne tillærte oppfatninger av hva ting betyr og av hvordan betydning skapes.

Hvis den postmoderne parodien kan leses, slik Dentith foreslår, som en "politics of parody" som bygger på og smir solidaritet og allianser ved å snu på ord og begreper slik at de kan *brukes* i nye sammenhenger og på nye måter, så skjer ikke denne alliansebygginga i *New Eve* ved at romanen foreslår en rekke løsninger for leseren som leseren så eventuelt kan ta til seg, eller la være (slik de fleste andre kritikere av romanen synes å implisere, jf. kapittel 1). Den solidariteten som eventuelt skapes mellom *New Eve* og leseren, og som romanen bygger sin praksis på, er at romanen og leseren er del av det *samme* prosjektet: nemlig å skape forandring og utvikling gjennom lesninga av "gamle tekster". Denne solidariteten etableres heller ikke ved at teksten produserer en verden leseren kan "kjenne seg igjen i". Tvert imot: den etableres ved at leseren gjøres fremmed i forhold til en konvensjonell oppfatning av teksters måte å bety på – blant annet ved at romanen, til tross for at den er en "allegori", nekter å gi leseren faste holdepunkter å knytte en "endelig" fortolkning til, eller å finne "løsninger" ut fra på de endringsproblemene teksten sjøl reiser. På denne måten gir heller ikke romanen noe klart svar på hvordan lesning kan bidra til utvikling og forandring. Men nettopp derfor gir ikke bare romanen leseren rom for kritisk refleksjon, den tilbyr også seg sjøl som en "gammel tekst" som leseren sjøl, gjennom sin lesning, kan skape utvikling og forandring fra. Som Sara Salih uttrykker det:

the posing of 'difficult' questions and the deliberate withholding of reassuring answers is not an epistemological evasion; it is a crucial element of critical subversion, a political mode that is designed to produce a sense of alienation and discomfort in the reader so that newness may enter and alter a defamiliarized world. (4)

Slik kan romanen også *overraske* oss og virke mobiliserende, fordi den kan lære oss noe – om oss sjøl, og om våre egne muligheter som kulturelt og språklig konstituerte *kjønna* subjekter.

Bibliografi

- Ahearn, Edward J. "The Modern English Visionary: Peter Ackroyd's *Hawksmoor* og Angela Carter's *The Passion of New Eve*", i *Twentieth Century Literature* 46.4 (Winter 2000): 453-470.
- Appignanesi, Lisa og Forrester, John. *Freud's Women. Family, Patients, Followers*. London: Virago, 1993.
- Armitt, Lucie. "The fragile frames of *The Bloody Chamber*", i *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Barr, Marleen S. *Feminist Fabulation*. Iowa: U of Iowa P, 1992.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Noonday, 1974.
- Bey, Hakim, "Islam and Eugenics", <http://www.hermetic.com/bey/islamandeugenics.html> [tilgjengelig 20.05.07].
- Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: Cappelen, 1992.
- Blake, William. *Milton*, i *Blake's Poetry and Designs*. Ed. Mary Lynn Johnson and John E. Grant. New York and London: W.W. Norton, 1979.
- Blodgett, Harriet. "Fresh Iconography: Subversive Fantasy by Angela Carter", i *The Review of Contemporary Fiction* 14:3 (fall 1994): 49-55.
- Braidotti, Rosi. "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences", i *Between monsters, goddesses and cyborgs : feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*. Eds. Nina Lykke and Rosi Braidotti. London: Zed Books, 1996.
- Britzolakis, Christina. "Angela Carter's Fetishism", i *Angela Carter. Contemporary Critical Essays*. Ed. Alison Easton. New York: St. Martin's P, 2000.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. New York : Vintage Books, 1985.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York and London: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. "Desire", i *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago and London: U of Chicago P, 1995.
- Butler, Judith. *Gender Trouble* (2nd edition). New York and London: Routledge, 1999.
- Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Pan, 1985.
- Carter, Angela. "Notes from the Front Line", i *Shaking a Leg. Collected Journalism and Writings*. London: Chatto & Windows, 1997.

