

# Subjektets splittelse.

En lesning av Flannery O'Connors novelle " *The life you save may be your own*", med vekt på Julia Kristeva og Jaques Lacans tenkning rundt subjekt og språk.

**Gro Jørstad Nilsen**

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen

Våren 1999

## **INNLEDNING**

I denne oppgaven skal vi konsentrere oss om teksten "The Life You Save May Be Your Own"<sup>1</sup> utfra følgende problemstillinger: Åpner tekstens mange spenninger for en tematikk relatert til subjektet? Og er det mulig å belyse tekstens gåtefulle og ambivalente preg ved hjelp av tenkning rundt subjekt og språk?

I kapittel I skjematiseres teksten ved bruk av aktantmodellen. Intensjonen med dette kapittelet er å vise hvilke begrensinger modellen har, og hvordan den produserer "uleselige" elementer, såkalt glidende signifikanter.

I kapittel II blir aktantmodellen satt inn i en større sammenheng. Den blir relatert til ulike lesestrategier, der modellen eksemplifiserer det som vil bli kalt et "objektivt leserperspektiv". Her blir ulike teorier rundt subjekt og subjektkonstitusjon benyttet med det formål å legitimere et annet leserperspektiv.

I kapittel III vil psykoanalytisk teori bli benyttet til å lese tekstelementer som innenfor det objektive leserperspektivet fremsto som uleselige. Lesningen vil konsentrere seg om fragmenter og deler, og lese de som allegori over subjektets tilblivelse.

I kapittel IV diskuteres de to leserperspektivene i relasjon til hverandre, og en tredje leserperspektiv forsøkes innført. Dette vil bli relatert gjentagelse, både av teorien som har vært benyttet i de foregående kapitlene, og gjentagelse slik den manifesterer seg i teksten.

Oppgavens hoveddel vil bestå av nærlesning av teksten: "The Life You Save May Be Your Own". Det innebærer at det legges vekt på tekstens spill av betydninger. Forfatterens øvrige tekster vil derfor spille en sekundær rolle i oppgavens hoveddel.

---

<sup>1</sup> Novellen ble først gang publisert i *Kenyon Review* vol. 15, våren 1953. Det er den tredje historien i novellesamlingen *A Good Man is Hard to Find* [1955]

## ***Sjangerproblematisering: novellen vs Short Storyen***

Selv om vi bruker termen novelle synonymt med termen Short Story, har den amerikanske betegnelsen en konkret historisk basis som novellebegrepet ikke deler. Vi skal se på ulike definisjoner av novellesjangeren, for så å relatere det til teorier rundt Short Storyen som egen sjanger.

Begynner vi enkelt, nemlig med *Litteraturvitenskapelige leksikon* (Lothe et.al 1997), finner vi følgende novelledefinisjon: "Novelle (fra it. novella, 'nyhet'), underavdeling av episk diktning, relativt kort fiksjonsfortelling som innenfor sjangeren epikk kan innplasseres mellom andre kortformer som eventyr, fabel, anekdote og parabel på den ene side, og epos og roman på den andre side" (Lothe et.al 1997). Definisjonen får frem følgende særtrekk ved novellesjangeren: den er kort, den er episk, og den eksisterer i et mellomrom. Novellen er verken anekdote, eventyr eller fabel, men heller ikke roman eller epos. Vi skal forfølge et spørsmål som definisjonen leder opp mot, nemlig om det eksisterer noen mulighet for å si hva novellen som mellomrom inneholder. Er det mulig å definere novellen som egen sjanger, og i såfall, utfra hvilke kriterier.

Boccacios *Dekameronen* [ca. 1349-51] regnes for de fleste kritikere å utgjøre startpunktet for det vi i dag kaller novelle. *Dekameronen* består av tre hundre enkeltstående fortellinger bundet sammen av en rammefortelling, hvor ti personer forteller hverandre historier under pesten. *Dekameronen* skiller seg fra sine historiske påvirkningskilder (exemplumlitteraturen, *Cantebury Tales*, *1001 natt*) ved å berette om enkeltstående episoder fra folkets hverdagsliv, uten at disse hadde en moralsk oppbyggelig intensjon. Det moderne innholdet legger videre vekt på plotstruktur og en uventet vending i handlingsgangen. Cervantes kommer i 1613 med sin *Novelas ejemplares*. Cervantes legger mer vekt på dialog

og miljø enn Boccacios plotstruktur, noe som utvider sjangerens muligheter. Felles er det folkelige innholdet, samt hendelsenes episodiske karakter.

Teorier rundt novellesjangeren får sitt utspring i Tyskland. Goethes berømte definisjon fra 1827 lyder slik: "Was ist eine Novelle anders als eien sich ereignete, unerhörte Begebenheit?" (May 1994;155). Den uhørte begivenheten blir første steg mot en ahistorisk definisjon av novellesjangeren, som etterfølges av Tiecks berømte tese om vendepunktet: "[T]he story unexpectedly takes a quite different direction, and developes consequences which are nevertheless natural and entirely in keeping with characters and plot" (May 1994;155). Den uhørte begivenheten og samt vendepunktet utgjør de første forsøkene på å danne en vesensdefinisjon utfra det som ble oppfattet som novellesjangerens særegenhet. Goethe representerer det første forsøket på en ahistorisk vesensdefinisjon (Schlegel var strengt tatt før Goethe, men Schlegels definisjon tar eksplisitt utgangspunkt i Dekameronen når han lanserer sin definisjon om plotets nyhet, situasjonens muntlighet, og historiens uavhengighet fra historiske og sosiale vilkår). Felles for den tyske retningen er definisjonens utgangspunkt i det innholdsmessige særtrekkene. Goethes definisjon har hatt en enorm innflytelse på novellen som sjanger helt frem til i dag.

Den russiske formalisten Boris Eichenbaums trappetrinn og ringkonstruksjon er muligens det mest avanserte forsøket på å lage en ahistorisk definisjon utfra formelle kriterier. Kort skissert, så er teoriens utgangspunkt at alle litterære tekster inneholder sekvensen "hendelse-tildragelse-handling" i en trappetrinnskonstruksjon. I tillegg har novellen en ringkonstruksjon, fordi handlingen alltid møter en mothandling, noe som skaper en fortettet komposisjon særegen for novellen. Dette er et nytt forsøk på å formulere en vesensdefinisjon utfra ahistoriske kriterier.

Relasjonen mellom novellen og Short Storyen kan derfor vinkles ahistorisk og historisk. Det faktum at Short Storyen er et moderne fenomen, gjør at mange Short Story teoretikere ser sjangeren i relasjon det moderne og modernitet, og bruker dette som utgangspunkt for sine teoretiske utlegninger. Spørsmålet om relasjonen mellom novellen og Short Storyen dreier seg vel i bunn og grunn om to ting: Enten er Short Storyen en undergruppe av novellen, dersom novelle defineres slik den ble gjort i Litteraturvitenskapelig leksikon. Eller så er Short Storyen et særegen moderne fenomen, og må defineres og forstås i lys moderniteten som historisk epoke. Vi skal se på ulike teorier rundt Short Story sjangeren.

Den moderne Short Storyens fedre er Edgar Allan Poe i Amerika, Guy de Maupassant i Frankrike, samt Nikolai Gogol og Anton Chekov i Russland. Forskjellen mellom Short Storyen og novellen ligger ifølge H. E. Bates i hvordan den er noe mer enn en fortelling om en hendelse: "The Short Story proper (...) that is a deliberately fashioned work of art, and not just a straightforward tale of one or more events, belongs to modern times" (Bates 1974;72). Dette gjør at formalistenes hovedvekt på handlingen blir problematisk. I Amerika er det Edgar Allan Poes berømte definisjon som har dannet grunnlag for det meste av Short Story teorien:

The ordinary novel is objectionable, from it's length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Wordly interests intervening during the pauses of persual, modify, annual, or counteract, in a greater or lesser degree, the impressions of the book. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of persual the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences, resulting from weariness or interruption. A skilfull literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents, he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect (Poe 1976; 47).

Det virkningsestetiske, " the unity of effect", danner et grunnaksiom for utviklingen av ulike teorier rundt Short Storyen. En grunn til dette er at Short Storyen ofte ikke har samme

narrative oppbygning som vi finner i den tradisjonelle novellen, med en begynnelse, en midte og en slutt, samt det tradisjonelle vendepunktet.

Frank O'Connor (O'Connor 1976) ser de ofte aparte karakterene i Short Storyen som uttrykk for en moderne bevissthet som konsentrerer seg om karakterer på siden av det etablerte samfunnet, og gjennom dette uttrykker en moderne ensomhet:

Always in the Short Story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo- Christ, Socrates, Moses. (...) As a result there is in the Short Story at its most characteristic something we do not often find in the novel, an intense awareness of human loneliness (O'Connor 1976:87).

Ut fra dette mener O'Connor at forskjellen mellom romanen og Short Storyen er ideologisk.

Romanen gjenspeiler samfunnets normer, mens Short Storyen tiltrekkes av samfunnets undergrupper. En tanke Lukacs nok ville vært enig i.

Rohrberger (Rohrberger 1976) ser derimot Short Storyen i lys av den romantiske tradisjonen, hvor hun finner likhet mellom forfatterens syn på hva deres litteratur essensielt sett er i stand til å romme:

The Short Story derives from the romantic tradition. The metaphysical view that there is more to the world than that which can be apprehended through the senses provide the rationale for the structure of the Short Story which is the vehicle for the author's probing of the nature of the real. As in metaphysical view, reality lies beyond the ordinary world of appearances, so in the Short Story, meaning lies beneath the surface of the narrative. The framework of the narrative embodies symbols which function to question the world of appearances and to point to a reality beyond the facts of the extensional world (Rohrberger 1976:81).

Ser vi disse tre teoretikere i lys av Flannery O'Connor's Short Stories, kan hun meget vel si å oppfylle såvel Poes tese om en enkelt virkning, O'Connor's tese om det ensomme moderne menneske og Rohrbergers tese om romantikkens innflytelse på forfatteren som skriver Short Stories.

Når det gjelder narrative teknikker, er det likhet mellom Short Storyens narrasjonsmåte og filmmediets narrative teknikker. Bates referer i den forbindelse til Coppard:

Mr. A. E. Coppard has long cherished the theory that Short Story and film are expressions of the same art, the art of telling a story by a series of subtly implied gestures, swift shots, moments of suggestion, an art in which elaboration and above all explanation are superfluous and tedious" (Bates 1976;76).

Kostelanetz (Kostelanetz 1976) ser på den andre siden Short Storysjangeren i sammenheng med den moderne romanens tilsynekomst, med dens karakteristiske antirealistiske stil:

The revolution against literary realism corresponds to a shift in the structure of the Short Story. The traditional mode was linear development: thing happened realistically, in credible and usually chronological succession, until the story created a pattern of expectation that was conclude by the story's logical end (...) Unlike their predecessors, contemporary writers of Short Stories devote their energies largely to the techniques of telling, the use of figurative language, metaphor, the evocation of sharply symbolic (rather than comprehensive) details, well-turned phrases, strategic placement of the climax, manipulation of the point of view, and similar devices, in order to create a fiction not of surface and clarity but of depth and complexity (Kostelanetz 1976;217).

Dette plasserer den moderne Short Storyen nærmere poesien enn romanen og epikken.

Kostelanetz mener at man kan lokalisere en gradvis utvikling bort fra realismeteknikkene innenfor Short Storysjangeren. Tjuetallets forfattere, eksemplifisert med Ernst Hemingway, William Faulkner og Katherine Anne Porter beveger seg bort fra den realistiske plotstrukturen. I stedet for plot legges det vekt på parallellisme og gjentakelse. Fortelleren er ofte en førsteperson personal forteller som deltar i handlingen. Temaer er implisitte og presenterte i form av symboler; slutten er ofte antiklimaktisk, hvor den står som en motsetning til tidligere åpenbarings, eller avsløringsscener.

På førtitallet finner Kostelanetz et skifte hvor han ser en bevegelse fra denne implisitte, minimalistiske og symbolske fortellerstilen til en kronologisk plotstruktur, samt en slutt som danner en overordnet tematisk sammenheng. Felles for tekstene på førtitallet er at: "[T]hey also displayed an overarching concern with moral ambiguity" ( Kostelanetz 1976;220). Femtitallets Short Story forfattere er eklektikere som stjeler fra såvel tjuetallet og



førtitallets diktere. O'Connor's tekster plasseres i båsen med eklektikere som kjennetegnes ved sin tendens:

"[T]oward the development, usually through plot, of an effective symbolic character or situation; and the major theme of Short Stories during this decade is moral failure, either the inability of a certain moral code to cope with the realities of existence, or (conversely) the individual's inability to find a viable morality" (Kostelanetz 1976;220).

En beskrivelsen som passer O'Connor's tekster som "hånd i hanske".

Denne korte oppskisseringen viser et lite utdrag av ulike forsøk på å bestemme Short Storyen som en egen sjanger. Spørsmålet om sjanger og sjangerdefinisjoner viser hvor vanskelig det å finne kriterier allmenngyldige nok til å innlemme det mangfoldet av tekster som omfattes av begrepene novelle og Short Story, uten at man ender med minste felles multiplum:

" En novelle er en episk prosatekst av relativt kort omfang"(Aarseth 1976;15). Short Storyen vil dermed være en undergruppe av novellesjangeren. Dette leder tilbake til definisjonen i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. For gjennomgangen vår har vist ulike forsøk på å fylle mellomrommet med innhold, og hvordan dette uvegerlig fører frem til en ekskludering av tekster, selv om lengdekriteriet er tilstede. Og *Litteraturvitenskapelig leksikon* sier dette om Short Storyen:

Short Story (eng. 'kort fortelling'), den engelsk-amerikanske betegnelse for novelle. Mange teoretikere har forsøkt å skille Short Storyen fra novellen, men en slik distinksjon har vist seg vanskelig å opprettholde" (Lothe et.al 1997).

Distinksjonen blir vanskelig å opprettholde, når lengde er det eneste formelle kriteriet som tillater oss å snakke om novellen som egen sjanger.

## ***Teoretisk/metodisk avklaring***

For en som leser O'Connor for første gang, er det nettopp det "virkningsestetiske" som blir fremtredende. Blandingen av vold, humor og religion er ikke bare forvirrende, de voldelige scenene kommer ofte uforberedt på leseren, noe som gjør de direkte avskyelige.

Dette bør samtidig vekke et spørsmål i den som leser. For reagerer leseren på volden, eller er voldens uforutsigbarhet en reagerer på?

Julia Kristevas teorier rundt affektene og det affektive sin plass i litteraturen, vil danne hjørnestein i denne hovedoppgaven. Kristevas tenking er sentrert rundt relasjonen mellom kropp, subjekt og skrift. Med grunnlag i Jacques Lacan's psykoanalytiske teori, Mikhail Bakthin's tenkning rundt det dialogiske, samt semiotikk og semiologi, utvikler hun sin tenkning om språkets materialitet og dets relasjon til affektene og det presymbolske.

Distinksjonen semiosis - symbolsk blir brukt for å beskrive menneskets heterogenitet, og hvordan dette nedfeller seg i språket. Semiosis har sin opprinnelse i det presymbolske, og er i så måte usymboliserbart. Semiosis er spor av de arkaiske prosessene subjektet gjennomgår, samtidig som semiotiske innslag lar seg lokalisere innenfor det symbolske, da relatert til språkets materielle side. Kristevas tenkning rundt språk og splittelse gjør henne til oppgavens hovedteoretiker.

Jacques Lacans tenkning vil være viktig i diskusjonen angående uleselige elementer i teksten. Lacans teoretiserer rundt underbevisstheten, og mener at denne er strukturert som språk, som glidende signifikanter. Lacan lanserer også teorien om ulike posisjoner i subjektets selvforståelse, noe som kan knyttes tilbake til utviklingstrinn i det presymbolske. De ulike lesestrategiene som diskuteres har rot i Shoshana Felmans utvikling av Lacans teorier omkring disse posisjonene, der hun ser de i forhold til lesning og leseperspektiver.

Kristeva og Lacan legger de teoretiske rammene for hovedoppgavens tilnærming til subjektsspørsmålet. Dette utgjør en av flere mulige innfallsvinkler til O'Connor's tekster. En

skisse av O'Connor - resepsjonen viser et utsnitt av forskningen som er gjort på tekstene hennes.

## ET RISS AV O'CONNOR- RESEPSJONEN

En av de mest særpregede og spennende forfatterrøstene i vårt århundre tilhører Flannery O'Connor. De groteske karakterer, den elleville humoren, og de religiøse motivene, har gjort O'Connor's tekster til en av Nord- Amerikas flotteste diktere. Et utdrag av novellene hennes ble utgitt på norsk i 1974, under tittelen *Dommens dag*. Den norske oversettelsen skjems av en ignorant holdning O'Connor's mesterlige bruk av ørsmå meningsfortattede elementer. Oversetteren har i stor grad luket vekk "uvesentligheter" og konsentrert seg om å fortelle historiene.

Flannery O'Connor ble født 25 mars 1925 i Savannah, Georgia. Der bodde hun med familien til hun var tolv år. Familien flyttet til Milledgeville, Georgia, hvor faren døde av lupus da O'Connor var fjorten. O'Connor selv arvet denne uhelbredelige sykdommen og døde i august 1964. Mesteparten av det voksne livet tilbrakte hun sammen med moren på gården, bortsett fra collegeårene fra 1945- 48, og et opphold på universitet i Iowa fra 1948 til 1950. O'Connor's spesialfordypning var sosialvitenskap. I Iowa deltok hun på skrivekurs for forfattere.

O'Connor publiserte en novellesamling og to romaner mens hun levde. Romanen *Wise blood* kom i 1952, og novellesamlingen *A Good Man is Hard to Find* i 1955. I 1960 kom henne andre roman; *The Violent bear it away*. To samlinger kom ut posthumt. Den ene var

*Everything That Rises Must Converge* i 1965, og *The Complete Stories of Flannery O'Connor* i 1971. I tillegg til de skjønnlitterære verkene finner vi essaysamlingen *Mysteries and Manners* fra 1969. I 1979 blir brevsamlingen til O'Connor publisert med tittelen *Habits of Being*. Selv om O'Connor's litterære produksjon er liten av omfang, er hennes posisjon som en av århundrets mest markante forfattere uomtvistelig. Et bevis på dette er den kolossale mengden av sekundærlitteratur som omhandler ulike aspekter ved forfatterskapet. I tillegg kommer et ukjent antall artikler. En så anseelig mengde forskning rundt et så sparsommelig antall tekster kan meget vel leses symptomatisk. For hva er det ved O'Connor's tekster som tiltrekker leserne i så stor grad? Sekundærlitteraturen viser at det spørsmålet har uendelig mange svar. At tekstene lar seg lese utfra så mange ulike innfallsvinkler bekrefter tekstenes særpreg; som gåtefulle, ambivalente og mystiske.

### ***O'Connor som religiøs forfatter***

En dominerende retning i O'Connorforskningen er å finne "svaret" ved å fokusere på hennes religiøse overbevisning. O'Connor var troende katolikk, og religiøse motiver og spørsmål gjennomsyrrer alle tekstene. Kritikere som fokuserer ensidig på den religiøse dimensjonen er representert ved blant andre Leon Driskill (Driskill 1971), David Eggenschiller (Eggenschiller 1972) Kathleen Feeley (Feeley 1972), Jill Baumgaertner (Baumgaertner 1988) Ralph Woods (Woods 1988), og Richard Giannone (Giannone 1989). Felles for disse er tematiske lesninger med utgangspunkt i religiøse begreper såsom nåde, åpenbaring og frelse. Eggenschiller legger vekt på O'Connor anagogiske blikk; "[T]he ability see different levels of reality in one image or one situation." (Eggenschiller 1972) for deretter å se de mange meningsnivåene som formidlende av en endelig universell sannhet. Baumgaertner legger

vekten på det hun kaller O'Connor's emblematikk, der universelle religiøse temaer får et konkret uttrykk:

Emblems literated a motto, epigram or scriptual passage to provoke a new response to an old and often too familiar saying. O'Connor's emblems work in similar ways. She often paints stark pictures which draw attention to themselves both pictorally, as still moments caught in time, and emblematically, as exaggerated representations of deeper spiritual truths (Baumgaertner 1988;22).

Giannone ser O'Connor's tekster i lys av det moderne menneskets fremmedgjorte verden.

Evnen til å føle kjærlighet bekrefter ifølge Giannone Guds eksistens. De voldelige åpenbaringene O'Connor's karakterer utsettes for er nådehandlinger, hvor Gud tilkjenner sin eksistens. Nådehandlingen henger sammen med skyld og skam, i og med at gjenkjennelse av Guds barmhjertighet bare er mulig så fremt karakteren innser sin egen skyld.

By seeing the abyssmal loneliness felt by those who try to find happiness outside of God, the character receives the opportunity of being spared the devil's fate. Guilt in O'Connor's writing is an intuition of repentance that bears upon ultimate reality (Giannone 1989;5).

Evnen til å føle skyld er betingelsen for å kunne motta nådehandlingen, der Guds barmhjertighet viser seg som kjærlighet.

Eksemplene fra sekundærlitteraturen viser viktige aspekter når det gjelder O'Connor's religiøse tro slik den manifesterer seg i tekstene. Både Eggenschiller, Baumgaertner og Giannone refererer alle til det faktum at for O'Connor, utgjør Kristusskikkelsen selve fundamentet for hennes kristne tro. Jesus som Guds inkarnasjon, legemliggjøringen av Gud, er det gåtefulle og uforklarlige beviset på Guds eksistens. Inkarnasjonen er en manifestasjon på det universelles tilstedeværelse i det partikulære, det være seg i Eggenschillers anagogiske blikk, Baumgaertners emblemer, og Giannones kjærlighetsforståelse. O'Connor's sakramentale syn på omgivelsene tillater henne å se potensielle manifestasjoner av Guds tilstedeværelse i naturelementer såvel som i dyr og mennesker.

Problemet med den religiøse vinklingen er at det må bortforklare en del elementer som er påtrengende til stede i O'Connor's tekster. Det religiøse perspektivet fordrer et sammenfall

mellom forfatterintensjon og tekstintensjon, der teksten som budskap er den underliggende forklaringsmodellen. Det innbitte fokuset på karakterenes vei mot åpenbaring og frelse, må blant bortforklare elementer hvor kjønnsforskjell er tematiske elementer. Et eksempel som kan trekkes frem, er måten hermafroditten i "The temple of the holy ghost" blir lest:

Miss O'Connor's use of sexuality does not mean that she is psychologically explaining away religious epiphanies. Such an approach assumes that the lowest, rather than the highest, common denominator most fully explains experiences. Instead, she is demonstrating that religious mysteries and illuminations have their consequences, parallels, and even partial (although hardly sufficient) causes in the natural world (Eggenschiller 1972;24).

I de religiøse lesningene gis de groteske elementene en didaktisk funksjon, som illustrasjoner på menneskets ufullkommenhet overfor Gud. De heterogene elementene vil også være forbundet med inkarnasjonen; som illustrasjoner på Jesus heterogene kropp.

Den lesningen som problematiserer relasjonen mellom O'Connor's eksplisitte religiøse tro versus tekstenes flertydighet er John Hawkes i sitt berømte essays " Flannery O'Connor's Devil" i 1962. <sup>2</sup> Hawkes viser hvordan O'Connor's forteller benytter satiriske elementer som kan knyttes til djevelske: " We may think of satire as "sentralizing a dominant ideal by means of irony and analogy, and also a form which demolishes man's image of himself as a rational creature" (Hawkes 1986;10).

Den djevelske stemmen er satirens redskap, og djevelen inkarnerer seg i form av en ødeleggende syntaks.

Gjennom eksempler hentet fra " The Violent bear it away" finner Hawkes en parallell mellom den inkarnerte djevelstemmen som snakker til Tarwater som ingen bryr seg om i den gudeløse verden, og O'Connor's fremstilling av karakterene som flate, med den groteske sidestillingen av mennesket og det ikke-levende. Han relaterer denne dobbeltheten til O'Connor's kreative impulser, hvor relasjonen mellom det diabolske og forfatterholdningen

---

<sup>2</sup>Essayet ble publisert for første gang i *Sewanee Review* 70, no 3 (juli-september 1962)

ligger i "meanness-pleasure principle." (Hawkes 1986;15) Videre anvender han eksempler på billedbruk og symbolbruk, som Hawkes mener reflekterer den autoritære stemmens perversitet, fordi billedbruken ofte bokstaveliggjøres med det resultat at de komiske og satiriske effekter dominerer. O'Connor diskuterte essayet med Hawkes, der hun motsetter seg merkelappen pervers:

Nobody with a religious conscience is going to call these images perverse and mean that they are really perverse. What I mean to say is that when you call them perverse, you are departing from the word's traditional meaning (O'Connor 1979;470).

