

# Vold og vekkelse

- et nedslag i Flannery O'Connors forfatterskap

av Kristin Øhlckers



Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Universitetet i Oslo  
våren 2005

## Sammendrag

Til tross for at Flannery O'Connor etterlot seg et relativt beskjedent forfatterskap da hun døde i 1964, kun 39 år gammel, har hun etablert seg som en av de mest betydningsfulle sørstatsforfatterne fra det forrige århundre, og hennes ry vokser stadig.

O'Connors fiktive univers byr på mange utfordringer, selv for kompetente lesere. Et raskt blikk på resepsjonshistorien avslører dype skillelinjer der opphavet til uenighetene knyttes til det problematiske forholdet mellom hennes kunst og hennes katolske tro. Jeg vil i denne oppgaven forsøke å gjøre rede for hvilke utfordringer O'Connor stod overfor som forfatterinne med et klart litterært prosjekt. Uansett hvilken innfallsvinkel en velger til hennes forfatterskap er det vanskelig å se bort fra det faktum at hun selv betegnet seg som en "katolsk forfatter," og at hun gjennom sitt virke som forfatterinne ønsket å formidle en religiøs dimensjon til sine lesere. Fordi hun levde i en tidsalder der denne dimensjonen ikke lenger var tilgjengelig for den gjennomsnittlige leser, utviklet hun et svært bevisst og tidvis noe problematisk forhold til sin innbilte lesermasse. Hun la ned et nitidig arbeid i sine tekster der målet var å bygge bro over den kløften som skilte henne fra hennes uforstående publikum. Fokuseringen på litteraturen som kommunikasjon førte dermed til et forfatterskap preget av av formell presisjon og bevisste valg av narrative strategier.

Selv om hun også skrev to romaner er anerkjennelsen hun nyter i dag hovedsaklig et resultat av hennes bemerkelsesverdige ferdigheter som novelleforfatterinne. Oppgaven min er derfor viet til hennes arbeider innen denne sjangeren. Ved å peke på en del av de konvensjonene som knyttes til novelleformatet, ønsker jeg å vise at O'Connor, til tross for at hun aldri utfordret sjangerens grenser, har levert et bidrag til sjangeren som er unikt. Hennes valg av dette formatet er igjen knyttet til hennes fokusering på det retoriske. Det viser seg nemlig at novellen i enkelte tilfeller kan sies å være bedre egnet enn romanen til å formidle de sidene ved menneskets tilværelse O'Connor ønsket å belyse i sin fiksjon.

Gjennom nærlesninger av novellene "Everything That Rises Must Converge" og "Parker's Back," som begge er hentet fra novellesamlingen *Everything That Rises Must Converge*, vil jeg så forsøke å vise hvordan O'Connors bevisste forhold til litteraturens språk og konvensjoner kom til uttrykk i hennes tekster. Selv om lesningen anerkjenner det unike og individuelle ved hver tekst, er valget også tatt med tanke på å ta nedslag i O'Connors forfatterskap som helhet. De to novellene synliggjør et trekk mange har trukket frem som avgjørende innen O'Connors forfatterskap: Spenningen som oppstår mellom det realistiske og det religiøse aspektet ved hennes fiksjon.

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	<b>v</b>
<b>Innledning</b> .....	<b>1</b>
<b>Kapittel 1: Resepsjonshistorie</b> .....	<b>5</b>
1.1. Det religiøse aspektet .....	6
1.2. Forholdet til leserne.....	12
<b>Kapittel 2: Novelle teori</b> .....	<b>18</b>
2.1. Definisjonsproblemet .....	19
2.2. Karakteristiske trekk ved novelleformen .....	21
2.3. Flannery O’Connors bidrag til sjangeren.....	24
<b>Kapittel 3: Lesninger</b> .....	<b>32</b>
3.1. “Everything That Rises Must Converge” .....	33
3.2. “Parker’s Back” .....	55
<b>Konklusjon</b> .....	<b>83</b>
<b>Litteratur</b> .....	<b>87</b>

## **Forkortelser**

Forkortelsene jeg benytter meg av i teksten for å referere til Flannery O'Connors verker viser til disse utgivelsene:

CW – Flannery O'Connor. 1988. *Collected Works*. Red. Sally Fitzgerald. New York.

MM – Flannery O'Connor. 1972. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Red. Sally og Robert Fitzgerald. New York.

HB – Flannery O'Connor. 1979. *The Habit of Being: Letters*. Red. Sally Fitzgerald. New York.

## Forord

Mitt første møte med Flannery O'Connors forfatterskap etterlot meg i en tilstand av sjokk og beundring. Til syvende og sist var det vel sjokket hun ønsket sterkest. Hun leder sine karakterer inn i et groteskt og voldelig landskap, der kun et fåtall kommer ut igjen med livet i behold. Ingen forblir upåvirket av det de har opplevd der, heller ikke leseren, som uvergelig nærmer seg stupet, drevet av sitt eget narrative begjær.

Hos O'Connor byr hvert ord og hver setning på nye overraskelser. Leseren hensettes i en tilstand av kontinuerlig forventning. Det er som om O'Connor selv gang på gang hvisker oss i øret:

“... wait, don't bite on this, get a wider picture, continue to read.”

– Flannery O'Connor, 30. mai 1962 (CW: 1165)

Før jeg nå snur meg mot selve oppgaven, vil jeg benytte meg av dette forordet til å takke veilederen min, Hans H. Skei, for verdifulle innspill og gode råd under arbeidet med denne oppgaven. En stor takk går også Lajla Rolstad, som gjennom hele prosessen har stilt seg til disposisjon som leser. I perioder der jeg nesten hadde mistet troen på mitt eget prosjekt, fant jeg alltid ny inspirasjon i hennes klare og konstruktive tilbakemeldinger. Ved siden av det faglige skal hun også ha takk for det vennskapet hun har vist meg, og for de mange timene vi har tilbrakt sammen i pause fra studiene. Jeg må også takke min far, Per A. Øhlckers, som har vært behjelpelig med korrekturlesning og datahjelp i forbindelse med ferdigstillelsen.

For øvrig vil jeg sende en takk til familie og venner for all den støtte jeg har mottatt under arbeidet. De har tålmodig lånt øre til mine utredninger i forbindelse med oppgaven, og sørget for atspredelse når jeg har hatt behov for det. En spesiell takk går til Håvard Wik Thorkildssen. Ved siden av all hjelp og støtte har han, ved sitt blotte nærvær, sørget for at selv den hektiske innspurten har vært en lykkelig tid.

## Innledning

En av Flannery O’Connors egne uttalelser står for meg som betegnende for så vel hennes liv som hennes samlede forfatterskap: “Being short does not mean being slight.” (MM: 94). O’Connor døde 3. august 1964, kun 39 år gammel, etter å ha kjempet en innbitt kamp mot blodsykdommen lupus i 14 år. Hun etterlot seg følgelig et forfatterskap av begrenset omfang. I sin livstid fikk hun kun utgitt to romaner; *Wise Blood* (1952) og *The Violent Bear It Away* (1960), samt novellesamlingen *A Good Man Is Hard to Find* (1955). Hennes andre novellesamling, *Everything That Rises Must Converge*, ble redigert av Sally og Robert Fitzgerald og utgitt posthumt i 1965.

Hennes ry som forfatter forble relativt begrenset i hennes levetid. Verkene tilfredstilte aldri smaken til det bredere publikum. Hun nøy likevel stor respekt i litterære kretser, noe hennes korrespondanse samlet og utgitt i 1979 under tittelen “The Habit of Being” bekrefter. Hennes anerkjennelse har gradvis steget etter hennes død, og selv om hun fremdeles må betegnes som en “forfatternes forfatter,” regnes hennes verker i dag som en del av den amerikanske litterære kanon, der hun ofte refereres til som det forrige århundrets største sørstatsforfatter etter William Faulkner.

Ved første øyekast kan det synes bemerkelsesverdig at Flannery O’Connors forfatterskap har blitt omfattet med så stor interesse som det har. Det relativt beskjedne omfanget er ikke den eneste begrensningen som peker seg ut når en betrakter hennes samlede litterære produksjon. Selv om hennes romaner også har bidratt til den anerkjennelsen hun nyter i dag, er det særlig hennes ferdigheter innen det kortere formatet, novellen, som trekkes frem. Novellen har tradisjonelt blitt regnet romanen underlegen, ut fra tanken om at tekstens meningsfylde er proporsjonal med dens lengde. Det er denne oppfatningen O’Connor angriper i sitatet jeg nevnte innledningsvis, hentet fra hennes artikkel “Writing Short Stories”, og som lesningen av hennes samlede bidrag til sjangeren effektivt tilbakeviser.<sup>1</sup> Selv om novellen stadig vinner nye lesergrupper, og blant litteraturvitere i dag regnes som en fullverdig kunstform på egne premisser, er det ikke til å stikke under teppet at denne sjangeren fremdeles lever i skyggen av sin storebror romanen. Utøvere innen sjangeren får vanligvis begrenset berømmelse, og når ofte kun ut til et relativt smalt publikum.

---

<sup>1</sup> Flannery O’Connor skrev til sammen 27 noveller i løpet av sin litterære karriere, medregnet hennes hovedoppgave fra Universitetet i Iowa, *The Geranium: A Collection of Short Stories*, og de to frittstående novellene *An Afternoon in the Woods* og *The Partridge Festival*.

I sekundærlitteraturen som har samlet seg rundt hennes verker trekker flere av hennes mindre begeistrede kommentatorer frem også andre aspekter ved O'Connors verker som de hevder begrenser rekkevidden og dybden i hennes forfatterskap. Særlig hennes regionalitet og hennes tilknytning til et bestemt religiøst ståsted må stadig tåle kritikk. Den vedvarende interessen for en avgrenset tematikk knyttet til hennes katolske tro, de stadige reinkarnasjonene av de samme karaktertypene og settingene, og den trofaste formidlingen gjennom en tradisjonell novelleform, har ført til at mange har gitt hennes forfatterskap merkelappen "ensidig" og "statisk." Til tross for disse innvendingene er det i dag ingen tvil om at Flannery O'Connor har skapt fiksjon som tilhører verdenslitteraturen. Stadig nye lesere verden over lar seg fascinere av hennes medrivende fortellerevne, hennes satiriske humor og brokete karaktergalleri, hennes skjeve blikk på menneskets tilværelse og det moderne samfunn, samt hennes mesterlige håndtering av språket hun formidler sine historier gjennom.

Det som kanskje i størst grad befester hennes stilling som forfatterinne er den vedvarende interessen hun omfattes med innen den litteraturvitenskaplige institusjon. Siden hennes død i 1964 har hennes tekster gitt opphav til en nærmest eksplosjonsartet produksjon av sekundærlitteratur. Noe av årsaken til dette må tillegges det faktum at hennes tekster stiller store krav til leseren som fortolker. Til tross for at hun gjennom hele sitt forfatterskap sverget til tradisjonelle litterære former bryter hennes tekster sterkt med lesernes forventninger. Hun nærmer seg temaer og problemstillinger som for mange moderne lesere fremstår som fremmedartede og uhandgripelige. Som et resultat oppfattes hennes fiksjon som gåtefull, mystisk og tvetydig. Forståelsesproblemene som oppstår mellom forfatter og leser er hovedsaklig et resultat av at O'Connors fiksjon hviler på et religiøst fundament som i dagens sekulariserte samfunn ikke lenger regnes som gyldig, og som ofte kommer i konflikt med leserens verdisyn og forståelseshorison.

Ved siden av den fascinasjonen jeg følte overfor det merkelige landskapet Flannery O'Connor bygger opp i sine tekster, ved siden av hennes humor og hennes sjokkerende virkemidler, hennes formelle presisjon og fantastiske fortellerevne, var det nettopp den store forvirringen rundt hennes tekster som tiltrakk meg og som førte til at jeg ønsket å la hennes forfatterskap være tema for hovedoppgaven min. Spørsmålene som dukket opp i sekundærlitteraturen var symptomatiske for mange av hovedspørsmålene innen litteraturvitenskapen: Hvor går grensene for hva vi kan inkludere som en del av det litterære verket? I hvor stor grad setter teksten betingelsene for sin egen lesning, og i hvor stor grad blir tekstens mening bestemt av leseren? Hvor går grensene for hva det er mulig å formidle

gjennom en litterær tekst? Hvor går grensene for hva leseren er i stand til å forstå og akseptere?

I tilfellet Flannery O'Connor er disse spørsmålene først og fremst knyttet til det problematiske forholdet mellom hennes kunst og hennes religiøse tro. Det mest omstridte spørsmålet innen resepsjonshistorien har alltid vært og er fortsatt: Er det mulig å få fullt utbytte av O'Connors tekster uten å ty til en religiøs fortolkning? Jeg vil derfor innledningsvis i denne oppgaven forsøke å gjøre rede for noen av de ulike svarene dette spørsmålet har gitt opphav til innen resepsjonshistorien. Jeg vil i forbindelse med problemstillingene som her peker seg ut forsøke å vise hvilke utfordringer O'Connor stod overfor som forfatterinne med et klart litterært prosjekt. Uansett hvilken innfallsvinkel en velger til hennes forfatterskap er det vanskelig å se bort fra det faktum at hun selv betegnet seg som en "katolsk forfatter," og at hun gjennom sitt virke som forfatterinne ønsket å formidle en religiøs dimensjon til sine lesere. Fordi hun innså at hun levde i en tidsalder der denne dimensjonen ikke lenger var tilgjengelig for den gjennomsnittlige leser, utviklet hun et svært bevisst og tidvis noe problematisk forhold til sin innbilte lesermasse. Jeg vil forsøke å vise hvordan O'Connor arbeidet for å bygge bro over den kløften som skilte henne fra hennes uforstående publikum, ved å skape tekster som preges av formell presisjon og bevisste valg av narrative strategier.

Kapittel 2 er viet til en undersøkelse av Flannery O'Connors noveller i lys av novelleteorien, der målet er å vise at hennes valg av denne fiksjonsformen var nært knyttet til tematikken hun viet hele sitt talent til å formidle. Jeg vil som følge av denne vinklingen konsentrere meg mindre om sjanger- og definisjonsproblematikk, og mer om å peke på en del konvensjoner som gjennom historien har blitt knyttet til denne litterære formen. Jeg vil så forsøke å vise hvordan O'Connor maktet å benytte seg av mulighetene som lå i disse tradisjonelle novellekonvensjonene til å skape tekster som bærer hennes unike og individuelle signatur. Selv om jeg tar utgangspunkt i en mest mulig tekst- og leserorientert tilnærming til forfatterskapet, trekker jeg her inn forfatterkonteksten fordi dette har betydning for tekstenes retoriske oppbygning.

Gjennom nærlesninger av novellene "Everything That Rises Must Converge" og "Parker's Back," som begge er hentet fra novellesamlingen *Everything That Rises Must Converge*, vil jeg så forsøke å vise hvordan O'Connors bevisste forhold til litteraturens språk og konvensjoner kom til uttrykk i hennes tekster. Grunnen til at jeg har valgt disse to novellene henger sammen med at de, til tross for at de i det store og det hele er helt typiske O'Connor noveller, noe forenklet kan sies å tilhøre to ytterpunkter i hennes forfatterskap. "Everything That Rises Must Converge" tilhører en av O'Connors mest samfunnskritiske



tekster, der det realistiske og regionale står i høysetet, mens “Parker’s Back” på sin side fokuserer på en spesifikt religiøs opplevelse, der det mystiske og uforklarlige får forrang. Disse to novellene fremstår i så måte som betegnende for spenningen mellom det realistiske og regionale, og det religiøse og mystiske, som mange har pekt på som et avgjørende trekk ved forfatterskapet. Fordi O’Connor sverget troskap til formidlingen av en religiøs tematikk har det overnaturlige en selvskreven plass i hennes tekster, men fordi det publikum hun ønsket å nå i mange tilfeller stilte seg uforstående til en slik dimensjon, så O’Connor seg nødt til å skrive med utgangspunkt i en konkret, gjenkjennelig virkelighet. Ofte kom ønsket om å sjokkere leserne til *forståelse* og innlevelse i den spirituelle dimensjonen i konflikt med ønsket om å fremstille en *troverdige* og *akseptabel* fiksjonsverden.<sup>2</sup> O’Connors forfatterskap er derfor preget av det mange av hennes kommentatorer har hevdet viser en splittelse i hennes selvevaluering. Når en ser nærmere på hennes egne uttalelser om sitt virke som forfatterinne kan en ikke unngå å legge merke til at hun virker usikker i forhold til hvilket aspekt ved hennes eget forfatterskap som fortjener forrang. For til tross for at hun aldri er villig til å vike fra kravet om at litteraturen må baseres i en realistisk og sansbar virkelighet, er det ikke til å komme utenom at hennes litterære prosjekt er knyttet til et ønske om å trenge gjennom denne virkeligheten til en spirituell og mystisk dimensjon der menneskenes rasjonelle evner ikke formår å finne alle svarene som søkes.