- Carter, Angela. "The Alchemy of the Word", i *Shaking a Leg. Collected Journalism and Writings*. London: Chatto & Windows, 1997.
- Carter, Angela. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann*. London: Penguin, 1972
- Carter, Angela. "The Language of Sisterhood", i *The State of the Language*. Eds. Leonard Michaels and Christopher Ricks. Berkeley: U of California P, 1980.
- Carter, Angela. *The Passion of New Eve*. London: Virago, 1982.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon, 1978.
- Carter, Angela. "The Wound in the Face", i *Nothing Sacred: Selected Writings*. London: Virago, 1982.
- Carter, Angela. *Wise Children*. London: Penguin Books, 1993.
- Chambers, Ross. "'Narrative' and 'Textual' Functions (with an Example from La Fontaine)", i *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*. Ed. James Phelan. Columbus: Ohio State U P, 1989.
- Chambers, Ross. *Story and Situation: narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Childs, Peter. *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Cixous, Hélène. "Medusas latter", i *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang et. al., oversatt av Toril Moi og Arnstein Bjørkly. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Clark, Robert. "Angela Carter's Desire Machine", i *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 14:2 (1987): 147-61.
- Clifford, Gay. *The Transformations of Allegory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Copjec, Joan. *Read my Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge and London: The MIT Press, 1994.
- Cornell, Drucilla. "What Is Ethical Feminism?", i *Feminist Contentions*. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell and Nancy Fraser. New York and London: Routledge, 1995.
- Crofts, Charlotte. *'Anagrams of Desire'. Angela Carter's Writing for Radio, Film and Television*. Manchester and New York: Manchester U P, 2003.
- Day, Aidan. *Angela Carter. The rational glass*. Manchester and New York: Manchester U P, 1998.
- de Beauvoir, Simone. *Det Annet Kjønn*. Overs. Bente Christensen. Oslo: Pax forlag, 2000.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven, Conn.: Yale U P, 1979.
- de Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality", i *Blindness and Insight*. New York: Oxford U P, 1971

- Daemmrich, Ingrid G. "Paradise and Storytelling: Interconnecting Gender, Motif, and Narrative Structure", i *NARRATIVE* 11:2 (May 2003): 213-233.
- Dentith, Simon. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.
- Easton, Alison. "Introduction: Reading Angela Carter", i *Angela Carter. Contemporary Critical Essays*. Ed. Alison Easton. New York: St.Martin's P, 2000.
- edgarbook names, <http://www.geocities.com/edgarbook/names/welcome.html>
- Enquist, Per Olov. *Boken om Blanche og Marie*. Oslo: Gyldendal, 2004.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1996.
- Felman, Shoshana. *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: Johns Hopkins U P, 1993.
- Fineman, Joel. "The Structure of Allegorical Desire", i *Allegory and Representation*. Ed. Stephen Greenblatt. Baltimore and London: Johns Hopkins U P, 1981.
- Fletcher, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, N.Y.: Cornell U P, 1964.
- Fletcher, John. "Versions of Masquerade", i *Screen* 29:3 (summer 1989): 43-70.
- Foucault, Michel. *Seksualitetens historie, Bind 1: Viljen til viten*. Oversatt av Espen Schaaning. Oslo: Emil/Pax forlag, 1999.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- Foucault, Michel. "What is an Author?", i *language, countermemory, practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell U P, 1977.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: a study in magic and religion*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- Freud, Sigmund. *An Autobiographical Study*, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XX*. Ed. James Strachey. London: Hogarth, 1959.
- Freud, Sigmund. "Anxiety and Instinctual Life", i *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.2. London: Penguin Books, 1991.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. James Strachey. New York and London: Norton, 1989.
- Freud, Sigmund. "Female Sexuality", i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. "Femininity", i *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.2. London: Penguin Books, 1991.
- Freud, Sigmund. "Fetishism", i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. "From the History of an Infantile Neurosis", i *Three Case Histories*.