Hawkes essays har hatt en enorm innflytelse på O'Connorforskningen. Ifølge Sarah J. Fodor (Fodor 1996) følte kritikerne at de måtte ta standpunkt til spørsmålet om det hellige versus det diabolske, om karakterene var frelst eller fordømt, til langt inn på 1980-tallet. Mot slutten av åttitallet finner vi en annen vinkling av samme problemfelt, eksemplifisert gjennom bøkene til Marshall Bruce Gentry (Gentry 1986) og Robert Brinkmeyer (Brinkmeyer 1989). Begge bøkene diskuterer relasjonen mellom forfatter og karakter. Gentry fokuserer på relasjonen mellom forfatterautoritet i motsetning til karakterene, der han ved hjelp av Bakhtins forståelse av det groteske sitt kritiske potensiale ser karakterene som manifestasjoner av egne frelsesprosjekter som står i motsetning til forfatterens autorale og monologiske posisjon. Problemet med Gentrys lesning er i følge Brinkmeyer at Gentry ser bort fra den viktige rollen inkarnasjonen har i O'Connor's tenkning: "He replaces her profound vision of Christ's presence in the world and in our lives with what come close to psychological determinism"(Brinkmeyer 1989; 65). Brinkmeyers utgangspunkt er å lokalisere en dialog mellom to stemmer i O'Connor fiksjon, mellom en katolsk forfatter og en fundamentalistisk forteller samt en dialog mellom forfatteren og karakterene. Den fundamentalistiske fortelleren har sitt utgangspunkt i den gammeltestamentlige Jahve, der skillet mellom menneske og Gud er radikalt. Jahve er det fundamentalt andre, som mennesket

er separert fra. Jahve som det andre blir gitt et kritisk potensiale, fordi den fundamentale annetheten tilvirker en demytologisering av subjektet som alle tings senter i vår sekulariserte verden, der annetheten fundamentalt sett desorienterer subjektet fra seg selv:

Schneidau suggests that the effort to demythologize the self, leading to one's alienation from the self, ultimately works to transcend the subjectivism and nihilism of the modern consciousness (what Hillis-Miller characterizes as "the nothingness of consciousness when consciousness becomes the foundation of all things (Brinkmeyer 1989;31).

Jahves fundamentale annethet gjør trosspørsmålet til et valg mellom enten - eller. Enten aksepterer en Jesus i sitt liv, eller så fornekter man han totalt; Enten Gud eller Djevelen. Den fundamentalistiske fortellerstemmen knyttes til O'Connor sørstatsbakgrunn, og viser at det regionales innflytelse er en integrert dimensjon også i et religiøst perspektiv. Brinkmeyer leser tekstene til O'Connor som en dialog mellom den fundamentalistiske fortellerens skeptisisme og den katolske forfatterens tro, som manifesterer seg som en evne til å se virkeligheten på en bestemt måte: "Nonetheless, she felt that her Catholic faith helped both to liberate her vision and to deepen her senses of life's ultimate mysteries" (Brinkmeyer 1989;12) Grunnen til det er at katolisismen fyller ut tomrommet som fundamentalismen uvegerlig skaper. De katolske dogmene har en stabiliserende, og dermed et frigjørende potensiale.

There is no reason why fixed dogma should fix anything that the writer sees in the world, O'Connor wrote in " The Catholic Novelists and Their Readers." " On the contrary, dogma is an instrument of penetrating reality. Christian dogma is about the only thing left in the world that surely guards and respect mystery." A setteld belief in dogma, she also believed, actually freed rather than confined the artist power's of observation. (Brinkmeyer 1986;21).

Disse dialogiske strukturene benytter Brinkmeyer i lesningen av O'Connor's tekster. Det interessante med Brinkmeyers tilnærming, er at det regionale også får innpass i den religiøse lesningen av tekstene hennes.



## ***O'Connor som sørstatsdikter***

Den religiøse vinklingen kan ifølge Fodor også leses som en reaksjon mot kategoriseringen av O'Connor's tekster som "Southern grotesques".

Many early reviews place O'Connor as a region writer joining Faulkner, Erskine Cadwell, and Carson McCullers in the "school of the Southern grotesque." The alliance with Cadwell emphasizes O'Connor grotesque, seamy, backcountriness as well as social and economic issues in her writing. Citing McCullers allies O'Connor with a woman writer of the grotesque. Naming Faulkner makes a larger claim because recent events had established Faulkner's reputation as a "serious" literary figure in the Academy (Fodor 1996;22).

Faulkner fikk som kjent nobelprisen i litteratur i 1949. Sørstatsbølgen blir vinklet fra et sosiokulturelt ståsted av Fodor. Den dominerende litterære teorien på denne tiden er nykritikken, og mange av de ledende navnene som John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Robert Warren, Allan Tate og Caroline Gordon hadde sørstatsbakgrunn, og foretrakk ofte sørstatsdiktere. Cleanth Brooks var i tillegg en av O'Connor's lærere på skrivekurset i Iowa.

Kategorien 'sørstatsdiktning' viser til det som særpreger regionens diktere, både når det gjelder karakterer, motivbruk og språk. Sørstatsdikterne bruker det regionale i sine fiksjoner, både i lokalisering, i beskrivelsen av karakterene og i språklige vendinger. Dialektbruk, de ofte aparte karakterene og omgivelsene gir sørstatsdiktningen dens egenartede stemme. De mange "profetfreaks" som befolker O'Connor's tekster har sine røtter i sørstatenes bibelbelte. Mange av de konfliktene som utspilles i tekstene viser til en historisk bakgrunn som er særegen for sørstatene. Tapet av borgerkrigen, samt rasekonfliktene som preget femti- og sekstitallet finner vi konkretisert i flere av O'Connor's tekster, kanskje mest eksplisitt i "Everything that rise must converge". O'Connor selv definerte seg eksplisitt som sørstatsdikter, og mente at sørstatenes har en særegen historisk bevissthet, basert på det faktum at de tapte

borgerkrigen. Tapet av en fast sosial orden som dette medførte, gjør at sørstatslitteraturen ofte fokuserer på forandring, samt at litteraturen er "[M]olded by the past, tempered by the present, the literature of the South is truly a historical literature." (Orvell 1991;13) Tapet av borgerkrigen reflekteres i sørstatslitteraturen som en gjennomgående lidenskap for orden. I dette lyset fortolkes sørstatsgrotesken som en måte å fremstille dette tapet av en ordnet struktur.

[T]he representation of an inverted world in which what most of us would take for normal is presented as monstrous results from the fact that the old agricultural system depleted the land and poverty breeds abnormality; in many cases people were living with a code that was no longer applicable, and this meant a detachment from reality and loss of vitality (Hohlman 1977;77).

Et annet typisk trekk ved sørstatsdiktningen er en sterk fokusering på den minste sosiale enheten, familien. Det er de tilsynelatende små hendelsene og begrensede scenene som inneholder en konkret mening. Ifølge Hohlmann er det en karakteristisk fellesnevner for forfattere såsom Wolfe, Faulkner og O'Connor:

Wolfe is most impressive as an artist in his short stories and short novels, and much of Faulkner's best work appeared in brief episodes which were later woven into novels. Miss O'Connor, too, is better as a writer of short stories than she is as a novelist (Hohlman 1977; 81).

Det regionales betydning er videre blitt utforsket fra et feministisk ståsted i Louise Westlings bok *Sacred Groves and Ravaged Gardens* (Westling 1985). Westling viser hvordan sørstatsmytologien historisk sett assosieres landskap med femininitet. Dette ser hun i sammenheng med bildet av "The Southern Belle", kvinnen og det kvinnelige som et opphøyet vesen i sørstatsmytologien. Koblingen mellom landet og kvinnen har vært en integrert del av sørstatsmytologien helt til i dag. Dette mener hun kommer til uttrykk i den høyrevridde Agrarbevegelsen på tredvetallet som "[S]aw their filial duty to be the defense of their region's female honour against the harsh masculine industrialism of the North which threatened to destroy traditional virtues." (Westling 1985;14) Westling viser hvordan

idealbildets nærmest hyperbolske dimensjoner skaper et grunnleggende problem for kvinnene som skulle leve opp til dette idealet:

Women were the object of worship, the muses or guiding saints for these men who saw themselves as having established a chivalric and cultured world. Their patriarchal vision, legitimized by Protestant reliance on the old testament and the teachings of St. Paul dominated the nineteenth-century Southern discussion of regional social patterns (Westling 1985;14).

Westling henviser til Richard Kings oppfatning om at sørstatsbølgen etter andre verdenskrig egentlig utviser en Ødipal kamp mellom Sørstatenes nye helter og forfedrenes heroiske tradisjoner. Dette skaper en fundamental ambivalens i forhold til kvinnen, ettersom det kvinnelige blir assosiert med det opphøyde idealet som fortiden representerer, noe som impliserer at enhver forandring av kvinnens posisjon blir oppfattet som en trussel. Westling henviser i denne forbindelse til George Fitzhoughs uttalelse om Sørstatskvinnen i 1857:

Her weakness is her strength, and her true art is to cultivate and improve that strengt. (...) If she is obedient she stands little danger of maltreatment." (...) If the Southern woman were the pargon her men claimed in their paeans, she would need such coercion. Furthermore, if the lordlieness and mastery of the husband requiered that she cultivate and improve her weakness, there must have been serious danger of feminine strengt (Westling 1985;17).

Faren som lurar i bakgrunnen er Suffragettebevegelsens gryende innflytelse. Westling sin historiske skissering av myten rundt "The Southern Belle" er ment til å vise hvordan dette skapte en fundamental ambivalens, "the past in the present" i forhold til sørstatskvinnens feminine identitet.

Hun fokuserer på det som skiller sørstatens "ridderholdning" til kvinnen fra den europeiske ridderligheten, nemlig relasjonen mellom sørstatskvinnen og de svartes posisjon. Westling viser til det faktum at seksuell kontakt mellom plantasjeeiere og de svarte kvinnene var et utbredt fenomen. Seksuell utnyttelse av de svarte kvinnene viser hvordan riddermyten var uthulet. Renhetsidealet, som sørstatskvinnen var assosiert med, fremsto også som falskt og løgnaktig. Dette skapte en paradoksal situasjon for kvinnene i " The New South". Idealbildet

av kvinnen som blir presentert er en identitet som eksplisitt fremstår som løgnaktig, som noe som er umulig å identifisere seg med.

The men who claimed to worship white woman secretly preferred their darker sisters in many ways, so that their chivalry masked guilt, and serious intelligence in woman was a terrible threat because it might probe through the sentimental facade. The Southern world provided only a dishonest basis for a girl's identity as she grew into a woman, and dishonest relations with men (Westling 1985;27).

Westling problematiserer den kanoniserte oppfatningen av sørstatsbevisstheten som historisk, i og med at kvinnen ikke har noen identitet i denne historien. I myten om "the past in the present" fremstår den kvinnelige bevissthet som en akutt bevissthet om det hun ikke er.

The women writers growing up in the 1920 inherited an acute consciousness of what they could not be, of how the past had jilted their mothers and grandmothers. They would take the more difficult step to discover who they were (Westling 1985;37).

Westling leser Welty, McCullers og O'Connor i lys av denne konteksten, der temaet er relasjonen mellom kvinnelig identitet og landskapet, slik det fungerer i deres respektive tekster.

Westling mener at O'Connor's gårdshistorier tydeligst tematiserer problemet omkring kvinnelig identitet. Felles for disse er den enslige kvinnen som driver gården med ett eller to barn. Døtrene er ofte stygge og intelligente. Et annet fellestrekk er at det alltid kommer en mann som ødelegger disse kvinnenes uavhengighet. Westling ser den mannlige inntrengningen som en seksuell trussel, og ser den i sammenheng med dikotomier nedfelt i landskapet: mellom den kultiverte pastorale settingen, og de ukontrollerte kreftene som trenger på utenfra. Det infantile og det kjønnsløse i barna etablerer en klar sammenheng mellom det seksuelle og initieringsritene, hvorved kjønnsdifferensiering oppstår. I alle historiene representerer kraften utenfra en destruktiv kraft. Westling bemerker at det er nyanser i hvordan destruksjon fremstilles.

In the special world of the farm stories, the force of destructive retribution is commensurate with the power of the mother and her closeness to the land. Thus it is more violent in "Greenleaf" and "A circle in the fire" than in "Good country people and "The life you save may be your own" (Westling 1985; 161).

Westling viser samtidig at selv om det feminine landskapet ødelegges i historie etter historie, så besetter aldri de mannlige inntrengerer huset.

Det feminine må nødvendigvis ødelegges i O'Connor's tekster, nettopp på grunn av hennes syn på verden, konkluderer Westling:

Flannery O'Connor's vision could not countenance a feminine landscape controlled by the strong motherfigures of the farmstories, for her world was ruled by a patriarchal authority which guarded His pastoral landscape as the Yahweh of the ancient Hebrew watched over Eden and the pastures of the Old Testament (Westley 1985;180).

Westling leser det groteske som et forsvar mot den tradisjonelle sørstatsidentiten påtvunget kvinner.

" She seems to have felt herself one of them and shared their antics to deny genteel Southern standard of grace and politeness, for she said again and again that she loved characters like Hulga and Nelson and that she was like them in many ways"(Westling 1985;173). I Westlings lesninger innføres en ny dimensjon i O'Connorforskningen; en som fokuserer på det regionales betydning i tekstene ved å vise frem den relasjonen som etableres mellom det feminine, makt og landskapets særegne plass i tekstene.

## ***O'Connor og nykritikken***

Vi har så vidt vært inne på sørstatsdiktningens betydning for nykritikken. At O'Connor var skolert innenfor nykritikkens ideologiske forestillingen om teksten som "organisk enhet", er udiskutabel. O'Connor's tekster er kompositorisk bygd opp i tråd med de formmessige idealene som nykritikken fremdyrket. Listen til Morrow Paulson kan leses som en beskrivelse av hvordan O'Connor's tekster er oppbygget, like mye som de kan fungere som en generell oversikt over de mest sentrale prinsippene innenfor nykritikkens teoretiske skole:

The new critics directed the reader's attention to a close reading of the work itself, its overall structure, its dynamic form, its style, its relation of parts to another, tension between the literal sense of the word and its implications, -between that which is denoted and that which is connoted; between the concrete level and the abstract. They focused their attention on describing the rhymes and pace of the work's language; the approprieties of metaphor, imagery, and symbolism; patterns of repetition; the intricacies of point of view; the strategies of juxtaposition; chapter beginning and endings; titles and naming; the precision of descriptive detail, incident; dialogue; tone used to define character and suggest theme; allusion to other literary works; the managing of plot, flashback, foreshadowing, suspense- all of the literary element that should, in a superior work, achieve a unity of effect (Paulson 1988:8).

Ironi, ambivalens og paradokser er yndede virkemidler der antitesene finner sin forløsning i den overordnede organiske enheten som verket utgjør. Noe av det som gjør O'Connor's tekster så intrikate, er nettopp at "alt i tekstene" har en potensiell mening, noe som fordrer 'close reading' i bokstavelig forstand. Relasjonen mellom O'Connor og nykritikken er allikevel belastet med et lite paradoks. Som kjent er forfatterintensjonen uinteressant spørsmål innenfor nykritikken; diktverket formidler selv en felles delt mening. Når det gjelder kritikk og lesning av O'Connor's tekster, er det påtagelig at de fleste kritikerne henviser til *Mysteries and Manners* og *Habits of Being* for å legitimere egne tolkninger. En mulig grunn til dette er at tekstene ikke går opp i en høyere enhet uten at forfatteren må forklare hvilke budskap som er underliggende for alle de paradoksale konstruksjonene.

Sett i et historisk lys kan nykritikken ses på som en reaksjon på det rådende positivistiske vitenskapsidealet, hvor forklaringsmodellen var strengt solipsistisk og overfokuset på rasjonalitet og intensjonalitet. O'Connor's latterliggjøring av de intellektuelle karakterer: Hulga i "Good Country People" Shiftlet i "The life you save may be your own" og Thomas i "Comforts of home" og kanskje aller mest Rayber i *The Violent bear it away*, er karikaturer av den positivistiske tenkemåten. Likeledes kan O'Connor's understrekning av det visuelle, det se eller å trenge gjennom tingene, behandles i sammenheng med nykritikkens tese om det universelle i det partikulære: "The hidden truth". O'Connor beveger seg videre i tråd med nykritikkens tese om "showing not telling", i det at fortelleren svært sjelden direkte

kommenterer handlingen og karakterene. Nykritikkens spesielle preferanse for lyrikk gjenspeiler seg også i O'Connor's fiksjoner, gjennom den hyppige bruken av metaforer og deskriptive bilder. I tillegg er det sjeldent at karakterene gjennomgår noen form for indre utvikling; åpenbaringsscenenes sjokkerende virkning kan leses som et resultat av dette.

### ***O'Connor og Amerikansk romansetradisjon***

Det groteske og det gotiske er andre merkelapper brukt for å beskrive O'Connor's tekster. Miles Orvell setter O'Connor i inn i amerikansk romansetradisjon, som innbefatter navn såsom Hermann Melville, Nathaniel Hawthorne og Edgar Allan Poe. Felles for disse forfatterne er spenningen som etableres mellom ulike nivåer i tekstene: " And something like the same tension between literal and symbolic level, between realism and allegory, something like the same tendencies toward phantasmatic distortion and apocalyptic poetry that can be observed in Melville, Poe and Hawthorne, all can be seen also in O'Connor. (Orvell 1991;32) Orvell legger allikevel vekt på viktige forskjeller mellom O'Connor og disse forfatterne. Forskjellen mellom henne og Melville ligger mye i stilen. Melvilles nitide detaljbeskrivelser står i motsetning til O'Connor's nøysommelige og meningsfortettede tekster. Melville benytter seg mer ulike narrative teknikker, mens O'Connor's fremste kjennetegn er dramatisk ironi. Likheten lokaliserer Orvell i satireelementene, der begge benytter seg av samme kristne norm. Den fundamentale forskjellen mellom de to forfatterne er " [O]'Connors certainty and Melvilles search" (Orvell 1991;33).

Mellom Hawthorne og O'Connor er en fellesnevner en metaforisk forestillingsevne. Forskjellen ligger i at, mens Hawthornes tekster beveger seg over på det allegoriske planet, så forblir O'Connor innenfor grensene for realistisk fiksjon. Karakterenes drømmeaktige

erfaringer har like mye en psykologisk, som en allegorisk mening. En annen forskjell ligger i at mens Hawthornes tekster utgjør fullendte emblematiske eller allegoriske tekster, så drar sjokket i O'Connor's tekstene leserene inn i en realistisk verden. Forskjellen ligger dermed i det virkningsestetiske. Hawthornes tekster er dypsindige, mens O'Connor's er emosjonelle, selv om de også krever ettertenksomhet.

Mellom Poe og O'Connor finner vi en parallell når det gjelder forestillingen om det overnaturlige som overskrider den materielle verdens begrensinger: "Poe is always going somewhere, always discovering something, be it horror, of horrible beauty or beauty"(Orvell 1991;36). Poes sans for det overnaturlige er motivert av hans idè om kosmos som bestående av tre faser, hvor "[T]he world begins in concentrated Godhead; it then diffuses and fills the universe with created matter (the phase that we live in) ; and in the final phase, all matters contracts again into the spirit Divine, to begin the cycle over again" (Orvell 1991;36).

Døden er derfor av sentral betydning for Poe, nettopp fordi det er på terskelen til døden at transcendenten viser seg i en visjon. Døden er metamorfose. Sammenhengen mellom Poe og O'Connor finner Orvell i at begge benytter kister som symbol for mellomstadium: en kokong. Kistemotivet finner vi hyppig brukt hos O'Connor; likeledes finner vi en parallell til hvordan fortiden symboliserer en perfekt tilstand som nåtiden uperfekthet står i en motsetning til. Det er allikevel en viktig forskjell mellom Poe og O'Connor, mener Orvell:

For O'Connor, in every case where the mystery is experienced, it is through an act of God, through grace. That Christian agency is absent in Poe, where, whether it be accident of nature or force of will that leads to the rebirth into the transcendent, it is never an act of divine intervention, and seemingly, it is without moral overtones (Orvell 1991;38).

Orvell konkluderer med at, selv om O'Connor befinner seg innenfor den amerikanske romansetradisjonen, så er det hennes katolske tro som bringer inn noe nytt, og som skiller henne fra de tre forannevnte.



## ***Psykoanalytiske lesninger***

På femti og sekstitallet var Freud et yndet diskusjonstema blant de intellektuelle i Amerika. O'Connor stilte seg forholdsvis skeptisk til Freud, selv om ga han en viss kredibilitet. Når hennes venn Cecil Dawkins fortolker Sheppard (I "The lame shall enter first" ) med forankring i Freud, svarer hun slik: "Freud was a great one, wasn't he, for bringing home to people the fact that they weren't what they thought they were, so if Freud were in this, which he is not, he would certainly be on the other side of the fence from Shepp" (O'Connor 1979;491). Svært mange av hennes karakterer kan diagnostiseres som bærere av ulike nevrosener og til og med psykoser. Selv om O'Connor ikke var blind for tekstenes psykologiske dimensjoner, kritiserte hun psykoanalytiske tilnærminger for å underkjenne det personlige ansvar som hviler på ethvert menneske." I want to be certain that the Devil get identified as the devil and not simply taken for this or that psychological tendency" (O'Connor 1979;360)

Morrow Paulson mener at den kanoniserte oppfatningen av O'Connor som "Freudhater" blant enkelte kritikere er et resultat av måten O'Connor presenterer og understreker sin sitt ståsted og identitet som ortodoks katolsk forfatter i *Mysteries and Manners*. Ifølge Morrow Paulson er disse tekstene bestillingsverk, det vil si, foredrag som O'Connor holdt for en spesifikk gruppe, nemlig "[A] Southern, conserative, and\or Catholic audiences (...)" (Morrow Paulson 1988;3). Konteksten former nødvendigvis innholdet, og denne bør derfor tas med i betraktning når det gjelder de kritikere som baserer seg på denne boken som kildemateriale: " But readers should not rely too much on statements of intention found in *Mystery and Manners*, statements emphasizing her Catholicism and apparently leading to assume that her theology requires a stern view of humanity and a lack of compassion." (Morrov Paulson 1988;5)

Det faktum at mange av O'Connor's fiksjonskarakter har både en narsissistisk og en regressiv atferd, viser fellestrekk mellom hennes og Freuds tenkning. " O'Connor might substitute the word "pride" for narcissism and think of regressive behavior as the sign of an underdeveloped soul, but O'Connor's and Freud's basic judgements regarding human nature is similar" (Morrow Paulson 1988;6).

Claire Kahane kobler sammen det religiøse og en psykoanalytisk tilnærming ved å vise til hvordan enkelte av elementene ved O'Connor's trosforståelse er av høyst privat karakter:

Her peculiar insistence on absolute powerlessness as a condition of salvation as that any assertion of autonomy elicits violence with a vengeance, the fact that she locates the means of grace repeatedly in the sexual pervers, as in Tarwater's rape, or in the literally murderous rage of characters like the Misfit, suggests that at the center of her work is a psychological demand which overshadows her religious intent, shaping plot, image and character as well as a distinctive narrative voice (Kahane 1988;192).

Både fortelleren og karakterene fremviser sadistiske impulser, noe Kahane relaterer til en dobbelthet i forfatterens psyke, som fungerer både som straffende foreldre og opprørsk barn.

Kahane leser de groteske elementene i lys av Freuds forståelse av det uhyggelige (das Unheimliche), som tilsynekomst av regressive fantasier, betinget av et spesifikt inntrykk, eller ved at en forkastet primitiv tro blir bekreftet på nytt:

As elements which compose the uncanny he lists up the castration complex, womb fantasies, the idea of the double, the animistic conception of the universe, the omnipotence of thoughts, and the primitive fear of death, all concepts of very early mental life which, when they emerge in the context of ordinary adult reality, have the effect of weakening our ego faculty. These elements, skillfully integrated into the imagery of O'Connor's fiction, are responsible for its disturbingly grotesque quality (Kahane 1988;193).

At destruksjon paradoksalt nok leder til frelse, blir forklart med at barnet projiserer de sadistiske impulsene over på omgivelsene. Kahane konkluderer med at de kreftene som utspiller seg i O'Connor's tekster også er paradigmatisk for vår tid:

I parallels our subsequent struggle to assert the magnitude of the individual against the engulfing enormity of a technological society that fragments social roles, shatters community, and splits off those qualities of warmth, intimacy and mutual dependence which nourish a sense of identity (Kahane 1988;195).

Fredric Asals fokuserer på et gjennomgående trekk ved alle O'Connor's tekster, nemlig dobbeltgjenger-motivet. Asals viser gjennom eksempler hvordan den iboende spenningen i

O'Connor's tekster kan relateres til en dobbelthet i fortellerens bevissthet. Dobbeltheten viser seg både gjennom dobbeltgjengermotivet som O'Connor bruker hyppig, de gjentatte konfrontasjonene mellom foreldre og barn, og ironiens implisitte dualitet. Dobbeltheten begrunner Asals ved å vise til O'Connor selv: "One of Flannery O'Connor's firmest convictions is that the vital centers of life, both within and beyond itself, are radically unreasonable, and in her fiction the nonrational expresses itself in violence" (Asals1988;205). Volden viser den umulige forsoningen mellom protagonisten og dobbeltgjengeren. Dette står i motsetning til den religiøse vinklingen, hvor volden leses innenfor en straff-frelse dialektikk. De repetetive mønstrene i O'Connor's fiksjoner blir i Asals lesning uttrykk for spenninger og polariteter som ikke lar seg forklare innenfor en moralsk-dogmatisk kontekst.

Ruthann Knechel Johansen legger også vekt på spenninger og polariteter i O'Connor's tekster, og leser disse som uttrykk for en antropologisk arkefigur: the trickster. Lurendreieren har en spesifikk funksjon. " By shaping ancient myths into modern fiction, pervaded with rebellion and denial, the artist as trickster informs people of their common origins and of the mutual dependence among human beings and between human and the divine" (Johansen 1995;8). Selv om dette fremstår som et noe naivt utgangspunkt, så forsøker Johansen å relativisere de religiøse elementene som er spesifikt katolske, og oppvurderes slik den sosiokulturelle funksjonen religion har i ethvert samfunn. Johansen viser hvordan O'Connor's tekster dypest sett er et forsøk på å formidle inkarnasjonen, "word made flesh", det mystiske inntreden i verden.

What O'Connor embodies in her fiction is the artist's trick, which reflects in a glass darkly God's "trick". In the Incarnation, God puts "himself" under pressure of human limitations by entering time and history in order to point to a center of Being beyond time. In contrast by calling attention to the artifice and the illusions of the fictional world and by prefiguring God-intoxicated backwood prophets in ancient ones, this artist puts the text (the tale, characters, and readers) under the pressure of eternity. The secret of O'Connor's narratives is that these tricks are mutually dependent, inseparable, and

continous and that without Saying or narration (texts) the presence of Being or Incarnation (mystery) cannot become manifest (Johansen 1995;164).