---

<sup>2</sup> “The problem of the novelist who wishes to write about man’s encounter with his God is how he shall make the experience – which is both natural and supernatural – *understandable* and *credible* to his reader.” (MM: 116, min uthevelse).

## Kapittel 1: Resepsjonshistorie

Fascinasjonen Flannery O'Connors verker har øvet på litteraturforskere verden over har ført til en stadig økende produksjon av sekundærlitteratur. Dette berget av bøker og artikler viet hennes relativt beskjedne forfatterskap ville sannsynligvis sjokkert O'Connor selv. Hun uttrykte til stadighet sin skepsis overfor verdien av litteraturforskning, en bransje hun ifølge Gilbert H. Muller ved flere anledninger refererte til som "the perplex buisness" (Muller 1972: vii). Mye av denne skepsisen grunner nok i det faktum at hun var vant til, ja, nærmest forventet, å bli misforstått. Episoden hun skildrer i et brev til Dr. T. R. Spivey 25. mai 1959 er beskrivende for hennes forhold til mange av sine fortolkere:

Week before last I went to Wesleyan and read *A Good Man Is Hard to Find*. After it I went to one of the classes where I was asked questions. There were a couple of young teachers there and one of them, an earnest type, started asking the questions. "Miss O'Connor," he said, "why was the Misfit's hat black?" I said most countrymen in Georgia wore black hats. He looked pretty disappointed. Then he said, "Miss O'Connor, the Misfit represents Christ, does he not?" "He does not," I said. He looked crushed. "Well, Miss O'Connor," he said, "what is the significance of the Misfit's hat?" I said it was to cover his head; and after that he left me alone. (CW: 1097-1098).

Når en skal forsøke å sette seg inn i resepsjonen av O'Connors verker oppdager man snart at hun på ingen måte har blitt "left alone." Flannery O'Connors fiktive univers byr på mange utfordringer, selv for kompetente lesere, noe som gjenspeiles i mangelen på konsensus innen den litterære institusjonens behandling av hennes tekster. For å forsøke å knekke koden til hennes til tider kryptiske fiktive univers har forskerne anvendt et uendelig antall ulike perspektiver, metoder og teorier, noe som har gitt opphav til utallige, og ofte direkte motstridende, lesninger. Hvert ord O'Connor har satt på papiret har blitt studert, vridd og vendt i håp om at det skal kunne avsløre nøkkelen til hennes tankeverden.

Innen rammene av denne oppgaven er det ikke mulig for meg å gi en detaljert gjennomgang av resepsjonshistorien, men jeg vil i det neste kapittelet forsøke å peke på noen av de problemstillingene som har preget forskningen på O'Connors verker. Uenighetene innen feltet har hovedsaklig knyttet seg til det religiøse aspektet ved hennes forfatterskap. Jeg vil derfor konsentrere meg om dette når jeg nå skal se nærmere på resepsjonshistorien.

## 1.1. Det religiøse aspektet

Dersom en skal følge de gjeldende trendene innen litteraturvitenskapen bør en teoretisk sett kunne skille mellom forfatterens verk og hennes personlige overbevisninger. Likevel preges debatten rundt O'Connors verker av forholdet mellom hennes kunst og hennes katolske tro. De fleste som har uttalt seg om hennes forfatterskap er lite villige til helt å overse dette aspektet ved hennes tekster, til tross for at de legger ulik vekt på det. Uenigheten sirkler i stor grad rundt et spørsmål: Er det mulig å få fullt utbytte av hennes tekster uten å være i stand til å forstå hennes religiøse visjon?

På dette punktet har resepsjonen hovedsaklig delt seg i to leire: De som hevder at hennes verker krever teologisk fortolkning for å nå sitt fulle potensial; og de som hevder at tekstene gir tilstrekkelig mening uten en slik fortolkning. David Eggenschwiler er en av kritikerne som har hevdet at O'Connors verker *må* betraktes i et anagogisk<sup>3</sup> perspektiv:

If Miss O'Connor's fiction is successfully anagogical, as her critical comments show she intended it to be, then some form of anagogical reading of it would be necessary. The reader who responded to a single level of meaning would be responding not only partially, but wrongly; he would be denying her central assumptions about existence. (Eggenschwiler, gjengitt i Shloss 1980: 14).

Eggenschwilers bastante insistering på en spirituell dimensjon i O'Connors tekster står i sterk kontrast til Walker Percys betraktninger da han i et intervju kommenterte O'Connors forventning om at leseren skulle kunne forstå øyeblikkene der Guds nåde griper inn i hennes historier:

Well I'm not so sure you really see that.... She sees her fiction in much more univocal, theological terms than I would see it. I think it works without that simple theological reading, and I think it had *better* work without that, or otherwise, if you have to share that feeling of grace with her to understand her fiction, I think she's in trouble. (Percy, gjengitt i Westarp 2002: 119)

Utgangspunktet for denne uenigheten kan, som disse sitatene viser, i mange tilfeller spores tilbake til begrepet om forfatterens litterære *intensjon*. Ettersom Flannery O'Connor stadig uttalte seg om sine egne tekster, og om sitt litterære engasjement som helhet, har det virket

---

<sup>3</sup> "Anagogisk: (av gr. anagogi), 'det å heve opp, løftes opp'), om siste trinn i et firefoldig fortolkningssystem utviklet av middelalderens bibelekseger. En tekst anses å ha fire utlegningsnivåer: 1) En bokstavlig mening. 2) En allegorisk mening. 3) En moralsk mening. 4) En anagogisk mening. [...] Det anagogiske nivået knytter seg til en kristen eskatologi, der sjelens frelse fra syndens treldom til evig nåde fremstilles på en billedlig måte." (Lothe m.fl. 1999: s. 13)

fristende på mange forskere å lete i hennes essays og i hennes korrespondanse for å forsøke å avdekke nøkkelen til tekstenes fortolkning. I disse tekstene refererer hun stadig til sin katolske tro som både utgangspunkt og katalysator for sin litterære karriere: “I see from the standpoint of Christian orthodoxy. This means that for me the meaning of life is centred in our Redemption by Christ and what I see in the world, I see in its relation to that.” (MM: 32).

Når en forfatter så eksplisitt uttaler seg om sin litterære målsetning fører det til visse problemer for fortolkerne, i og med at selve begrepet forfatterintensjon er problematisk. Årsaken til at det er kontroversielt henger sammen med begrepets tilknytning til et av hovedspørsmålene innen litteraturvitenskapen: Hvor går grensen for hva vi kan inkludere i det litterære verket?

Forenklet kan vi si det eksisterer to poler innen litteraturvitenskapen: De som opererer med et autonomt verkbegrep, der verket betraktes som selvstendig og selvtilstrekkelig; og de som sverger til et heteronomt verkbegrep, der tekstens eksterne referanser får plass som en del av verket. (Hagen: 2003: 12, 16).

Med nykritikkens inntog ble det heteronome verkbegrepet ført ut i periferien. Wimsatt og Beardsleys berømte artikkel “The Intentional Fallacy” er et godt utgangspunkt når en skal se på nykritikernes fremheving av kunstverkets autonome og privilegerte posisjon i litteraturvitenskapen. Her angripes først og fremst den historisk-biografiske fremgangsmåten, der en søker å gjenopplage forfatterens intensjon ved å lete i kilder som ligger utenfor selve teksten. Ifølge Wimsatt og Beardsley er dette et håpløst prosjekt, enten er denne intensjonen realisert i teksten og kan etterspores der, eller så har forfatteren mislykkes i sitt skriveprosjekt, og hans intensjon er da ikke lenger relevant. Wimsatt & Beardsley hevder derfor at “the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art” (Wimsatt & Beardsley 1965: 3). Dette synspunktet har lenge vært det rådende innen litteraturvitenskapen, og selv om det i dag er allment akseptert at det ikke finnes noen *vitenskaplig* årsak til fullstendig å unngå eksterne referanser når vi tolker et verk, har man i stor grad gått bort fra studier av kilder utenfor selve teksten med tanke på å avdekke forfatterens opprinnelige intensjon. Når en snakker om et verks intensjon i dag, er det verkets *rettethet mot mening* en sikter til, og ikke forfatterens *hensikt*, ettersom en ikke lenger setter likhetstegn mellom forfatterintensjon og tekstintensjon. (Hagen 2003: 27,28).

Mange av de sentrale nykritikerne var i likhet med Flannery O’Connor fra Sørstatene i USA (Hagen 2003: 23), og det kommer tydelig frem i hennes essays at hun delte deres syn på litteraturen. Som hun sier i “The Teaching of Literature”:

Actually, a work of art exists without its author from the moment the words are on paper, and the more complete the work, the less important it is who wrote it or why. If you're studying literature, the intentions of the writer have to be found in the work itself, and not in his life. (MM: 126).

Den historisk-biografiske metode har vist seg å være uvanlig seiglivet i O'Connors tilfelle. En finner fortsatt utallige eksempler på lesninger der personen Flannery O'Connor, hennes liv, hennes tro, hennes lesevaner, hennes egne uttalelser om sine tekster, hennes sykdom og tidlige død, har fått spille en avgjørende rolle for fortolkningen av hennes tekster. Likevel har problemet for mange av forskerne som et resultat av de nykritiske strømningene kokt ned til dette spørsmålet: Maktet O'Connor å overføre sin religiøse visjon til tekstene, slik at de i seg selv er nok til å gi opphav til den anagogiske fortolkningen hun hevder de krever?

Carol Shloss er en av forskerne som har valgt denne linjen. I *Flannery O'Connor's Dark Comedies* påpeker hun at det eksisterer et brudd mellom de første lesningene av O'Connors tekster, og de analysene som fulgte etter publiseringen av hennes første essay som behandlet hennes katolske tro, "The Fiction Writer and his Country," i 1957. Innen leserne fikk denne knaggen å henge O'Connors tekster på var det få som tolket dem anagogisk. Dette tyder på at O'Connor *ikke* klarte å skape en tilstrekkelig sammenheng mellom det bokstavelige og det anagogiske nivået i tekstene sine. (Shloss 1980: 13-14).

Shloss peker også på et sentralt problem når det gjelder det hun kaller Flannery O'Connors "janus-faced intention": "Her aim, stated simply, was to raise a structure of anagogical meaning over the literal action of the stories, to construct natural tales that were sacred in implication." (Shloss 1980: 11, 13). Fordi O'Connor sverget til hovedsaklig realistiske fremstillingsformer i sin fiksjon, ledes leseren bort fra den mytiske dimensjonen: "The more realistic the text, the more realism will serve as sufficient basis for interpretation. (Shloss 1980: 13).

Selv om en slik kan si at Flannery O'Connors forfatterskap ikke *nødvendigvis* må tolkes i et anagogisk perspektiv, har innfallsvinkler som baserer seg på nærlesninger av tekstene likevel ikke ført større enighet. Som Jonathan Culler har påpekt, spiller leserens forventninger til tekstens natur en avgjørende rolle for hvordan han nærmer seg den, og for hvordan den i siste instans tolkes: "The work has structure and meaning because it is read in a particular way, because these potential properties, latent in the object itself, are actualized by the theory of discourse applied in the act of reading" (Culler 1975: 113). O'Connor-resepsjonen gir støtte til denne tesen. Sekundærlitteraturen ser ut til å gruppere seg i henhold

til perspektivene som anvendes under lesningen. Som Erik Bjerck Hagen så presist har påpekt: “Som man roper i teksten, får man svar.” (Hagen 2003: 80).

John R. May ser i *The Pruning Word: The parables of Flannery O'Connor* på nettopp dette problemet innen O'Connor-resepsjonen. Her hevder han at i tillegg til de rent estetiske vanskelighetene som knyttes til Flannery O'Connors problematiske religiøse visjon, har hun gjennom sine tekster satt spørsmålsteget ved selve gyldigheten av våre fortolkninger av fiksjonstekster (May 1976: xiv). Gjennom sin lesning av studier omkring O'Connors arbeider mener han å ha avdekket alvorlige kritiske antagelser som til syvende og sist truer tolkningsarbeidet (May 1976: xiv). Ifølge May fremstår mange av forskerne som teoretisk naive, ettersom de mangler innsikt i hvordan deres forforståelser (psykologisk, sosialt, filosofisk og teologisk) virker inn på, og i mange tilfeller forvrenger deres lesninger. (May 1976: xvii). Mays hovedfokus er i denne forstand forskere som stiller seg i *opposisjon* til O'Connors verdensbilde, og han spør videre om vi ikke frarøver hennes kunst dens distinkte betydning dersom vi følger våre egne overbevisninger, og ikke setter oss inn i og aksepterer hennes syn på verden og livets mysterier. (May 1976: xiv).

Joyce Carol Oates slutter seg til Mays synspunkter i dette henseende. I “The Visionary Art of Flannery O'Connor” hevder hun at O'Connors egne uttalelser, der hun insisterer på at hennes tekster er et uttrykk for hennes religiøse forpliktelser, har ført til at “the immediate problem for most critics is *how* to wrench her work away from her, *how* to show that she didn't at all know herself, but must be subjected to a higher, wiser, more objective consciousness in order to be understood” (Oates 1986: 48). Dersom en insisterer på å lese fra en sekularisert og rasjonell synsvinkel vil O'Connors tekster ifølge Oates ofte fremstå som både “unreasonable” og “a little mad” (Oates 1986: 48).

Disse synspunktene sammenfaller med Wayne C. Booths uttalelser i kapittelet “The Role Of Belief” i *The Rhetoric of Fiction*. Her påpeker han at selv om det er allment akseptert i den litterære institusjonen at en forfatters personlige overbevisninger ikke skal tas hensyn til når en bedømmer hans verk, er det et uomtvistelig faktum at litterære verker inneholder antagelser, overbevisninger og sympatier som leseren må forholde seg til dersom han skal være i stand til å forstå tekstens betydning (Booth 1983: 137). For å forsøke å finne en løsning på denne tilsynelatende selvmotsigelsen innen det litterære feltet viser Booth til distinksjonen mellom historisk og implisert forfatter. Mens den historiske forfatteren kun eksisterer på utsiden av teksten, er den impliserte forfatteren en komponent i selve teksten, og må derfor tas hensyn til i bedømmelsen av verket: “[T]he implied author of each novel is someone with

whose beliefs on all subjects I must largely agree if I am to enjoy his work.” (Booth 1983: 137).

Men, på den annen side, sier Booth:

We may exhort ourselves to read tolerantly, we may quote Coleridge on the willing suspension of disbelief until we think ourselves totally suspended in a relativistic universe, and still we will find many books that postulate readers we refuse to become, books that depend on “beliefs” or “attitudes” – the term we choose is unimportant here – that we cannot adopt even hypothetically as our own. (Booth 1983: 138).

Innen studiet av O’Connor finner vi mange slike eksempler. Den impliserte fortellerstemmen O’Connor benytter seg av i sine tekster støter i mange tilfeller leserne bort. I tillegg til at den tilkjennegir moralske vurderinger som ofte går på tvers av aksepterte normer, beveger den hensynsløse satiriske tonen seg tidvis helt på grensen til det ondsinnede. John Hawkes identifiserer i overmål djevelen som hennes sentrale fiktive allianse i artikkelen “Flannery O’Connor’s Devil” (Hawkes 1986: 17). Han hevder her at O’Connor benytter seg av djvelsens stemme som satirens redskap (Hawkes 1986: 10), noe som medfører at selve skriveprosessen ofte ser ut til å avhenge av en umoralsk impuls (Hawkes 1986: 11). Dette resulterer i at “a good many readers would mistake Flannery O’Connor’s belief in the Holy for the opposite” (Hawkes 1986: 11).

Martha Stephens er en av disse leserne. Hun stiller seg svært kritisk til den verdensanskuelsen som gir seg til kjenne i O’Connors verker. I *The Question of Flannery O’Connor* hevder hun at til tross for at vi som lesere er nødt til å beundre O’Connor for hennes tekniske briljans, oppstår det et stort gap mellom leserne og forfatteren som følge av det Stephen kaller et “eccentric, ...repugnant view of human life.” (Stephens 1973: 3). Hun sier videre at det er vanskelig å forholde seg til O’Connors forfatterskap fordi hennes fiksjon utfordrer leserens syn på livet på en så personlig og aggressiv måte (Stephens 1973: 4). O’Connor har, ifølge Stephens, mislykkes i flere av sine noveller, ettersom en som leser får inntrykk av at “the action is a thin pretext for the stubborn projection of some entirely resistible Christian idea” (Stephens 1973: 184).