- Ed. Philip Rieff. New York: Macmillan, 1963.
- Freud, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, i *On Psychopathology*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.10. London: Penguin Books, 1979.
- Freud, Sigmund. "Negation", i *On Metapsychology*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol. 11. London: Penguin Books, 1985.
- Freud, Sigmund. "On Narcissism: An Introduction", i *On Metapsychology*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol. 11. London: Penguin Books, 1985.
- Freud, Sigmund. "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love", i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. "Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. "The Dream-Work", i *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.1. London: Penguin Books, 1973.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. New York: Avon, 1965.
- Freud, Sigmund. "The Taboo of Virginity", i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny", i *Art and Literature*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol. 14. London: Penguin Books, 1985.
- Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*, i *On Sexuality*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol.7. London: Penguin Books, 1977.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*, i *The Origins of Religion*. Trans. J. Strachey. Pelican Freud Library Vol. 13. London: Penguin Books, 1985.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. London: Penguin, 1990.
- Ferguson, Kathy. *The Man Question. Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. Berkeley and Oxford: U of California P, 1993.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter. Writing from the Front Line*. Edinburgh: Edinburgh U P, 1997.
- Gamble, Sarah. *The Fiction of Angela Carter. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Garber, Marjorie. "Fetish Envy", i *October* 54 (Autumn 1990): 45-56.
- Gąsiorek, Andrzej. *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold, 1995.
- Gilman, Sander. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature", i *"Race", writing, and difference*. Ed. Henry Louis Gates. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Goldsworthy, Kerryn. "Angela Carter", i *Meanjin* 44 (1985): 4-13.

- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan. A feminist introduction*. London and New York: Routledge, 1990.
- Grosz, Elizabeth. "The Labours of Love. Analyzing Perverse Desire: An interrogation of Teresa de Lauretis's *The Practice of Love*", i *feminism meets queer theory*. Eds. Elizabeth Weed and Naomi Schor. Bloomington and Indianapolis: Indiana U P, 1997.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", i *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature & Theory*, red. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985.
- Gundersen, Karin. *Allegorier: innganger til litteraturens rom*. Oslo: Aschehoug, 1999.
- Haffenden, John. *Novelists in Interview*. London and New York: Methuen, 1985.
- Heath, Stephen. "Joan Riviere and the Masquerade", i *Formations of Fantasy*. Ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Caplan. London: Routledge, 1986.
- Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. London: Faber and Faber, 1959.
- Horney, Karen. "The Flight from Womanhood", i *Gender & Envy*. Ed. Nancy Burke. New York and London: Routledge, 1998.
- Hunter, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy*. Houndmills: Macmillan, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2000.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism* (2nd edition). London and New York: Routledge, 2002.
- Irigaray, Luce. *This Sex which is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell U P, 1985.
- Irigaray, Luce. "Kvinner i eksil", i *Seks samtaler om psykiatri : samtaler med Mario Alvisi, Paolo Serra, Paolo Tranchina, Helm Stierlin, Janine Chasseguet-Smirgel, Luce Irigaray, Alfred Lorenzer, Serge Leclaire*. Red. Svein Haugsgjerd og Fredrik Engelstad. Oslo: Pax, 1976.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell U P, 1985.
- Jegerstedt, Kari. *The Steeple-chase. On Incest and Narrative Structures in Angela Carter's "The Magic Toyshop"*. Hovedfagsoppgave: Universitetet i Bergen, 1991.
- Johnson, Heather L. "Unexpected geometries: transgressive symbolism and the transsexual subject in Angela Carter's *The Passion of New Eve*", i *The Infernal Desires of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman, 1997.
- Jordan, Elaine. "Afterword", i *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman, 1997.
- Jordan, Elaine. "Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions", i *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Ed. Linda Anderson. London: Edward Arnold, 1990.