Tricksterfigurens liminalitet danner et møtepunkt for disse to sfærene, samtidig som den antikke resonansbunnen gir dikotomien 'evig-historisk' en allmenngyldighet utover den religiøse konteksten. Fokuset på den kollektive psyke og arketyper ser tekstene og narrasjonen som funksjonelle størrelser i ethvert kulturelt fellesskap. Denne strukturalistiske tilnærmingen er reduktiv i den forstand at den iboende spenningen i O'Connor's tekster forsones ved å tillegge dem nærmest en katharsisk funksjon.

### ***Avrundning***

Denne korte oppsummeringen viser noen av innfallsvinklene som er anvendt i fortolkningen av O'Connor's tekster. Gjennomgangen viser at O'Connor's tekster er representative for brede strømninger, med både historiske, regionale og sjangermessige forankringer. Det religiøse perspektivet utgjør en gjennomgående tråd innenfor all forskning omkring O'Connor's tekster. Uansett hvilket perspektiv man velger i lesningen tekstene i lys av, så viser forhåpentligvis gjennomgangen at religiøse og moralske spørsmål danner en fundamental klangbunn samtlige tekster.

## **I NARRASJON OG AKTØR**

I dette kapittelet skal vi se på narrasjonens struktur. Gjennom aktantmodellen skal vi få frem ulike tematiske tråder som blir viktig for det videre arbeidet. Aktantmodellen og henvisning til strukturalismen vil anvendes for å vise hvordan teksten tematiserer subjektet som en splittet enhet. Denne subjekttematikken lar seg imidlertid ikke favne i en strukturanalyse hvor subjekttematikk er underordnet tekstens historieplan.<sup>3</sup>

### ***Karakterer som aktanter***

Teksten "The Life You Save May Be Your Own" handler om en mann, Tom T. Shiftlet som kommer til en avsidesliggende gård, hvor en enke bor sammen med sin døvstumme datter. Shiftlet reparerer en gammel bil, med løfte om å få den dersom han gifter seg med datteren, noe han også gjør. Han og datteren kjører avgårde på bryllupsreise. De stopper på en veikro, der Shiftlet forlater henne. Han kjører videre, plukker opp en haiker, som senere hopper ut. Shiftlet fortsetter deretter sin ferd alene.

Handlingens tilsynelatende enkle struktur markerer teksten som narrativ, og lar seg skjematisk i A. J. Greimas aktantmodell. Modellen ble utviklet for å gruppere og strukturere tekstelementer i henhold til hvilken funksjon de har i handlingsforløpet. Gjennom de tre aspektene prosjekt, konflikt, og kommunikasjon blir aktørene lest som aktanter; det vil si som utbyttbare størrelser hvis funksjon er interessant kun i forhold til den overordnede handlingsstrukturen.<sup>4</sup>

Vi kan identifisere to aktanter i modellen, som begge har den modale verdien "å ville."

Skjematisk kan de fremstilles på følgende måte:

---

<sup>3</sup> Arne Melberg definerer strukturalismen slik: "Strukturalismen er en tegn lære (semiologi, semiotikk) som studerer språktegnene som tegn i samspill med deres betydning (semantikk)." (Kittang et. al. 1993)

<sup>4</sup> I Episke strukturer (Kittang (et.al) 1994) finner vi en gjennomgang av aktantmodellen historiske bakgrunn, samt en redegjørelse for kritikken som har vært rettet mot den.

1. Modell: Giver: moren -- Objekt: bilen -- Mottaker: Shiftlet

Hjelper: morens ønske om svigersønn -- Subjekt: Shiftlet - Motstander: giftemålet med Lucynell

2. Modell: Giver: Shiftlet -- Objekt (subjekt): svigersønn og arbeidskraft -- Mottaker: moren

Hjelper: bilen som verdiobjekt for Shiftlet -- Subjekt: Moren -- Motstander: Lucynells tilbakeståenhet

Sekvensutformingen i de to modellene danner en parallell struktur med hensyn til kontraktetablering og kompetansegivning. Den modale verdien "villen", kan i Shiftlets tilfelle forbindes til en mangel på materielle verdier. Han er fattig. Han får tilført modale verdier ved at han er i stand til å reparere bilen, og ved å være mann. Handlingskompetansen blir tilført ham gjennom den viten han får om morens ønske om å skaffe seg en svigersønn. Kontrakten etableres i det at han gifter seg med Lucynell.

På konfliktaksen fremstår morens ønske om å få seg en svigersønn som hjelper, mens giftemålet med Lucynell blir motstanderen, det hinderet han må bekjempe for å kunne fullføre sitt prosjekt. På kommunikasjonsaksen får Shiftlet bilen etter giftemålet. Sekvens I avsluttes med at Shiftlet klarer den glorifiserende prøven: han har skaffet seg bilen. Overgangen til en ny situasjon markeres også ved at teksten kan skilles i to sekvenser, hvor sekvens II utspilles i andre omgivelser enn sekvens I. Sekvensstrukturen viser samtidig morens prosjekt. Morens "villen" som modal verdi er forankret i et ønske om å ha en mann på gården. Viljen bunner i mangelen på arbeidskraft, og i datterens manglende evne til å skaffe seg mann på egen hånd. Kontraktetableringen sammenfaller med Shiftlets kontraktetablering. De modale verdiene som er kompetansegivende for morens prosjektutføring, er viten om Shiftlets ønske om å få bilen, samt at hun eier bilen. På konfliktaksen fremstår derfor Shiftlets ønske om å skaffe seg bilen som hjelper, mens det faktum at Lucynell er tilbakestående fremstår som motstander. På

kommunikasjonsaksen blir prosjektet i en viss forstand fullført ved giftemålet. Men på den andre side forsvinner Shiftlet og Lucynell. Dermed har ikke moren klart den glorifiserende prøven; hun har ikke fått en svigersønn på gården. Aktantmodellen avdekker at første sekvens har en klassisk narrativ oppbygning, med en lineær handlingsstruktur, hvor giftemålet markerer vendepunkt i forhold til historieskjelettet.

Etter giftemålet kjører Lucynell og Shiftlet avgårde i bilen. Kjøreturen utgjør en egen sekvens som skiller seg fra sekvens I på flere måter. Den narraterte tiden strekker seg fra ettermiddag til kveld samme dag som de forlater gården. Tidsspennet er kortere enn i sekvens I, men fortelleren bruker to og en halv side tekstens ti sider på sekvens II. Dette skaper et sprik mellom historie og narrasjon i forhold til sekvens I, hvor den narraterte tiden spenner over cirka fjorten dager.

Ser vi atskilt på sekvens II, kan den også fremstilles ved hjelp av aktantmodellen. Prosjektet er å komme seg til byen, til "Mobile". Shiftlet får tilført kompetanse ved at han eier bilen, og bilen er også hjelper. Motstandsaksen er interessant, fordi Lucynells tilstedeværelse viser at han ikke har bekjempet motstanderen i sekvens I. Selv om han har fått bilen, har han ikke fullført prosjektet sitt fullt ut. Når han forlater Lucynell på veikroa kan det leses som om han først nå har fullført prosjektet sitt, noe som innebærer at sekvens II først begynner når han kjører videre fra veikroa. Sekvens III har også et narrativt forløp, med et annet prosjektet, nemlig å få selskap i bilen. På begjærsaksen utgjør haiker objektet, mens på konfliktaksen er Shiftlets ensomhet motstanderen.

Shiftlets begjær etter haikeren som selskap blir oppfylt når gutten dukker opp i veikanten. Men gutten hopper senere ut av bilen, noe som gjør at Shiftlets prosjekt ikke lykkes. Han er fremdeles ensom. Teksten avsluttes med at Shiftlet uttrykker et nytt begjær, nå

i form av en bønn om et tegn på Guds tilstedeværelse. Teksten avsluttes med at han kjører alene til byen med armen stikkende ut av vinduet.

I den videre lesningen skal vi diskutere relasjonen mellom aktantenes prosjekter og den negativitet som teksten fremsetter ved hjelp av de groteske virkemidlene.

### ***Aktanter som subjekter***

Aktantmodellen synliggjør flere problemer ved denne teksten. Det første problemet er relatert til det å finne tekstens hovedperson. Som modellen viser, kan moren og Shiftlets prosjekter bare realiseres ved at den andres prosjekt samtidig realiseres. De er altså gjensidig avhengig av hverandres prosjekter, eller av hverandre.

Roland Barthes diskuterer i sin artikkel: "Structural analysis of the narrative"(Barthes 1977). problemet med å lokalisere helten i fortellingen:

The real difficulty posed by the classification of characters is the place (and hence the existence) of the *Subject* in any actantial matrix, whatever its formulation. *Who* is the subject (the hero) of a narrative? Is there or not a privileged class of actors? (...) Many narratives, for example, set two adversaries in conflict over some stake; the subject is then truly double, not reducible further by substitution. (Barthes 1977:108)

Gjennom å fokusere på konfliktaksen får Barthes frem at skillet mellom subjekt og aktant er vanskelig å etablere, i og med at helten eller hovedpersonen ikke alltid lar seg redusere til en enkeltaktant. Til forskjell fra Barthes' eksempel, står ikke moren og Shiftlet i et konfliktforhold når det gjelder realiseringen av deres respektive prosjekter. I motsetning til

Barthes tese om det doble subjektet, skjer det en splittelse av subjektet i disse modellene. Splittelsen skjer ved at aktantenes prosjekter fremstår som gjensidig avhengig av hverandre, samtidig som de er uforenelige med hensyn på muligheten til sammenfall. Det er umulig at begge skal få fullført sine prosjekter. Subjektet vil utfra det fremstå som en paradoksalt enhet. De to modellene sidestiller moren og Shiftlet som aktanter, som



hovedpersoner innenfor en lineær handlingstruktur. At det er to aktantmodeller i sekvens I som er gjensidig avhengig av hverandre, men også uforenelige, viser til et helt sentralt problem med denne modellen, nemlig at aktantenes funksjon i forhold til hverandre er vel så viktig som i forhold til den overordnede historien.

Aktantmodellene får frem et annet problem, nemlig at Lucynell utgjør motstanderen i begges konfliktakse. Dersom subjektet fremstår som en splittet enhet, hva slags motstand representerer da Lucynell? Lucynell forener moren og Shiftlets prosjekter på ett nivå ved at de har en "felles fiende". Motstanden som Lucynell representerer må derfor ses i lys av at det er her prosjektene sammenfaller. Lucynell som begges antagonist indikerer en innfallsvinkel mot subjekttematikken som overskrider aktantmodellens funksjonalistiske tilnærming til karakterene. For Lucynell har strengt tatt ingen funksjon som aktant, men innehar en objektfunksjon, i og med at hun ikke handler. Når den motstanden hun representerer forener aktantenes enkeltprosjekter, betyr det at hun inkarnerer en motstand som overskrider prosjektenes forskjellighet. Vi skal se hvordan dette er med på å gi Lucynell en sentral rolle i teksten, både på historieplanet, og innenfor en større diskusjon om subjektet og dets splittelse i teksten.

Det tredje poenget som aktantmodellen får frem, er det fundamentale skillet mellom moren og Shiftlets verdiobjekter. Shiftlets begjær er rettet mot en død ting, bilen, mens morens begjær er rettet mot et levende menneske, Shiftlet.

Det er forskjellen mellom menneske og ting som markerer verdiprosjektenes ulikhet.

Begjæret som manifesterer seg i verdiobjektene, gjør at vi kan operere med to forskjellige aktantmodeller.

Vi har dermed skissert opp tre hovedlinjer som skal forfølges i lesningen. Den første er problemet knyttet til subjektet som splittet enhet. Den andre omhandler de motstandskrefter

som manifesteres i Lucynellskikkelsen, og den tredje er verdiobjektets status, det som setter i gang aktørens prosjekter.

## **Groteske skikkelser**

Fortelleren bruker groteske virkemidler for å karakterisere moren og Shiftlet. Både den direkte og den indirekte karakteriseringen er med på å etablere en holdningsdistanse til disse to. Fortelleren benytter i stor grad similske strukturer til dette formålet. Morens ytre trekk karakteriseres på denne måten: "She was about the size of a cedar fence post and she had a mans grey hat pulled down over her head"(O'Connor 1990;146). Sammenlikningen mellom moren og en gjerdestolpe er et eksempel på et gjennomgående trekk ved teksten, nemlig sammenlikningen mellom menneske og ting. Men moren bærer også en mannshatt, et maskulint tegn eller symbol. Dermed er det en annen form for heterogen kjønnsdiskurs som nedfeller seg i teksten. Moren fremstår med et androgynt utseende.

I karakteriseringen av Shiftlets utseende er det tinglige eller mekaniske også trukket frem: "He had on a town suit and a brown felt hat that was turned up in the front and down in the back and he carried a tin tool box by a handle"(O'Connor 1990;145). Karakteriseringen av utseendet hans forbinder han med byen, til industri og til modernitet. Han etablerer således en motsetning til natur, til gårdens plassering ute på landet, og til naturen som beskrives.

Utseende hans blir beskrevet i detalj:

He had long black slick hair that hung flat from a part in the middle to beyond the tips of his ears on either side. His face descended in a forehead fore more than half its length and ended suddenly with his feature just balanced over a jutting steeltrap jaw (O'Connor 1990;146).

Stålkjeven innfører et typisk grotesk element i karakteriseringen som forbinder han med det mekaniske menneske. Relasjonen mellom munnen og det mekaniske understrekes litt senere,

ved at fortellerperspektivet er forbundet til Lucynell: "The old woman rocked with no comment and the daughter watched the trigger that moved up and down in his neck"(O'Connor 1990;148). Shiftlet er karakterisert ved en sammenligning mellom menneske og en mekanisk gjenstand, og fremstår slik som en fremmed skikkelse som trenger inn i dette naturnære gårdsamfunnet.

Fortelleren benytter dyresimiler til indirekte karakterisering av Shiftlet. Han blir først sammenliknet med en fugl: "The daughter sat down too and watched him with a cautiously sly look as if he were a bird that had come up very close"(O'Connor 1990;146).

Smilet hans beskrives som en slanges smil: "In the darkness Mr. Shiftlets smile stretched out like a weary snake waking up by fire"(O'Connor 1990;152). Shiftlets reaksjon på morens beskrivelser av han som en fattig stakkar blir videre sammenliknet med insektets bevegelser.

"The ugly words settled in Mr. Shiftlet's head like a group of buzzards in a top of a tree"(O'Connor 1990;152). Sammenblandingen mellom mennesket, tingen og dyret er på et nivå benyttet til å skape holdningsdistanse til såvel moren som Shiftlet. Men disse kategoriene eller begrepene har også underliggende tematiske implikasjoner som vi skal komme tilbake til i forbindelse med Lucynells posisjon i teksten. For disse elementene støtter en psykoanalytisk tese om subjektet som splittet.

På tekstens historieplan skjer det en sammenblanding mellom elementer som er sentrale i en fortolkning av subjektet som en splittet enhet. For i følge psykoanalytisk teori, er ikke etableringen av objektet distinkt fra subjektet, en forutsetning for at subjektet skal fremstå som en splittet enhet, dvs. innlemmes i den symbolske orden? Og i forhold til dyret, er det ikke slik at denne overgangen forutsetter etableringen av 'den andre', der driftene går over til å bli et symbolisert begjær som videre skiller oss fra dyrets territorium? En grunn til at dette tas opp allerede nå, er for å vise den doble funksjon de groteske elementene innehar i

denne oppgaven. Før vi går videre inn på dette problemkomplekset, skal vi se hvilke andre elementer fortelleren benytter seg av for å skape en holdningsdistanse til karakterene.

### ***Talens kunstighet***

I tillegg til de groteske elementene i karakteriseringen, bruker fortelleren benytter seg av en motsetning mellom det kunstige og det naturlige for å etablere holdningsdistanse til aktørens tale.<sup>5</sup> Tekstens første sekvens veksler mellom sammendrag og scene. De sceniske fremstillingene dominerer, noe som impliserer at en stor del av teksten består av direkte talerepresentasjon. Holdningsdistansen etableres ved bruk av hyperboler og proleptiske virkemidler som kommuniserer over hodet på karakterene, ved å henvende seg til den implisitte leser.

Som autensitetsskapende virkemiddel narrateres den direkte talerepresentasjonen på dialekt. Det auditive aspektet blir brukt til å skape et fiktivt nærvær, og skiller den direkte talerepresentasjonen fra fortellerstemmens narrasjon på ordinær engelsk. Fortellerens autorale posisjon er forbundet med et begrenset indre perspektiv på moren og Shiftlet, som tillater gjengivelse av direkte tankereferat. Samtalen mellom moren og Shiftlet har to hovedtema. Det ene reiser spørsmålet om identitet og viten, det vil si en epistemologisk/ontologisk tematikk; det andre temaet berører moralske spørsmål.

Vi finner en motsetning med hensyn til hvilke virkemidler som brukes av hvem. I morens tilfelle etableres holdningsdistanse ved hjelp av prolepser som undergraver alle morens verdidommer. Dette skjer fordi verdidommene er formulert som negasjoner, som senere vendes til sin motsetning av fortelleren. Fortelleren etablerer avstand allerede i tekstens begynnelse:

---

<sup>5</sup> Mer generelt kan vi si at alle O'Connors tekster bruker fremmedgjøringsteknikker for å skape kritisk distanse hos leseren.

Although the old woman lived in this desolate spot with only her daughter and she had never seen Mr. Shiftlet before, she could tell, even from a distance that he was a tramp and nothing to be afraid of (O'Connor 1990;145).

Ironien oppstår ved at leseren aner at det nettopp er farlig han er; han tar datteren fra henne.

Og det er i forbindelse med Lucynell at morens verdiutsagn fremstår som groteske, og atskilt fra den intensjonen hun tror hun har:

Is she your baby girl, he asked.  
My only, the old woman said "and she's the sweetest girl in the world, I wouldn't give her away on nothing on earth. She's smart too. She can sweep the floor, cook, wash, feed the chicken and hoe. I wouldn't give her up for a casket of jewels (O'Connor 1990;149).

Utsagnet negeres ved den metonymiske forbindelsen som fortelleren etablerer mellom lyset fra juvelene og lyset fra støtfangeren like etterpå: "Mr. Shiftlets eye was focused on a part of the automobile pumber that glittered in the distance"(O'Connor 1990;145). I morens prosjekt blir datteren, i likhet med bilen et byttemiddel som avdekker det fundamentale fraværet av moralske verdier i transaksjonene. Dette kommer også til syne ved at Shiftlet bare er interessant for henne så fremt han kan brukes som et redskap for hennes eget prosjekt. At han ikke har noen egenverdi, gjør at Shiftlets tale kan oppfattes som direkte refererende til hennes intensjoner, i det han snakker om a man som noe annet enn penger:

He told her that all most people were interested in was money, but he asked what a man was made for. He asked her if a man was made for money, or what. He asked what she thought she was made for but she didn't answer, she only sat rocking and wondered if a one-armed man could put a new roof on her garden house (O'Connor 1990;148).

Det er Shiftlet som i stor grad er førende i dialogen omkring filosofiske betraktninger rundt spørsmål om identitet og moral. Fortelleren anvender her hyperboler for å skape holdningsdistanse. Moralske utsagn fremstilles i likhet med moren ved dramatisk ironi. I begynnelsen av teksten er det hyperbolen som dominerer. Moren spør konvensjonelle spørsmål om hvem han er, og hvor han kommer fra. Han svarer med å fortelle navnet sitt, mens fortelleren fokuserer på blikket hans, brukt synekdochisk til å avsløre hans interesse for

bilen: "Name Tom. T. Shiftlet,"he murmured, looking at the tires"(O'Connor 1990;147). Når fortelleren benytter blikket som en synekdotisk avsløring av hans begjær etter bilen, får det samtidig innvirkning på hvordan talen oppfattes. Fortellerens beskriver nemlig hvordan Shiftlet konsentrer oppmerksomheten rundt lyden av sin egen stemme:

He judged the car to be about a 1928 or '29 Ford. "Lady,"he said, and turned and gave her his full attention, lemme tell you something. There's one of these doctors in Atlanta that's taken a knife and cut the human heart- the human heart,"he repeated, leaning forward, "out of a man's chest and held it in his hand,"and he held his hand out, palm up, as if it were slightly weighted with the human heart, "and studied like it was a day-old chicken, and lady,"he said, allowing a long significant pause in which his head slid forward and his clay-colored eyes brightened, "he don't know more about it than you or me (O'Connor 1990;147).

Eksempelet med hjertet viser hvordan Shiftlet har en bokstavelig oppfatning av det som er en metaforisk forståelse av menneskets hjerte som figur for kjærlighet og medmenneskelighet. Men når stemmelyden beskrives som et retorisk redskap hvor han *tillater* seg en lang pause, blir talens intensjoner mer aksentuerte, men samtidig mer dunkle. Pausen blir betydningsbærende fordi det relateres til hans intensjoner, og oppfattes i likhet med synekdoten som mer subjektivt betont enn talens innhold.

Når moren spør hvem han er, og hvor han kommer fra, svarer Shiftlet slik:

"Where you come from, Mr. Shiftlet?"  
(...) A sly look came over his face. "Lady", he said, "nowadays, people do anything anyways. I can tell you my name is Tom.T. Shiftlet and I come from Tarwater, Tennessee, but you never have seen me before: how you know I ain't lying? How you know my name ain't Aron Sparks, lady, and I come from Singleberry, Georgia, or how you know it's not George Speeds and I come from Lucy Alabama, or how you know I ain't Thompson Bright from Toolafalls, Mississippi?"(O'Connor 1990;148).

Shiftlet tar morens høyst konvensjonelle spørsmål bokstavelig, og blander deretter spørsmålet med en kvasifilosofisk diskurs hvor talen antar hyperbolske dimensjoner i forhold til konteksten spørsmålet ble satt i. Men også her finner vi en tvetydighet i forhold til Shiftlets intensjoner; når adjektivet 'slu' blir brukt til å karakterisere minen hans. Beskrivelser av stemmelyden og minespillet hans viser hvordan synekdotiske beskrivelse oppfattes som mer realistiske indisier enn talespråket, noe som virker motsatt i forhold til talen, som avdekkes

som kunstig retorikk. Spørsmålene Shiftlet kommer med er allikevel interessante. Spørsmål om identitet og viten, eller om mangelen på samsvar mellom disse, blir av fortelleren dramatisert til det motsatte; vi som lesere har viten om Shiftlets intensjoner fordi vi oppfatter synekdommen som mer talende. Også i Shiftlets tilfelle bruker fortelleren negasjonen til å skape en ironisk avstand til moralske verdiutsagn:

"Are you married or are you single?" the old woman asked.  
There was a long silence. "Lady," he asked finally, "where do you find yourself an innocent woman today? I wouldn't have any of this trash I just pick up."  
The daughter was leaning very far down, hanging her head almost between her knees watching him through a triangular door she had made in her overturned hair; and she suddenly fell in a heap on the floor and began to whimper. Mr. Shiftlet straightened her out and helped her back on the chair  
"(O'Connor 1990;149).

Handlingen dramatiserer Shiftlets negasjon, og viser slik til hulheten i hans verdiutsagn.

Denne hulheten finner vi også i talehandlingene hvor det er snakk om moral. Moral blir i likhet med identitet satt inn i en epistemologisk kontekst, en kausallogisk diskurs. Men til forskjell fra spørsmålene om identitet, hvor viten ifølge Shiftlet står som en motsetning til empiri, så setter Shiftlet moral inn i en kausallogisk kontekst, med positiv valør:

He said he had fought and bled in the Arm Service of his country and visited every foreign land and that everywhere he had seen people that didn't care if they did one way or another. He said he hadn't been raised thataway (O'Connor 1990;148).

Shiftlet markerer seg som forskjellig fra andre gjennom sin moralske fortrefelighet.

Ikke bare blir dette ironisk i forhold til hvordan Lucynell senere blir behandlet, hans kamp i "arm service" blir også ironisk nok forbundet med han egen amputerte arm gjennom ordgrotesken. Sammenblandingen av moral og en kausallogisk diskurs får i tillegg frem det motsatte, nemlig forskjellen mellom disse sfærene. Shiftlet bruker moralske verdiutsagn til å begrunne hvorfor han må ta med seg Lucynell på et fint hotell etter giftemålet:

"I can't get married right now," he said. "Everything you want to do takes money and I ain't got any.  
"What you need with money?", she asked.  
"It takes money," he said. "Some people'll do anything anyhow these days, but the way I think, I wouldn't marry the Duchesser Windsor," he said firmly, "unless I could take her to a hotel and give something good to eat."

"I was raised thataway and there ain't a thing I can do about it. My old mother taught me how to do (O'Connor 1990;152).