God litteratur, sier Stephens, bør kunne tolkes og forstås uavhengig av religiøst ståsted:

One ought to be able to feel that regardless of what idea, what doctrine about or vision of life, may lie behind or inspire the telling of thus and such a story, that the story is truly told, with due regard for the feeling about life that all of us, regardless of belief, share (Stephens 1973: 185).

Til Flannery O'Connors fordel påpeker Stephens at flere av hennes mest vellykkede noveller tilfredsstillende dette kravet: "These are tales which seem to have no quarrel to pick with the reader, where because consent to the truth of the experience portrayed is assumed, one might say, by the writer, it is easily granted by the reader" (Stephens 1973: 184).

Dette betyr ikke at O'Connors noveller har blitt feilplassert under merkelappen "kristne fortellinger." Flere av hennes noveller skildrer religiøse erfaringer, og nesten alle kan tolkes i en slik retning. Martha Stephens poeng er at store deler av O'Connors forfatterskap ikke er avhengig av en gjennomgående teologisk fortolkning for å gi mening. (Stephens 1973: 184). Joyce Carol Oates slutter seg til Stephens på dette punktet når hun sier:

Yet it is not finally necessary to share O'Connor's specific religious beliefs in order to appreciate her art. Though she would certainly refute me in saying this, the "Christ" experience itself may well be interpreted as a psychological event which is received by the individual according to his private expectations (Oates 1986: 49).

Oates-sitatet bringer oss kanskje ikke nærmere enighet innen feltet, men utpeker den individuelle leseren som en viktig faktor i tolkningen av et litterært verk. Uenighetene som preger O'Connor-resepsjonen bekrefter det ubestridelige faktum at ulike lesere vil komme frem til ulike tolkninger av samme tekst, og understreker umuligheten av å komme til enighet om hva som skal betegnes som en "korrekt" eller "objektiv" lesning. Det subjektive og "affektive" vil alltid spille en rolle for hvordan en leser betrakter en tekst, og i tilfeller der det verdensbildet som presenteres fremstår som kontroversielt eller fremmed vil slike betraktninger ofte komme i forgrunnen.

I sin analyse av religionens betydning innen studiet av litteratur trekker Wayne C. Booth frem D. H. Lawrences tekster som referanse, og sier at han har vanskelig for å slå fast om hans forståelsesproblemer stammer fra "a failure of craftsmanship or a fundamental incompatibility that no amount of craftsmanship could overcome" (Booth 1983: 138-139). Dette spørsmålet er like relevant i studiet av O'Connors fiksjon. Hun innså at hennes teksters skjebne i siste instans lå i lesernes hender, og at deres forståelse var avhengig av hennes språklige presisjon. Jeg vil nå se nærmere på det svært bevisste forholdet O'Connor hadde til sine lesere, og hvordan dette påvirket hennes valg av narrative strategier.



## 1.2. Forholdet til leserne

I den moderne litteraturvitenskapen har en sett ned på forfattere som skriver tekster med et bestemt publikum for øye. Som Wayne C. Booth sier i *The Rhetoric of Fiction*: “True artists, we have been told time and time again, take no thought of their readers. They write for themselves” (Booth 1983: 89). Flannery O’Connor klarte aldri helt å løsrive seg fra sitt publikum. I hennes essays og i hennes korrespondanse refererer hun stadig til sin innbilte lesermasse, og til deres begrensninger. Hun var smertefullt klar over at hennes tekster ikke var lett tilgjengelige, og at hun risikerte misforståelser både blant sekulariserte lesere grunnet ulik forståelseshorisont, og blant lesere med katolsk bakgrunn grunnet virkemidlene hun brukte i sine tekster. Dette ergret henne betraktelig, men hun tok misforståelsene på sin egen kappe. Denne kommentaren i et brev til “A”, datert desember 1959, viser at hun var innforstått med at hun ikke alltid lyktes: “Yes’m she don’t get the moral point. But the reason she don’t is because I have failed to make it plain.” (HB: 362 ).

Selv om forholdet til hennes publikum ikke alltid var det beste, innså O’Connor at dersom hun skulle nå dem, måtte hun også, om enn indirekte og motvillig, forholde seg til dem: “Unless the novelist has gone utterly out of his mind, his aim is still communication, and communication suggests talking inside a community.” (MM: 53). Denne fokuseringen på det lesende publikum ga utslag i hennes valg av narrative strategier. Hun innså at det til syvende og sist var mottakerens forståelse av teksten som blir det avgjørende. Som Jan Mukařovský sier i sin artikkel “Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten” er kunstnerens holdning “sekundær”: “Det er mottakerens holdning til verket, ikke opphavsmannens, som er den grunnleggende” (Mukařovský 1991: 32). En slik holdning til litteraturen får ifølge Mukařovský følger for forfatterens arbeidsmetoder:

[M]ottakerens aktive delaktighet i intensjonaliteten i kunsten kan også anta eksplisitte former. Dette skjer når mottakeren griper direkte inn i verkets utforming. Slike tilfeller er faktisk svært hyppige. Bare det faktum at forfatteren skjeler til publikum mens han skaper, hører inn under dette. Noen ganger er publikums innflytelse begrensa til ei negativ hindring; andre ganger er den også positiv. Og når kunstneren går til kamp mot den rådende smaken ved hjelp av verket, er dette faktisk et indirekte uttrykk for tilskuerens aktivitet ved utforminga av intensjonaliteten. (Mukařovský 1991: 33).

Dette sitatet er svært betegnende for den situasjonen O’Connor befant seg i. Hun skrev ut fra en bevissthet om at hennes lesere, i likhet med hennes fiktive karakterer, i utgangspunktet

ville være “fiendtlige”<sup>4</sup> til den visjonen og det verdisynet hun ønsker å formidle. Hun kjempet seg gjennom stadige revisjoner i et forsøk på å gjøre denne dimensjonen synlig for sine “uvitende” lesere. Som Gordon Hølmebakk sier i sitt forord til den norske oversettelsen av et utvalg av O’Connors noveller, *Dommens dag*: “For O’Connor var diktningens problem “pedagogisk – det å formidle til leseren en visjon som for leseren ingen mening har.” (Hølmebakk 1971: xiv).

Det “fellesskapet” Flannery O’Connor bevisst henvendte seg til i sin fiksjon var lesere som *ikke* delte hennes katolske tro: “My audience are the people who think God is dead” (CW: 943), “who doesn’t know what grace is and don’t recognise it when they see it.” (CW: 1067). For å nå dette publikummet benyttet O’Connor seg av virkemidler som tidvis virker direkte motstridende til den tematikken hun hevdet å ville belyse. Fordi hun betraktet omverden gjennom linser farget av hennes religiøse tro, så hun den stadig økende sekularismen som preget samfunnet rundt henne som et onde. Hun ønsket å vise leserne det absurde ved det menneskets væren i den moderne verden, ved troen på egen intellektuell, moralsk eller rasemessig overlegenhet, ved jakten på materiell velstand og sosial posisjon, ved vår tro på rettferdighet og på rasjonelle forklaringer i møtet med livets mørkere sider, ved vår tendens til å være “oss selv nok.” Hennes fiktive univers fremstår derfor som en grotesk speiling av den verdenen som omga henne til daglig, det er både voldelig og brutalt, og menneskene som lever der er egoistiske og smålige, de styres av stolthet og fordommer, av mangel på nestekjærlighet og av og til av ren ondskap.

Mange lesere har som følge av Flannery O’Connors forkjærlighet for det groteske hatt vanskeligheter med å gjenkjenne den verdenen hun skildrer i sine tekster. Som hun selv påpekte:

I am always having it pointed out to me that life in Georgia is not at all the way I picture it, that escaped criminals do not roam the roads exterminating families, nor Bible salesmen prowl about looking for girls with wooden legs. (MM: 38)

Historiene O’Connor forteller fremstår nok ofte, som følge av disse overdrivelsene, som lite *relevante* for leseren selv og hans liv, noe som skaper avstand mellom leser og tekst. En avstand som ytterligere forsterkes ved at O’Connor betraktet mye av det vi oppfatter som *normalt* i dagens samfunn, som både *avvikende* og *groteskt*. Gjennom sine tekster går

---

<sup>4</sup> “The Catholic who does not write for a limited circle of fellow Catholics will in all probability consider that, since this is his vision, he is writing for a hostile audience, and he will be more than ever concerned to have his work stand on its own feet and be complete and self-sufficient and impregnable in its own right.” (MM: 146)

Flannery O'Connor til angrep på intellektuelle, rasjonelle og moralske standpunkter som for mange lesere utgjør en sentral del av deres verdensbilde. Når O'Connor da i tillegg i henhold til konvensjonene innen den realistiske skrivemåte insisterer på å *dramatisere* avvikene fremfor å fortelle sine lesere hvor de trår galt, er misforståelser nesten ikke til å unngå.

Flannery O'Connors fiksjon ser altså ved første øyekast ut til å vise leseren en gudløs verden, der menneskene lever perverterte og fordømte liv, der håp og tilgivelse synes fraværende. Men dette bildet er ikke komplett. Hennes sterke romersk-katolske tro, der menneskets mulighet til frelse gjennom Guds nåde stod i høysetet, hindret henne i å se menneskets tilstand som helt svart: "It will see him as incomplete in himself, as prone to evil, but as redeemable when his efforts are assisted by grace." (MM: 197)

Problemet hun stod overfor som forfatterinne knyttet seg til formidlingen av denne tematikken til et publikum som i det store og hele stilte seg uforstående til de religiøse og moralske prinsippene hun baserte sine tekster på. Sally Fitzgerald påpeker i dette henseende at:

The moral and spiritual views she subscribed to no longer prevailed, even in theory. Moreover, even the terms of the great Biblical *mythos* of the Western Judaeo – Christian tradition of which she strongly declared herself to be a part, once familiar to all, and upon which she drew for subliminal reinforcement of her stories, were no longer accepted, or in many cases even recognized in reference. (Fitzgerald 1987: 12)

Til tross for fokuseringen på et publikum uskolert i den katolske tro, er det ingen tvil om at O'Connors fiktive univers er spekket med allusjoner til bibelen og til dens mytologi. Mange har som følge av dette måttet slutte seg til Eudora Welty når hun hevder "... there are a lot of things I realize are a closed book to me in her work because of the Roman Catholic Church of which I am ignorant" (Welty gjengitt i Westarp 2003: 109).

En skulle dermed anta at hennes trosfrender lettere ville kunne gripe betydningen av hennes tekster. For som Flannery O'Connor sier: "[I]t is the peculiar characteristic of fiction that its literal surface can be made to yield entertainment on an obvious physical plane to one sort of reader while the selfsame surface can be made to yield meaning to the person equipped to experience it there" (MM: 95). Likevel er det ikke bare blant sekulariserte lesere at den religiøse intensjonen hos O'Connor har blitt oppfattet som lite tilgjengelig. Også hennes trosfrender har hatt problemer med å gjenkjenne det katolske i hennes tekster, ettersom de

ligner lite på den oppbyggelige litteraturen de var vant til. O'Connor bemerket seg dette trekket ved den katolske lesegruppe, og skrev selv i den forbindelse:

The Catholic press is constantly broken out in a rash of articles on the failure of the Catholic novelist: the Catholic novelist is failing to reflect the virtue of hope, failing to show the Church's interest in social justice, failing to portray our beliefs in a light that will make them desirable to others. (MM: 194).

De katolske leseres vanskeligheter forsterkes i tillegg ved at de religiøse "heltene" i O'Connors fiksjon kun unntaksvis deler hennes romersk-katolske tro. Som Jefferson Humphries påpeker: "Her fictions can be read as a catalog of the unbeliever in his many incarnations." (Humphries 1986: 115). I de tilfellene der handlingen problematiserer eksplisitt religiøse spørsmål er karakterene i utgangspunktet enten ateister, eller protestantiske fundamentalister og kjettere.

Hovedårsaken til at O'Connor velger å portrettere primært protestantiske karakterer i sin fiksjon er igjen et resultat av den regionen hun skildret. Katolikkene var en minoritetsgruppe i det protestantiskdominerte Georgia, og passet dermed ikke inn som en naturlig del av dette miljøet. O'Connor sier selv i dette henseende: "What the Southern Catholic writer is apt to find, when he descends with his imagination, is not Catholic life but the life of this region in which he is both native and alien." (MM: 197).

Hennes valg av disse karakterene var også basert på evnen til å fremstille religiøs tro i litterær form. Hun sier i et brev til Søster Mariella Gable 4. mai 1963: "This is one reason why I can write about Protestant believers better than Catholic believers – because they express their belief in diverse kinds of dramatic action which is obvious enough for me to catch." (CW: 1183).

Selv om hun slik gikk ad omveier, håpet O'Connor at hun ved å fokusere på de økumeniske sidene ved katolisismen og protestantismen, da hovedsakelig knyttet til menneskets falne tilstand og deres mulighet for frelse gjennom Guds nåde, skulle make å fremstille katolske dogmer og sannheter ved hjelp av den protestantiske "do-it-yourself"<sup>5</sup> religionen som gjennomsyret Sørstatenes bibelbelte.

---

<sup>5</sup> Uttrykket er hentet fra et brev til John Hawkes, 13. sept. 1959, der O'Connor skriver: "The religion of the South is a do-it-yourself religion, something that I as a Catholic find painful and touching and grimly comic. It's full of unconscious pride that lands them in all sorts of ridiculous religious predicaments. They have nothing to correct their practical hereises and so they work them out dramatically. If this were merely comic to me, it would be good, but I accept the same fundamental doctrines of sin and redemption and judgment that they do." (CW: 1107).

At Flannery O'Connor innså hvilke vanskeligheter som var forbundet med dette forsettet kommer klart frem i dette sitatet der hun uttaler hun seg om sin stilling som katolsk forfatter, og om forholdet til leserne:

The universe of the Catholic fiction writer is one that is founded on the theological truths of the Faith, but particularly on three of them which are basic – the Fall, the Redemption, and the Judgment. These are doctrines that the modern secular world does not believe in. It does not believe in sin, or in the value that suffering can have, or in eternal responsibility, and since we live in a world that since the sixteenth century has been increasingly dominated by secular thought, the Catholic writer often finds himself writing in and for a world that is unprepared and unwilling to see the meaning of life as he sees it. This means frequently that he may resort to violent literary means to get his vision across to a hostile audience, and the images and actions he creates may seem distorted and exaggerated to the Catholic mind. (MM: 185)

Flannery O'Connor innså at dersom hun skulle greie å overbevise leserne var hun nødt til å gripe til en felles plattform. Hun måtte forsøke å oversette disse erfaringene til et språk hennes lesere kunne forstå. De virkemidlene hun hadde tilgjengelig var de hun fant i det litterære språket. Gjennom stadige revisjoner av sine manuskripter arbeidet hun utrettelig for å komme frem til en mest mulig avstemt balanse mellom form og innhold. I et brev til Catharine Carver harselerer O'Connor selv over denne perfektjonistiske holdningen: “When the grim reaper comes to get me, he’ll have to give me a few extra hours to revise my last words.” (CW: 1090).

I henhold til Jonathan Culler styres all skriving og lesning av litteratur av et system av konvensjoner, en slags “litterær grammatikk” leseren må beherske for å kunne samle tekstens elementer til en meningsfull helhet:

Just as the speaker of a language has assimilated a complex grammar which enables him to read a series of sounds or letters as a sentence with a meaning, so the reader of literature has acquired, through his encounters with literary works, implicit mastery of various semiotic conventions which enable him to read series of sentences as poems or novels endowed with shape and meaning. (Culler 1975: viii)

Denne “litterære grammatikken” kaller Culler leserens *litterære kompetanse*. Den består av konvensjoner og forventninger leseren bringer med seg i møtet med en tekst. Å lese en tekst er, ifølge Culler, langt fra en passiv aktivitet, der leseren fremstår som en “*tabula rasa*,” som lar seg innvandre av teksten uten forutfattede meninger. For å kunne forstå en tekst er leseren nødt til å bringe med seg “an implicit understanding of the operations of literary discourse

which tells one what to look for.” (Culler 1975: 113-114). Å assimilere og tolke noe er, i henhold til Culler, å bringe det innenfor de ordningsprinsippene som allerede er tilgjengelige i kulturen. Dette gjøres gjerne ved å snakke om det innenfor en diskurs som kulturen oppfatter som naturlig (Culler 1975: 137). Denne *naturaliseringen* foregår på ulike nivåer, der leseren benytter seg av forskjellige kulturelle og litterære modeller for å få teksten til å fremstå som forståelig. Gjennom sine møter med litterære tekster bygger leseren opp et rammeverk som medvirker til lesningens intersubjektivitet – den allmenne kunnskapen som nyttiggjøres i leseakten. (Culler 1975: 139). Denne kunnskapen er en del av den litterære institusjonen, og tilhører så vel leseren som forfatteren av en tekst. Alle aktører innen det litterære feltet inngår således i en felles litterær tradisjon (Culler 1975: 137).