- Jordan, Elaine. "The Dangerous Edge", i *Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. London: Virago, 1994.
- Jordan, Elaine. "The Dangers of Angela Carter", i *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. Ed. Isobel Armstrong. London: Routledge, 1992.
- Katsavos, Anna. "An Interview with Angela Carter", i *The Review of Contemporary Fiction* 14:3 (fall 1994): 11-17.
- Kérchy, Anna. "Fantastic Freakings: Decomposing Narrative and Deformed Femininity in Angela Carter's *The Passion of New Eve*", i *Palimpszeszt*, http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/09.html [tilgjengelig 15.05.07].
- Kittang, Atle. "For eller imot fortolkningen?", i *Sju artiklar om litteraturvitskap*. Oslo: Gyldendal, 2001.
- Kittay, Eva Feder. "Mastering Envy: From Freud's Narcissistic Wounds to Bettelheim's Symbolic Wounds to a Vision of Healing", i *Gender & Envy*. Ed. Nancy Burke. New York and London: Routledge, 1998.
- Kittay, Eva Feder. "Womb Envy: An Explanatory Concept", i *Mothering. Essays in Feminist Theory*. Ed. Joyce Trebilcot. Totowa, N.J.: Rowman & Allanheld: 1984.
- Kristeva, Julia. "Women's Time", i *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 1986.
- Lacan, Jacques. "Seminar of 21 January 1975", i *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Trans. J. Rose. New York and London: Norton, 1982.
- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York and London: W.W. Norton & Company, 1992.
- Lacan, Jacques. "The Meaning of the Phallus", i *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Trans. J. Rose. New York and London: Norton, 1982.
- Lee, Allison. "Angela Carter's New Eve(lyn). De/En-Gendering Narrative", i *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writes*. Ed. Kathy Mezei. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1996.
- Litteraturvitenskapelig leksikon*. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.
- Makinen, Merja. "Sexual and textual aggression in *The Sadeian Woman* and *The Passion of New Eve*", i *The Infernal Desires of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman, 1997.
- Masson, Jefferey M. (ed). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge: Harvard U P, 1985.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Michael, Magali Cornier. *Feminism and the Postmodernist Impulse: Doris Lessing, Marge Piercy, Margaret Atwood, and Angela Carter*. Ann Arbor, MI: UMI

- Dissertation Services, 1990.
- Mitchell, Juliet. "Introduction – I", i *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. New York and London: Norton, 1982.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- Moi, Toril. "Pornografi og fantasi: om kvinner, klær og filosofi. Intervju med Angela Carter", i *Vinduet* 4, (1984): 17-21.
- Moorjani, Angela. "Fetishism, Gender Masquerade, and the Mother-Father Fantasy", i *Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender*. Ed. Joseph Smith and Afaf Mahfouz. Baltimore and London: Johns Hopkins U P, 1994.
- Munford, Rebecca. "Angela Carter and the Politics of Intertextuality", i *Re-visiting Angela Carter. Texts, Contexts, Intertexts*. Ed. R. Munford. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse, Part 2", i *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: U of California P, 1992.
- Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", i *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: U of California P, 1992.
- Paulina, Palmer. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Paulina, Palmer. "From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight'", i *Women Reading Women's Writing*. Ed. Sue Roe. Brighton: The Harvester Press, 1987.
- Palmer, Paulina. "Gender as performance in the fiction of Angela Carter and Margaret Atwood", i *The Infernal Desires of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman, 1997.
- Peach, Linden. *Angela Carter*. Houndsmills and London: Macmillan P, 1998.
- Penley, Constance. "Introduction. The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory", i *Feminism and Film Theory*. Ed. C. Penley. New York: Routledge, 1988.
- Phiddian, Robert. *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Pitchford, Nicola. *Tactical Readings. Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*. Lewisburgh: Bucknell U P, 2002.
- Platon. *Symposium*. Trans. Michael Joyce, i *The Collected Dialogues of Plato*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton, New Jersey: Princeton U P, 1961.
- Platon (b). *Symposium*. Trans. W.H.D. Rouse, i *Great Dialogues of Plato*. Ed. Eric Warmington and Philip Rouse. New York and Scarborough: Mentor Books, 1956.
- Punter, David. "Angela Carter: Supersessions of the Masculine", i *Critique* 25 (1984):