Oppsummerer vi så våre funn på kommunikasjonsaksen, skisseres flere temaer opp som skal forfølges videre. Avstanden som fortelleren etablerer til såvel dialogen som til skikkelsene, gjør at moren og Shiftlets talespråk fremstår som klisjéer, som død tale. Intensjoner og hensikter kommuniseres som en undergraving av talespråkets tilsynelatende mimetiske aspekt. Som en konsekvens av dette fremstår talespråket som inautentisk; det er ikke meningsfylt eller troverdig som kommunikasjonsmiddel. Den døde talen gjør aktantene på den ene siden lik hverandre, de "hermer" andres tale, og fremstår som skuespillere. På den andre siden fungerer synekdommen som mimetiske virkemidler i forhold til Shiftlet, og indre tankereferat autentiserer moren. Fortelleren benytter seg dermed av hyperboler og dramatisk ironi for å skape avstand til karakterene, samtidig som disse har en fremmedgjøringseffekt. Det konvensjonelle i talespråket blir vist frem. I stedet for nærvær mellom tale og det talte, er det innskrevet i en fraværsløkk, hvor talen står i motsetning til taleren.<sup>6</sup>

### ***Det avskyelige i karakterene***

Avstanden som etableres til Shiftlet og moren tematiserer subjektet utfra to tråder, som vi skal relatere tilbake til aktantmodellen. Både moren og Shiftlet fremstår som typer uten psykologiserte trekk, hvor handlingsintensjonene er helt åpenbare. Det kausallogiske ligger nettopp i muligheten i å abstrahere diskursen ut fra en aktantmodell. Dermed er det skapt en forbindelse mellom det kausallogiske, viten og prosjektenes målrettethet. Sammenblandingen med moral får frem det motsatte, nemlig at moralske handlinger ikke tilhører en kausallogisk diskurs, determinerende for subjektets handlinger. Det skapes en relasjon mellom moralske



handlinger og subjektet løsrevet fra en vitenskapelig sannhetsdiskurs. Samtidig viser det at moral tilhører den sfæren som Shiftlet tilla identiteten. Moral kan ikke forklares, fordi det ikke bygger på kausalitet.

Før vi går nærmere inn på de tematiske implikasjonen dette har, skal vi se hvordan Shiftlet og moren innskriver seg i avskyens logikk. For som Julia Kristeva sier om den avskyelige karakter:

He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts disrespect for the law- rebellious, liberating and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor that sells you up, a friend who stabs you (Kristeva 1982;4).

Både moren og Shiftlet fremstår som umoralske i det at begge representerer en iskald instrumentell logikk hvor det moralske inngår som en tom diskurs, utnyttbar, og uten konsekvenser. Denne siden ved dem begge er spesielt tydelig i episoden hvor de blir enige om handelen med bilen og Lucynell:

The next day he began to tinker with the automobile and that evening he told her that if she would buy a fan belt, he would be able to make the car run.  
The old woman said she would give him the money. "You see that girl yonder?", she asked, pointing to Lucynell who was sitting on the floor a foot away, watching him, her eyes blue even in the dark. "If it was ever a man wanted to take her away, I would say, 'No man on earth is going to take that sweet girl of mine away from me!' but if he were to say, 'Lady, I don't want to take her away, I want her right here,' I would say, 'Mister I don't blame you none. I wouldn't pass a change to live in a permanent place and get the sweetest girl in the world myself. You ain't no fool,' I would say."  
"How old is she?" Mr. Shiftlet asked casually.  
Fifteen, sixteen," the old woman said. The girl was nearly thirty but because of her innocence it was impossible to guess.  
"It would be a good idea to paint it too," Mr. Shiftlet remarked.  
"You don't want it to rust out."  
"We'll see about that later," the old woman said (O'Connor 1990;151).

Det avskyelige i moren og Shiftlets avtale dreier seg nettopp om "salget" av Lucynell, og i morens tilfelle også om "kjøpet" av Shiftlet. Dermed kan vi fastslå at fortelleren benyttelse av groteske virkemidler til å skape holdningsdistanse til karakterene, gjør at begge fremstår som

---

<sup>6</sup> Tom tale er i følge Lacan det samme som å gi opp kampen for å få anerkjent sitt begjær. Talens opprinnelige funksjon er å gjøre mangelen nærværende i språket, men den tomme talen er det samme som å dekke over sin egen mangel, et forsøk på å utslette distinksjonen *langue\parole* (Soleim 1982).

avskyelige. De fremstår som kyniske, latterlige og egoistisk selvsentrerte, og fortelleren forhindrer dermed at leseren identifiserer seg med dem.

## II SUBJEKTET SOM SPLITTET ENHET

### *Subjektet som erfarer avsky*

Julia Kristeva forbinder det avskyelige med subjektets betydningsproduserende praksis, hvor avskyen er forbundet med primærprosessen og den fundamentale atskillelsen fra moren.

Avskyens tilsynekomst innenfor den symbolske sfæren kan derfor også relateres til subjektets som produserer teksten. I og med at avskyen er forbundet til nytelsen, jouissance, så representerer avskyen en form for tiltrekning for subjektet, en tiltrekning mot Tingen, abjektet

Hva er så dette abjektet? Kristeva lokaliserer det i overjeget, og definerer det slik:

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached or autonomous. The abject has one quality of the object - that of being opposed to I. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture

of a desire of meaning, which as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward a meaning that collapses.(...) To each ego there is an object, to each superego there is an abject (Kristeva 1982; 2).

Abjektet trekker subjektet mot meningskollaps fordi det befinner seg utenfor tegnenes domene, utenfor representasjonen og tingenes meningsfylde. Innenfor den symbolske orden vil abjektet fremstå som noe som truer dens eksistens.

Ved å innføre Kristevas forståelse og teoretisering rundt abjektet vil vi ta opp tråder som vi så vidt var innom når det gjaldt den groteske sammenblanding mellom tingen, mennesket og dyret i den direkte karakteriseringen av moren og Shiftlet. Ut fra disse sammenblandingene antydte vi en annen tilnærming til subjekt og subjektproblematikken, med et utgangspunkt i et psykoanalytisk perspektiv. Relasjonen mellom det groteske som virkemiddel og det groteske som del av en større teoretisering og problematisering angående subjektet som en splittet enhet, finner vi i Kristevas teoretisering av abjektet. Hun gjør en kobling mellom abjektet, det avskydde, hvordan det avskydde fremstår som ambivalent i sin natur, og hvordan dette er relatert til overjeget's lovregulerende makt:

It's thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, position, rules. The in-between, the ambiguous, the composite (Kristeva 1982;4).

Moren og Shiftlet fremstår som avskyelige karakterer, produsert av de groteske virkemidlene som virker distanseskapende i forhold til fortellerstemmen. De er, som vi har sett, avskyelige ut fra et moralsk perspektiv. Men i følge Kristeva har avskyen to ansikter, hvor dets første ansikt er forbundet med nytelsen, til primærfortrengingen av morskroppen. Avskyens andre ansikt knytter seg til betydningsproduksjonen, til den som skriver tekstene: "Writing them implies an ability to imagine the abject, that is to see oneself in its place and to thrust aside only by means of the displacement of verbal play"(Kristeva 1982; 16).

Destabiliseringen er i første rekke relatert til de mange ordspillene som innskriver en polysemi i ordets mening.

Det første eksempelet som kan nevnes er måten "crate" blir brukt innenfor ulike kontekster, hvor likhetene er fonemiske og ikke semantiske. Først opptrer Crate som egennavn: "I'm pleased to meet you," the old woman said. "Name Lucynell Crater and daughter Lucynell Crater"(O'Connor 1990;147). At moren og datteren har samme etter og fornavn undergraver begrepet *egennavn*. Vi finner også "crate" nevnt i Shiftlets innredning av bilen: "He had his razor and a can of water on a crate that served him as a bedside table (...)" (O'Connor 1990;150). Crate betyr sprinkelkasse, men når Lucynell sitter på et kyllingbur da Shiftlet starter bilen, får crate utvidet betydning. "Lucynell was sitting on a chicken crate, stamping her feet and screaming, "Burrddtt!bduurddttt!" but her fussy was drowned out by the car" (O'Connor 1990;151). Lekingen med "arm service" viser samme dynamikk, noe også ordspillet mellom "rock" og "rocked" gjør. Moren og datteren gynger på trappa, og Lucynell sitter på en "rock", en stein. Det tematiserer forskjellen mellom tekst som kode og som tegnsystem, dens dobbeltartikulasjon. Forskjellen mellom tegnsystem og kode ligger i kodesystemets fraværet av fonemer og morfemer sier Kristeva:

Benveniste has taught us not to confuse these two operations, but rather to call something a language only when it has a double articulation; the distinction between phonemes devoid of meaning and morphemes as elements- for which no code is pertinent- is a social, specifically human occurrence (Kristeva 1986;135).

Ordspillene innskriver en ambivalens i ordets meningsinnhold, hvorpå fonemene lar det lydlige fremstå som ren rytme, noe som underbygger tekstfokuset vårt, det særskilte i språkets materialitet som i følge Kristeva bærer spor av det semiotiske i seg. Avskyens to ansikter uttrykkes dermed i ambivalensen som skapes på ulike nivåer i teksten.

Når vi nå skal gå inn i tekstens mangefasetterte nivåer, vil ambivalens være et ledemotiv. Hittil har vi vist hvordan de groteske virkemidlene har fungert distanseskapende i

forhold til aktørenes prosjekter. Ved å se nærmere på tekstens dybdestruktur, skal vi behandle sekvens I og sekvens II hver for seg. Ved hjelp av aktantmodellen fikk vi avdekket hvordan aktørenes prosjekter blir groteske, hvordan handlingenes logikk sammenfaller med aktørenes instrumentelle og kyniske kalkulering.

Men som vi skal se, finnes det også en annen form for bevegelse i teksten. Denne bevegelsen er relatert til Lucynell. For å legitimere en slik lesning må vi gå omveien om Kristevas teori om subjektets betydningsprosess, og Lacans teori om det spaltede subjekt, hvor de tre utviklingstrinnene; det reelle, det imaginære og det symbolske står sentralt.<sup>7</sup> Det viktige i denne sammenhengen er at dette ifølge Lacan er en struktur som alltid finnes i subjektet. Ser vi Lacans teori i sammenheng med Kristevas tese om splittelsen mellom det semiotiske og det symbolske, kan semiotiske innslag i den symbolske orden leses som synkron innslag i subjektets synkrone struktur, dvs. det talende subjektet som befinner seg i språket. Splittelse og separasjon, som er nødvendig for at subjektet skal kunne bli etablert i den symbolske orden, vil være utgangspunkter for lesningen av Lucynell. Det betyr også at de mange tekstelementene som ikke har noen funksjon i forhold til historieplanet vil få fornyet interesse.

### ***Begjærets doble struktur***

Vi har allerede nevnt hvordan morens prosjekt tingliggjør Shiftlet, og hvordan moren og Shiftlets språk er tingliggjort ved bruk av klisjeer. Vi har også påvist hvordan Shiftlet består av mekaniske deler. Likeledes har vi vist hvordan teksten blander sammen moralsk og økonomisk verdi, og hvordan moralske og epistemologiske spørsmål blir knyttet sammen. Vi

---

<sup>7</sup> Definisjoner på de ulike begrepene finnes i *Écrits* forord (Lacan 1977).

skal nå gå tilbake til aktantmodellen og til aktørenes begjærsobjekter, for å se hvordan disse forbindes med avskyens doble struktur.

Som vi nevnte tidligere, er det en grunnleggende motsetning mellom moren og Shiftlets verdiobjekt i aktantmodellen, nemlig det fundamentale skillet mellom menneske og ting. I morens prosjekt representerer Shiftlet en ting, et middel til å få gården reparert og Lucynell gift. I Shiftlets prosjekt er forholdet mellom ting og menneske reversert. Bilen blir nemlig gitt spesifikke menneskelige egenskaper, det vil si, vilje og menneskelig død. Dette skjer på narrasjonsplanet, der moren ser en analogi mellom motorens stopp og hennes ektemann sin død: "That car ain't run in fifteen year," the old woman said. "The day my housebound died, it quit running" (O'Connor 1990;146). Tingen besjeles når bilens ubevegelighet fremstår som en viljeshandling. Denne viljen blir paradoksal i det at besjeling eller livgiving sammenfaller med døden. Relasjonen mellom bil og død understrekes ytterligere når Shiftlet sammenlikner bilen med en kiste:

"I told you you could hang around and work for food," she said, "if you don't mind sleeping in that car yonder."

"Why listen Lady," he said with a grin of delight, "the monks of old slept in their coffins" (O'Connor 1990;149).

Ser vi dette i relasjon til opposisjonen mellom mennesket og tingen, blir bilen forbundet med et rom som markerer grensen for menneskets eksistens. Søvn markerer dette rommet som noe midlertidig, et rom man kan våkne opp fra. Ved å forbinde den med munkenes søvn innføres en religiøs dimensjon i bilmetaforikken. Bilen blir på den ene side metafor for menneskelivets grenser. På den andre siden er bilen atskilt fra mennesket ved å være et midlertidig dødsrom, som man kan våkne opp fra.

Oppvåkningen fra dødsrommet og den religiøse dimensjonen dette alluderer mot, blir ironisk fremstilt da Shiftlet får start på bilen:

With a volley of blasts it emerged from the shed, moving in a fierce and stately way. Mr. Shiftlet had an expression of serious modesty on his face as if he had just raised the dead. (O'Connor 1990;151)

Shiftlet fremstår som en ironisk Jesusfigur, gjennom den hyperbolske sammenlikningen mellom denne trivielle handlingen og et religiøst under. Bilen blir også eksplisitt relatert til menneskesjelen i Shiftlets tale:

"Lady, A man is divided into two parts, body and spirit. "  
The old woman clamped her gums together.  
"A body and a spirit," he repeated. "The body, lady is like a house: it don't go anywere; but the spirit, lady, is like an automobile: always on the move, always.." (O'Connor 1990;152).

Analogien mellom bilen og sjelen viser en narrative struktur i forhold til de sammenhengene bilen inngår i. Først besjeles den ved å gis en vilje, som samtidig er en vilje mot sin egen død. Dødsrommet og søvnen som munkene våkner opp fra, er et ironisk bilde på frelsen, som oppvåkning i bokstavelig forstand. At Shiftlet ikke har "våknet" viser analogien mellom sjelen og bilen. Når sjelen sammenliknes med en bil som alltid er i bevegelse, illustrerer det Shiftlet som desintegrert. Bilens bevegelse billedliggjør Shiftlets mentale og sjelelige tilstand, som en rastløs søkende sjel, hjemløs i både bokstavelig og figurlig betydning.

Som vi ser gis tingen menneskelige egenskaper. Den opptrer som en fetisj, noe som signaliserer Shiftlets tilknytning til det semiotiske, til stadiene i betydningsprosessen, hvorved subjektet benekter at moren er kastrert. Mor identifiseres med fallos:

The instinctual chora articulates facilitations and stases, but fetishism is a telescoping of the symbolic characteristic thetic moment and of one of those instinctually invested stases (bodies, part of bodies, orifices, containing objects, and so forth). This stasis thus becomes the ersatz of the sign (Kristeva 1986; 115).

Bilen som fetisj markerer Shiftlet som en som benekter mangelen, noe som forhindrer han i å identifisere seg med farens lov. Dette poenget blir viktig når vi skal se på sekvens II, hvor Shiftlet bilen i besittelse.

Ser vi tilbake på aktantmodellen, husker vi at det var verdiobjektene som markerte prosjektene som forskjellige. Men som vi har sett, blir denne distinksjonen borte i diskursen. Begjæret til moren er et begjær etter et menneske som har objektkarakter, Shiftlet, mens

Shiftlets begjær speiler det motsatte; tingen eller objektet fremstår som menneskelig. Morens begjær etter objekter blir monstrøst i det at det oppløser distinksjonen mellom det materielle og immaterielle begjæret, med den konsekvens at alt blir objekt, alt får varekarakter.

Verdiobjektene som i utgangspunktet markerte prosjektene som forskjellige flyter nå sammen. Begjæret fristilles således fra sin teleologiske utforming. Aktantenes begjær glir sammen slik at begjæret fremstår som verken det ene eller det andre. Begjæret manifesterer signifikantens glidning, og markerer tapet, tomheten.

Det groteske i sammenblandingen mellom menneske og ting får dermed en utvidet mening. Begjæret som uttrykker seg i teksten som en glidende signifikant, markerer i følge Jaques Lacan det ubevisste ved teksten, og viser i så måte til en forbindelse med det før - symbolske.<sup>8</sup> Vi skal nå se nærmere på hvordan dette foregår.

### ***Tekst som representasjon, logikk, sammenheng***

Det avskyelige som noe hinsides representasjonen, gjenfinner vi som forstyrrelse av tekstens dikotomier. Avskyens forbindelse med det presymbolske viser seg i måten teksten oppretter signifikanter som er analoge med begjærets mangelfulle symbolisering. Den første distinksjonen som forstyrres, er motsetningen mellom natur og kultur. Ved bruk av metaforer fremstår naturen lik mennesket, ved at naturelementenes bevegelser besjeles. Naturen gjøres lik mennesket gjennom fortellerens antropomorfisering av naturens bevegelser, som blir tillagt intensjon.

Slik fremstår solnedgangen i begynnelsen av teksten med menneskelige egenskaper: "The old woman slid to the edge of her chair and leaned forward, shading her eyes from the piercing sunset with her hand"(O'Connor 1990;145). Adjektivet "piercing" skaper en

---

<sup>8</sup> Lacans utlæning om det ubevisste ved teksten finner vi i hans lesning av Poes novelle: "The purloined letter." En utførlig gjennomgang og diskusjon av denne teksten har Shoshana Felman i boken *The purloined Poe* (Felman 1988)



synekdoke som også kan leses som en personifikasjon, i og med at stikkingen er forbundet til solnedgangen, og dens evner. Også vindens bevegelser blir personifisert i beskrivelsen av Shiftlets ankomst: "His left coat sleeve was folded up to show there was only half an arm in it and his gaunt figure listed slightly to the side as if the breeze were pushing him" (O'Connor 1990;145). Naturens bevegelser personifiseres gjennom å gi dem en intensjonalitet som er spesifikt for mennesket. Motsatt, så forbindes Shiftlet med livløshet når figuren beskrives som "gaunt". Han fremstår som en skrinn og skjelettaktig skikkelse, som død - lignende. Solen antropomorferes også i kraft å tillegges en balansekunstners ferdigheter: "He came on, face turned toward the sun which appeared to be balancing itself on the peak on a small mountain" (O'Connor 1990;145). Også månens bevegelser personifiseres på samme måte: "A fat yellow moon appeared in the branches of the fig tree as if it were going to roost there with the chickens" (O'Connor 1990;148).

Vi ser at naturelementene såsom sola, vinden, solnedgangen, og månen kan leses som ikke-menneskelige elementer som gis samme menneskelige egenskap; en handlingens intensjonalitet. Naturelementene blir besjelt ved den egenskapen som har styrt lesningen vår så langt; nemlig aktørens målrettede handling; historiens logiske og lineære bevegelse mot et mål. Metaforene kan paradoksalt nok leses som metafor på lesningens forutsetning, som en billedliggjøring av perspektivets grenser, på aktantmodellens grenser.<sup>9</sup> Metaforen billedliggjør perspektivets grenser ved at den lineære tidsforståelsen som ligger implisitt i dette perspektivet "fryses" fast. Det blir metaforen som presenterer det menneskelige som motsetningsfritt. Og ser vi det i sammenheng med den glidende signifikanten, impliserer det

---

<sup>9</sup> Det er aktantmodellen og det leserperspektivet som her nedfeller seg, som vil bli brukt synonymt med begrepet det objektiverende leserperspektivet. Se Elizabeth Wright for en skjematisk av leserperspektiver i relasjon til Lacans lesning av "The purloined letter." (Wright 1982)

at det objektiverende tekstperspektivet blir lik metaforen; lesningen i dette perspektivet blir i første rekke metaforisk.

Den metaforiske bevegelsen får implikasjoner for hvilke elementer som oppfattes som meningsbærende. Vi skal se hvordan vi kan relatere dette til en blick og lys tematikk. Dette skal vi se i sammenheng med det Lacan sier om perspektivets begrensethet, der signifikanten ikke oppdages fordi perspektivet ikke tillater en slik lesning.<sup>10</sup>

### ***Blikket som ikke ser: tekstens ubevisste***<sup>11</sup>

Lysmotiv spiller en viktig rolle i teksten. Solen er på himmelen om dagen, når Shiftlet reparerer bilen, den handlingen som skaper en narrativ utvikling i tekstuniverset. I motsetning til dette foregår alle samtalene om kvelden, i mørket på verandaen. I og med at solen er et gjennomgående symbol for Jesus i samtlige av O'Connor's tekster, så signaliserer kvelden og mørket og de samtalene som finner sted, et ugudelig univers, et fravær av enhver religiøs dimensjon.<sup>12</sup> Det finnes allikevel lys om kvelden, nemlig månelys. Lys ble som allerede nevnt benyttet til å skape en metonymisk forbindelse mellom Lucynell og bilens støtfanger. Shiftlets blick konnoterer også gjenskinn, fordi det alluderer mot månelys: "Mr. Shiftlets pale, sharp glance had already passed over everything in the yard (...)"(O'Connor 1990;146). Ting, menneske, og natur veves sammen gjennom dette, alt fremtrer som det samme. Shiftlets bleke, skarpe blick forbinder han med det likbleke døde menneske.

Men vi finner også en paradoksalitet i lysreferansenes forbindelse med mennesket. Dette finner sted når Shiftlet snakker om det han kan reparere:

---

<sup>10</sup> Det er i forbindelse med Jacques Lacans berømte lesning av E.A. Poes novelle "The purloined letter" hvor Lacan viser sammenhengen mellom speilstadiet, konstituering av et begrep om selvet, og overgangen til språk, regler og den symbolske orden.

<sup>11</sup> Å tillegge teksten et "ubevisste" kan virke som en absurd antropomorfisering. Begrepet viser til relasjonen mellom tekst og leserperspektiver, og betegner som sådan hovedpoenget i Lacans forståelse av det ubevisste som signifikantkjede, hvor glidningen og ikke innholdet er det sentrale.

"Lady," he said, jerking his short arm up as if he could point with it to her house and yard and pump, "there ain't a broken thing on this plantation that I couldn't fix for you, one-armed jackleg or not. "I'm a man," he said with sullen dignity "even if I ain't a whole one. I got," he said, tapping his knuckles on the floor to emphasize the immensity of what he was going to say, "a moral intelligence!" and his face pierced out of the darkness into a shaft of doorlight and he stared at her as if he were astonished himself at this impossible thruth (O'Connor 1990;149).

Shiftlet forbundet med skjelettet, med knoklene som banker og ansiktsformen som stikker ut. Shiftlet utgjør derfor en motsetningsfylt figur. På ett plan innfører han liv i det statiske universet som gården og omgivelsene befinner seg i. Men når hans figur assosieres med døden, betyr det at med hans inntreden, så innføres også døden. Vi skal se hvordan Shiftlet som dødens bærer er tematisk forbundet med Lucynell.

Men det finnes også en annen type tematikk knyttet til sitatet overfor, en tematikk som kan relateres til det objektiverende leserperspektivet og dets begrensinger. Det lyset som bokstavelig talt opplyser Shiftlets ansikt, er et menneskeskapt lys, det kommer inne fra huset. Lyset splintrer også mørket, ved at Shiftlets ansikt trer frem som opplyst. Det innebærer at dette lyset kan forstås på to måter. For det første separeres dette menneskapede lyset hodet fra resten av kroppen som forblir i mørket. For det andre er det et lys som kommer innenfra og ut. Ser vi dette i sammenheng, tematiserer det selve refleksjonsevnen til mennesket, en evne forbundet med det opplyste hode, til det som ligger bakenfor ansiktet, til bevisstheten og tankene. I denne sammenhengen kan lystematikken leses som et metabilde på blikket som styrer det objektive perspektivet, nemlig refleksjonsevnen, evnen til å se sammenhenger, til å abstrahere og lage systemer. Resten av Shiftlets kropp forblir uopplyst, noe som viser til perspektivets begrensing. Noe vil forbli i mørket, symbolisert ved at det menneskeskapede lyset inne fra huset bokstavelig talt atskiller hodet fra resten av kroppen. Hodet er synlig, kroppen usynlig. Og det er nettopp relasjonen mellom det synlige og usynlige som er på tale når det gjelder den glidende signifikanten. I forbindelse med aktantmodellanalysen "usynliggjøres"

---

<sup>12</sup> Se Jill Baumgaerdner for en utførlig diskusjon av solmotivets funksjon i O'Connors tekster. (Baumgaerdner 1988)

Lucynell fordi hun ikke er en aktant med et selvstendig prosjekt. Dette poenget understrekes ved det faktum at hun ikke har refleksjonsevne, hun er nemlig tilbakestående.

### ***Den glidende signifikanten og Lucynell***

Allerede i tekstens begynnelse blir det klart at Lucynell mangler grunnleggende sansevner:

"The daughter couldn't see very far in front of her, and continued to play with her fingers"(O'Connor 1990;145). Når hun endelig får øye på Shiftlet, får vi vite at hun heller ikke kan snakke:

The daughter, a large girl in a short blue organdy dress, saw him all at once, and jumped up and began to stamp and point and make excited speechless sounds."(O'Connor 1990;145)

Hun er også døv, får vi vite, når Shiftlet lærer henne å si "bird". I tillegg er hun mentalt tilbakestående: "Mr. Shiftlet (...) tipped his hat at her, as if she were not in the least afflicted (...)" (O'Connor 1990;145). Mangelen på en bevissthet indre påvises også gjennom at fortelleren konsekvent foretar en ytre fokaliserings på henne. Lucynell mangler dermed menneskets vesenskjenntegn, hun har bokstavelig talt ingen refleksjonsevne. Ut fra det objektiverende leserperspektiv blir Lucynell "usynlig" i det at hun ikke inkarnerer den logikken som representeres i refleksjonsevnen, og i videre forstand forstyrrer hun det objektiverende tekstperspektivet. Hun fremstår som uklassifiserbar i teksten, forstått som et 'uregjerlig' og uleselig element. Lucynell blir en glidende signifikant.