En stor del av leserens litterære kompetanse er knyttet til konvensjoner som tilhører en gitt sjanger. Dette er en spesifikt litterær og kunstig forståelighet som består av ulike litterære normer som teksten fremstår som meningsfull og sammenhengende i relasjon til. (Culler 1975: 140,145). Funksjonen til disse normene er hovedsaklig å etablere en kontrakt mellom forfatteren og leseren slik at en del relevante forventninger gjøres operative. Dette nivået åpner for både overensstemmelse og avvik fra de aksepterte normene, men uansett fremgangsmåte vil teksten alltid ligge innenfor sjangerens kontekst (Culler 1975: 147). Ord, setninger, og ulike presentasjonsformer velges med hensyn til deres effekt, noe som også forutsetter lese måter som ikke er tilfeldige. Så selv om forfatteren ikke nødvendigvis eksplisitt tenker på leseren, er han selv leser av sin egen tekst, og han vil ikke si seg tilfreds før teksten produserer de ønskede effektene (Culler 1975: 116).

Flannery O'Connor innså at hun var nødt til å forholde seg til disse konvensjonene dersom hun skulle ha noe håp om å nå sine lesere. Takket være hennes fokusering på det lesende publikum, er hennes teksters funksjonelle elementer (temaer, bilder, retoriske figurer, fortellerperspektiver, sjangertilhørigheter, dramaturgiske oppbygning, spenningskurver etc.), valgt med omhu og med tanke på deres samlede *effekt*. Noe av det O'Connor er mest kjent for er nettopp hennes evne til å velge ut det *vesentlige*, å perfektionere novellens evne til å etterlate et helhetlig inntrykk. Jeg vil derfor i det neste kapittelet forsøke å gjøre eksplisitt en del av de forventningene vi som lesere har til tekster tilhørende novellesjangeren, og da særlig den typen noveller O'Connors tekster faller inn under.

## Kapittel 2: Novelleteori

Selv om Flannery O'Connor også skrev to romaner, er det hennes ferdigheter som novelleforfatter som hovedsakelig har ført til den anerkjennelsen hennes forfatterskap nyter i dag. Dette til tross for at O'Connors tekster ikke kan betegnes som grensesprengende innen novellesjangeren. Hun skrev i en periode der sjangeren fornyet seg lite. Richard Kostelanetz bemerker i sin artikkel "Notes on the American Short Story Today" at 1950-tallet var en eklektisk periode, "productive of little truly original work in the short story, but of many masterly, almost studied, realisations of essentially earlier styles." (Kostelanetz 1976: 220). O'Connors personlige smak medvirket også til at hun holdt seg innenfor det tradisjonelle, for som hun sa, "so-called experimental fiction always bores me. If it looks too peculiar I don't read it ... I'm a very traditional sort of writer and I'm content to try to tell a good story as I've just defined it." (O'Connor sitert hos Friedman 1977a: 10).

Fortellerteknisk baserer O'Connor seg på konvensjoner som knytter hennes verker til den sterke amerikanske novelletradisjonen. Hun følger dermed i fotsporene til kjente novelleforfattere som Nathaneal Hawthorne, Edgar Allan Poe og Stephen Crane. (Brown 1987: 18). Fordi O'Connor strengt tatt ikke skapte noe "nytt" i sjangermessig forstand, har det blitt hevdet at undersøkelser av hennes tekster i lys av sjangerproblematikk er av liten interesse. Likevel kan man ikke se bort fra det faktum at hennes bidrag til sjangeren og dens videre utvikling har vært enormt. Hun regnes i dag blant de mest innflytelsesrike amerikanske novelleforfatterne fra det forrige århundret, og hennes navn nevnes ofte i samme åndedrag som Ernest Hemingways og William Faulkners. Et utall senere forfattere har fremhevet Flannery O'Connors betydning for deres egen litterære karriere, blant dem Joyce Carol Oates, Alice Munro og Raymond Carver. (Westarp 2002: 28-29)

Jeg vil i dette kapitlet forsøke å vise at O'Connor til tross for sin tradisjonalisme har skapt et samlet bidrag til sjangeren som er unikt. Hennes tekster har en sterk personlig aura, som medvirker til at de overskrider begrensningene som ligger i hennes konvensjonalisme. Årsaken til dette er hennes særegne *stil*, som har sitt opphav både i den vedvarende interessen for en spesiell type tematikk, samt i hennes trofaste og perfeksjonistiske holdning til formidlingen av denne tematikken gjennom den tradisjonelle novelleformen, og de mulighetene som ligger her.

Fordi Flannery O'Connor fokuserte så sterkt på litteraturens evne til kommunikasjon, er sjangerproblematikken i hennes tilfelle mindre forbundet med definisjonsspørsmål og opptegnelsen av novellesjangerens grenser, enn med undersøkelsen av novellekonvensjonenes

litterære funksjoner. Jeg vil derfor kun behandle definisjonsproblemet overflattisk, før jeg trekker frem en del typiske trekk ved novelleformen som har hatt betydning for Flannery O'Connor, og den relativt snevre gruppen noveller hennes tekster tilhører.

## 2.1. Definisjonsproblemet

Definisjonsspørsmålet innen novellesjangeren har vist seg å være til evig hodebry for teoretikerne. Problemet oppsummeres ganske godt av H. E. Bates:

The basis of almost every argument or conclusion I can make is the axiom that the short story can be anything the author decides it shall be; ..... In that infinite flexibility, indeed, lies the reason why the short story has never been adequately defined. (Bates 1976: 73-74)

Med en slik variasjon i form og innhold innen tekstene som regnes til sjangeren, er det da mulig å si noe om novellen som sjanger?

Dersom en baserer seg på en induktiv metode, der en går gjennom sjangerens eksisterende tekster i et forsøk på å finne en samlende definisjon, vil en ganske raskt måtte slutte seg til Norman Friedman når han konkluderer at det eneste sikre man kan si om novellen er at den er “a short fictional narrative in prose” (Friedman 1989: 29). Han viser i sin artikkel “Recent Short Story Theories: Problems in Definition” at de egenskapene som trekkes frem som karakteristiske for novellen også er å finne innen andre beslektede sjangere, og at de derfor ikke kan benyttes i et forsøk på å skille ut novellen som en autonom form. Disse trekkene kun er *tendenser* og ikke absolutte kjennetegn (Friedman 1989: 18). Novellen skiller seg derfor utelukkende fra romanen på et *kvantitativt* nivå. Dermed står man igjen med det som kanskje er den mest omdiskuterte – og latterliggjorte – påstanden innen novelleteorien, nemlig: “The short story is a story which is short.” Denne sirkulære slutningen inneholder kanskje en sannhet, men viser også klart den induktive metodens svakhet, ettersom en blir stående igjen med en definisjon som er altfor vid, og som i alle tilfeller er lite fruktbar ved videre analyse av enkelttekster.

I møtet med gode enkelttekster vil nok de fleste lesere nesten instinktivt slutte seg til Brander Matthews syn på novellen når han insisterer på at: “[T]he difference between a Novel and a Short-story is a difference of kind. A true Short-story is something other and more than a mere story which is short.” (Matthews 1976: 52), selv om dette “other and more” unnslipper eksakte definisjoner. At han her trekker inn romanen som sammenligningsgrunnlag er av stor betydning, ettersom sjangerbeskrivelser fort blir meningsløse med mindre man relaterer dem



til andre beslektede sjangere. Mary Louise Pratt peker på dette i artikkelen “The Short Story: The Long and the Short of It”. Hun legger vekt på det faktum at litterære sjangere ikke baserer seg på en samling essensielle kjennetegn, men at de former et system, der forholdet mellom de ulike sjangrene ikke nødvendigvis er symmetrisk, dvs. at de fremstår som likeverdige, men separate, deler av et system basert på opposisjon. (Pratt 1994: 111). I hennes øyne er forholdet mellom romanen og novellen asymmetrisk, og kan fremstilles i et hierarki der novellen står i et avhengighetsforhold til romanen. Dette avhengighetsforholdet tar utgangspunkt i at det ikke er mulig å definere novellen uten å referere til romanen, mens det motsatte ikke er tilfelle. Novellen blir i så måte en marginal sjanger, som deler mange av sine kjennetegn med romanen. (Pratt 1994: 96).

Dersom en arbeider ut fra en slik sjangerforståelse er det ikke lenger et problem at novellen deler enkelte karakteristikk med beslektede sjangere som romanen, lyrikken og dramaet, ettersom en da baserer sine uttalelser på sammenligning heller enn opposisjon. Sjangerbeskrivelsen og klassifikasjonen av enkelttekster tar da ikke lenger utgangspunkt i utvetydige eller essensielle egenskaper, men fokuserer på en klynge karakteristikk og tendenser der ikke alle nødvendigvis vil inngå i en gitt tekst. Disse kjennetegnene er litterære konvensjoner som knyttes til både produksjonen og lesningen av noveller. Dermed står en igjen med en teoretisk sjanger, som ikke nødvendigvis er representativ for de enkelte verkene, men som åpner for en *kvalitativ* tilnærming. Da er det også rom for se på noen av de trekkene som har blitt trukket frem som typiske for novelleformen. Faren ved denne fremgangsmåten er at en ender opp med altfor snevre kategorier, som ikke evner å favne vidt nok, slik at noe alltid vil falle utenfor.

Jeg vil nå se på en del av de *kvalitative* egenskapene som har blitt trukket frem som typiske for novellesjangeren opp gjennom tidene, og som til en viss grad skiller denne sjangeren fra romanen. Jeg vil så forsøke å vise at en av årsakene til at Flannery O’Connor foretrakk denne sjangeren fremfor den lengre romanformen lå i materialet hun ønsket å formidle. Det er viktig å påpeke at flere av disse egenskapene kun dekker en snever del av novellesjangeren, og at jeg har valgt å belyse nettopp disse fordi de er betegnende for den typen noveller O’Connor skrev.

## 2.2. Karakteristiske trekk ved novelleformen

Edgar Allan Poes uttalelser om novellen i forbindelse med hans omtale av Hawthornes *Twice-Told Tales* i 1842 er ikke til å komme utenom når en ser nærmere på novelleteorien. Hans påstand om at novellens styrke ligger i at den “can be read in one sitting”, noe som gir novellen “totality” og “a certain unique or single effect” (Poe 1976: 47), har vært utrolig innflytelsesrike.

Hva innebærer så denne ideen om novellens *enhet*?

Ifølge Brander Matthews fører dette formatet til at: “A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of single emotions called forth by a single situation” (Matthews 1976: 52). Denne påstanden holder ikke mål, ettersom den utelukker mange moderne noveller. Men der romanen har tid til å bygge opp en verden, der mange ulike karakterer kan tegnes og få dybde, der mange ulike historier og situasjoner kan begynnes og avsluttes innen romanen når sin slutt, vil hele novellens struktur preges av dens korte format. En har ikke tid til å konstruere en verden, eller følge utviklingen til karakterene, i samme nitidige detalj som i en roman. Dette henger igjen sammen med det mange teoretikere kaller novellens orientering mot en slutt, det at den raskere enn romanen beveger seg mot en form for konklusjon eller et klimaks. Ethvert punkt i narrasjonen knyttes dermed an til avslutningen. Dette fører igjen til at novellens slutt i mye større grad enn romanens farger leserens oppfatning av teksten som helhet, noe vi senere skal se får konsekvenser for Flannery O’Connors lesere.

Enhet og totalitet krever formell presisjon, noe som innebærer at forfatteren er nødt til å kvitte seg med alle overflødige ord eller setninger. Irving Washington var inne på dette allerede i 1824, da han krevde at “every page must have its merits” (Washington 1974: 5). Mange teoretikere har hengt seg på Frank O’Connor når han hevder at forskjellen mellom romanforfatteren og novelleforfatteren ligger nettopp i denne presisjonen: “[H]e must be much more of a writer, much more of an artist” (O’Connor 1963: 22). Frank O’Connor spør videre om ikke dette trekket reduserer novelleformen til en essensielt underordnet kunstform: “[H]ow much of the importance of the material can possibly seep through such rigid artistic control?” (O’Connor 1963: 166)

Som svar på dette spørsmålet trekker flere teoretikere frem novellesjangerens rike meningspotensial. De hevder at tekstkonsentrasjonen, der hvert ord utnyttes på en bedre og mer fokusert måte enn i romanen, nettopp er årsaken til dette. Clare Hanson refererer i *Re-reading the Short Story* til det store tolkningspotensialet, og hevder videre at novellen er en

mer “litterær” form enn romanen, fordi den konstaterer eller antyder der romanen forklarer. (Lothe m.fl. 1999: 177). A.L. Bader kaller dette den moderne novellens “induktive” metode: “To suggest, to hint, to imply, but not to state directly or openly” (Bader 1976: 110). Novellen stiller dermed ofte høyere krav til leseren enn det romanen gjør, ettersom han i større grad blir nødt til å fylle inn tomrom og redusere tvetydigheter i teksten selv.

Hva så med novellens innhold? Kan det si å skille seg fra romanens?

Her er vi inne på et av de vanskeligste områdene innen novelleteorien. Novellens innhold er preget av så store variasjoner at det er mulig å si noe sikkert. Mange har likevel påpekt at det finnes en sammenheng mellom novellens korte, konsentrerte format og det tematiske innholdet. Charles Mays teorier er kanskje de mest velkjente i dette henseende. Han hevder i “The Nature of Knowledge in Short Fiction” at novellen reflekterer en kunnskap som er essensielt forskjellig fra den kunnskapen som finnes i romanen. Ifølge May har novellen både en distinkt formell side og en distinkt tematikk, som begge relateres til dens begrensede utstrekning:

My thesis is that long fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that primarily derive from and in turn establish the primacy of “experience” conceptually created and considered; whereas short fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that derive from and establish the primacy of “an experience” directly and emotionally created and encountered. (May 1994: 133)

Søren Baggesen speiler Mays definisjon når han beskriver forholdet mellom romanen og novellen slik:

Den enhedsskabende faktor i novellen er begivenheden, i romanen er den mennesket. Og mens forløbet i novellen opfattes som irrationelt, som liggende uden for menneskets kontrol, opfattes det i romanen som rationelt, motiveret gennem en psykologisk forståelse af de impulser, der driver mennesket til handling. (Aarseth 1976: 136)

Hos begge disse teoretikerne står begivenheten i sentrum. Dette er igjen knyttet til det begrensede tidsspennet novellen opererer ut fra, der det ikke er rom til å bygge opp en verden og følge personenes “dannelse” over tid. Frank O’Connor hevder at begivenheten novellen skildrer må være av en slik karakter at nåtid, fortid og fremtid smelter sammen i et øyeblikk (O’Connor 1963: 22).

Novellens begivenhet knyttes ofte til det som kalles “a moment of truth,” der karakterenes livssituasjon og verdensforståelse står overfor en varig omveltning. Begrepet *epifani* brukes ofte i forbindelse med dette øyeblikket. Opprinnelig hadde begrepet et religiøst innhold, og refererte til Guds åpenbaring i den skapte verden (Lothe m.fl. 1999: 63). I litterær sammenheng har det fått en mer sekulær betydning, og knyttes til James Joyce og hans definisjon av begrepet slik det fremstår i romanen *Stephen Hero*: “By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself” (Joyce 1974: 99). Denne åpenbaringen eller plutselige innsikten oppfattes gjerne som ukontrollerbar, ettersom den ofte mangler rasjonell forklaring, og til tider “påføres” personen fra en ytre fremfor en indre kilde.

Charles May kan i forlengelse av dette ha rett i at novellen egner seg best til å gjengi opplevelsen av at virkeligheten fremstår for oss som fragmentarisk og usammenhengende (May 1976: 5). Mens romanen er skapt for å speile den “hverdagslige” virkeligheten, er novellen i henhold til May skapt for å skildre de områdene av menneskelig erfaring som ligger utenfor det dagligdagse: Eksistensielle problemstillinger som legger vekt på det absurde, det mytiske og det spirituelle (May 1994: 133). May utdyper dette når han senere sier: “The short story is the most adequate form to confront us with reality as we perceive it in our most profound moments” (May 1994: 142).

Frank O’Connor hevder at mye av forskjellen mellom romanen og novellen ligger i leserens evne til å identifisere seg med karakterene. I en roman, sier han, må en av karakterene representere leseren, og denne identifikasjonsprosessen leder leseren til en verden han oppfatter som “normal” i teksten, og som setter ham i kontakt med den ytre verden og samfunnet som helhet. I novellen finnes det ingen slik karakter: “[T]he short story has never had a hero” (O’Connor 1963: 18). Novellen knytter derfor ikke like sterke bånd til det “virkelige” som romanen, og hindrer dermed leseren i å gjenkjenne den verdenen handlingen utspiller seg i. Novellen skildrer det Frank O’Connor kaller “a submerged population group” (O’Connor 1963: 18), som opererer i utkanten av samfunnet, noe som gir novellen en intens følelse av menneskets grunnleggende ensomhet (O’Connor 1963: 19).