- Quilligan, Maureen. "Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of Language: *The Roman de la rose*, the *De planctu naturae*, and the *Parlement of Foules*", i *Allegory, Myth and Symbol*. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge and London: Harvard U P, 1981.
- Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory*. Ithaca and London: Cornell UP, 1979.
- Ragland, Ellie. *Essays on the Pleasures of death. From Freud to Lacan*. New York and London: Routledge, 1995.
- Riviere, Joan. "Womanliness as a Masquerade", i *Formations of Fantasy*. Ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Caplan. London: Routledge, 1986.
- Robinson, Sally. *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. New York: State U of New York P, 1991.
- Rose, Jaqueline. "Introduction – II", i *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. New York and London: Norton, 1982.
- Rose, Margaret. *Parody//Meta-Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Rubenstein, Roberta. "Intersexions: Gender metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Louis Gould's *A Sea Change*". *Tulsa Studies in Women's Literature* 12:1(1993): 103-18.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", i *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna Reiter. New York: Monthly Review P, 1975.
- Sage, Lorna. *Angela Carter*. London: Northcote House P, 1996.
- Sage, Lorna. "A Savage Sideshow: A Profile of Angela Carter", i *New Review* 4:39/40 (1977): 51-58.
- Sage, Lorna. "Introduction", i *Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. London: Virago, 1994.
- Salih, Sara. "Introduction", i *The Judith Butler Reader*. Ed. S. Salih with Judith Butler. Malden, Mass. : Blackwell, 2004.
- Schmidt, Ricarda. "The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction". *Textual Practice* 3:1 (1989): 56-75.
- Schor, Naomi. "Female Fetishism: The Case of George Sand", i *The Female Body in Western Culture*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard U P, 1986.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia U P, 1992.
- Selnes, Gisle. *Scenes of Writing. Borges and the Frontiers of Narrative*. Doctoral thesis, University of Bergen, 1999.
- Siegel, Carol. "Postmodern Women Novelists Review Victorian Male Masochism", i *Gender* 11 (1991): 1-16.
- Simon, Julia. *Rewriting the Body. Desire, Gender and Power in Selected Novels by Angela Carter*, i *Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik* Bd. 90.

- Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Songe-Møller, Vigdis. *Den greske drømmen om kvinnens overflødigheit. Essays om myter og filosofi i antikkens Hellas*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1999.
- Spivak, Gayatri. "A Literary Representation of The Subaltern: A Woman's Text From the Third World", i *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York and London: Methuen, 1987.
- Spivak, Gayatri. "Displacement and the Discourse of Woman", i *Displacement. Derrida and After*. Ed. Mark Krupnick. Bloomington: Indiana U P, 1987.
- Spivak, Gayatri. "Feminism and Deconstruction, again: negotiating with unacknowledged masculinism", i *Between Feminism and Psychoanalysis*. Ed. Teresa Brennan. London: Routledge, 1989.
- Spivak, Gayatri. "Feminism and Critical Theory", i *The Spivak Reader*. Eds. Donna Landry and Gerald MacLean. New York and London: Routledge, 1996.
- Spivak, Gayatri. "French Feminism in an International Frame", i *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York and London: Methuen, 1987.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent*. Cambridge and London: Harvard U P, 1990.
- Schwartz-Salant, Nathan. "Introduction", i *Jung on Alchemy*. C.G. Jung. Ed. N. Schwartz-Salant. London: Routledge, 1995.
- Thorrud, Kristin. "Angela Carter i samtale med Kristin Thorrud", i *Intercon '89: Programbok*. Red. Rolf Andersen, Mats Henricson, Johan Schimanski og Kristin Thorrud. Oslo, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve U P, 1973.
- Trevenna, Joanne. "Gender as Performance: questioning the 'Butlerification' of Angela Carter's fiction", i *Journal of Gender Studies* 11:3 (2002): 267-276.
- Tseñlon, Efrat. *The Masque of Femininity*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1995.
- Tucker, Lindsey. "Introduction", i *Critical Essays on Angela Carter*. Ed. Lindsey Tucker. London: Prentice Hall International, 1998.
- Ulmer, Gregory L. "The Object of Post-Criticism", i *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay P, 1983.
- VanderMeer, Jeff. "The Infernal Desire Machines of Angela Carter", <http://www.themodernword.com/scriptorium/carter.html> [tilgjengelig 25.05.07]
- Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1991.
- Williams, Linda Ruth. *Critical Desire. Psychoanalysis and the Literary Subject*. London, N.Y., Sydney and Auckland: Edward Arnold, 1995.
- Wyatt, Jean. "The Violence of Gendering: Castration Images in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and 'Peter and the Wolf'", i *Angela*

Carter. Contemporary Critical Essays. Ed. Alison Easton. New York: St. Martin's P, 2000.

Žižek, Slavoj. "Courtly Love, or Woman as Thing", i *The Žižek Reader*. Ed. Elizabeth and Edmond Wright. Oxford and Malden: Blackwell, 1999.