I motsetning til moren og Shiftlet er hun forbundet med skjønnhet. Hennes ytre karakteriseres gjennom farger, noe som får frem det billedmessige i fremtoningen. Kjolen er som nevnt "[S] hort blue organdy dress". Håret og øynene beskrives slik: "She had long pink-gold hair and eyes as blue as a peacock's neck" (O'Connor 1990;146). Ansiktet beskrives som "The big rosy-faced girl followed him everywhere (...)" (O'Connor 1990;150). Hennes vakre ytre står i skarp kontrast til moren og Shiftlets lemleste og degenererte kropp. Shiftlet har

i tillegg til stålkjeven mistet en arm. Morens kropp er gammel, og munnen er uten tenner. "[S]he raised her upper lip to indicate that she had no teeth"(O'Connor 1990;146). Men Lucynells skjønnhet er ren estetikk, tom form; den er uten innhold. Ser vi det i sammenheng med lysmetaforikken, får vi frem samme tvetydighet som det reflekterte lyset antydte. Den tomme formen, skjønnheten, antyder det formfullendtes umulighet, nettopp fordi det samtidig inkarnerer det "umenneskelige" dvs. Lucynells tilbakeståenhet. Ser vi det innenfor rammen av vårt objektiverende leseperspektiv, så kan Lucynell som estetisk objekt leses som en illustrasjon på perspektivets grenser. Hvordan kan det ha seg?

Som vi husker, opplyste lyset fra huset bare ansiktet til Shiftlet. Leser vi det som bilde på menneskets refleksjonsevne, og videre som en illustrasjon av det objektive leserperspektivet, demonstrerer det hvordan mennesket innenfor den symbolske orden er splittet. Kroppen, som befinner seg i mørket, opplyses ikke; den reflekteres bokstavelig talt ikke. Moren og Shiftlets groteske kropper representerer dermed refleksjonsevnenes splintrende bevegelse; kroppene inkarnerer splittelsen som en mangel på helhet. Lucynells mentale tilbakeståenhet, samt hennes skjønnhet og hele kropp må ses sammenheng med tekstens ubevisste, det som i refleksjonsbildet fremtrer som "uopplyst", som ikke-representert, som et uleselig element innenfor tekstlogikken. Dette skjer ved at hun innsettes i to motstridende diskurser, som begge tematiserer helhet ut fra to uforenelige perspektiver og hvis grenser utviskes ved signifikantens glidning.

Lucynell, som etymologisk betyr lille lys, har øyne som lyser blått i mørket: "[H]er eyes blue even in the dark"(O'Connor 1990;151). Øynenes lys og navnets betydning, konnoterer en religiøs eller metafysisk dimensjon, mot Gud som manifesterer seg som lys som samtidig er menneskets mørke. Den religiøse dimensjonen viser en måte å forholde seg til bevisst om mangelen i menneskets innsikt på. Gud som forestilling om evighet og helhet

gjør mangelen ved mennesket meningsfull. Og Lucynell er nettopp forbundet med det evige, med den atemporale, romlige Guddimensjonen. Lucynells alder setter ingen synlige spor.

"The girl was nearly thirty, but because of her innocence it was impossible to guess"

(O'Connor 1990;151). Den religiøse dimensjonen inkarnerer forestillingen om som evighet, som opphevelse av tiden og dermed av menneskelivets grenser. Lucynells form kan også leses filosofisk, som en Platonsk avbildning av det skjønnes ide, der det skjønne, det gode er forent i forestillingen om den ene, demiurgen, eller den første beveger.

Men ordet "innocent" beskriver også Lucynells mentale tilstand, som er lik barnets; det ikke - korrumperte. Forestillingen om helhet viser dermed også til en tanke om opprinnelig enhet mellom menneske og naturen, Lucynell fremstår jo som et mentalt naturbarn. Gjennom bruken av "innocent" føres to motstridende forestillinger om helhet sammen, noe som skaper en forbindelse til morens og Shiftlets begjær. Begjæret var rettet mot signifikanten, mot det uklassifiserbare, og sammenblandete. Dette betyr at Lucynell signaliserer et paradoks i tekstlesningen. På den ene side er hun uleselig i forhold til det objektiverende perspektivet. Samtidig fremtrer ideen om lesningens "mål", elementenes iboende sammenheng i hennes skikkelse.

Dette synliggjør et fundamentalt paradoks, som blir viktig i den videre lesningen. For ser vi det i sammenheng med Lacans forståelse av at tekstens ubevisste som en glidende signifikant, er det glidningen mellom uforenelige forestillinger om helhet i hennes skikkelse, som gjør at signifikanten manifesterer seg som glidende. Dermed er det skapt en forbindelse mellom Lucynell og begjæret som oppløste distinksjonen mellom subjekt og objekt i moren og Shiftlets aktantmodell.

Når begjæret var rettet mot signifikanten, det udifferensierte, samt at dette forårsaket at begjæret ble fristilt fra aktantenes prosjekter, så relateres dette begjæret til begjæret etter

tekstens uleselighet. I videre forstand blir begjæret forbundet til tekstens ubevisste, ved ikke å kunne symboliseres, ved sin "tomme form".

På narrasjonsplanet blir Lucynell karakterisert som uskyldig av både moren og Shiftlet, men da i en kontekst hvor det hentydes mot hennes seksuelle tilstand:

"You want yourself an innocent woman don't you", she asked sympathetically. "you don't want none of this trash."

"No'm I dont," Mr. Shiftlet said

"One that can't talk," she continued, "Can't sass your back or use foul language. That's the kind of you to have. Right there," and she pointed to Lycinell sitting cross-legged in her chair, holding both feet in her hand (O'Connor 1990;151).

Ordet innocent blir tvetydig, fordi det kan oppfattes som en henvisning til hennes seksuelle tilstand. Moren bruker ordet som et retorisk "salgstricks", et økonomisk middel hun kan bruke til å kjøpe Shiftlet med:

"Listen here, Mr. Shiftlet," she said, sliding forward in her chair, "you'd be getting a permanent house and a deep well and the most innocent girl in the world. You don't need any money" (O'Connor 1990;152).

Når "innocent" også henviser til Lucynells seksuelle tilstand, danner det en forbindelse til avskyens bevegelse slik den nedfeller seg i den presymbolske orden. Ved at Lucynells uskyld også henspeiler på seksuelle forhold, innskriveres et nytt betydningsbærende element knyttet til hennes funksjon i teksten. Hun forbindes dermed også med en begjærtdiskurs. Seksualitet innskriver seg som en meningsfull diskurs innenfor den symbolske orden ved å enten klassifiseres som et erotiserte subjekt, eller som et begjærtdobjekt. I det første tilfellet er affektene kanalisert om til begjær etter en annen. Lucynells uleselighetsstatus manifesterer seg som en effekt av tekstens ubevisste, nemlig den glidende signifikanten.

Begjæret etter meningshelhet strukturerer det objektive leserperspektivet, fremtrer som en umulighet i møtet med den glidende signifikanten. Spørsmålet blir derfor om det finnes et annet leserperspektiv, hvor signifikantens tilknytning til det presymbolske vil kunne gjøres meningsfull?

### III DELEN OG DET UNDERBEVISSTE

#### *Fragmentet som kroppens språk*

Det objektiverende leserperspektivet forutsetter en sammenheng mellom del og helhet; delen forklares utfra sammenhengen. Ser vi tilbake på teksten finner vi narraterte hendelser som fremtrer som løsrevne fragmenter i forhold til historiens overordnede plotstruktur. Den første hendelsen er Shiftlets og morens gestikk i forhold til solen.

The tramp stood looking at her and didn't answer. He swung both his whole and his short arm up slowly so they indicated an expanse of sky and his figure formed a crooked cross. The old woman watched with her arms folded across her chest as if she were the owner of the sun, and the daughter watched, her head thrust forward, and her fat, helpless hands hanging at her wrists "(O'Connor 1990;146).

Denne hendelsen inngir ingen mening på historieplanet, hendelsen er uten betydning for den linære utviklingen av historien.

Den andre hendelsen beskriver Shiftlet idet han gir tyggegummi til Lucynell.

He leaned to one side, rooting in his pants pocket, and in a second he brought out a package of chewing gum and offered her a piece. She took it, and unpeeled it and begun to chew without taking her eyes off him. He offered the old woman a piece but she only raised her upper lip to indicate that she had no teeth (O'Connor 1990;146).

Den tredje hendelsen er en beskrivelse av Shiftlet som ruller seg en røyk.

He reached into his pocket and brought out a sack of tobacco and a package of cigarette paper and rolled himself a cigarette, expertly with one hand, and attached it in a hanging position to his upper lip. Then he took a box of wooden matches from his pocket and struck one on his shoe. He held the burning match as if he were studying the mysteries of flame while it traveled dangerously toward his skin. The daughter began to make loud noises and to point to his hand and shake her finger at him, but when the flame was just before touching him, he leaned down with his hand cupped over it as if he were going to set fire to his nose and lit the cigarette (O'Connor 1990;147).



Episodene fremstår som avsporede i og med at de er løsrevet fra historieplanet. Men som enkeltdele har de allikevel mening dersom vi ser de i relasjon til Lucynells utvikling i teksten. De utgjør små narrativer, forstått slik at Lucynell skifter posisjon innenfor hver del. Korset som Shiftlet gestikulerer er tradisjonelt sett et symbol på Jesus død og oppstandelse. Det fungerer som et symbol på inkarnasjonen; på Guds inntreden i verden. Men korset her er "crooked", skeivt og fordreid. Det fordreide korset skaper konnotasjoner mot djevelen. Signifikanten flertydig, noe som vanskeliggjør lesningen av det som entydig symbol. Når korset indikerer en forlenging av "sky", himmel i ubestemt entall, så bekrefter det korsets mangetydighet. Når "himmel" settes i ubestemt entall fremstår himmel ikke som en motsetning til jord. Shiftlets tegn indikerer nettopp en utvidelse av en ubestemt himmel, og viser i så måte til en mulighet for å kunne snakke om et plan forut for opprettingen av dikotomier.

Men vi finner allikevel en dikotomi i relasjonen mellom moren og Shiftlets korspositur. Moren omfavner seg selv, hun lager et "[A]-cross", et ikke kors. Dikotomien opprettes ved at Shiftlets kors har symbolverdi, morens ikke-kors er usymboliserbart. Lucynells hender karakteriseres som hjelpeløse. Synekdommen gir fragmentet, hånden menneskelige egenskaper, noe som signaliserer en annen relasjon mellom del og helhet enn den som vi forbandt med det objektiverende leserperspektivet. Lucynells hender i denne sekvensen det eneste som er menneskeliggjort. I tyggegummiepisoden er det Lucynells blikk som beskrives. Blikket blir besjelt på samme måte som hendene; det fremtrer som talende, dvs. ikke som tomt. Dermed har fokuset blitt skiftet over på en annen kroppsdel, samtidig som blikket i likhet med hendene ikke har noen karakteriserende funksjon. Den tredje hendelsen er hvor Shiftlet ruller seg en røyk. I denne sammenhengen fremstår hele Lucynell som talende. Men Lucynell taler

ikke med stemmen. Hun taler med gestikk, et taust språk som blir meningsfylt ved at det henvender seg til Shiftlet. I de løsrevne episodene utvikles Lucynells kontakt med omverden fra det hjelpeløse til det aktivt kommuniserende.

Den narrative utviklingen i Lucynells kroppsspråk inviterer til en annen innfallsvinkel når det gjelder subjektets splittelse. Som vi vet, er aktantmodellen utviklet utfra en idè om at tekster er strukturert som språkssystemet, dvs. med en egen universell grammatikk. Som den tidlige Barthes sier:

Structurally, the narrative shares the characteristics of the sentence without ever being reducible to the simple sum of its sentences: a narrative is a long sentence, just as every constative sentence is in a way the rough outline of a short narrative. Although there provided with different signifiers (often extremely complex), one does find in a narrative, expanded and transformed proportionately, the principal verbal categories: tenses, aspects, moods, persons.

Moreover the 'subjects' themselves, as opposed to the verbal predicates, readily yield to the sentence model; the actant typology proposed by A.J. Greimas discovers in the multitude of narrative characters the elementary functions of grammatical analysis (Barthes 1992: 84).

Saussure skilte språkssystemet ut som et forskningsobjekt, ved å skille mellom en synkron og en diakron tilnærming til språket. Språkets synkrone side betegner språkets struktur slik det foreligger på et gitt tidspunkt. Når vi har lest teksten utfra aktantmodellen, har vi lest teksten utfra et synkront perspektiv, hvor aktantmodellen avleser en tekstlig grammatikk analogt med språkssystemet. Men ser vi det i relasjon til subjektet som befinner seg i den symbolske orden, så finner vi samme utgangspunkter når det å gjelder oppfattelsen av seg selv som et historisk vesen. For som Kristeva sier i relasjon til spørsmålet angående kvinnelig subjektivitet:

[F]emale subjectivity as it gives itself up to intuition becomes a problem with respect to a certain conception of time: time as project, teleology, linear and prospective unfolding: time as departure, progression and arrival - in other words, the time of history (Kristeva 1986;192).

Utfra dette perspektivet fremstiller aktantmodellen subjektets diakroni, hvor de uleselige elementene fremstår som synkrone innslag i det diakrone. For selv om det avskyelige viser seg som en glidende signifikant i den symbolske orden, viser det også til en diakron struktur i

subjektets tilblivelsesprosess når det er forbundet med primærfortrengingen, det vil si separasjonen fra morskroppen.

Far from being one of the semantic values that tremendous project of separation constituted by the biblical text, the taboo of the mother seems to be its originating mytheme (Kristeva 1982; 106).

Enkeltepisodene er relativt frikoblet fra den overordnede handlingsstrukturen.

Enkeltepisodene fremtrer bokstavelig talt som løsrevne deler i forhold til tekstens synkrone struktur. Men det er ikke bare episodene som fremstår som enkeltdele. I forbindelse med bilens innredning blir løsrivelse tematisert:

Mr. Shiftlet slept on the hard narrow back seat of the car with his feet outside the side window. He had his razor and a can of water on a crate that served him as a bedside table and he put a piece of mirror against the black glass and kept his coat neatly on a hanger that he hung over one of the windows (O'Connor 1990;150).

Ser vi isolert på gjenstandene som listes opp, barberhøvelen, vannflaska og speilet, danner de en metonymisk kjede ved å referere til samme handling, nemlig det å barbere seg. Men ser vi isolert på speilet, er det ikke helt, det er en speilbit. Biten befinner seg inni bilen, i kisten eller dødsrommet. Beina som stikker viser samme relasjon mellom refleks og mørke, lik lyset som kom fra huset. Speilet klarer ikke fange helheten, når beina stikker ut. Og det som lar seg fange er assosiert med død, i det bilen blir kalt en kiste.

Speilet løsrives videre fra sammenhengen når den i tillegg til å være uttrykk for en metonymi utgjør en løsrevet bit i seg selv. At bitens løsrivelse fra sammenhengen befinner seg inne i bilen, blir for oss ikke en tilfeldig observasjon. Vi forbinder den med en tematikk rundt løsrivelse, nærmere bestemt den primære prosess hvorved subjektet løsrives fra morskroppen. På det narrative planet uttrykker dette videre at delene er løsrevet fra tekstens såkalte helhetsstruktur, Et psykoanalytisk perspektiv innehar en vinkling som ser på elementene ut

fra et diakront perspektiv; men da som historien om subjektets tilblivelse i den symbolske orden.

### ***Delenes tale; faser i betydningsprosessen***

I følge Melanie Klein forholder spedbarnet seg til del-objekter frem til tre måneders - alderen. Disse delene oppfattes som enten gode eller onde, og vekker enten lyst eller smerte. Det er til denne preødipale fasen vi kan relatere de løsrevne enkeltdelene. Som vi har vist, er det i forbindelse med Lucynell at de løsrevne delene inngir mening. Lucynells mentale tilstand forbinder henne med det presymbolske; hun er tilbakestående, hun står utenfor språkets domene. Det er videre hun som forbindes med delene. Delenes språk legitimerer at vi leser relasjonen mellom Lucynell og enkeltdelene som et separasjonsprosjekt, der løsrivelse fremtrer som det strukturerende element. Vi skal først se hvordan Lucynell forbindes med uformidlet natur, med choras urepresentbarhet.<sup>13</sup>

### ***Naturens bevegelse; chora***<sup>14</sup>

Motivbruken etablerer som nevnt en motsetning mellom natur og kultur. Huset befinner seg på landet; det er en gård. Moren og datteren kan leses som metonymiske representanter for naturkonteksten gjennom å forbindes med naturens rytmikk, den sirkulære tidens visuelle tilstedeværelse. Forbindelsen settes ved mor-datterrelasjonen, som alluderer til reproduksjon og fruktbarhet. I tillegg finner vi naturens rytmikk nedfelt i hvordan de alltid sitter på trappa

---

<sup>13</sup> Kristeva definerer chora slik: "We borrow the term chora from Plato's *Timaeus* to denote an essentially mobile and extremely provincial articulation constituted by movement and their ephemeral stases. We differentiate this uncertain and indeterminate *articulation* from a *disposition* that already depends on representation, lends itself to phenomenological, spatial intuition and gives rise to a geometry ( Kristeva 1990;93).

og gynger om kveldene. Men denne rytmiske bevegeligheten, som setter moren og datteren inn i naturkonteksten, beskrives slik: "In the evenings he sat on the steps and talked while the old woman and Lycinell rocked violently in the chair on either side of him"(O'Connor 1990;150). Gjennom adverbet blir bevegelsen karakterisert som voldelig, frarøvet en tilsynelatende harmoni. Relasjonen mellom menneske og naturen fremtrer som noe voldelig, som et formålsløst, gruffullt sinne, og voldelige bevegelser. Moren og datterens kroppsbevegelser blir natur i konkret forstand, som noe disharmonisk og voldsomt.

Bevegelsen forbinder moren og datteren i et symbiotisk forhold. Dette kan leses som choras bevegelse; i det flytende kontinuum, det som ikke lar seg representere annet enn som et fundamentalt fravær av såvel subjekt som objekt. Denne forbindelsen vises videre ved at det er kvinnene, moren og datteren som bærer sporet av chora. Slik etableres choras tilknytning til det kvinnelige og til kroppens bevegelse. Å karakterisere den naturlige bevegelsen som voldelig, kan leses som en karakterisering av naturens destruktive tilstedeværelse i menneskekroppen. Chora kan relateres til 'det reelle' i Lacans tre stadier, det som er umulig å representere, det som går forut for speilfasen, og forut for etablering av kastraksjonsangsten.<sup>15</sup>

" [T]he real is the impossible'. It is in this sense the term begins to appear regularly, as an adjective, to describe that which is lacking in the symbolic order, the ineliminable residue of all articulation, the foreclosed element, which may be approached but never grasped: the umbilical cord of the symbolic" (Lacan 1977).

## ***Den orale fase***

---

<sup>14</sup> Som Toril Moi (Moi 1985) påpeker, ligger det et paradoks i det å teoretisere rindt chora, fordi chora ikke lar seg presentere innenfor en lingvistisk teori. Jacques Derrida kritiserer som kjent Kristeva for at begetet får metafysiske overtoner . Dette gjør han i Positions (Derrida 1981)

<sup>15</sup> I Speilfasen (6 mnd.)oplever speibarnet kimen til sin første fremmedgjøring, ved å identifisere seg selv i det andres bilde. Den første fremmedgjøringen skjer ved at barnet ønsker å kontrollere kroppen slik de andre gjør, det har et imaginært bilde av seg selv som den andre. Et eksempel er at barnet griner når det ser et annet barn slår seg.

I følge Freud er den orale fasen det første stadiet mennesket gjennomgår, hvor lysten er sentrert rundt en kroppsdel, munnen. Og det er ved å fokusere på munnen at vi kan lese konturer av Lucynells løsrivelse fra den preødipale mor. Som vi nevnte med en de gåtefulle hendelsene, gir Shiftlet Lucynell en tyggegummibit. Morens tenner er det som tilsynelatende forhindrer henne fra å tygge, men litt senere står det: "The old woman began to gum a seed" (O'Connor 1990;148). Morens tygging av frøet kan leses psykoanalytisk som, som en tygging av avkommet, av datteren. Denne lesningen legitimeres ved at frøet har en tvetydighet forbundet til seg. På den ene side er frøet ingen-ting, et frø er forbundet med tilblivelse, en potensiell væren. På den andre side er frøet relatert til sitt opphav, det et vegetativt "barn", lik Lucynell er barn av moren. Det er mulig å lese morens fortæringen av frøet som en ubevisst fortæring av sitt eget barn. Når Shiftlet gir Lucynell tyggegummien, blir det kimen til fremtidig spaltning, en splittelse som kan relateres til primærfortrengingen av morskroppen, og etableringen av den alltid-allerede fraværende signifikanten. Tyggingen viser til en omstrukturering av den semiotiske prosessualiteten. Lucynell er infisert med semiosis, men denne kanalisierer samtidig en fundamental atskillelse fra morskroppens begjær etter å spise henne opp. Morens munn karakteriseres nemlig slik:

The old woman`s smile was broad and toothless and suggestive.  
"Teach her to say 'sugarpie',"she said (O'Connor 1990;150).

Morens munn antyder mot noe seksuelt fristende, men forbindes også med fortæring. Relasjonen mellom morens fristende munn og føde, viser avskyens tilhørighet i nytelsen. Det viser seg om en frykt for og en drøm om forening med morskroppen, hvor subjektet blir fortært, spist opp, i den dødelige symbiosen. Dette danner en struktur som fungerer som grunnlag for den symbolske orden. For som Kristeva sier:

The semes that clothes the process of separation (orality, death, incest) are the inseparable linings of its logical representation aiming to guarantee the place and the law of the One God. In other words, the place and law of the One do not exist without a series of separations that are oral, corporeal, or even

more generally maternal, and in the last analysis relating to the fusion with the mother (Kristeva 1982;94).

Det orale, seksuelle og kannibalistiske i morsfantasien, er arkaiske fantasier knyttet til separasjonsprosessen.

### ***Shiftlet som fallosinstans***

Shiftlet introduserer også en kjønnsforskjell i det narrative universet. Morens ektemann er som nevnt død. Signifikanten etableres i og med Shiftlets inntreden i dette universet, noe som skaper en sammenheng mellom signifikant, fallos og etableringen av den andre. Men som Kristeva understreker, er etableringen av signifikanten ikke det samme som å splittes fra mors kroppens semiosis. Det skjer fordi etableringen av signifikanten også kan leses som en forvandling av morens begjær; semiosis kan integreres som en signifikant. Det er nettopp det vi så skjedde ved signifikantens frie spill i teksten. Lucynell tygging kanalisierer semiosis bort fra mors kroppen og her mot det maskuline, mot fallos, noe som gjør relasjonen mellom henne og Shiftlet interessant.

### ***Blikkets tvetydighet, forut for subjekt og objekt***

Morens begjær og morens kropp er forbundet med fortæring, død og destruksjon.

Etableringen av signifikanten som stedet for 'den andre', er videre forbundet med en omforming av begjærstrukturene. Dette kan vi avlese i Lucynells ene begjærsubjekt, Shiftlet.

Lucynells blikk er nemlig alltid fokusert på Shiftlet, og blir karakterisert som iakttakende, og betraktende. "The daughter sat down too and watched him (...)" (O'Connor 1990;148).

Beskrivelsen av blikket som iakttar Shiftlet gjentas i hele teksten, men i ulike kontekster hvor posisjonen hennes er interessant:

The daughter was leaning very far down, hanging her head almost between her knees watching him through a triangular door she had made in her overturned hair (O'Connor 1990;151).

De religiøse allusjonene til den hellige treenighet er tydelig til stede i triangelet hun lager av håret. Men Lucynell er selv skjult bak håret; hun ser innenfra og ut. Triangelformen er det som åpner for Lucynells blikk, det som tar henne ut av mørket. Triangelet er dermed forutsetningen for hennes blikk, samtidig som det er bare gjennom triangelet at hun faktisk kan se når hun sitter i denne posisjonen. Dermed kan vi trekke en parallell tilbake til Lacan, som poengterer at 'det reelle', 'det imaginære' og 'det symbolske' er posisjoner i relasjon til hverandre, de eksisterer ikke hver for seg. Når Lucynell sitter gjemt i sløret av håret, hentyder det til hennes presymbolske posisjon. Hun har ennå ikke innlemmet i språkstrukturen, hun befinner seg utenfor den symbolske orden. Dette understrekes ved at det er kroppsdelen, og blikket som er det "talende", det har ingen synekdochisk funksjon, slik blikkbeskrivelsene fungerte hos Shiftlet. Blikket representerer ingen helhet, det forblir en "bit".

Men det er gjennom triangeldøren blikket skuer. Blikket fremtrer fra mørket gjennom triangelet, noe som fører Lucynells blikk hen mot speilfasen, hvor subjektet ser seg selv som den andre, eller i 'den andres' blikk. Blikket er eneste kontakten Lucynell har med omverdenen. Men blikket er splittende på en annen måte. Når blikket ikke fungerer synedokisk, personifiserer det en relasjonell sammenheng mellom en og en annen, men ikke som to distinkte størrelser. Ser vi dette i relasjon til det semiotiske, er det flere indikatorer på at Lucynells blikk er et erotisert begjær for omverden, relatert til hennes erotisering av incestuøse forbindelse med morskroppen.

For Lucynell er forbundet med elementer som i følge Kristeva egner seg godt som markering av stadier i driftslettelsene:

Drive facilitation, temporarily arrested, marks *discontinuities* in what be called the various maternal supports [*matériaux*] susceptible to semiotization; voice gesture, colours (Kristeva 1986; 96).



Det materielle får egenverdi i form av spor av stadiene og lettelsene i subjektets konstituering. Og ser vi på Lucynell, er hun nettopp forbundet med det gestiske, til lyder og til farger. Hun er forbundet med språkets rytmiske og materielle karakter, ikke til signifikanten. Seksuelle konnotasjoner finner vi blant annet i fargebruken og i lyden når hun snakker. Dette kommer tydelig frem når Shiftlet lærer henne å si "bird":

He had not been around a week before the change he had made in the place was apparent. He had patched the front and the back steps, built a new hog pen, restored a fence, and taught Lucynell who was completely deaf and had never said a word in her life, to say the word "bird". The big rosy-faced girl followed him everywhere saying "Burrtdtdt ddbirrrtdt," and clapping her hands (O'Connor 1990;150).