Novellen karakteriseres altså tradisjonelt av at den på det formelle plan streber mot presisjon og enhet i uttrykk og form, mens den på det tematiske plan legger vekt på eksistensielle problemstillinger, der viktige stikkord er fremmedgjøring, isolasjon og hjelpeløshet. Novellens “øyeblikk” fanger mennesket i en situasjon der den “virkelige” verden slår sprekker og avslører det absurde, irrasjonelle og mystiske ved menneskets tilværelse.

### 2.3. Flannery O'Connors bidrag til sjangeren.

Når en betrakter Flannery O'Connors samlede bidrag til sjangeren under ett, oppdager man ganske snart at Martha Stephens har rett når hun kaller hennes skrivekunst "highly static, if often enormously skillfull." (Stephens 1973: 146). Hennes noveller overlapper hverandre i stor grad hva gjelder tematikk, karakterer, situasjoner, miljøskildringer, narrative virkemidler og strukturell oppbygning. Denne repetitive tendensen i O'Connors forfatterskap gjør hennes tekster svært gjenkjennelige. V.S. Pritchett har i sin korte artikkel påpekt at det som skiller novelleforfatteren fra romanforfatteren er nettopp en sterk personlighet i tekstene:

A miniaturist like Colette, as delicate as a cat, a dramatist of nervous alarm and the inner precipice like Elisabeth Bowen, a reporter like Hemingway, intrepid travelers into the tropics of character like Eudora Welty and Carson McCullers owe the indispensable shock they give to their reader to their personality. (Pritchett 1974: 117).

Som vi har sett under gjennomgangen av resepsjonshistorien gjelder dette i like stor grad Flannery O'Connor. Denne sterkt individuelle og personlige stilen er også en av hovedårsakene til at mange lesere har vanskelig for å skille verk og forfatter i hennes tilfelle. Erik Bjerck Hagen påpeker at selv om vi er skeptiske til den historisk-biografiske metodens fremgangsmåter, og hevder at det er umulig å bevise at det faktisk er forfatteren som taler i verket, eksisterer det tilfeller der forfatterens personlighet og hans liv alltid vil forbli en sentral del av hans verk. (Hagen 2003: 33). I henhold til Hagen er det nettopp en utpreget stil som trekker forfatteren inn i verket:

Det er stilen som gjør at vi forholder oss til skriften som om den var tale utgått fra en person. Det er i stilen vi ser en fiksjon som noe mer enn en fiktiv verden, som en visjon som springer ut av et temperament eller en personlighet, av en holdning til verden i sin alminnelighet. (Hagen 2003: 33).

Friedmans kommentar i innledningen til artikkelsamlingen *The added dimension: The art and mind of Flannery O'Connor* understreker den nære forbindelsen mellom liv og verk i O'Connors tilfelle:

Hers is one of the rare literary instances in which the life and the work are clearly indivisible. Even Cleanth Brooks felt obliged to desert his accustomed "new critical" stance when he said of her in the memorial issue of *Esprit*: "In her instance, I find it hard to separate the person from the artist." (Friedman 1977a: 3).

Jeg vil nå forsøke å gjøre rede for en del karakteristiske trekk ved Flannery O'Connors novellekunst som medvirker til hennes særpregede stil. Det er først og fremst her vi finner årsakene til at hennes noveller overskrider begrensningene som ligger i hennes tradisjonalisme.



Flannery O'Connor tvilte aldri på sitt eget talent. På spørsmål om hvorfor hun skrev var svaret alltid: "Because I'm good at it." (MM: 81). Det er helt tydelig at O'Connor selv foretrakk det kortere formatet. Hun bemerket ved en anledning at hun ikke kjente seg igjen i beskrivelsen av novellen som en spesielt krevende litterær form. For henne fremstod den som en av de mest naturlige og grunnleggende formene for menneskelig kommunikasjon, fordi den har så sterke røtter i muntlige fortellertradisjoner (MM: 87-88).

Til tross for disse kommentarene er det ikke til å stikke under teppet at for Flannery O'Connor var skrivingen hardt arbeid. Noe av årsaken til at hun følte seg mest komfortabel med novelleformen ligger nettopp her. For som hun sier: "The novel is a more diffused form and more suited to those who like to linger along the way; it also requires a more massive energy. For those of us who want to get the agony over in a hurry, the novel is a burden and a pain." (MM: 77)

Flannery O'Connor viser uvilje til å gå inn på skriveteknikker i sine essays, for som hun sier: "The more stories I write, the more mysterious I find the process and the less I find myself capable of analysing it." (MM: 87). Likevel dukker det til stadighet opp bemerkninger som sier noe om måten hun arbeidet på, der det asketiske og kontrollerte peker seg ut: "Detail has to be controlled by some overall purpose, and every detail has to be put to work for you. Art is selective. What is there is essential and creates movement." (MM: 93). Det som tiltrakk henne ved novellen er nettopp den *enheten* formen tilstreber. Gjennom stadige revisjoner arbeidet hun frem noveller som karakteriseres av språklig og formell presisjon, håndverksmessige praktkeemplarer der alt uvesentlig er skåret bort med hard hånd. Hennes noveller beveger seg uten omsvøp mot avslutningen, de følger tradisjonelle spenningskurver og avslører gradvis ny informasjon slik at leseren alltid drives fremover mot klimakset. Slutten innbærer som regel en overraskende og sjokkerende "twist," et grep som vel nærmest må kalles en "klisjé" innen novellesjangeren, og som hos O'Connor har blitt et avgjørende

kjennetegn ved hennes tekster. Selv om O'Connors noveller ofte byr på såkalte "åpne" avslutninger, der leseren etter endt lesning blir sittende igjen med en mengde ubesvarte spørsmål, gir de som regel alltid en følelse av å være avsluttet, av å utgjøre en helhet. Dette henger igjen sammen med O'Connors insistering på at en novelle må ha "a beginning, a middle, and an end, though not necessarily in that order." (MM: 93).

Mange som har skrevet om Flannery O'Connor har påpekt at dette asketiske trekket ved hennes forfatterskap har sin kilde i hennes liv og hennes personlighet, der man trekker frem hennes religiøse tro, hennes ensomhet og isolasjon på morens gård, samt hennes kroniske sykdom. Martha Stephens sier at det faktum at O'Connor levde de siste 14 årene av sitt liv så og si i dødens skygge, kan ha påvirket Flannery O'Connor til å velge et forum som ikke stjal for mye tid. Hun påpeker videre at O'Connor ved en anledning selv sa at med novellen "you know you've got something sooner." (O'Connor gjengitt hos Stephens 1973: 45). Jeg vil ikke bevege meg videre inn på spekulasjoner i dette henseende her. Valget av det korte formatet er utvilsomt også et resultat av det materialet O'Connor ville behandle, og de mulighetene denne sjangeren åpner for.

Det rike meningspotensialet trekkes stadig frem av O'Connor når hun uttaler seg om novellen som form: "A short story should be long in depth and should give us an experience of meaning." (MM: 94). Flannery O'Connor påpekte i sin artikkel "Writing Short Stories" at: "[T]he more you write, the more you will realize that the form is organic, that it is something that grows out of the material, that the form of each story is unique." (MM: 101-102). Som vist over er novellen muligens bedre egnet enn romanen til å gjengi erfaringer av en epifanisk natur, opplevelser som overskrider det dagligdagse, som peker ut mot det absurde, det mytiske og det spirituelle. Dette er nettopp de sidene ved menneskets erfaring O'Connor ønsket å belyse gjennom sin fiksjon.

Mary Rohrbergers beskrivelse av novellen i artikkelen "The Short Story: A Proposed Definition" synes utformet med tanke på nettopp den typen noveller Flannery O'Connor bestrebet seg på å skrive:

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 provides the rationale for the structure of the short story which is a vehicle for the author's probing of the nature of the real. As in the 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).

Richard Kostelanetz hevder at de beste amerikanske novellene gjennom tidene kjennetegnes ved at de har konsentrert seg om opplevelser som er så ekstreme at de utfordrer leserens “willing suspension of disbelief,” samt at de overlater tolkningen av disse hendelsene til leseren, ettersom handlingen presenteres uten kommentarer fra forfatterens side (Kostelanetz 1976: 215). Kostelanetz beskrivelse av den amerikanske novellen gir assosiasjoner både til Mays definisjon, og til Goethes skoledannende uttalelse om at novellens egentlige gjenstand er en “uhørt begivenhet” (Aarseth 1976: 129). Det første som slår en som leser av Flannery O’Connor er hennes hang til “uhørt” brutale og overraskende avslutninger. Disse hendelsene ser ut til å ramme karakterene vilkårlig, slik at det fiktive universet fremstår som grotesk og uforståelig, noe som ytterligere forsterkes ved at leseren ikke tilbys noen rasjonell forklaring fra fortellerstemmen.

Den stemmen Flannery O’Connor benytter seg av i sine tekster holder seg stabil gjennom hele hennes forfatterskap og tilhører en tradisjonell aural forteller som aldri bryter inn i teksten for å henvende seg direkte til leseren. O’Connor insisterte i sine essays på at “a piece of fiction must be very much a self-contained dramatic unit”, der forfatteren skulle operere “behind the scenes, apparently disinterested” (MM: 74-75). Så langt tilfredsstillende O’Connors noveller betingelsene i Kostelanetzs uttalelse. Likevel oppdager vi raskt når vi leser O’Connors tekster at fortellerstemmen *sjelden* fremstår som nøytral eller uinteressert. For, som Frederick Asals i denne forbindelse har påpekt, vinner O’Connor tilbake noe av den retoriske kraften hun mister ved å velge en upersonlig fremstillingsform gjennom å manipulere fortellerstemmens tone (Asals 1982: 131-132). Det deskriptive språket fortellerstemmen benytter seg av gjør at leseren sjelden er i tvil om fortellerstemmens moralske standpunkt overfor karakterene og hendelsene han skildrer. Et av O’Connors egne utsagn kan kanskje kaste lys over hvorfor: “In the greatest fiction, the writer’s moral sense coincides with his dramatic sense, and I see no way for it to do this unless his moral judgement is part of the very act of seeing.” (MM: 31)

Manipuleringen av fortellerstemmens tone er mulig fordi Flannery O’Connor i sin fiksjon til fulle benytter seg av skillet mellom hvem som ser og hvem som forteller. Den narrative distansen som eksisterer mellom fortellerstemmen og novellenes sentrale bevisstheter, gjør at selv om vi ser gjennom protagonistens øyne, betrakter vi ham også utenfra. Dette har igjen innvirkning på leserens identifikasjons- og sympatiprosesser, fordi den opprinnelige tilknytningen til karakterene blir stående i et grelt lys etter hvert som fortellerstemmen distanserer seg mer og mer fra personene han følger. Dette trekket ved Flannery O’Connors fiksjon understøtter Frank O’Connors uttalelse om at novellen ikke gir



rom for identifikasjon mellom karakter og leser. Frederick Asals har påpekt at O'Connor selv var seg bevisst dette aspektet ved sin fiksjon, og han hevder så videre at dette trekket ytterligere forsterker den narrative distansen:

With characteristic understatement, she drily assured one interviewer that few readers "claim to see themselves" in her figures; in fact, her entire narrative stance is designed to short-circuit the empathic response. In forcing the reader away from the characters, the sharp irony leaves open no vantage point but that of the narrator herself. (Asals 1982: 132)

I et fiktivt univers preget av karakterenes manglende eller upålitelige selvinnsikt blir fortellerstemmen i mange tilfeller leserens eneste faste holdepunkt. Jack Dillard Ashley har i denne forbindelse påpekt at Flannery O'Connor ved hjelp av denne fortellerstemmen har skapt tekster der "her own point of view is omniscient, unlimited, and within the microcosm of the story, infinite." (Ashley 1987: 74).

Denne sterke fortellerstemmen er et av de mest karakteristiske trekkene ved Flannery O'Connors fiksjon, og en av hovedårsakene til at leseren er i stand til å komme i kontakt med det moralske universet hun forsøker å bygge opp i sine tekster. Mary Louise Pratt har i sin definisjon av novellen lagt vekt på at disse tekstene ofte fremstår som eksempler på en større generell kategori. Dette knytter formen opp mot det middelalderske eksemplum, og den bibelske parabel (Pratt 1994, 102-103). Helt siden novellens "fødsel" har den hatt sterke bånd til etableringen av et moralsk standpunkt, selv om dette båndet har blitt svekket etter hvert som sjangeren har utviklet seg. Ifølge Richard Kostelanetz vokste denne tendensen seg sterk igjen på 1950-tallet, og ble det avgjørende kjennetegnet for noveller skrevet i denne perioden:

The chief common tendency in writers as varied as Bernard Malamud, Saul Bellow, Carson McCullers, Flannery O'Connor, and George P. Elliot is toward 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)

For Flannery O'Connor var det nettopp dette båndet som skapte god litteratur, og mye av æren for at hennes verker fremstår som rike på humor og sosial satire må legges her. Hennes fiksjon angriper og avkler både personlige og sosiale svakheter, og anvender ironi på en mesterlig måte, slik at den rammer leseren så vel som fiksjonens karakterer. Hennes satire er dermed ikke utelukkende komisk, dens siste effekt på leseren er ofte både makaber og bitter.

Mange av Flannery O'Connors figurer er i samsvar med Frank O'Connors teorier outsiders som lever i utkanten av samfunnet. Hun skildrer mordere og psykopater, tyver og landstrykere, kjettere og religiøse fanatikere. Disse karakterene spiller likevel hovedsaklig biroller i O'Connors tekster. Hennes mest effektive noveller skildrer først og fremst tilsynelatende veltilpassede medlemmer av samfunnet, hvis trygge tilværelse plutselig blir snudd på hodet, da ofte nettopp som følge av at en outsider trenger inn i deres liv. I møtet med denne outsideren blir de tvunget til å ta et oppgjør med de normene og verdiene de lever i overensstemmelse med, og som de i utgangspunktet oppfatter som dyder. Leseren må pent finne seg i at personene han opprinnelig har størst sympati for, og som selv forsøker og oppriktig tror de gjør gode gjerninger, i løpet av novellens gang ender opp som novellenes moralske "tapere." De tilsynelatende beundringsverdige holdingene disse karakterene forfekter viser seg å ha sine røtter i blant annet egoisme, stolthet, troen på egen moralsk eller intellektuell overlegenhet, smålighet, gjerrighet og mangel på nestekjærighet. Den sterke moralske fordømmelsen disse karakterene utsettes for har sjokkert mange lesere, og fått dem til å stusse over Flannery O'Connors moralske evalueringer. Thomas Merton uttaler i dette henseende: "Good people are bad and the bad people tend to be less bad than they seem." (Merton gjengitt i *Magistrale* 1990: 94).

Flannery O'Connors ønske om å overbevise sine lesere om at den moderne verdens humanistiske verdier i mange tilfeller utgjør et *onde*, førte til at hun så seg nødt til å benytte seg av litterære virkemidler som utfordrer leserens virkelighetsoppfatning. Som hun sier i "The Fiction Writer and His Country":

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which is used to see them as natural; and he may well be forced to take even more violent means to get his vision across to this hostile audience. When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can relax a little and use more normal means of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock – to the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures. (MM: 33-34).

Dette "sjokket" hun søker å vekke sine lesere med gjør at hun griper til det groteske som virkemiddel. Dette aspektet ved hennes tekster er noe av det første en merker seg ved: De brutale og ofte irrasjonelle avslutningene; hennes karikerte og ofte grusomme karakterskildringer; det truende landskapet; den svarte humoren.

Denne “sjokkeeffekten” forsterkes ytterligere ved at Flannery O’Connor velger novelleformatet. Fordi hele novellens struktur er orientert mot avslutningen farges leserens oppfatning av novellene som helhet i stor grad av at hun foretrekker å gi sine karakterer en voldelig, og ofte dødelig, utgang. Selv om novellene innledes humoristisk skifter tonen så dramatisk i siste instans at de humoristiske aspektene ved tekstene fullstendig overskygges av det plutselige alvor. Problemene leserne støter på her har sitt opphav i et av de mest dyptgripende bruddene i kommunikasjonen mellom O’Connor og hennes lesere. Døden er i vår kultur stort sett negativt betont. Mange av oss har vanskeligheter med å se noe håp der det ikke lenger er liv. For O’Connor er derimot døden en positiv kraft, der muligheten for å akseptere frelsen gjennom Guds nåde tvinger mennesket til å ta et oppgjør med sine synder. Hun forsvarer volden i sine tekster med denne uttalelsen: “With the serious writer, violence is never an end in itself. It is extreme situations that best reveal what we are essentially” (MM: 113).