Assonansen mellom *:/wɔrd/* og *:/bɔrd/* gjør det rent lydlig meningsbærende. Det konnoterer mot det semiotiske, der stemmelyden har egenverdi. Ansiktets rosa farge, og den ekstatiske handklappingen konnoterer også sterkt mot selve det semiotiske. Det falliske er direkte forbundet med bilen. "Lucynell was sitting on a chicken crate, stamping her feet and screaming "Burrddttt! bddurrdtttt!" but her fuss was drowned out by the car" (O'Connor 1990;150). Motorduren overdøver Lucynells skriking. Motorens stopp ble som vi husker forbundet med Lucynells døde far. Når den starter opp, gjeninnsettes det falliske eller farsinstansen, dersom vi leser bilen som en synkedokisk fremstilling av Shiftlet. Lucynells språk er dermed satt i forbindelse med en fallisk språkstruktur, selv om hun overdøves av den. Lucynell er fremdeles forbundet med det imaginære, hun fremsetter en imago av seg selv som den andre, noe som forbereder en splittelse fra moren. I begynnelsen blir blikket til Lucynell karakterisert som 'watched' og 'sly'. "[A]nd watched him with a cautiously sly look (...)" (O'Connor 1990;147). Etter de har giftet seg brukes "sly" til å beskrive tankene hennes: "Every now and then her placid expression was changed by a sly isolated little thought, like a shoot of green in the desert" (O'Connor 1990;153). Denne beskrivelsen bekrefter lesningen av

Lucynells utvikling som en gradvise bevegelse mot den symbolske orden. Denne grønne spiren viser tilbake til hennes tidligere posisjon som "frø". Lucynells gryende innlemmelse i den symbolske orden viser seg også ved at fargebeskrivelsen er de samme som Shiftlet har malt bilen med. "He had painted the car dark green with a yellow band around it just under the window" (O'Connor 1990;153). Vi taler om en vekstmetaforikk som også kan kaste lys over den subjektiveringsprosessen Lucynell kastes inn i.

Kristeva viser til Lacans tese om at fallosinstansen er en forutsetning selve subjektets mulighet til å posisjonere seg:

At this point we would like to emphasize, without going into details of Lacan's argument, that the phallus totalizes the effects of signified as having been produced by the signifier: the phallus is itself a signifier. In other words, the phallus is not given in the utterance but instead refers outside itself to a precondition that makes enunciation possible (Kristeva 1986;98).

Ser vi litt nærmere på "the word, bird" viser det en tvetydighet som kan relateres til den triangulære strukturen vi allerede har vært inne på. Fuglemetaforikk gjennomsyrrer teksten. I narrativet er det fugler i treet, de som månen besøker på sin vei opp på himmelen. Disse fuglene blir kalt "chickens". Treet er et fikentre: "A fat yellow moon appeared in the branches of the fig tree (...)" (O'Connor 1990;148). Dette skaper konnotasjoner mot Edens have, samtidig som fiken også er et fruktbarhetssymbol.<sup>16</sup> Den fete månen konnoterer også mot frodighet og fylde.

På narrasjonsplanet finner vi en utstrakt bruk av fuglemetaforikk. Shiftlet sammenlikner med menneskelige hjertet med en kylling: "[A]nd studied it like it was a day old chicken (...)" (O'Connor 1990;147). Også fortelleren bruker fuglemetaforikk til å karakterisere Lucynells utseende: "She had pink gold hair, and eyes as blue as a peacocks neck" (O'Connor 1990;146). Moren referer til fugler når hun skal beskrive hvilke handlinger

---

<sup>16</sup> Jill Baumgardner peker på dette. Hun sier : "[T]he fig, symbol of fertility and often used in iconography in place of the apple tree"(Baumgardener 1988;40).

Lucynell er i stand til å utføre: "She's smart too. She can sweep the floor, cock, wash feed the chickens and hoe" (O'Connor 1990;149). Selv om fuglereferansene inngår i ulike kontekster er det allikevel et meningsbærende i sammenheng med Lucynells inntreden i språket. Ser vi tilbake på hva som faktisk skjer i scenen hvor Shiftlet lærer Lucynell å snakke, tematiserer taleakten utfra tre posisjoner. Når Lucynell sier "bird" skjer det en sammenblanding av ulike narrative stemmer. For selv om "bird" fremtrer som semiotisk tom tale, så referer det analeptisk til fortellerstemmen på det ekstradiegetiske planet. For helt i begynnelsen av teksten ble Shiftlet sammenliknet med en fugl: "The daughter sat down to and watched him as if he were a bird that had come up very close"(O'Connor 1990;146). Når Lucynell sier bird kan det videre leses som en benevnelse av Shiftlet, noe som da er overgrepet fortellerstemmen. "Bird" fungerer dermed som en glidende signifikant, men da mellom ulike narrasjonsplan.

Men "bird" kan også leses i sammenheng med tyggegummisekvensen. Lucynell blir tilført taleevnen av fallosinstansen. At ordet ikke benevner noe spesifikt, viser i så måte til en generell underminering av referenten i den symbolske orden, forstått slik at "Språkets væren er tingenes ikke-væren."<sup>17</sup> Overgangen til det symbolske orden medfører en erkjennelse av mangelen som ligger i språket. Ordet blir et tegn for tomheten, forstått slik at subjektet kan erstatte mangelen med språktegn. Dette viser seg nettopp ved at scenen også antyder en sammenkobling mellom språk og kjønnsakten. For Lucynells rosa kinn, hennes ekstatiske handklapping, og skrikingen hennes skaper konnotasjoner mot selve seksualakten.

Den genitale fasen, der mennesket oppdager at mor mangler fallos, er også fasen hvor subjektet begynner å snakke, dvs. innlemmes i den symbolske orden.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Sitat Lacan: *Écrits* 627 (Lacan 1977)

<sup>18</sup> Vi leser scenen emblematiske, og ikke som om Lucynell faktisk trer inn i den symbolske orden.

Lucynells ord viser til tegnets splittelse, hvor signifikatet splittes fra signifikanten, tegnets arbitraritet etableres. Shiftlet fremstår derfor som en nødvendig instans i Lucynells løsrivelsesprosjekt fremover. Når Shiftlet er assosiert med døden, er det også en antydning om hvilken posisjon han utgjør i relasjon til Lucynell. Dødsmetaforikken viser hvordan overgangen til den symbolske orden markerer et 'drap' på morstingen. Det døde tegn viser til en potensiell væren i tegnets rike for Lucynell.

Ser vi på de ulike kontekstene "bird" inngår i, blir signifikanten like udifferensiert og flertydig som korstegnet. Men denne signifikanten beveger seg i "motsatt" retning av korstegnet til Shiftlet. For korstegnet er i utgangspunktet et religiøst symbol, men som blir flertydig og flytende i teksten. Som en motsetning til dette beveger "bird" seg fra å være en flertydig og udifferensiert signifikant, til å fremtre som et religiøst symbol. Dette skjer på spisestedet "The hot spot", hvor Lucynell sammenliknes med en engel. "She looks like an angel of Gawd," he murmured" (O'Connor 1990;155). I relasjon til engelkroppen inkarnerer sammenblandingen mellom menneske og fugl en religiøs dimensjon. "Bird" beveger seg fra den udifferensierte signifikanten til å bli meningsfull som symbol.

Men, hva så med avskyen? Som Kristeva sier, er det dens tilknytning til primærprosessen som gjør den objektløs, bakenfor og utenfor ethvert tegnsystem. Avskyen eksisterer innenfor den symbolske orden, som en ikke - språklig erfaring subjektet ikke har maktet å overføre til språket, til tegnets rike. Når vi nå skal se nærmere på avskyen, skal vi også vinkle dette diakront, men da i relasjon til etableringen av 'den andre', til overjeg'ets regulerende struktur. Implisitt ligger det en annen vinkling på seksualitet og begjær, hvor 'den andre' fremstår som det stedet hvor signifikanten etableres, stedet hvor begjæret kan sublimeres og fylles med mening.

## ***Morens hyperbolske makt***

Hvem har makten i dette universet? Det er moren som har all makt og kontroll. Morens makt fremstår som en allmakt. I O'Connor's tekst kan vi lese denne allmakt gjennom similen moren fremstilles gjennom: "[A]s if she were the owner of the sun" (O'Connor 1990;146). Litt senere blir denne makten bekreftet: "The old woman's three mountains were black against the dark blue sky and were visited on and off by various planets and by the moon after it had left the chickens" (O'Connor 1990;159). Når moren fremstår som naturens eier, blir makten som manifesteres i hennes skikkelse en makt som omfavner alt; den overskrider enhver avgrensning, enhver skillelinje. Shiftlets inntreden på gården og hans reparasjon av bilen må derfor ses i sammenheng med morens gradvise tap av allmakt. Løsrivelse fra morens altomfattende og destruktive makt, er forutsetningen for at 'den andre' skal etablere seg som lov. Forvandlingen av morens makt er selve forutsetningen for at subjektet skal kunne etablere seg i den symbolske orden, en forutsetning for at tegnene skal oppleves som meningsbærende.

## IV SPLITTELSE SOM FIGUR PÅ MENNESKETS ENHET

I kapittel II viste vi hvordan signifikantens glidning ble lokalisert som en forstyrrelse av distinkte kategorier. Signifikanten etablert som en konsekvens av vår lesning, eller av vårt forsøk på å danne sammenheng. Sammenheng og splittelse går dermed "hånd i hånd", hvor de både destruerer og forutsetter hverandre.

Spørsmålet er om dette åpner for en ny innfallsvinkel til tekstelementer som hittil har vært ubehandlet. Dette skal vi gjøre ved å vise hvordan oksymoronet og hyperbolen kan leses som figurer på det "umulige" i menneskets eksistens i den symbolske orden.

I forhold til det objektiverende leserperspektivet, leste vi de groteske virkemidlene inn i Kristevas teori om det avskyelige. Men oksymoronet utgjør i seg selv en paradoksal og umulig enhet. Oksymoronet kan derfor leses som et bilde på mennesket i den symbolske orden, både ved å være en figur for splittelse, og en figur som unndrar seg logikkens domene.

I O'Connor's tekst skjer det gjennom måten fortelleren benytter seg av oksymoronet i "omvendt rekkefølge" sammenliknet med det objektiverende leserperspektivet. Oksymoronet er å forstå som mer enn en stilfigur. Vi skal også se hvordan fortelleren skaper en usikkerhet med hensyn på hyperbolens distanserende funksjon. Fortelleren går nemlig heller ikke "fri" fra den ambivalensen som teksten utsier.

## ***Hyperbolen og paradokset***

Morens makt fremsto som sagt med hyperbolske dimensjoner, den var grenseløs. Men i motsetning til måten hyperbolen ble forstått som et virkemiddel til å skape ironisk distanse, så har denne hyperbolen ingen ironiserende eller latterliggjørende effekt. Morens makt blir reelt sett hyperbolsk, og fungerer som en altomfattende kraft overfor sin datter. Dette viser til en dobbelthet når det gjelder hyperbolen som sådan. For begge "sidene", dvs. det reelt hyperbolske og hyperbolen som stilfigur, forbindes med makt, og videre til overjeg'ets regulerende struktur. Den ironiske distansen ble etablert gjennom stilfigurenes distanserende virkning og bekreftet slik subjektets posisjon i den symbolske orden.<sup>19</sup>

Men fortellerinstansen har også en tvetydig posisjon i dette språkuniverset. Fortelleren blir nemlig også forbundet med blick og perspektiv for eksempel gjennom den hyppige bruken av 'as if', dvs. svake similer. As if'ene eller sammenligningene, er tvetydig fordi de innfører et fortellerblikk som en fortolkende instans i selve teksten. Denne tilstedeværelsen fremtrer gjennom bruken av det Genette kaller "modalizing locutions" (Genette 1986). Genette bruker begrepet for å vise hvordan disse tillater fortelleren å si noe hypotetisk uten å gå utenfor den indre fokaliseringen:

[M]arcell Muller is not wrong in looking at them as "the alibies" of the novelist imposing his truth under a somewhat hypocritical cover, beyond all the uncertainties of the hero and perhaps also of the narrator (Genette 1986;203).

---

<sup>19</sup> Dette var spesielt tydelig i forhold til Shiftlets tale, hvor konvensjonelle spørsmål ble oppfattet bokstavelig, noe som hadde en latterliggjørende effekt.

Hvordan nedfeller dette seg konkret i teksten? Det er primært i relasjon til Shiftlet at disse similene har en iboende tvetydighet. Vi har lest Shiftlet som prototypen på det kastrerte subjektet. Men det betyr at fortellerinstansen også er et kastrert subjekt, i og med at fortellerinstansen befinner seg i den symbolske orden. Så langt i lesningen har vi vist hvordan similene har fungert som hyperboler i forhold til karakterene, og som metaforer i forhold til naturelementene. Men det er i forhold til Shiftlet at similenes hyperbolske funksjon destabiliseres i sterkest grad. Det skjer ved at hyperbolen, i tillegg til å skape avstand, opptrer som paradokser, noe som videre tematiserer splittelse som figur:

Den først hyperbolen finner vi når Shiftlets ansikt blir belyst:

"I got ",he said, tapping his knuckles on the floor to emphasize the immensity of what he was going to say, "a moral intelligence!" (...) and he stared at her as if he were astonished himself at this impossible truth (O'Connor 1990;145).

Hyperbolen som skaper avstand til Shiftlet er forbundet med tvetydighet. For er det ikke slik at den umulige sannheten som fortelleren karakteriserer dette utsagnet som, faktisk er sann? Vi må se det i forhold til Genettes tese om den hypotetiske simile, hvor det er forfatterens sannhet som indirekte kommer til syne. Spørsmålet blir da hvordan man overhodet kan si noe sant om subjektet, når subjektet nødvendigvis er splittet? Paradokset blir den eneste figuren som muliggjør en "sann" fremstilling av mennesket, fordi paradokset er i seg selv en splittelsesfigur. Men dermed kommer det et annet problem til syne. For i det første leserperspektivet var oksymoronet og hyperbolen benyttet som distanseskapende virkemiddel, relatert til avskyen og det avskyelige. Men dersom paradokset sier sannheten om mennesket som et splittet vesen, så betyr det at sannheten om mennesket er et reelt paradoks, og ikke en figur med en bestemt funksjon. Det er nettopp paradoksets dobbelthet som kommer frem i denne similen. For Shiftlets "moralske intelligens" er å betrakte som komisk i sin overdrivelse. Men fortelleren bruker samme paradoksale struktur til å karakterisere Shiftlets



forbauselse over sitt eget utsagn. Den moralske intelligensen er en umulig sannhet, likesom sannheten er umulig, fordi den er paradoksal. Dermed vil perspektivet som skal styre vårt tredje lesemåte ha som utgangspunkt at paradokset er et talende prinsipp for menneskets eksistens. Men kan vi dermed si at paradokset omfatter det de foregående leserperspektivene utsier?

Det første perspektivet ble relatert til tekstens linære tid, der signifikantens glidning markerte tekstens ubevisste. Det andre perspektivet ble forbundet med en diakron tidsoppfatning om subjektets tilblivelse, hvor delene ble sammenført utfra et psykoanalytisk perspektiv. Det tredje leserperspektivet vil forhåpentligvis innbefatte de to foregående. Når paradokset blir lest som figurasjon på subjektets posisjon i den symbolske orden, er det som et resultat av et drama som utspiller seg i den arkaiske tiden, som ligger forut for selve splittelsen i subjektet.<sup>20</sup> Paradokset vil henviser til det som ikke lar seg representere i språket. På den andre side representerer det paradoksale mennesket i den symbolske orden. Det paradoksale følger sin egen logikk, som bare kan komme til syne ved å stå i et motsetningsforhold til den symbolske ordens logikk, den blir også en umulig sannhet.

Dette poenget viser seg også i similen hvor Shiftlet får start på bilen:

"He had an expression of serious modesty on his face as if he had just raised the dead"

(O'Connor 1990;151). Som hypotetisk simile fortolkes handlingen som om Shiftlet har

guddommelige evner. Dette skaper en usikkerhet med hensyn på fortellerblikket, for på

narrasjonsplanet er bilen metaforisk forbundet med en menneskelig død. Bilens oppstart kan

leses som det å stå opp fra de døde. Språkets metaforiske evne til besjeling blir paradoksalt

---

<sup>20</sup> Lacan betegner dette forholdet metonymi (eller som synekdoke). Når mening produseres som en konsekvens av mangelen, vil begjæret etter mening (å gjøre mangelen nærværende) bevege seg i en metonymisk rekke. Utsigelsen vil alltid være metonymisk, fordi mangelen ikke lar seg utsi. " By which we see that the connection between boat and sail is nowhere but in the signifier, and that it is the word - to - word connection that metonymy is based. We shall designate as metonymy, then the slope of the effective field of the signifier in the constitution of meaning" (Lacan 1988;89).

nok anskueliggjort gjennom fortellersimilen. Den kan leses som et metabilde på det metaforiske språkets grunnleggende definisjon, nemlig det å gi liv til noe ikke-levende, prosopopeia.

Når fortelleren sammenlikner ansiktsuttrykket med Jesus oppvekking av de døde, danner dette en sammenheng med den første similen vi behandlet. Begge fremtrer som fortolkninger av ansiktsuttrykket til Shiftlet. Shiftlets "opplyste" ansikt ble tidligere lest som en illustrasjon på menneskets tenkeevne, det som skiller oss fra andre levende vesener. Når fortelleren fortolker Shiftlets uttrykk i den similske konstruksjonen, fremtrer ansiktet hans i en annen posisjon; det bli bokstavelig talt lest. Fortellerinstansens "lesning" eller fortolkning av Shiftlets uttrykk setter fortelleren inn det den posisjonen hvor vi befant oss i vårt psykoanalytiske leserperspektiv. Det skjer ved at det er en enkelt del som leses, ansiktsuttrykket. Men i likhet med at den moralske intelligensen fremsto som en paradoksal og umulig sannhet, så har vi lest bilens oppstarting som en innføring av en fallosinstans i det psykoanalytiske perspektivet, en oppstandelse i metaforisk forstand. Dermed får fortellerens similer samme paradoksale og umulige henvisningsfunksjon.. Perspektivet fremstår som begrenset, forstått slik at det bokstavelig talt er blind for alle de mulige andre betydningene Shiftlets oppstarting av bilen kan leses som i andre perspektiv.

Det tredje leserperspektivet presenterer subjektproblematikken utfra et ståsted hvor paradokset blir figuren for det splittede subjektet. Dermed må tråder som angår tiden tas opp igjen. Når paradokset blir et figurlig uttrykk for et overordnet prinsipp, betyr det at subjektets løsrivelsesprosjekt allerede er fullført, at paradokset betegner denne splittelsen. Men det betyr også at det splittede subjektet fremstår som et "urent" subjekt, dersom vi ser det i lys av det avskyelige. I den videre lesningen vil det avskyelige spille en mer sentral rolle. Relasjonen

---

Diskusjonen om forholdet mellom metonymi og synekdoke skal vi la ligge, se f. eks Paul Ricoeur *La metaphor vivre* (Ricoeur 1975)

mellom avsky og løsrivelse finner sitt møtepunkt i at en felles forbindelse med makt, til etableringen av 'den andre' som en transcendental signifikant i den symbolske orden.

### ***Makt, subjektet som løsrevet***

Vi skal se på den tredje similen som er forbundet med Shiftlets ansikt, og vise hvordan den tematiserer et vendepunkt i teksten. Dette finner vi i scenen når de kommer ut av rådhuset, etter de har giftet seg:

As they came out of the courthouse, Mr. Shiftlet began to twist his neck in his collar. He looked morose and bitter as if he had been insulted while someone held him. "That didn't satisfy me none," he said. "That was just something a woman in an office did, nothing but paperworks and bloodtests. What do they know about my blood? If they was to take my heart out and cut it out," he said, "they wouldn't know a thing about me. It didn't satisfy me at all."  
"It satisfied the law," the old woman said sharply.  
"The law," Mr. Shiftlet said and spit. "It's the law that don't satisfy me" (O'Connor 1990;153).

Giftemålet markerer et vendepunkt på historieplanet, i og med at moren og Shiftlets prosjekter er fullført. Moren har fått seg svigersønn og Shiftlet har giftet seg til en bil. Men vi finner også en overgang som kan relateres til subjektkonstitueringen. Ser vi isolert på Shiftlets reaksjon, er den ulogisk, tatt i betraktning at giftemålet er en transaksjon, et rent forretningsanliggende. Shiftlets affekt lar seg ikke forklare som en reaksjon på situasjonens følelsesladede kontekst. Det affektive fremtrer som en negasjon av Shiftlets kalkulerende bevissthet, som en uvelkommen inntrenger. Ser vi nærmere på fortellerens simile, så problematiserer den også relasjonen mellom det affektive som utbrudd, og som en forklarlig reaksjon.

Fortellerens simile fremstiller Shiftlets utseende som om han er blitt fornærmet: "[A]s if he had been insulted while someone held him". Den personifiserte tvangen er forbundet til det kroppslige, noe som skaper en paradoksal forbindelse mellom affektens tilfeldige karakter og en tvangsfigur. Det kroppslige i tvangsfiguren skaper en relasjon mellom det tilfeldige,

kroppen og affekten, som en tvangsrelasjon. Dermed ser vi at affekten fremtrer lik den glidende signifikanten. Affekten fremtrer som subversiv når den er splittet fra det meningsfulle. Dens tilfeldighet skaper også problemer når det gjelder temporalitet. At den fremtrer som tilfeldig, men paradoksalt nok også som tvang, gjør at signifikanten fremtrer som en ukontrollerbar affekt, som ved sin uforutsigelighet er permanent truende for subjektet. Affekten er løsrevet fra subjektets vilje; den tiltvinger seg en kroppslig reaksjon. Affekten fremstår lik choras formålsløse bevegelse, men nå i forhold til subjektet i den symbolske orden, innenfor loven. Dermed kan det leses som en internalisering av de elementene som til nå har vært lest i et diakront lys, nettopp fordi det er snakk om makt og løsrivelse. Denne internaliseringen av signifikanten er videre relatert til avskyen.

Shiftlet formidler relasjonen mellom avsky og nytelse når han sier at det er loven som ikke tilfredsstillter han. Som vi allerede har nevnt, er nytelsen avskyens eneste mål. Når Shiftlet fremstår som utilfredsstilt i forhold til loven, viser det at han ikke har fått fullendt separasjon fra begjæret etter moren. Sagt på en annen måte, så har subjektet ikke akseptert lovens forbud. Den manglende transformasjon av begjæret etter fusjon med morskroppen indikeres gjennom affektens fundamentale språkløshet, og internaliserte tvangsmessighet.

I selve similen og i Shiftlets tale har det også skjedd en forandring. Både similen og hjertepratet er interne analepser. For i begynnelsen av teksten, når Shiftlet ankommer gården står det at: "He seemed to be a young man but he had a look of composed dissatisfaction as if he understood life thoroughly" (O'Connor 1990;146). Teksten kan derfor sies å starte med en beskrivelse av Shiftlets utilfredse ansikt. Og Shiftlets tale om hjertet viser tilbake til episoden med doktoren som skjærer ut hjertet på folk, men som "[D]on't know more about it than you or me" (O'Connor 1990;147). Forskjellen ligger i at Shiftlet i dette tilfellet referer til denne historien som et "jeg", dvs. det er han ingen har viten om. Dermed ser vi at det har skjedd to

forskyvninger av sentral betydning for vår videre lesning. Shiftlets tale fremstår ikke lenger som klisjèfylt, den oppleves som refererende tilbake til historien, til noe som har hendt. Samtidig fungerer similen på motsatt vis ved at Shiftlets mentale tilstand er uforandret fra begynnelse til slutt.

Tidsaspektet reverseres gjennom de interne analepsene. For paradoksalt nok indikerer Shiftlets tale en utvikling i teksten, men ikke på historieplanet. Når talen er en gjentakelse av en tale som er plassert forut i teksten, betyr det at den i sin tur forandrer funksjon. For gjentakelsen av talen viser nemlig eksplisitt til et skifte av posisjoner; han bytter ut referansen til "A man", med å referere til seg selv: "[T]hey wouldn't know a thing about me" (O'Connor 1990;153). Dermed ser vi at sekvens I gjentas i sekvens II, hvor Shiftlet fremstår som et splittet subjekt.

## **Sceneskifte og løsrivelse**

Etter giftemålet kjører de hjem for å sette av moren. Morens første og eneste emosjonelle utladning gjør at hun også fremstår som mer menneskelig, eller mer nyansert enn tidligere:

When they were ready to leave, she stood staring in the window of the car, with her fingers clenched around the glass. Tears began to seep sideways out of her eyes and run along the dirty creases in her face. "I ain't been parted with her for two days before," she said" (O'Connor 1990; 154).

Dobbelthet preger denne scenen. Morens tårer går til side, de går hver sin vei. Fordoblingen og delingen gjenspeiler seg også i antall dager, og at moren eksplisitt nevner "parted", atskilt. Og det er fordoblingen og atskillelsen som er interessant i dette tilfellet.

For Lucynell sitter inne i bilen, i det rommet som i relasjon til Shiftlet fremsto som et dødelig rom. Men rommets innside var også forbundet med enkeltdelen, speilbiten. Når Lucynell befinner seg inne i bilen, er hun forbundet med delen, men da som et speil. Shiftlet brukte bilen som bolig. Men det var ikke plass til hele hans kropp, beina stakk ut av vinduet.

Speilbiten som gjenspeiling kunne derfor ikke favne helheten. Dette tematiserer relasjonen mellom språk og subjekt, nemlig det umulige i å representere subjektet som et hele.

Men fokuserer vi derimot på Lucynell og hennes tilblivelse, får glasset en annen funksjon. For vinduet tematiserer Lucynells blick ut fra en annen posisjon. Når vinduet er lukket igjen, fremstår det som en usynlig hinne mellom den som ser og den som blir sett. Vinduet er således lik tegnet; språkets inntreden betyr tingenes fravær. Vinduet er en usynlig hinne som ikke avslører sin tildekking av dets tidligere funksjon, som et hull for det som ikke lar seg favne i speilets tilbakekasting. I denne konteksten fremtrer vinduet som det gjennomskuelige, men med språkets paradoksale tvetydighet. Barrieren, splittelsen mellom den som ser og det som blir sett, sammenfaller med at moren er blitt som usynlig for Lucynells blick. "Lucynell looked straight at her and didn't seem to see her there at all" (O'Connor 1990;154). Når moren er blitt usynlig for Lucynell, kan det på den ene side leses som en bekreftelse på overgangen fra det semiotiske til den symbolske orden. I og med atskillelsen, fremtrer moren ikke for blikket til Lucynell, noe som indikerer en vellykket sublimering av driften mot morskroppen. Overføringen fra primærobjekt til tegn har dermed funnet sted. Dette bekreftes ved at hun har giftet seg med Shiftlet, objektet for hennes erotiske begjær. Med giftemålet er hun bokstavelig talt blitt seremonielt initiert inn i den symbolske orden.

### ***Shiftlet som bevegelsens gjentakelse***

Shiftlet har fått bilen men har fremdeles motstanderen, Lucynell, ved sin side. For at prosjektet skal kunne anses som fullført, må han kvitte seg med henne. Som vi nevnte i forbindelsen med aktantmodellen, markerer avskjeden med gården en ny sekvens i teksten. Vi

har sett at dette antyder en overgang fra det semiotiske til det symbolske hos Lucynell.

Avskystrukturen er av helt sentral betydning i sekvens to. For selv om Lucynells atskillelse fremstår som vellykket i fysisk forstand, så er den ikke fullendt i symbolsk forstand.

Atskillelse er også tvetydig hos Shiftlet.

Som vi husker, markerte giftemålssekvensen en vending i teksten, der simlene reverserte tidsaspektet ved å gjenta elementer fra første sekvens. Affektens plutselige og formålsløse inntreden, var en gjentakelse av måten den glidende signifikanten fremsto i første sekvens. Skillet mellom sekvens I og sekvens II dreier seg både rundt gjentakelse og løsrivelse.

Shiftlet fremstår som en mer nyansert karakter gjennom fortellerens indre fokalisering. Sekvensen begynner med en beskrivelse av ettermiddagen: "The early afternoon was clear and open and surrounded by pale blue sky"(O'Connor 1990;153). Ettermiddagen beskrives som et hull omringet av himmelen. Tiden omslutes av himmelens blåhet, som lager et blankt og åpent tidshull. Fortellerens indre fokalisering viser også til tid, men da på en annen måte:

Although the car would go only thirty miles an hour, Mr. Shiftlet imagined a terrific climb and dip and swerve that went entirely to his head so he forgot his morning bitterness. He had always wanted an automobile but he had never been able to afford one before. He drove very fast because he wanted to make Mobile by nightfall (O'Connor 1990;153).

Shiftlet glemmer hvor trist han var på bryllupsdagen ved å la seg beruse av at han har skaffet seg en fortreffelig bil. Hans berusende innbilning skaper en ønsket tilstand, hvor den påtrengende mismodigheten glemmes. Shiftlets ønske er oppfylt; han har oppnådd sitt mål. Men som vi husker, så fremsto bilen som en fetisj, noe som antyder at Shiftlet fremdeles befinner seg i kontakt med det semiotiske, hvor mangelen ikke har etablert seg i språket. En anelse om at separasjonen ikke er fullbyrdet hos Shiftlet, finner vi når formålet med turen er byen "Mobile", som betyr bevegelse.

Ser vi tilbake på aktantmodellen, har Shiftlet ikke klart sin glorifiserende prøve fullt ut. Mostanderen, Lucynell er fremdeles ved hans side. Hennes tilstedeværelse er en "rest" fra den første sekvensen, som viser en overskridelse av utgangspunktene for atskillelsen mellom de ulike leserperspektivene. Det skaper et mellomrom i teksten hvor de ulike leserperspektivene faller sammen. Lucynell blir i så måte den blinde "flekk", noe som leder til en tematisering av differance med utgangspunkt i Luce Irigarays tenkning omkring det feminine og temporalitet.

### ***Lucynell det semiotiske innslag i det symbolske***

Lucynells tilstedeværelse er en påminnelse om det uavsluttede i Shiftlets prosjektet. I den sammenhengen viser hun til Shiftlets posisjon i sekvens en, som representant for tekstens synkrone struktur. Dette gjør at Shiftlets mismodighet kan forklares som et resultat av at han ikke har blitt kvitt henne, dvs. at han delvis har mislykkes i sitt prosjekt:

Occasionally he stopped his thoughts long enough to look at Lucynell in the seat beside him. She had eaten the lunch as soon as they were out of the yard and now she was pulling the cherries off the hat one by one and throwing them out the window. He became depressed despite of the car (O'Connor 1990;154).

Affekten er allikevel tvetydig, fordi selv om depresjonen inntreffer til tross for at han har fått bilen, så er det ved å beskue Lucynell at han blir deprimert. Det er hun som gjør han så trist.

Men Lucynell fremtrer i en annen posisjon enn den hun hadde i første sekvens. Maten er blitt spist opp, den er fortært. Dette viser til en overgang fra det orale til det genitale, hvor subjektet har oppdaget mangelen, nemlig at det er kastret. Dette viser seg ved handlingen Lucynell holder på med. Hun driver og plukker bær av hatten og oppløser den formen som var "pynt". Selve atskillelsen fra moren aksentueres når bærene plukkes fra hatten, og symboliserer en destruksjon av morens makt. På den andre side utsier handlingen noe absurd,



og viser således til hennes tilstand som tilbakestående. Men Lucynells handling konnoterer også tilblivelse, i og med at hun befinner seg i nye omgivelser, på et nytt sted, noe som potensielt sett kan føre henne inn i et nytt utviklingsstadium. Vi finner også seksuelle antydninger i handlingen. "To pop one's cherry" betyr på slang - å bryte jomfrudommen.

Men hva med Shiftlet, ser han "potensialet" i Lucynell? Shiftlet bestemmer seg for at Lucynell er sulten, og stopper på "The hot spot". Navnet på serveringsstedet skaper konnotasjoner både mot det brennende helvete og det kvinnelige kjønnsorgan. Stedets servitør har likeledes et utseende som alluderer mot månen, mot mørket, og mot Shiftlets bleke blikk. "[A] pale youth with a greasy rag hung over his shoulder." (O'Connor 1990;154)

Lucynell sovner på "The hot spot", før hun har fått i seg maten.

Som vi husker, brukte Shiftlet mat som argument for å ta med Lucynell på bryllupsreise. "I wouldn't marry the Duchess Windsor," he said firmly, unless I could take her to a hotel and give her something good to eat" (O'Connor 1990;152). Selv om "The hot spot" neppe kan kalles et fint hotell, så oppfyller det ironisk nok Shiftlets intensjoner med bryllupsreisen. Men spørsmålet er hvilken sult og hvems sult som skal tilfredsstilles på serveringsstedet. Shiftlet leser nemlig inn denne sulten hos Lucynell, det er han som bestemmer seg for at hun er sulten. Dette viser til en dobbelthet når det gjelder Shiftlets perspektiv. For sult viser også til en manglende tilfredsstillelse, en tilstand vi allerede har forbundet med Shiftlets selv. Når Shiftlet leser sulten inn i Lucynell, så kan det forstås som en projisering av hans egen sult, hans mangel på tilfredsstillelse. Den sultne Lucynell speiler således Shiftlets utilfredshet, noe som gjør at hun fremtrer som et imago av hans eget begjær. Sulten lar seg tilfredsstille, og begjæret kan forløses på "The hot spot".

Men dersom Lucynell fremstår i en imaginær posisjon, som et imago på hans begjær, så er Shiftlets utilfredshet relatert til det semiotiske. Den manglende tilfredsstillelsen viser til

en arkaisk rest i subjektkonstitusjonen. Tilfredsstillelse er i det preødipale knyttet til former for ernæring, til føde, til den orale fase hvor subjektet tilfredsstillelse er relatert til munnen og til morskroppen. Dermed er det mulig å lese Lucynell som figurasjon på Shiftlets posisjon med en fot i hver leir. Han selv har ikke nådd en vellykket sublimering av primærinstittene. Dersom vi ser det slik, gjentar Shiftlet Lucynells posisjon i sekvens I, men med negativt fortegn. For Shiftlet representerer Lucynell en mulighet for at begjæret skal kunne finne et genitalt eller erotisk objekt. "The hot spot" er, som allerede sagt, forbundet med det kvinnelige kjønnsorganet. Men Shiftlet tillater ikke en slik erotisering av begjæret. Han flykter fra det og følgelig forlater han henne der hun har sovnet ved disken:

"Give it to her when she wakes up," Mr. Shiftlet said. "I'll pay for it now."  
The boy bent over her and stared at the pink-gold hair and the half-shut sleeping eyes. Then he looked up and stared at Mr. Shiftlet. "She looks like an angel of Gawd," he murmured.  
"Hitchiker," Mr. Shiftlet explained. "I can't wait. I got to make Tuscaloosa".  
The boy bent over again and very carefully touched his fingers to a strand of the golden hair and Mr. Shiftlet left (O'Connor 1990;155).

### ***Kroppen som tegn, mellom posisjoner***

Ser vi nærmere på episoden på "The hot spot", er den gjennomsyret av tvetydighet. Vi har allerede vært inne på hvordan navnet kobler sammen seksualitet, mat og det diabolske. Lest ut fra Shiftlets perspektiv, representerer den kvinnelige seksualiteten som en djevlesk og fortærende kraft han må flykte fra. Gutten fremtrer som en inkarnert djevel, hvor motsetningen til denne djevleskikkelsen opprettes av han selv, når han sammenlikner Lucynell med en engel. Lucynells søvn manifesterer på sett og vis engelens uskyldige mellomposisjon, mellom en transcendental og jordisk sfære. I søvnen er hun bevisstløs, men likevel med halvåpne øyne. Lucynells søvn markerer imidlertid en grunnleggende forbindelse mellom mennesket og det guddommelige; kontakten blir mulig bare så fremst

bevisstheten, menneskets særlige fraværende og troen inntreter. Lucynells uskyldige søvn blir et symbol på denne disposisjonen som gjør mennesket mottakelig for det guddommelige. Når gutten sammenlikner henne med en engel, er det tilsynelatende på grunn av hvordan håret ser ut. Men guttens skitne fille konnoterer mot geitehår, det diabolske. Håret fremtrer dermed som et heterogent tegn, hvor både det gode og det onde fremtrer i en umulig og paradoksal forening. Det samme paradokset finner vi i engelkroppen. En engels kropp er heterogen; den er både menneske og fugl. Engelkroppen er grotesk, i det at den inkarnerer dyret og mennesket i én og samme skikkelse.

"The hot spot" fremstår som et sted, et topos, som kan karakteriseres som et mellomrom. I narrasjonen danner dette rommet en overgang mellom sekvensen I og II, i og med at Lucynell blir forlatt på "The hot spot". Mellomrommet markeres ved at stedet kan karakteriseres som motsetningsfylt; i rommet finner vi både det djevenske og guddommelige, det uskyldige og det urene, det seksuelle og det transcendent på samme tid og sted.

Rommet blir et bilde på den motsetningsfylte posisjonen mennesket befinner seg i, alltid mellom posisjoner, mellom det gode og det onde, mellom kropp og sjel, mellom en kjønnslig begjær og en åndelig lengsel mot det religiøse. Når stedet er forbundet med det kvinnelige kjønnsorganet, og Shiftlet rømmer fra stedet, innvarsler det også et seksuelt problem hos Shiftlet. Ser vi på stedet som overgang, er det mulig å lese relasjonen mellom Lucynell og Shiftlet som reversibel i forhold til Lucynell som en "rest" fra tekstens første sekvens. I stedet blir det Shiftlet som bærer denne resten. Dette åpner for at vi kan lese hans prosjekt som likt Lucynells, dvs. som subjektets tilblivelsesprosjekt.

Når Lucynell forlattes i mellomrommet, er hun forlatt på et sted som illustrerer vår verden; vår måte å gjøre verden meningsfull på. Det antydes at gutten bak disken senere har seksuell omgang med henne. På "The hot spot" innvies Lucynell i den seksuelle økonomien,

men påtagelig nok ikke av Shiftlet. Det er gutten bak disken som bærer fallos; det er han som berører Lucynell. Beskrivelsen av hvordan fingrene hans berører håret hennes inneholder en grammatisk uregelmessighet. Han berører nemlig ikke håret hennes, men fingeren som igjen berører håret: "[A]nd very carefully touched his *finger* to a strand of her golden hair." (Min utheving) Grammatisk sett er dette en selvmotsigelse, i og med at verbet og substantivet sammenfaller. Setningen blir allikevel meningsfull dersom vi bytter ut finger med penis. I mellomrommet er Lucynell blitt et seksuelt begjærsobjekt, et objekt for mannens "djevleske" lyst. At dette blir å regne som en voldtekt gir hendelsen nok et diabolsk trekk.

Shiftlet står ikke for innvielsen, slik det normalt sett skjer etter et bryllup. Flukten fra Lucynell kan leses som en unnvikelse av seksualiteten. Slik Kristeva ser det, kan man lese det på følgende måte: "Man forstår at den melankolske tilbaketrekkingen er en flukt bort fra erotikkens farer" (Kristeva 1994; 147). Og det er nettopp en forsterkning av det melankolske tungsinn som preger Shiftlet i det han kjører vekk fra "The hot spot": "He was more depressed than ever as he drove on by himself." (O'Connor 1990;155).

### ***Avsky og melankoli***

Forskjellen mellom avsky og melankoli er ligger i at mens avskyen er forbundet med nytelse, så er sorgen over tapet av morskroppen melankolikerens uttrykk. Tegnet fremtrer som meningsløst, som mangelfullt i forhold til det å kunne uttrykke det fundamentale tapet som subjektet ikke har kommet over. Som vi husker, så uttrykte Shiftlet at loven ikke tilfredstilte han. Loven, eller den symbolske ordens makt, kan ikke tilfredsstillte han fordi han nekter å akseptere at tapet av morskroppen er endelig.

Shiftlet befinner seg derfor i et permanent mellomrom. På den ene side fremstår affekten som en gigantisk, overveldende kraft, både tidløs og øyeblikkelig. Dette forbandt vi

med signifikantens glidning i den første sekvensen, hvor signifikanten ble internalisert i Shiftlets kropp som en tvangsforestilling. Dette ble samtidig et bilde på løsrivelse, hvor affekten fremsto nettopp som løsrevet, eller kontekstløs.

Affekten forener de to foregående leserperspektivet. Dens tilstedeværelse markerer subjektet som etablert i den symbolske orden, som løsrevet, samtidig som den i likhet med signifikantens glidning fremstår som uleselig; den inngår ikke i en forklaringssammenheng for subjektet i den symbolske orden. På den andre side eksisterer avskyen som en bekreftelse på subjektet har etablert seg selv som den andre, at separasjon har funnet sted, uten at overgangen til fallos, til farsloven er akseptert. Hans begjærsobjekt markerte seg i en serie fetisjer, som markerer at morskroppen ikke er sublimert.

Shiftlet eksisterer i et evig mellomrom, løsrevet fra såvel fallos som fra morskroppen. Shiftlet erfarer avskyen som noe isolert, abjektet ikke er hverken objekt eller subjekt. Abjektet er: "The violence of mourning for an object that has always already been lost" (Kristeva 1982;15). Derfor kan ikke bilen utgjøre noen varig erstatning. Shiftlets mellomrom er et rom hvor retningen mangler; i rommet som omslutter han er tingene og menneskene utbyttable, alt er varer, ingenting har betydning:

For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, nor *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable and catastrophic. (...) A tireless builder, the deject is in short a stray (Kristeva 1982;8).

I det rommet som Shiftlet beveger seg i, fremtrer også tegnene som splintret og ustabile.

For Shiftlet ytrer et ønske om å få tak i en haiker, som kan lette på ensomheten han føler i bilen. Men også her finner vi en grammatikalsk forvrengning:

There were times when Shiftlet preferred not to be alone. He felt too that a man with a car had responsibilities for others and he kept his eye out for a hitchiker (O'Connor 1990;155).

Tankereferatet etablerer en ironisk distanse til Shiftlets ansvarsfølelse. Haikermotivet griper tilbake til Shiftlets løgn på veikroa, hvor han utga Lucynell for å være haiker. Lucynell blir dermed forbundet med det han stakk av fra, og samtidig det han lengter etter. Haikeren blir en figur som rommer en tvetydighet i forhold til Shiftlets situasjon. For en haiker er ingen identitet, men er en anonym og arbitrær størrelse, en figur for en bevegelig enhet, eller den som alltid er på farten.

Tankereferatet er et iterativt utsagn, hvor "det var tider" henviser til en tilbakelagt fortid, splittet fra den nåtiden Shiftlet befinner seg i. "Preferred not to be alone" blir tvetydig, fordi negasjonen "not" viser på den ene siden til infinitivsformen av verbet "å være". Relasjonen mellom være og ikke være betegner eksistens som sådan. Adverbet "alene" referer til eksistens, som en måte å være på. Men "not" referer også til preferred. Det henviser til et subjektivt ønske i fortiden. Dermed kan det leses som om det var i fortiden Shiftlet ikke foretrakk ensomheten, mens det er i realiteten nå han ikke gjør det.

Eksistensens paradoksale ensomhet illustreres gjennom fortellerens beskrivelsen av stormen:

The late afternoon had grown hot and sultry and the country had flattened out. Deep in the sky a storm were preparing wery slowly and without thunder as if it meant to drain every drop of air from the earth before it broke (O'Connor 1990;155).

Denne 'as if' konstruksjonen besjeler stormen ved å gi den en intensjon, slik naturelementene ble besjelt i første sekvens. Men stormens intensjon er sin egen konstituering, noe som skiller denne 'as if'- konstruksjonen en fra de vi fant i første sekvens. "Drop of air" er et oksymoron. Stormens materialitet består nettopp av luft og dråper, av luftdråper. Stormens manifeste uttrykk forener dermed uforenelige elementer i sin selvkonstituering. Stormens paradoksale materialitet viser både løsrivelse fra dens opphav, en nødvendig løsrivelse fra elementene for at stormes skal kunne manifestere seg. Besjelingen er paradoksal fordi det besjelte og det som besjeles er ett og det samme, subjektet er også objektet.

Stormen som manifest uttrykk avhenger av at elementene fremstår som motsetninger. Det uforenelige mellom luft og vann er selve mulighetsbetingelsen for stormens eksistens. Løsrivelsen som stormen uttrykker, kan sammenliknes med mulighetsbetingelsen for subjektets plass i den symbolske orden. Stormen viser samtidig til tvetydigheten i konstitueringen av subjektet som en splittet enhet. For stormen er en manifestert umulighet, et materielt oksymoron. Slik viser det til subjektets tvetydige eksistens. Subjektet befinner seg innenfor tegnenes domene, samtidig som dens eksistens er betinget av løsrivelsen fra det semiotiskes fundamentale bevegelighet. Dermed er oksymoronet et bilde på menneskets særskilte eksistens, hvor prinsippet for subjektkonstitusjon ligger i tegnets splittethet, som tetisk posisjonerer subjektet forut for enhver erklærende dikotomisering.

Shiftlets affekt blir et bilde på menneskets særskilte eksistensvilkår, der tomrommet som affekten uvegerlig markerer, er stedet hvor tegnet kan oppstå. Scenen etter giftemålet viser en arkaisk posisjon i subjektets selvkonstituering. Shiftlets melankoli viser at han fortsatt befinner seg i tomrommet.

### ***Atskillelse, den andre som aldri kan nås***

Shiftlet søken etter en haiker kan relateres til den evige higen etter begjærsubjekter. Ensomhetens konstans uttrykker en radikal splittelse mellom subjektet som erfarende, og muligheten subjektet har til å finne tilfredsstillende. Haikeren som dukker opp, får innskrevet en tilfeldighet i seg. Han er et ironisk svar på Shiftlets "bønner", ironisk nok fordi han mangler det viktigste tegnet for haikeren. Haikeren har ingen tommel som stikker ut:

He saw a boy in overalls and a gray hat standing on the edge of the road and he slowed the car down and stopped in front of him. The boy didn't have his hand raised to thumb the ride, he was only standing there, but he had a small cardboard suitcase and his hat was set in a way to indicate that he had left somewhere for good (O'Connor 1990;155).

Vi ser at kofferten og guttens posisjon i veikanten skaper en haikerkontekst. Men det faktum at tommelen ikke stikker ut, er en viktig markør. Isteden for å være et svar på Shiftlets bønner om å få opphevet ensomheten, speiler han Shiftlets eget begjær, han inntreer nå i den posisjonen som Lucynell tidligere hadde på "The hot spot". Her er det viktig å bemerke seg at fortellerperspektivet nærmer seg Shiftlets. Fortelleren ser det Shiftlet ser, perspektivet er sammenfallende i måten hatten leses som en erstatning for det manglende tommeltegnet.

Guttens haikeridentitet er dermed uavklart og tvetydig på flere måter. Han er forbundet med Lucynell, gjennom å bli gitt den samme identitet. Han er også forbundet med Shiftlets ønske om å finne en haiker, et middel til å oppheve ensomheten. Slik kan han leses som en projeksjon av Shiftlets begjær etter et objekt. Men han er også en gåtefull skikkelse i det at hans identitet ikke er sikker.

Når Shiftlet begynner å snakke om moren sin, blir det tydelig at gutten først og fremst setter i gang et regressivt begjær hos Shiftlet, et begjær som han ikke kontrollerer. Begjæret overskrider begjæret etter en haiker, og setter Shiftlet i kontakt med det semiotiske.

"It's nothing so sweet", Mr. Shiftlet continued, "as a boys mother. She taught him first prayers at her knee, she give him love when no other could, she told him what was right and what wasn't and she seen that he done the right thing. Son," he said, "I never rued a day in my life like the one I rued when I left the old mother of mine" (O'Connor 1990; 155).

Shiftlet tror gutten er en haiker, og Shiftlet snakker om anger. Men grammatikalsk sett fremstår denne angeren også som noe splittet fra Shiftlets utsigelser i nåtid:

Den siste setningen er i så måte tvetydig: "I never rued a day in my life like the one I rued when I left that old mother of mine". Når anger blir brukt to ganger, virker gjentagelsen av den andre tilsynelatende overflødig. Men gjentagelse av anger splitter setningen i fortid og nåtid. Når Shiftlet sier at han aldri har angret en dag i sitt liv slik han angret da han forlot sin mor, kan det leses som at det var kun den dagen han forlot moren, at han angret. Angeren



forbindes til en bestemt situasjon i fortiden. Anger markerer subjektet som splittet mellom den som har anger som en varig tilstand, og den som faktisk angrer på noe. Som angrende på noe er Shiftlet forbundet med en historisk tid. Angeren er et resultat av at han forlot moren. Men dette kan også snus til det motsatte. Bare ved å forlate moren er angeren tilstede, noe Shiftlet streng tatt ikke har gjort, fordi han ikke har lyktes i å sublimere morstingen. Angerens tvetydighet kommer enda tydeligere frem når han sammenlikner moren med en engel.

"My mother was an angel of Gawd", Mr. Shiftlet said in a very strained voice. "He took her from heaven and giver to me and I left her " (O'Connor 1990;155).

Ironien skapes ved at metaforen er en gjentakelse av guttens beskrivelse av Lucynell på veikroa. Men dette gjør at Shiftlet fremstår i guttens posisjon, og antyder mot et fremtidig voldtekt. Shiftlets skyldfølelse markerer at han har assimilert visse etiske begreper. Men disse viser seg å være tom tale. Skyldfølelsen kan i stedet leses som semiotiske utbrudd av en arkaisk tid i det splittede subjekt. Moren vekker skyldfølelse fordi morskroppen er det eneste subjektet begjærer. Skyldfølelsen kan derfor leses som avskyens inntreden, som etablerer loven som forbud. Incestforbudet finer vi igjen i de fleste kulturer. Shiftlets skyld og anger uttrykker avskyen i forhold til dette begjæret etter forening med morskroppen. Når Shiftlet snakker om moren som han forlot, kan det leses som en separasjon som var nødvendig for at han skulle inntre i den symbolske orden, i farens lov. Men den temporale splittelsen som gjør angeren tvetydig, viser at anger tilhører splittelsen; den symbolske orden, og forhindrer i første rekke 'den andre' fra å gå i oppløsning. Og det er i 'den andre's posisjon haikergutten setter seg, når han hopper ut av bilen med følgende kommentar:

"You go to the devil!", he cried. "My old woman is a flea bag, and yours is a stinking pole cat." And with that he flung the door open and jumped out with his suitcase into the ditch" (O'Connor 1990;156).

Guttens utsagn speiler Shiftlets umulige begjær etter fusjon med morskroppen, ved å fremstille det som avskyelig. Den begjærte Tingen, signifikantens hyperbolske makt, avgrenses ved hjelp av å avskys. Guttens flukt avdekker også Shiftlets motstand mot å inntre i den symbolske orden Gutten lever i det semiotiske, men da via sin avsky for morskroppen. Shiftlets tiltrekning og guttens avsky viser det arkaiske ved begge begjær. De er begge forbundet med den alltid allerede fraværende Tingen, den ene via tiltrekning, den andre via avsky.