De epifaniske øyeblikkene i O’Connors fiksjon opptrer som regel idet karakterene hennes stirrer døden i hvitøyet. Fordi Flannery O’Connor trofast holdt fast ved ønsket om å formidle en religiøs visjon, er disse øyeblikkene fra forfatterens side ment å være knyttet nærmere opp til begrepets opprinnelige religiøse betydning enn til den sekulariserte betydningen begrepet vanligvis tillegges i dag. Alle hennes noveller inneholder ifølge O’Connor øyeblikk der karakterene hennes har muligheten til å få øye på Guds tilstedeværelse i den skapte verden, og anledning til enten å akseptere eller avvise hans nåde. (MM: 118).

For mange av hennes lesere er denne forbindelsen likevel til tider vanskelig å få øye på. Dette henger igjen sammen med Flannery O’Connors valg av narrative strategier. Selv om hun ønsket å vise sine lesere en spirituell dimensjon var hun aldri villig til å kompromittere sitt krav om at all fiksjon har sitt opphav i sansene, i det konkrete. I “The Church and the Fiction Writer” sier hun blant annet:

What the fiction writer will discover, if he discovers anything at all, is that he himself cannot move or mold reality in the interests of abstract truth. The writer learns, perhaps more quickly than the reader, to be humble in the face of what-is. What-is is all he has to do with; the concrete is his medium; and he will realize eventually that fiction can transcend its limitations only by staying within them. (MM: 145-146).

Som følge av dette sørget O’Connor for å skape en solid forankring til den konkrete, virkelige verden i sine noveller. Hennes fiksjon utspiller seg nesten utelukkende med det landlige Georgia som bakgrunn. O’Connor satte sin stolthet i en realistisk gjengivelse av dette

sørstatsmiljøet, av menneskene en finner der, av deres manerer og språklige vendinger. Hennes noveller fremstår derfor som levende skildringer av samfunnet i Sørstatene på 1940-, 50- og det tidlige 60-tallet. Ved siden av det religiøse aspektet ved hennes fiksjon er det nettopp hennes sterke regionale tilknytning som kjennetegner hennes forfatterskap.

Det realistiske ligger dermed alltid som et fundament under O'Connors tekster, til tross for at hun benytter seg av virkemidler som tilhører litterære former som avviker sterkt fra, og i utgangspunktet kan synes uforenelige med realismen. Spenningen som oppstår mellom de realistiske og de religiøse aspektene ved hennes forfatterskap har av mange blitt trukket frem som et avgjørende, og problematisk, trekk ved forfatterskapet. Det er takket være denne spenningen at Flannery O'Connors forfatterskap er så rikt på tvetydigheter, motsetninger og gåtefulle hentydninger. Gjennom hennes novellekunst trer vi inn i et landskap som på samme tid er både gripende og rystende, komisk og grotesk.

Jeg vil nå forlate det teoretiske, og snu meg mot to konkrete tekster. Gjennom en nærlesning av disse novellene vil jeg forsøke å vise hvordan Flannery O'Connors narrative strategier kom til uttrykk i praksis.

### Kapittel 3: Lesninger

Valget av kun to noveller av de 27 Flannery O'Connor skrev falt meg innledningsvis ikke lett. O'Connors første novellesamling *A Good Man Is Hard to Find* (1955) inneholder flere av mine personlige favoritter, blant annet "Good Country People" og "The Artificial Nigger." Likevel endte jeg til slutt opp med to noveller hentet fra den siste novellesamlingen, *Everything That Rises Must Converge*.

Denne samlingen så ikke dagens lys før på vårparten i 1965, nesten to år etter at Flannery O'Connor hadde gått bort. Et brev skrevet til Elizabeth McKee den 25. mars 1961 viser at O'Connor allerede på det tidspunktet hadde bestemt seg for tittelen: "The story is called EVERYTHING THAT RISES MUST CONVERGE and this is the title I want to put on my next collection." (CW: 1147). Syv av de ni novellene samlingen består av var tidligere blitt trykket i ulike tidsskrifter. O'Connor kjempet til det siste med å fullføre både "Parker's Back" og "Judgment Day." Den siste bygger på en idé hun hadde jobbet med helt siden hun studerte ved Universitetet i Iowa. Hun fikk aldri sendt de siste endringene til sin forelegger, Robert Giroux, slik at disse kom med i førsteutgaven i 1965. Endringene, som senere ble funnet på en karbonkopi, ble først integrert i *Collected Works* som utkom i 1988. (Fitzgerald 1988: 1258-1260).

Av de ti novellene i denne samlingen, har jeg valgt å legge opp tittelnovellen "Everything That Rises Must Converge" og den sene novellen "Parker's Back." Årsaken til at jeg har valgt disse novellene er, som tidligere nevnt, at de fremstår som representative for spenningen som eksisterer mellom de realistiske og de religiøse aspektene ved Flannery O'Connors fiksjon. Selv om de på sett og vis utgjør ytterpunkter i O'Connors forfatterskap, er de fremdeles *typiske* O'Connor noveller, og inngår dermed i det tette nettverket av repetisjoner som kjennetegner hennes samlede bidrag til sjangeren. En gjennomgang av disse to novellene kan dermed benyttes som et middel til å gi et bilde av Flannery O'Connors novelleforfatterskap som helhet.

### 3.1. “Everything That Rises Must Converge”

Flannery O’Connor ferdigstilte novellen “Everything That Rises Must Converge” allerede i begynnelsen av 1961, og den ble trykket første gang i tidsskriftet *New World Writing* samme år. I et brev til Maryat Lee 25. mars 1961 skriver O’Connor:

I have just written one and sold it to NWW that will be out in October. It is called EVERYTHING THAT RISES MUST CONVERGE and touches upon a certain topical issue in these parts and takes place on a bus. [...] I am highly pleased with it. (CW: 1147)

Selv om O’Connors noveller alltid er sterkt knyttet til den regionen hun skildrer, og dermed alltid gir en skildring av de sosiale forholdene som eksisterte på det tidspunktet hun skrev, er det sosiologiske aspektet mye mer fremtredende i denne novellen enn det til nå har vært. Ved å la handlingen utspille seg på en buss visste O’Connor at hun ikke beveget seg på nøytral grunn.<sup>6</sup> Bussen i Sørstatene var, fra det tidspunktet da Rosa Parks satte i gang bussboikotten i Montgomery, Alabama, i 1955 ved å nekte å sette seg på de svartes anviste plasser, en arena der rasekonflikter alltid ulmet under overflaten. Knappe seks år etter boikotten som endte med at segregeringen opphørte, benytter O’Connor seg av denne potensielle kruttønnen som bakgrunn for en av sine mest vellykkede noveller. (Giannone 2000: 180). Når hovedpersonen Julian benytter seg av denne arenaen for å føre sitt private korstog mot en dominerende og tradisjonsbundet mor, eksploderer denne kruttønnen “like a piece of machinery that had been given one ounce of pressure too much.” (CW: 498).

Det er ikke bare rasekonflikter som skildres i denne novellen. Flannery O’Connor tegner her et realistisk bilde av sørstatsmiljøet på slutten av 1950-tallet, et miljø preget av at den tradisjonelle samfunnsstrukturen var i ferd med å gå i oppløsning. Konflikten mellom de to familiemedlemmene representerer den kløften som oppsto mellom den yngre og den eldre generasjonens idealer som følge av disse omveltningene. Til tross for forankringen i det regionale har novellens problemstillinger universale implikasjoner som peker ut over det stedet og det tidspunktet den skildrer. For Flannery O’Connor var hennes fiksjons lokale forankring et middel, “a gateway to reality.” (MM: 54). I “The Nature and Aim of Fiction” sier hun i denne forbindelse: “[I]t’s well to remember that the serious fiction writer always writes about the whole world, no matter how limited his particular scene. For him, the bomb

---

<sup>6</sup> Robert Drake bekrefter dette når han i ““The Lady *Frum* Somewhere”: Flannery O’Connor Then and Now” bemerker: “On her testimony to me, the only time, for example, that she ever consciously wrote about the racial situation in the South was in the story, ”Everything that Rises Must Converge”” (Drake 1987: 43).

that was dropped on Hiroshima affects life on the Oconee River, and there's not anything he can do about it." (MM: 77).

Til syvende og sist var hennes mål å trenge gjennom det partikulære for å belyse det universelle, å trenge gjennom det realistiske for å avsløre "that sense of Mystery which cannot be accounted for by any human formula." (MM: 153). Rasjonelle forklaringer på hennes noveller, der man setter dem i forbindelse med "the adequate motivation of the characters or by a believable imitation of a way of life or by a proper theology," vil ifølge Flannery O'Connor bare bringe oss et stykke på vei fordi "the meaning of [the] story does not begin except at a depth where these things have been exhausted." (MM: 153).

Hvorvidt Flannery O'Connor har lyktes i å overskride det rent realistiske i denne novellen vil jeg gå nærmere inn på litt senere i oppgaven, når jeg ser på tekstens mulige tolkninger.

Fordi O'Connor legger vekt på å "vise" fremfor å "fortelle" i sine tekster<sup>7</sup>, baserer hun seg på sceniske fremstillinger av så vel personer som hendelser. Hun var som tidligere nevnt svært opptatt av at hennes tekster skulle fremstå som selvstendige dramatiske enheter, der forfatteren skulle operere uten for handlingen, tilsynelatende uinteressert. (MM: 74,75). Et viktig aspekt ved denne novellen er den gradvise avsløringen av karakterenes svakheter og selvbedrag. Den narrative fremstillingen forlenger kontinuerlig den usikkerheten som ligger i tekstens ironiske tvetydigheter. Jeg vil derfor i første omgang forsøke å følge teksten, og handlingsgangen, så trofast som mulig, slik at novellens avslutning ikke i for stor grad preger lesningen. Jeg vil på denne måten forsøke å utsette kontekstualiseringen til et senere tidspunkt, slik at tekstens helhetsinntrykk får større betydning enn dens enkelte elementer. Mitt håp er at jeg ved hjelp av denne fremgangsmåten skal ha større muligheter til å holde fast ved en del av de spørsmålene og problemene som oppstår under lesningen, slik at den forforståelsen jeg bringer med meg begrenser tekstens spillerom minst mulig. Dette betyr ikke at jeg har ambisjoner om å nå frem til en "objektiv" lesning, men at jeg søker å komme frem til en åpen lesning som favner noen av tekstens ulike tolkningsmuligheter.

---

<sup>7</sup> I "The Church and the Fiction Writer" sier hun bl.a.: "Fiction is very seldom a matter of saying things; it is a matter of showing things." (MM: 93).



Handlingen i “Everything That Rises Must Converge” tar utgangspunkt i Julian og hans mors ukentlige busstur i forbindelse med hennes gymnastikktime for overvektige, arbeidende kvinner over femti år. Ettersom hun lider av høyt blodtrykk har legen hennes pålagt henne å slanke seg. Hun lider også av frykt for å ta bussen alene om kvelden, nå som de har blitt integrert. Julian føler seg derfor forpliktet til å følge henne hver onsdag kveld, en pliktfølelse moren fyrer opp under ved å referere til “all she did for him.” (CW: 485).

Etter denne iterative innledningen fokuserer novellen på én bestemt onsdag kveld. Den første scenen skildrer Julian som utålmodig venter på at moren skal bli ferdig til å gå. Denne scenen bidrar til karakteriseringen av Julian og hans mor, og vi får et dypere inntrykk av forholdet mellom dem. Den autorale fortellerstemmen legger seg her tett opp til Julians synsvinkel, en personorientering som innledningsvis fører til at leserens sympati knyttes til hans person. Blikket i denne scene er rettet mot Julians mor, og ettersom hun skildres utelukkende fra Julians perspektiv, preges det bildet leseren danner seg av hans synspunkter.

Julians negative tanker om moren får et konkret utløp i hans holdning til hennes nye hatt. Hun kvier seg for å bruke den, ettersom hun mener den kostet for mange penger. Julian sier hun skal beholde den, men det levnes liten tvil om hva han egentlig mener om den: “It was a hideous hat. A purple velvet flap came down on one side of it and stood up on the other; the rest of it was green and looked like a cushion with the stuffing out. He decided it was less comical than jaunty and pathetic.” (CW: 485). Beskrivelsen av morens utseende understreker ytterligere Julians overbærende holdning:

Two wings of gray hair protruded on either side of her florid face, but her eyes, sky-blue, were as innocent and untouched by experience as they must have been when she was ten. Were it not that she was a widow who had struggled fiercely to feed and clothe and put him through school and who was supporting him still, “until he got on his feet,” she might have been a little girl that he had to take to town. (CW: 485).

Ved å sammenligne moren med et barn kommer det tydelig frem at Julian anser seg selv som mentalt overlegen sin mor. Gjennom denne karakteriseringen modifiseres likevel til en viss grad leserens oppfattelse av både Julian og hans mor. Ikke bare skildres moren i ordelag som understreker hennes uskyldighet, men dette avsnittet bekrefter det faktiske i uttalelsen “all that she did for him.” Dette fører til at leseren får følelsen av at en ukentlig busstur ikke er for mye



å be om i retur. Leserens sympati for Julian svekkes ytterligere av hans surmulende karakteristikk av morens liv: “Everything that gave her pleasure was small and depressed him.” (CW: 485).

Vel ute av døren forbedres ikke Julians dårlige humør av omgivelsene de to befinner seg i. Skildringen er nok noe farget av Julians sinnsstemning, men det svekker ikke det uskjemne inntrykket:

The sky was a dying violet and the houses stood out darkly against it, bulbous liver-colored monstrosities of a uniform ugliness though no two were alike. [...] Each house had a narrow collar of dirt around it in which sat, usually a grubby child. (CW: 486).

Bakt inn i beskrivelsen av bybildet finner vi en videre karakterisering av moren. Fordi dette nabolaget for førti år siden hadde blitt regnet som fasjonabelt, var Julians mor fremdeles overbevist om at de var heldige som hadde funnet en leilighet i dette strøket. At Julians mor slik holder fast ved en tapt verden og en fortidig klassetilhørighet, viser seg også i hennes påkledning. Hun er en av få som ankommer gymnastikken ikledd hatt og hansker, og som har en sønn som hadde gått på college. Hatten hun nylig har gått til innkjøp av blir dermed et symbol på hennes sosiale posisjon, for som hun sier, “paying a little more for it I at least won’t meet myself coming and going.” (CW: 486).

Julians mor tilhører en gruppen kvinner i O’Connors tekster som støtter seg til det Robert Drake kaller “the [...] religion of Southern Ladyhood.” (Drake 1987: 32). Gruppens første representant er bestemoren i “A Good Man is Hard to Find”: “[A]nyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady” (CW: 138). En annen av hennes medsøstre er Mrs. Turpin i “Revelation”, hvis nattlige syssel er “naming the classes of people.” (CW: 636). Disse aldrende kvinnes identitetsfølelse er knyttet til deres sosiale posisjon i et hierarkisk system basert på rase- og klasseforskjeller, lik det Mrs. Turpin beskriver her:

On the bottom of the heap were most colored people, not the kind she would have been if she had been one, but most of them; then next to them – not above, just away from – were the white-trash; then above them were the home-owners, and above them the home-and-land owners, to which she and Claud belonged. Above she and Claud were people with a lot of money and much bigger houses and a much more land. (CW: 636).

Disse karakterene tviholder på dette systemet, som gir dem en følelse av trygghet i en verden som er i ferd med å forandre seg, der de gamle skikkene og tradisjonene ikke lenger er

relevante. Julians mors stadig gjentatte klisjeer bekrefter hennes nostalgiske holdning til fortiden og hennes kritiske blikk på samfunnsutviklingen: ““With the world in the mess it’s in,” she said, “it’s a wonder we can enjoy anything. I tell you, the bottom rail is on the top.”” (CW: 487).

Julian har ingen sympati for morens nostalgi, og viser ingen vilje til å forsøke å forstå eller glede henne: “Julian walked with his hands in his pockets, his head down and thrust forward and his eyes glazed with the determination to make himself completely numb during the time he would be sacrificed to her pleasure.” (CW: 486). Julian anser seg selv som et offer for sin mors innfall. Gjennom blikket hans og dialogen mellom de to fremstår moren som både “jaunty and pathetic” i likhet med hatten hun bærer, der hun stadig forsøker å heve seg over det sosiale laget hun nå helt åpenbart selv tilhører. Om de andre kvinnene i gymnastikklassen sier hun: ““Most of them in it are not our kind of people,” she said, “but I can be gracious to anybody. I know who I am.”” (CW: 487). Hennes holdninger er antikverte, og hennes hovmod bygger på forgangen storhet: ““Your great-grandfather was a former governor of this state,” she said. “Your grandfather was a prosperous landowner. Your grandmother was a Godhigh.”” (CW: 487).

Bildet leseren danner seg av moren faller i dette henseende sammen med Julians. Vi kan ikke, og vil ikke, gi vår tilslutning til hennes synspunkter. Likevel svekkes vår sympati for Julian gradvis. De stadige repetisjonene av ordene “depressed,” “depression” og henvisningene til hans “martyrdom,” virker uproporsjonalt negative i forhold til omstendighetene. Vi kan heller ikke unngå å legge merke til morens rørende omsorg for, og åpenbare ønske om å glede sin sønn. Dette fører til at Julian rett og slett fremstår som en utakknemlig drittunge. Denne tanken er heller ikke fremmed for Julian selv: “Julian thought he could have stood his lot better if she had been selfish, if she had been an old hog who drank and screamed at him.” (CW: 486).

Vi begynner nå å ane konturene av det som skal bli den sentrale konflikten mellom mor og sønn. Julian representerer den yngre generasjonen og deres krav om likeverd mellom samfunnsklassene og rasene. Disse ideene går på tvers av morens tradisjonelle synspunkter. Som svar på morens “I know who I am” sier Julian: ““Knowing who you are is good for one generation only. You haven’t the foggiest idea where you stand now or who you are.”” (CW: 487). Han forsøker å få moren til å forstå at verden har forandret seg, at hennes ideer om sosial rang hører fortiden til, og at de to ikke lenger tilhører det samfunnslaget hun ble født inn i. Morens svar viser hvor uforenlige deres to standpunkter er: ““You remain who you are,” she said. “Your great-grandfather had a plantation and two hundred slaves.”” (CW: 487).

Med denne bemerkningen ser Julian til sin fortvilelse at moren nok en gang penser samtalen inn på hennes sedvanlige tale om negrenes posisjon i samfunnet:

She rolled onto it every few days like a train on an open track. He knew every stop, every junction, every swamp along the way, and knew the exact point at which her conclusion would roll majestically into the station: "It's ridiculous. It's simply not realistic. They should rise, yes, but on their side of the fence." (CW: 487- 488).

Det er tydelig at dette er et tema de to har hatt lange og fruktløse diskusjoner om, for da moren merker hun ikke kommer noen vei skifter hun samtaleemne: "Well, let's talk about something pleasant." (CW: 488). Moren minnes sin lykkelige barndom, og forteller Julian om de gangene hun besøkte bestefaren sin, og om huset på plantasjonen. Her kommer hun også inn på familiens finansielle problemer, og avslutter i kjent tone, "but reduced or not, they never forgot who they were." (CW: 488). Julian svarer mutt: "'Doubtless that decayed mansion reminded them.'" (CW: 488).

Julians forhold til dette huset (og familiens fortid) er ikke uproblematisk, noe fortelleren understreker ved å kommentere Julians motstridende følelser: "He never spoke of it without contempt or thought of it without longing." (CW: 488). Julian besøkte huset en gang i barndommen. Da hadde det vært fullstendig falleferdig, og var blitt okkupert av negre. Men i tankene og drømmene hans fremstår huset slik moren husker det: "He would stand on the wide porch, listening to the rustle of oak leaves, then wander through the high-ceilinged hall into the parlor that opened onto it and gaze at the worn rugs and faded draperies." (CW: 488). Ifølge Julian ville han være i stand til å virkelig sette pris på et slikt hus, og ikke moren, hvis ufølsomhet og "tilpasningsdyktighet" gjorde at hun ikke merket forskjell på den fortidige elegansen, og det slitne nabolaget de nå var bosatt i.

Tidligere i novellen påpeker Julian at det første han vil gjøre når han begynner å tjene penger er å flytte fra byen: "He visualized a place where the nearest neighbors would be three miles away on either side." (CW: 486). Her avsløres Julians hykleri: Han fremstår i det ytre som en tilhenger av fremskritt og integrasjon, men det han dypest sett ønsker er en ekstrem form for segregering. Bak den politisk korrekte fasaden ligger det ikke egentlig et ønske om å etablere personlige forhold på tvers av raseskillet. For moren hans derimot eksisterer det allerede et slikt bånd: "'And I remember the old darky who was my nurse, Caroline. There was no better person in the world. I've always had a great respect for my colored friends," she said. "I'd do anything in the world for them and they'd..." (CW: 488). Julians holdninger er i utgangspunktet beundringsverdige, men de undergraves av det faktum at de tilsynelatende

kun er et utslag av hans kamp mot sin dominerende mor. For Julian er disse ideologiske holdningene våpen han benytter seg av i sine forsøk på å gi moren en lærepenge, samtidig som de underbygger hans ønske om å fremstå som fordomsfri og nytenkende: “When he got on a bus by himself, he made a point to sit down beside a Negro, in reparation as it were for his mother’s sins.” (CW: 489).

Striden mellom de to karakterene, der morens antikverte livssyn står i kontrast til sønnens spirende idealisme, begynner for alvor i det de når frem til bussholdeplassen. Scenen er satt, og fortelleren legger ikke to fingre imellom når han beskriver Julians forsetter: “There was in him *an evil urge* to break her spirit.” (CW: 489, min uthevelse). Julians første skritt på veien mot dette målet er å ta av seg slipset som et svar på synet av moren der hun står og venter, “holding herself very erect under the preposterous hat, wearing it like a banner of her imaginary dignity.” (CW: 489). Dette utløser umiddelbart en krangel mellom mor og sønn, der hun anklager ham for å ville ydmyke henne, hvilket selvfølgelig også er hans hensikt: ““If you’ll never learn where you are,” he said, “you can at least learn where I am.”” (CW: 489). Denne krangelen viser seg å være fastlåst, der de to steilt holder fast ved sine egne betraktninger:

He thrust his face toward her and hissed, “True culture is in the mind, the *mind*,” he said, and tapped his head, “the mind.”

“It’s in the heart,” she said, “and in how you do things and how you do things is because of who you *are*.” (CW: 489).

Innen bussen ankommer har Julian gitt opp, og tatt på seg slipset igjen med den sarkastiske bemerkningen: “Restored to my class.” (CW: 489). Julians mor er fornøyd med det, og entrer bussen “with a little smile, as if she were going into a drawing room where everyone had been waiting for her.” (CW: 490). Hun begynner straks å konversere med de andre passasjerene, og bemerker fornøyd: ““I see we have the bus to ourselves.”” (CW: 490). Hennes bemerkning høster bifall, og hun faller nok engang tilbake på en av sine yndlingsklisjeer: ““The world is in a mess everywhere, [...] I don’t know how we’ve let it get in this fix.”” (CW: 490).

Diskusjonen penses etter hvert inn på en av medpassasjerenes sønner, og moren til Julian forteller stolt at hennes sønn, Julian, gikk ut av college for et år siden, og at han ønsker å bli forfatter. Når hun så utdyper dette med kommentaren “but he’s selling typewriters until he gets started” (CW: 490), blir det for mye for Julian. Han gjemmer seg bak en gjenglemt avis, uten at dette gir ham vern for ytterligere ydmykelser, ettersom morens konversasjonspartner komisk nok svarer: ““Well that’s nice. Selling typewriters is close to writing. He can go right from one to the other.”” (CW: 491). Når moren så velger å besvare

dette med en av sine sedvanlige tomme fraser: ““I tell him,” his mother said, “that Rome wasn’t built in a day”” (CW: 491), gir avisen ikke lenger nok skjul:

Behind the newspaper Julian was withdrawing into the inner compartment of his mind where he spent most of his time. This was a kind of mental bubble in which he established himself when he could not bear to be a part of what was going on around him. From it he could see out and judge but in it he was safe from any kind of penetration from without. It was the only place where he felt free of the general idiocy of his fellows. His mother had never entered it but from it he could see her with absolute clarity. (CW: 491).

Dette understreker ytterligere den splittelsen vi tidligere observerte i Julians personlighet. Fordi hans drømmer om materiell velstand i en tilværelse avskåret fra samfunnet rundt ham for øyeblikket er uoppnåelige, har Julian utviklet forsvarsmekanismer som gjør at han, selv midt i storbyens trengsel, kan isolere seg fra omgivelsene som omgir ham. Om moren til Julian søker trygghet og selvverifisering i sin sosiale posisjon, søker Julian det samme i en annen og like usikker kilde. Hans hovmod er knyttet til følelsen av intellektuell overlegenhet, og hans selverklærte evne til å rasjonelt å bedømme sine medmennesker og samfunnet rundt ham. At denne evnen ikke omfatter innsikt i egen personlighet blir etter hvert pinlig åpenbart.

Fra denne “mentale boblen” får vi så Julians “dom” over sin mor. Hun lever utelukkende i sin egen fantasiverden, der hun styres av et selvforskyldt behov for å ofre seg til fordel for sønnen:

All her life had been a struggle to act like a Chestny without the Chestny goods, and to give him everything she thought a Chestny ought to have; but since, said she, it was fun to struggle, why complain? And when you had won, as she had won, what fun to look back on the hard times! (CW: 491).

Julian kan ikke tilgi sin mor hennes optimisme, eller hennes glede over at hun tror hun har evnet å gi ham en god start i livet og en sikker fremtid. Bitterheten Julian gir uttrykk for har sitt ankerpunkt i hans manglende evne til å se noen fremtid for seg selv:

What she meant when she said she had won was that she had brought him up successfully and had sent him to college and that he had turned out so well – good looking (her teeth had gone unfilled so that his could be straightened), intelligent (he realized he was too intelligent to be a success), and with a future ahead of him (there was of course no future ahead of him). She excused his gloominess on the grounds that he was still growing up and his radical ideas on his lack of practical experience. She said he didn’t yet know a thing about “life,” that he hadn’t even entered the real world – when already he was as disenchanted with it as a man of fifty. (CW: 491-492)

Gjennom dette avsnittet formidles dermed både morens uendelige omsorg for sin sønn, og hans utakknemlige smålighet, noe som gjør at leserens sympati for Julian svekkes betraktelig. Ironien i dette avsnittet understrekes ytterligere av at Julian her gjengir morens karakterisering av hans svakheter, en karakterisering leseren umiddelbart slutter seg til. Fanget i sitt eget sinn og i sin mors kjærlige favntak, lever Julian sitt liv trygt forvart fra virkelighetens realiteter.

Fortellerstemmens skarpe satiriske tone når et nytt høydepunkt i det neste avsnittet, der fortelleren ironiserer over det Julian ser på som sitt livs ironi:

The futher ironi of all this was that in spite of her, he had turned out so well. In spite of going to a third-rate college, he had, on his own initiative, come out with a first-rate education; in spite of growing up dominated by a small mind, he had ended up with a large one; in spite of all her foolish views, he was free of prejudice and unafraid to face facts. *Most miraculous of all, instead of being blinded by love for her as she was for him, he had cut himself emotionally free of her and could see her with complete objectivity. He was not dominated by his mother.* (CW: 492, min uthevelse).

Fra nå av er det ikke mulig å overse den ironiske distansen som har oppstått mellom forteller og karakter. Det er helt tydelig at Julians syn på seg selv er fullstendig upålitelig. Selv om følelsene Julian nå nærer for sin mor ikke kan karakteriseres som kjærlighet, er det helt åpenbart at hans problematiske emosjonelle forhold til moren hindrer ham i å betrakte både henne og seg selv objektivt. Kjærlighet er ikke den eneste følelsen som forblinder. Hans ønske om å frigjøre seg fra moren har ført til at han baserer sitt selvilde på å fremstå som et negativt speilbilde av henne.

Til syvende og sist er det egentlig ikke så stor forskjell mellom Julian og hans mor. Morens identitet er formet av den tiden og den generasjonen hun tilhørte. Den nye tiden og de nye politiske strømningene former Julian i like stor grad. Til forskjell fra sin mor, som ikler seg hatt og hansker for å fremstå i det ytre som den personen hun fremdeles i sitt indre føler seg som, ikler Julian seg rollen som menneskerettsforkjemper uten å være i stand til å internalisere de moralske prinsippene som ligger i et slikt standpunkt.

Dette faktum blir tydelig i den neste scenen. Bussen stopper plutselig, og en neger stiger på. Julian betrakter scenen med interesse, for som han sier: "It gave him a certain satisfaction to see injustice in daily operation." (CW: 492). Denne uttalelsen bekrefter våre mistanker om at Julians holdninger ikke er altruistisk motiverte, noe som forsterkes gjennom hans videre atferd. Som et svar på morens: "Now you see why I don't ride on these busses by myself" (CW: 492), reiser han seg og tar plassen ved siden av negeren, som en av de kvinnelige medpassasjerene har forlatt fulgt av bifallende blikk fra Julians mor. Julian sitter

nå ansikt til ansikt med sin mor, og stirrer på henne som på en fremmed. Hennes ansikt har blitt rødt av sinne, og Julian kjenner seg plutselig avspent, *“as if he had openly declared war on her.”* (CW: 492, min uthevelse).

Julians personlige antagonisme mot sin mor har fra dette øyeblikket tatt skrittet ut av privatsfæren, og bidrar til å øke det allerede spente forholdet mellom rasene i Sørstatene på det tidspunktet novellen skildrer. Til Julians forsvar må det sies at hans ønske om å rette opp sin mors overtramp er av det gode. Hans metoder er derimot betenkelige, noe Richard Gianonne også påpeker: *“Julian’s idea of easing racial tensions is to aggravate them”* (Gianonne 2000: 180).

Julians ønske om å begynne en konversasjon med negeren, *“about art or politics or any subject that would be above the comprehension of those around them”* (CW: 493), strander komisk nok på han heller idiotiske forsøk på å oppnå kontakt:

*“Do you have a light?” he asked the Negro.  
Without looking away from his paper, the man reached into his pocket and handed him a packet of matches.  
“Thanks,” Julian said. For a moment he held the matches foolishly. A NO SMOKING sign looked down upon him from over the door. This alone would not have deterred him; he had no cigarettes.* (CW: 493).

Til tross for denne pinlige episoden merker Julian med glede at morens ansiktsfarge har blitt unaturlig rød, *“as if her blood pressure had risen.”*(CW: 493). Her får både leseren og Julian en forutelse om at Julians provokasjoner kan vise seg å være fatale, men til tross for dette viser ikke Julian noe tegn på retrett: *“Having got the advantage, he wanted desperately to keep it and carry it through. He would have liked to teach her a lesson that would last her a while”* (CW: 493). Han vurderer å unnlate å gå av bussen sammen med moren, slik at hun blir nødt til å gå de fire kvartalene alene, for å lære henne at hun ikke alltid kunne regne med hans hjelp.

Denne tanken får ham til å slappe av og drømme seg bort et øyeblikk, men morens bebreidende blick får ham ned på jorden igjen: *“He studied her coldly. Her feet in little pumps dangled like a child’s and did not quite reach the floor. [...] He felt completely detached from her. At the moment he could with pleasure have slapped her as he would a particularly obnoxious child in his charge.”* (CW: 494). Nok en gang sammenligner han moren med et barn, men leseren vet nå så altfor godt at denne beskrivelsen passer bedre på ham selv.

Julian suksessfulle provokasjon avler videre fantasier om hvordan han kan gi moren en leksjon. Han går gjennom en rekke ulike scenarier: Å ta med seg en svart professor eller

advokat hjem på middag, å delta som sympatisør under en demonstrasjon, å skaffe moren en farget lege dersom hun lå alvorlig syk. Disse fantasiene kulminerer idet Julian ser for seg morens ultimate skrekk: At han skal presentere en svart kvinne som sin forlovede. Virkeligheten trenger dog inn og forstyrrer fantasiene:

*He would be entirely justified but her blood pressure would rise to 300. He could not push her to the extent of making her have a stroke, and moreover, he had never been successful at making any Negro friends. (CW: 494, min uthevelse).*

Tanken på morens helse får ham til å titte opp på henne, “purple faced, shrunken to the dwarf-like proportions of her moral nature, sitting like a mummy beneath the ridiculous banner of her hat.” (CW: 495). Synet av moren i denne tilstanden burde få Julian til å innse at hans nåværende handlinger, uansett hvor rettmessige de virker, er mer enn tilstrekkelige til å øke morens blodtrykk slik at hun står i fare for å pådra seg et hjerteinfarkt. Men Julian oppfatter ikke dette faresignalet, noe som kommer tydelig frem i den neste scenen.