I følge Kristeva blir avskyen for moren abjektet som opprettholder jeget innenfor den andre:

Too seemingly contradictory causes bring about the narcissitic crisis that provide, along with its thruth, a view of the abject. Too much strictness on the part of the Other, confused with the One and the Law. The lapse of the Other, which shows through the breakdown objects of desire. In both instances, the abject appears in order to uphold "I" within the Other (Kristeva 1982;15).

Den narcissistiske krisen finner vi igjen ved at gutten manglet tommeltegnet. Han speiler Shiftlets begjær som gjentakelse av det samme. Tommeltegnets fravær viser også til den manglende fallos, det samlende tegnet for farens lov. Fallosinstansen mangler i speilbildet, avskyen forstyrrer refleksjonen.

Men signifikanten har allikevel betydning for det erfarende subjektet: Både Shiftlet og fortelleren vet at det eksisterer som en mulighet, de har kunnskap om et samlende tegn, en signifikant med et signifikat forbundet til seg. Trosaspektet viser til muligheten for subjektet å kunne oppfatte tegnene som meningsfulle i betydningsproduksjonen.

Men når gutten hopper ut, truer melankolien med å tømme tegnene totalt.

For Shiftlet søking og ønske om tilfredsstillelse innenfor farslovens tegnsystem, uttrykker seg som en henvendelse til Gud:

Mr. Shiftlet felt that the rottenness of the world was about to engulf him. He raised the arm and let it fall again to his breast. "Oh Lord!" he prayed. "break forth and wash the slime off this earth!" (O'Connor 1990;156).

Bønnen til Shiftlet kan leses som et ønske om å frigjøres fra begjæret etter morstingen. Likeledes kan den leses som et begjær etter et tegn som rommer en guddommelig størrelse, som kan bøte på tomheten, og som kan gjøre den meningsfull. Slimet som han ber om å få vasket vekk, konnoterer mot sæd. Det hentyder mot en fullbyrdelse av voldtekten, det som ble antydnet når Shiftlet gjentok guttens simile. Det råtne i verden alluderer mot kjøttets fysiske oppråtning i graven. Samtidig ligger det en ambivalens i dette. For det er Shiftlet som føler seg truet av fortæring og råte. Behovet for frelse ligger i et begjær etter å omforme morens makt til farens lov. Slimet som skal vaskes vekk, understreker behovet for renselse. Det avskyeliges uttrykk stabiliserer Shiftlet fra den truende mors kroppen, men transformasjonen er allikevel umulig, i og med Shiftlets begjær etter fusjon ikke opphører. Det er denne manglende transformasjonen som uttrykkes i melankolien.

Vi skal se hvordan teksten tematiserer tegnet i forhold til melankolikerens fundamentale sorg over separasjonen. Skiltets tvetydighet leses da som en tematisering av det melankolske subjektets betydningsproduksjon.

### ***Shiftlet som melankoliker. Sorgens uavslutthet***

Om relasjonen mellom nytelsen og lidelsen sier Kristeva følgende:

Lidelsen og dens solidariske motstykke, nytelsen (...) påtvinger seg som den endelige indikator på et brudd som har gått umiddelbart forut for (den kronologiske og logiske) selvstendigjøringen av subjektet og den Andre (Kristeva 1994; 166).

Avskyen er, som allerede nevnt, forbundet med nytelsen, abjektets eneste "objekt".

Lidelsen fremtrer som en ufattelig sorg over det tapte morsobjektet, som ikke kan symboliseres, og følgelig fratatt ethvert språklig uttrykk. Shiftlets depresjon fremtrer som en tom signifikant, overveldende og uten mening.

Vi har vist hvordan Shiftlet unnviker seksualiteten, noe som forhindrer hans tilpasning til tegnets økonomi. Som en konsekvens av dette, fremtrer sorgen etter tapet som en uendelig tomhet. Tapet er relatert til døden, det er bare døden som kan gjøre sorgen meningsfull.

Kristeva leser dramatiseringen av Kristi død som et uttrykk for de diakrone

atskillelsesstrukturene subjektet gjennomgår. Men Jesu på korset er også forbundet med melankolikerens situasjon:

Ut over denne billedliggjøringen av en dramatisk diakroni, tilbyr Kristi død en imaginær støtte for den ikke-representerbare, katastrofale angsten som er særpreget for melankolikere (Kristeva 1994;123).

Død og gjenoppstandelse uttrykker selve muligheten for subjektet til å bli innlemmet i den symbolske ordens meningsunivers, dvs. gjennom tilgivelsen og nåden som viser seg gjennom den primære identifikasjonen av en arkaisk farsfigur. Skylden hos Shiftlet vil derfor være permanent og uopphørlig. I den forbindelse får korstegnet en sentral betydning. For som Kristeva sier:

Av individuelle årsaker, eller også på grunn av den historiske sammenstyrting av den politiske eller metafysiske autoriteten som er vår sosiale farsinstans, av disse årsakene er den primære identifikasjonens dynamikk basis for en idealisering som eventuelt er blitt vanskelig: den kan virke ribbet for betydning, illusorisk, falsk. Alene tilbake står dermed forståelsen av den dypeste funksjonen korset representerer: sesuren, diskontinuiteten, depresjonens funksjon (Kristeva 1994; 125).

Lucynells korstegn viste tilbake til splittelsen. I første sekvens sitter hun slik: " Right there," and she pointed to Lycinell sitting cross-legged in her chair, holding both feet in her hand" (O'Connor 1990;151). Lucynells samlende og udifferensierte tegn markerer et ikke-representativt mellom-rom. Moren og Shiftlets kors blir begge markert i hennes gest; det er hun som viser døden og oppstandelsens mulighet. Erfaringen av splittelsen som ikke har gjenoppstått i den symbolske orden, har døden som eneste mål. Når fortellerperspektivet sammenfaller med Shiftlets i det haikerer dukker opp, så er det fordi fortelleren og Shiftlet forenes i melankolikerens fundamentale behov for troens mulighet for å kunne overføre

sorgen til tegnets rike. Skiltet som dukker opp i veikanten, blir i denne sammenhengen meningsladet på flere måter.

## ***Henvendelsen***

"The Life You Save May Be Your Own" er tittelen på novellen, og teksten som står skrevet på skiltet langs veien Shiftlet kjører: "Occasionally he saw a sign that warned: "Drive carefully. The Life You Save May Be Your Own"(O'Connor 1990;155). Skiltet likner språktegnet; det fremtrer som arbitrært ved at det dukker tilfeldig opp i veikanten ved jevne mellomrom, og det fungerer som navn i det ordene også utgjør tittelen på novellen. Polysemi er derfor absolutt tilstede. Ser vi derimot på teksten, finner vi at henvendelse fremtrer som en samlende instans. Apostrofen fremtrer som tegn for tale, den konstituerer teksten som ytring. Du'et fremtrer som en utsigerinstans, men ikke som en personifikasjon, da setningen inngår i ulike kontekster. Henvendelsen, eller apostrofen, fremstår som en henvendelse fra ingen til alle. I så måte kan ingen oppfattes som språkets egen tale, den guddommelige talen er språkets egen.

Setningen kan også leses i lys av subjektets betydningsproduksjon. "Save" konnoterer mot en religiøs initiering i fellesskapet; frelsen. Frelse betyr at subjektet erkjenner seg selv som atskilt, subjektet gjenoppstår i den symbolske orden, i tegnets rike. Frelse blir i denne sammenhengen den eneste muligheten subjektet har til å redde seg selv som subjekt.

Initieringen i det språklige fellesskap er slik forstått en frelsende handling, der subjektet har erkjent at morstingen er fortapt for alltid.

Men maksimet kan også leses i lys av det melankolske subjektets tomhet av erfaring. For melankolikeren er selvmordet den eneste fluktmuligheten fra sorgens tomme signifikant,

fra smerten over atskillelsen asymboli, fra oppstykketheten som ligger i signifikantens pluralitet.

Den depressive fornektelsen som tilintetgjør meningen i det symbolske, tilintetgjør også handlingens mening og leder subjektet til å begå selvmord uten angst for desintegrasjon, men ser det som en gjenforening med den arkaiske ikke-integrasjon- like dødelig som frydefull, "oseanisk" (Kristeva 1994;34).

Maksimets splitter du'et som taler fra du'et som handler, hvor gjentagelsen viser til subjektet som splittet. Frelsen viser til det motsatte av hva religionen tilbyr. Selvmordet frelser subjektet fra erfaringen av tomheten; gjenforeningen med morskroppen kan endelig fullendes i døden. Maksimet kan derfor leses som en projeksjon av 'den andres' lovregulerende makt, hvor jeget er opprettholdes i og med den andres eksistens. Advarselen fremtrer da som en advarsel mot selvmordet. Subjektet har fremdeles et snev av håp om å kunne frelses inn i tegnets rike.

Teksten avsluttes med at stormen bryter løs, som et ironisk svar på Shiftlet bønner, regner det.

After a few minutes there was a guffawing peal of thunder from behind and fantastic raindrops like tin-can tops, crashed over the rear of Mr. Shiftlets car. Very quickly he stepped on the gas and with his stump sticking out the side window he raced the galloping shower into Mobile (O'Connor 1990;149).

Regndråpenes likhet med hermetikkbokser referer tilbake til bryllupet, til skikken med å henge bokser bakpå bilen. Men betyr det at Shiftlet er bønnehørt, og i så fall, tar han noen notis av dette? Regnet inviterer til renselse, og symboliserer muligheten for frelse. Vannet konnoterer også dåp, til vannets sakramentale kraft. Men Shiftlet som kjører av gårde kappkjører med vannet, han lar seg ikke "døpe" i vannet som fosser fra himmelen. Når stumpen stikker ut fra vinduet, er det mangelen som er synlig. Stumpen som stikker ut viser på den ene side til at Shiftlet er åpen for kontakt med det guddommelige. Men på den andre side er det amputasjonen som synliggjøres. Stumpen som stikker ut antyder at Shiftlets kontakt med det guddommelige er et ønske om helbredelse, om å bli hel. Men dette kan også

leses som en manglende kontakt, armen er jo ikke der. Stumpen viser til Shiftlet som et bilde på det kastrerte menneske i den symbolske orden, mens kroppen inne i bilrommet viser hvordan han fremdeles er fanget av begjæret etter morens fulle kropp. På den måten er Shiftlet dømt til gjentakelse, til bevegelsen uendelige gjentakelse av det samme; alltid på vei mot Mobile, alltid på rastløs søking, hvor begjæret skaper en uendelig rekke av signifikanter som aldri kan gi tilfredsstillelse.

### ***Lesningens begjær. Jeg i det andres bilde.***<sup>21</sup>

Relasjonen mellom lesningen av første og andre sekvens viser til en forandring når det gjelder signifikantens tilstedeværelse. Lesningen har tematisert ulike posisjoner hvorved signifikanten opptrer som uleselige elementer, hvor de opptrer i ulike kontekster, og er forbundet med subjektets posisjon i den aktuelle konteksten. Signifikantenes tilstedeværelse har tillatt oss å lese teksten ut fra et psykoanalytisk perspektiv. Ved hjelp av Kristeva og Lacan's teorier har vi innført et fortolkningsperspektiv som gjør det mulig å lese novellen i lys av subjektets tilknytning til det presymbolske, til begjæret og splittelsen.

Men min egen lesning er også forbundet med begjæret. Jeg befinner meg i den symbolske orden som subjekt, og har erstattet tapet med tegnene. Men setter ikke jeg meg selv i en imaginær posisjon når teksten ambivalens tilføres en forklaringsmodell, der begjærsløkken lar meg forklare meningstapet som meningsfullt? Er ikke denne lesemåten kun en erstatning for min egen manglende tilfredsstillelse, den mangel på tilfredshet som skapes ved tekstens ambivalens. Mystikken lar seg forklare, men lar den seg forstå?

---

<sup>21</sup> Grunnen til at det feminine ikke er representert i den vestlige metafysikk lar seg lokalisere i speilfasen. Som Mortensen sier: "Irigaray claims that one of the reasons the feminine is not present in Western discourses is that the female subject has been deprived of her own imaginary." (Mortensen 1994;93) Mortensen påpeker at Irigarays utgangspunkt er Lacan kjønnete subjektforståelse.

Lesningen gjenspeiler psykoanalysens fortolkningsmodell, perspektivet hvor gjentagelsen er det stedet hvor mening går tapt og gjenoppstår som språk. Men blir ikke min skrift eller tale dermed tom? Er i siste fortolkningen noe annet enn gjentagelsen av en annens tale gjort til min egen, hvor jeg fremfører talen som min egen? Er jeg en posisjon i teksten, der begjæret mitt etter mening gjør meg blind for signifikantens tilsynekomst? Som kastrert befinner jeg meg i den symbolske orden. Som kastrert er jeg splittet, jeg har et språk, tegnet er meningsfullt. Som kastrert har jeg erkjent tapet. Men som kastrert er min underbevissthet blitt til språk, til signifikanter hvor begjæret er uleselig.

I teksten tilhører jeg rommet hvor motsetningene oppstår, jeg befinner meg på "The hot spot", det stedet der semantikken, logikken og syntaksen fremtrer som skapende og ordnende i forhold til verden, der muligheten for klassifisering og oppdeling skjer. "The hot spot" er derfor min verden, det rommet hvor jeg stiller meg selv som en posisjon i teksten. Blikket mitt er styrt fra "The hot spot", stedet hvorfra jeg tillater meg å skue ut, i håp om å avdekker tingen som meningsfull, begrepet har erstattet tingen, språket referer til en omliggende virkelighet.

Men "The hot spot" utgjør også et mellomrom i teksten, et rom som omslutes av tekstens to sekvenser. Rommet er selv spaltende, det er mellomrommet som atskiller teksten i to.

Rommet er likeledes et feminint rom, et rom forbundet til det kvinnelige kjønn. Når rommet er det stedet hvor spaltning foregår, er spaltningen rommets funksjon.

Luce Irigaray ser det kvinnelige kjønnsorganet som et rom hvor begjæret er dynamisk, det skaper et intervall, som konstituerer muligheten for å tenke kjønnsforskjell mer radikalt:

Our age will only realize the dynamic potential in desire if the latter is referred back to the economy of the interval, that is if it is located in the attractions, tensions, and acts between form and matter, or characterized as the residue of any creation or work, which lies between what is already identified and what has still to be identified etc. (Irigaray 1987;120)



Å lokalisere begjærets økonomi i intervallet, tillater en lesning av elementer som hittil ikke har vært "talende." Intervallet "The hot spot" tillater oss å lese begjærstrukturene på en annen måte. Når begjæret er relatert til mellomrommet, er restene som forblir tause, vitner om mellomrommets tilstedeværelse. Dette er forbundet med det feminine dobbelthet. Det er både omsluttet og omsluttende, omsluttet av begrepene og språket, men også det subjektet innerst inne lengter tilbake til: mors kroppens omsluttende reservoar.

Tausheten som gjør mellomrommet betydningsfullt gjenfinner vi i tekstens første sekvens, hvor det stilles spørsmål som det ikke svares på: "Good evening" the old woman said.(...) The tramp stood looking at her and didn't answer (O'Connor 1990,146). Litt senere spør moren : "Where do you come from, Mr. Shiftlet?" He didn't answer"(O'Connor 1990;147). Shiftlet stiller også mange spørsmål som moren ikke svarer på: "He asked a lot of question that she didn't answer" (O'Connor 1990;148). Stillheten som indikeres ved de manglende svarene, referer til det feminine, som en omsluttende taushet. Lucynells taushet blir dermed meningsbærende, hun representerer det feminine tilstedeværelse i språket. På "The hot spot" er Lucynell forbundet med engelen, noe Irigaray leser som et bilde på det feminine potensielle tilsynekomst, relatert til seksualakten mellom mannen og kvinnen, hvor selve handlingen markerer det feminine som differans, men det som ennå har til gode å bli uttrykt i språket. Engelen symboliserer hvordan differens grunnleggende sett ikke lar seg manifestere i begrepens verden:

These messengers are never immobile, nor do they ever dwell in one single place. As mediators of what has not taken place, or what is heralded, angels circulate between God, who is the perfect immobile act, man, who is enclosed within the horizons of his world of work, and woman, whose job is to look after nature and procreation. These angels therefore open up the closed nature of the world, identity, action and history (Irigaray 1987;126).

Når Lucynell sammenliknes med en engel på "The hot spot" finner vi en sammenheng mellom det feminine stedet, kvinnekjønn og engelen, som alle viser til det feminine som et

temporalt og ubestembar mellomrom. Engelfiguren inkarnerer stedet dynamiske kraft i sin beveglighet. Stedet som omsluttende og omsluttet gjør det feminine til et ikke-sted, samtidig som stedet alltid gjenstår som en rest, det omsluttende som unndrar seg farsloven. Det truer subjektet, og det er i denne posisjonen jeg finner meg selv i, på "The hot spot". Tekstens to deler omslutter meg, jeg er i det feminine, i mellomrommet. Men stedet markerer også min egen væren i begrepene og språkets verden.

### **Konklusjon**

I denne oppgaven har vi forsøkt å lese Flannery O'Connor's tekst ved hjelp av teorier rundt subjektets splittelse. Vi har sett hvordan teksten fremtrer som mangetydig og ambivalent, og vist noen av tolkningsmulighetene som dette åpner opp for. I det første kapittelet fikk vi frem hvordan teksten undergraver dikotomier, og hvordan dette kan relateres til Kristevas teori angående abjeksjon. I det andre kapittelet videreførte vi denne tenkningen ved å diskutere temporalitet og subjekt. I det tredje kapittelet foretok vi en psykoanalytisk inspirert lesning, hvor del og fragmenter ble relatert til det presymbolske. Lesningen fremstilte forutsetningen for splittelsen. Det fjerde kapittelet viste i så måte til en gjentakelse av de foregående kapitlene, samtidig som lesningen viste nødvendigheten i splittelsesprosjektet.

Gjennom hele oppgaven finner vi et problem når det gjelder relasjonen mellom teori og skjønnlitterær tekst. Selv om teorien i utgangspunktet skal belyse novellen, skjer det muligens en reversering av dette forholdet i oppgaven. Den skjønnlitterære teksten blir brukt til å fremstille teorien. Det innebærer at enkelte elementer overdrives og andre underdrives, samt at overgangene fremstår som noe presset.

Vi har konsentrert oss om relasjoner og posisjoner i teksten, for å vise hvordan forestillinger om helhet dekonstrueres i samme øyeblikk som den trer frem. For lesningen vil alltid være metonymisk, noe denne oppgaven illustrerer med all tydelighet.

Men kan vi forstå denne metonymien på en annen måte? Som vi så vidt var inne på i forhold til henvendelsen, så kan også språket leses som den nødvendige tredje instans.

Kanskje er metonymien relatert til apostofen, som et tilsvar på det som aldri kan avdekkes, det som setter hendelsen på det stedet hvor essensen en gang satt?

Uansett hvilke innfallsvinkel man velger i forhold til O'Connor's tekster, så er det flertydigheten som gjør de fascinerende.

## ***Bibliografi***

### **Primærlitteratur**

O'Connor, Flannery: *The Complete Stories* London, Faber and Faber 1990

O'Connor, Flannery: *The Violent bear it Away* New York ,Farrar, Straus & Giroux 1992

O'Connor, Flannery: *Wise Blood* London, Faber and Faber 1987

O'Connor, Flannery: *Mysteries and Manners* London, Faber and Faber 1972

O'Connor, Flannery: *Habits of Being* New York, Farrar, Straus & Giroux 1979

### **Sekundærlitteratur**

- Asals, Fredric: "The Terrifying, the Comic, and the Melodramatic" i Paulson, Suzanne Morrow (ed.): *Flannery O'Connor A Study of the Short Fiction* Boston, Twayne Publishers 1988
- Baumgaertner, Jill: *Flannery O'Connor A Proper Scaring* Wheaton, Illinois, Harold Shaw Publishers 1988
- Bates, H.E: "The Modern Short Story: Retrospect" i Charles E May (ed.): *Short Story Theories* Athens Ohio, Ohio University Press 1976
- Brinkmeyer Jr, Robert H: *The Art and Vision of Flannery O'Connor* Baton Rouge and London, Louisiana State University Press 1989
- Eggenschiller, David: *The Christian Humanism of Flannery O'Connor* Wayne, Wayne State University Press 1972
- Giannone, Richard: *Flannery O'Connor and the Mystery of Love* Urbana and Chicago, University of Illinois Press 1989
- Hawkes, John: "Flannery O'Connor's Devil" i Bloom, Harold (ed.):*Modern Critical Views Flannery O'Connor* New York & Philadelphia, Chelsea House Publishers 1986
- Hohlman, Hugh C: "Her Rue with a Difference: Flannery O'Connor and the Southern Literary Tradition" i Friedman et.al (ed.): *The added dimension The art and mind of Flannery O'Connor* New York, Fordham University Press 1977
- Johansen, Ruthann Knechel: *The Narrative Secret of Flannery O'Connor* New York, The University of Alabama Press 1994
- Kahane, Claire Katz: "Flannery O'Connor's Sadistic Wit" i Suzanne M. Paulson (ed.): *Flannery O'Connor A Study of the Short Fiction* Boston, Twayne Publishers 1988
- Kessler, Edward: "Flannery O'Connor's Poetic Metaphors" i Suzanne M. Paulson (ed.): *Flannery O'Connor A Study of the Short Fiction* Boston, Twayne Publishers 1988
- Kostelanetz, Richard: "Notes on the American Short Story Today" i Charles E May (ed.): *Short Story Theories* Athens, Ohio university Press 1976
- O'Connor, Frank: "The Lonely Voice" i Charles E May (ed.): *Short Story Theories* Athens Ohio, Ohio university Press 1976
- Orvell, Miles: *Flannery O'Connor An Introduction* Jackson and London, University Press of Mississippi 1991
- Poe, Edgar Allan: "Review of Twice- Told Tales" i Charles E May (ed.): *Short Story Theories* Athens Ohio, Ohio university Press 1976

Rohrberger, Mary: "The Short Story: A Proposed Definition" i Charles E May (ed.): *Short story Theories* Athens Ohio, Ohio university Press 1976

Shaw, Mary Neff & Rath, Sura P (ed.): *Flannery O'Connor New Perspectives* Athens and London, The University of Georgia Press 1996

Westling, Louise: *Sacred Groves and Ravaged Gardens* Athens, The University of Georgia Press 1985

Whitt, Margareth Early: *Understanding Flannery O'Connor* Columbia S.C, University of South Carolina Press 1995

### **Teoretiske tekster**

Barthes, Roland: "Structural analysis of the Narrative" i *Image, Music, Text* London, Fontana Press 1977

de Man, Paul: "Om begrepet ironi" Claus Schatz-Jacobsen (overs.) *Kompendium lyrikkseminar* Bergen, Litteraturvitenskapelig Institutt 1997

de Man, Paul: *Blindness and insight Essays in the rhetoric of Contemporary Criticism* London, Routledge 1983

Derrida, Jacques: *Positions* Alan Bates (trans.) Chicago, The University of Chicago Press 1981

Felman, Shoshana: "On reading Poetry: Reflections on the limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches" i Muller\Richardson (ed.) *The purloined Poe* Baltimore and London, John Hopkins University Press 1988

Felman, Shoshana: "To Open the Question" i Felman (ed.): *Literature and Psychoanalysis The Question of reading otherwise* Baltimore and London, John Hopkins University Press 1982

Genette, Gérard: *Narrative Discourse* Jane E. Lewin (trans.) Oxford, Basil Blackwell 1986

Irigaray, Luce: "Sexual Difference" i Toril Moi (ed.): *French Feminist Thought. A Reader* Oxford, Basil Blackwell 1987

Jakobsen, Roman: "The metaphoric and metonymic poles" i David Lodge (ed.): *Modern Criticism and Theory* London New York, Longman 1988

Kittang, Atle et.al: *Moderne Litteraturteori En innføring* Oslo, Universitetsforlaget 1993

Kittang, Atle et.al: *Episke strukturer* Oslo, Universitetsforlaget 1994 [1979]

Kristeva, Julia: *Powers of Horror An Essay on Abjection* Leon S. Roudiez (trans.) New York, Columbia University Press 1982

- Kristeva, Julia: *Svart sol* Agnethe Øye (overs.) Oslo, Pax Forlag 1994
- Lacan, Jacques: "The insistence of the letter in the unconscious" i David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory* London and New York, Longman 1988
- Lacan, Jacques: *Ècrits* Alan Sheridan (trans.) New York and London, Norton & Company 1977
- Lemaire, Anika: *Jacques Lacan* David Macey (trans.) London, Henley and Boston, Routhledge & Kegan Paul 1977
- Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory* London and New York, Longman 1988
- Lothe, Jakob et.al: *Litteraturvitenskapelig leksikon* Oslo, Kunnskapsforlaget 1997
- Lothe, Jakob: *Fiksjon og Film* Oslo, Universitetsforlaget 1994
- Charles E May. (ed.): *The New Short Story Theories* Athens Ohio, Ohio University Press 1994
- Mortensen, Ellen: *The Feminine and Nihilism* Oslo, Copenhagen, Stockholm, Scandinavian University Press 1994
- Moi, Toril (ed.): *The Kristeva Reader* Oxford Basil Blackwell 1990
- Moi, Toril: *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory* New York and London, Routledge 1985
- Nielsen, Helge: *Det groteske* København, Berlingske Forlag 1976
- Soleim, Kjell. R: "Det imaginære, symbolske og språket" i *Forelesning fra Atle Kittangs seminar i poststrukturalisme* Bergen, Litteraturvitenskapelig Institutt 1983
- Wright, Elizabeth: "Modern Psychoanalytic Criticism" i Jefferson\Robey (ed.): *Modern Literary Theory* New York, Barnes and Nobel 1982