Julian rykkes ut av fantasiene i det bussen stopper for å slippe inn “a large, gaily dressed, sullen-looking colored woman [...] with a little boy.” (CW: 495). Han betrakter henne i spenning med tanke på hvor hun kan komme til å sette seg, med håp om at hun vil sette seg ved siden av moren, og at sønnen vil ta plass ved siden av ham. Negressen er fra første stund forbundet med en trussel. Hennes utseende står i sterk kontrast til morens “dwarf-like proportions,” og hennes entré på bussen er den rake motsetning til morens, som steg på “with a little smile,” og en disposisjon som tilsier at hun kan være “gracious to anybody”:

*As she waited for her tokens, the woman was surveying the seating possibilities – he hoped with the idea of sitting where she was least wanted. There was something familiar-looking about her but Julian could not place what it was. She was a giant of a woman. Her face was set not only to meet opposition but to seek it out. The downward tilt of her large lower lip was like a warning sign: DON’T TAMPER WITH ME. (CW: 495).*

Hvorfor Julian synes hun ser kjent ut blir straks åpenbart for leseren:

*She had on a hideous hat. A purple velvet flap came down on one side of it and stood up on the other; the rest of it was green and looked like a cushion with the stuffing out. (CW: 495).*

Allerede her kjenner leseren igjen hatten til moren, beskrivelsen er nøyaktig den samme. For Julian kommer denne erkjennelsen senere. Til hans store skuffelse setter den lille gutten seg på setet ved siden av moren. Moren til Julian plasserte alle barn i en felles kategori under



betegnelsen “søt,” der små negerbarn ble sett på som søtere enn hvite. Morens smiler derfor til gutten idet han setter seg ned. Irritert må Julian finne seg i at kvinnen presser seg ned siden av ham, men denne irritasjonen forsvinner når han betrakter morens reaksjon:

He saw his mother’s face change as the woman settled herself next to him and he realized with satisfaction that this was more objectionable to her than it was to him. Her face seemed almost grey and there was a look of dull recognition in her eyes, as if suddenly she had sickened at some awful confrontation. (CW: 495).

For et øyeblikk lar O’Connor leseren nyte godt av dette tilfellet av dramatisk ironi. Vi som lesere innser umiddelbart at morens reaksjon skyldes hatten, som kostet henne så mange ekstra penger, men som i det minste ville sørge for at hun slapp å “møte seg selv i døren.” Nå sitter den på hodet til en kvinne hun betrakter som underlegen, og som hun ikke under noen omstendigheter ville like å bli forbundet med. Hatten kan dermed ikke lenger fungere som symbol på hennes høyere posisjon i samfunnet.

Julian tolker reaksjonen i en annen retning: “Julian saw that it was because she and the woman had, in a sense, swapped sons. Though his mother would not realize the symbolic significance of this, she would feel it. His amusement showed plainly on his face.” (CW: 495-496). Julians tolkning er på mange måter presis. Han deler mange karakteristikk med negressen; de kjemper tilsynelatende på samme side og med samme utgangspunkt, “not only to meet opposition but to seek it out.” (CW: 495) Julians mor og den lille gutten deler på sin side en mer hjertelig og imøtekommende fremgangsmåte i sine relasjoner. Identifikasjonen mellom disse to understreker ytterligere morens “barnlighet.”

Det tar ikke lang tid før Julian oppdager den virkelige årsaken til morens reaksjon. Synet av de to identiske hattene løfter ham umiddelbart ut av hans dårlige humør. Skjebnet har gitt moren en leksjon som overgår alle hans intenderte provokasjoner. Har ler høyt for at moren skal se det han ser. Morens blikk vender seg sakte mot ham og han legger merke til at det blå i dem nå fremstår som “a bruised purple.” (CW: 496). Morens tilstand bringer ham midlertidig ut av fatning:

For a moment he had an uncomfortable sense of her innocence, but it lasted only a second before principle rescued him. Justice entitled him to laugh. His grin hardened until it said to her as plainly as if he were saying aloud: *Your punishment exactly fits your pettiness. This should teach you a permanent lesson.* (CW: 496, min uthevelse).

I lys av slutten blir nok morens leksjon litt mer permanent enn det Julian hadde tenkt seg. Foreløpig må Julian nedbrutt innse at leksjonen går moren hus forbi:

His mother's mouth began to twitch slightly at one corner. With a sinking heart, he saw incipient signs of recovery on her face and realized that this was going to strike her suddenly as funny and was going to be no lesson at all. She kept her eyes on the woman and an amused smile came over her face as if the woman were a monkey that had stolen her hat. (CW: 496).

Negressen, på sin side, ser ikke ut til å sette pris på humoren i situasjonen: "The woman was rumbling like a volcano about to become active." (CW: 496). Julians fortvilelse øker ytterligere når han oppdager at den lille gutten, Carver, har lagt sin elsk på moren. Negressen har også innsett dette, og forsøker å holde sønnen unna Julians mor uten hell: "The Negress yanked him upright but he eased out of her grip and shot across the aisle and scrambled, giggling wildly, onto the seat beside his love." (CW: 497). Morens reaksjon på Carvers atferd bekrefter Julians mistanker:

"I think he likes me," Julian's mother said, and smiled at the woman. It was the smile she used when she was being particularly gracious to an inferior. Julian saw that everything was lost. The lesson had rolled off her like rain on a roof. (CW: 497).

Den svarte kvinnen vil ikke ta imot morens nedlatende gest: "The woman stood up and yanked the little boy of the seat as if she were snatching him from contagion. Julian could feel the rage in her at having no *weapon* like his mother's smile" (CW: 497, min uthevelse).

Fortvilet innser Julian at negressen skal av på samme stopp som han og moren. Han får en fryktelig forutelse om at moren nå vil åpne vesken sin og gi den lille gutten et pengestykke: "The gesture would be as natural to her as breathing." (CW: 497). Julian forsøker derfor å ta fra moren vesken i det de stiger av bussen, uten å lykkes. Alle Julians formaninger faller i kald jord. Moren kaller den lille gutten til seg, mens hun holder ut mynten: ""Here's a bright new penny for you"" (CW: 498). Dette viser seg, som Julian har forutsett, å være en tabbe:

The huge woman turned and for a moment stood, her shoulders lifted and her face frozen with frustrated rage, and stared at Julian's mother. Then all at once she seemed to explode like a piece of machinery that had been given one ounce of pressure too much. Julian saw the black fist swing out with the red pocketbook. He shut his eyes and cringed as he heard the woman shout, "he don't take nobody's pennies!" When he opened his eyes, the woman was disappearing down the street with the little boy staring wide-eyed over her shoulder. Julian's mother was sitting on the sidewalk. (CW: 498).

Mens Julian samler sammen tingene som har falt ut av morens veske, og med særlig flid slipper den avviste pennyen ned i vesken foran øynene på henne, sitter moren urørlig og uttrykksløs på fortauet. Hans forsøk på å få henne til å reise seg mislykkes inntil han sier: ““All right,” [...] “suppose somebody happens by and wants to know why you’re sitting on the sidewalk?”” (CW: 499). Ved å appellere til hennes sans for skikk og bruk får han henne til slutt på beina igjen.

She took the hand and, breathing hard, pulled heavily up on it and then stood there for a moment, swaying slightly as if the spots of light in the darkness were circling around her. Her eyes, shadowed and confused, finally settled on his face. (CW: 499)

Julian har tidligere både forsøkt og fantasert om å gjøre seg fremmed for sin mor: “He stared at her, making his eyes the eyes of a stranger” (CW: 492), “he would look at her as a stranger who had rashly addressed him.” (CW: 493). Nå er det morens tur til ikke å vedkjenne seg ham: “She leaned forward and her eyes raked his face. She seemed trying to determine his identity. Then, as if she found nothing familiar about him, she started off with a headlong movement in the wrong direction.” (CW: 499). Hans spørsmål om hvor hun har tenkt seg avspises med et kort “home” (CW: 499). Til tross for at moren åpenbart er i sjokk insisterer Julian på å utdype den leksjonen hans mor nettopp har fått:

“Don’t think that was just an uppity Negro woman,” he said. “That was the whole colored race which will no longer take your condescending pennies. That was your black double. She can wear the same hat as you, and to be sure,” he added gratuitously (because he thought it was funny), “it looked better on her than it did on you. What this all means,” he said, “is that the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn.” He thought bitterly of the house that had been lost for him. “You aren’t who you think you are,” he said. (CW: 499).

Julian har selvfølgelig helt rett i dette. Men, han ser ikke ut til å innse hva disse ordene betyr for ham selv. “You aren’t who you think you are” har like stor relevans for Julian som for moren. Det er liten tvil om at det eksisterer en dyp kløft mellom Julians selvilde og det bildet vi som lesere etter hvert danner oss. Dersom negressen er morens svarte dobbeltgjenger, hvem tilsvarer da den lille gutten?

Julians formaninger ser ikke ut til å ha noen effekt på moren, hun går resolutt videre, uten å ense verdenen rundt henne.

“You needn’t act as if the world had come to an end,” he said, “because it hasn’t. From now on you’ve got to live in a new world and face a few realities for a change. Buck up,” he said, “it won’t kill you.” (CW: 499-500)

Når en tar den fatale slutten med i betraktningen, er dette det mest insiterende ironiske avsnittet i novellen.

Morens raske åndedrett får ham til å stoppe og insistere på at de tar bussen hjem, men hun fortsetter ufortrødent. Morens atferd får ham nok en gang til å sammenligne henne med et barn. Når han endelig får stoppet henne, ser han inn i et ansikt han ikke kjenner igjen: ““Tell Grandpa to come get me,” she said. [...] “Tell Caroline to come get me,” she said.” (CW: 500). Moren har nå bokstavelig talt gått i “barndommen,” og blitt det barnet Julian gjennom hele novellen insisterte på at hun lignet.

Morens siste ønske setter Julians fantasier, der han “imagined his mother lying desperately ill and his being able to secure only a Negro doctor for her” (CW: 494), i et skarpt ironisk lys. Ikke bare ønsker moren å bli reddet av sin svarte barnepike, men hun foretrekker hennes hjelp fremfor Julians. Til tross for alle hans gode forsetter og prinsipper må Julian innse at hans mor har et nærmere og mer personlig forhold til svarte enn det han selv har. Alle Julians forsøk på å etablere slike forhold har som tidligere sagt mislykkes.

Innen novellen når sin avslutning er ingenting lenger som det var. Julians forsøk på å frigjøre seg følelsesmessig fra moren viser seg å være nytteløse i det han innser at han er i ferd med å miste henne for godt:

Stunned, he let her go and she lurched forward again, walking as if one leg were shorter than the other. A tide of darkness seemed to be sweeping her from him. “Mother!” he cried. “Darling, sweetheart, wait!” Crumpling, she fell to the pavement. He dashed forward and fell at her side, crying, “Mamma, Mamma!” He turned her over. Her face was fiercely distorted. One eye, large and staring, moved slightly to the left as if it had become unmoored. The other remained fixed on him, raked his face again, found nothing and closed.

“Wait here, wait here!” he cried and jumped up and began to run for help toward a cluster of lights he saw in the distance ahead of him. “Help, help!” he shouted, but his voice was thin, scarcely a thread of sound. The lights drifted farther away the faster he ran and his feet moved numbly as if they carried him nowhere. The tide of darkness seemed to sweep him back to her, postponing from moment to moment his entry into the world of guilt and sorrow. (CW: 500).

Det bildet vi lesere har dannet oss av Julian sammenfaller for første gang med hans ytre handlinger. Idet han står alene igjen blir han den usikre lille gutten vi har sett glimt av gjennom hele historien. Prinsippene viker for følelsene, og gjennom sin gråtende påkallelse av

moren ser vi at båndene dem imellom aldri var brutt, og at han på ingen måte var følelsesmessig frigjort. Idet han innser at han selv må påta seg skylden for morens bortgang, slår Julians “mentale boble” sprekker. Hans selvbedrag blir åpenbart for ham der han står på terskelen til “the world of guilt and sorrow.” (CW: 500)



Hva er det så Flannery O'Connor forsøker å formidle ved hjelp av denne teksten?

Til tross for at dette ikke er hennes hovedformål, er det liten tvil om at det realistiske og samfunnskritiske aspektet er svært viktig i denne novellen. Det er det realistiske portrettet O'Connor tegner av sørstatsmiljøet og dets medlemmer som gjør denne novellen så virkningsfull. Flannery O'Connor understreket alltid selv betydningen av den sosiale konteksten i sine tekster: “You can't cut the characters off from their society and say much about them as individuals. You can't say anything meaningful about the mystery of a personality unless you put that personality in a believable and significant social context.” (MM: 104).<sup>8</sup>

For å si noe om “the mystery of a personality” benytter Flannery O'Connor seg av en etter hvert velkjent karakterduo: Den aldrende, tradisjonsbundne moren og hennes intellektuelle, nytenkende sønn/datter. Denne konstellasjonen dukker også opp i flere av hennes andre noveller, blant annet i “Good Country People” og “The Enduring Chill.” De to forfekter tilsynelatende uforenelige standpunkter. Moren tilhører “the old order of the South” (Gretlund 1987: 198), hvis tradisjonelle syn på samfunnsstrukturen hviler på rase- og klasseforskjeller. Hennes identitetsfølelse avhenger av hennes plass på denne sosiale rangstigen. For moren er tradisjon er viktigere enn fremskritt, *hjertet* er viktigere enn *hjernen*. Hennes handlinger utføres på bakgrunn av tradisjoner og skikker, og styres av følelser og instinkt. Julian på sin side representerer den nye tiden, en periode da den gamle samfunnsstrukturen er i oppløsning, og likeverd og integrasjon er viktige politiske mål. Han favoriserer intellektet, omfavner samfunnsutviklingen, og gir uttrykk for holdninger som i samtiden betraktes som politisk korrekte. Hans atferd styres av rasjonelle prinsipper, og han

---

<sup>8</sup> Jan Nordby Gretlund viser også til dette sitatet i artikkelen “The Side of the Road: Flannery O'Connor's Social Sensibility” (Gretlund 1987: 205-206).

undertrykker følelsene i så stor grad at han fremstår som følelsesmessig avstumpet selv i sine nærmeste mellommenneskelige relasjoner.

Med disse karakterene som utgangspunkt tar O'Connor leseren med på en reise spekket med situasjonskomedie. Fortellerstemmens satiriske gjengivelse av sammenstøtene mellom de to hovedaktørene, og den gradvis avsløringen av Julians manglende selvinnsikt, gjør at denne novellen lenge hovedsakelig fremstår som en komedie, der det humoristiske høydepunktet inntreffer i episoden med de identiske hattene. Novellens brutale slutt farger likevel vår oppfattelse av den som helhet i så stor grad at vi ved endt lesning ikke sitter igjen med følelsen av å ha moret oss.

Årsaken til dette ligger i det faktum at O'Connor, til tross for hennes utstrakte bruk av humoristiske virkemidler ikke kan betraktes, som mange kritikere har hevdet, og som hun selv har uttalt, som først og fremst "a comic writer." (Stephens 1973: 15). Selv om O'Connor i forordet til *Wise Blood* kaller den "a comic novel," henter hun seg fort inn igjen ved å kommentere at den "like all comic novels" omhandler "matters of life and death" (MM: 114) (Stephens 1973: 17). Dette gjelder like mye hennes andre tekster. Gang på gang innleder O'Connor novellene sine med episoder der latteren sitter løst hos leseren, for så brutalt å endre novellens tone fra det komiske til det tragiske og groteske. Latteren setter seg fast i halsen, og alvoret skyller over oss med forsterket kraft. Dette skiftet understreker ytterligere inntrykket av at O'Connors noveller behandler nettopp "matters of life and death," hvis signifikans er universell og strekker seg langt utenfor den regionen og det tidspunktet hennes noveller skildrer.

Det er først når disse to karakterenes personlige feide utkjemper utenfor husets fire vegger at konsekvensene blir fatale. Fra det tidspunktet Julians mor sitter fortumlet igjen på fortauet er det vanskelig for leseren å finne noe å le av. Negressens angrep på moren styres til dels av tilfeldigheter, det hadde aldri skjedd dersom de ikke hadde forlatt bussen på samme stoppested. Men både Julian og hans mor må ta på seg noe av skylden for det som hendte. Morens atferd er nedlatende og respektløs, noe hennes reaksjon i forbindelse med hatteepisoden bekrefter: "She kept her eyes on the woman and an amused smile came over her face as if the woman were a monkey that had stolen her hat." (CW: 496). Selv om hun kjemper sine kamper med smil og "graciousness" er hun alt annet enn uskyldig. Julians mor dør fordi hun nekter å oppgi sine idealer i møtet med et samfunn i endring. På den annen side er hun også et offer, både for sønnens antagonistiske ungdomsopprør og negressens uforholdsmessig voldelige håndtering av situasjonen. Til Julians forsvar må det sies at hans prinsipper er beundringsverdige og hans kamp rettmessig, men både motivene og metodene er

tvilsomme. Han innser ikke hvor komplisert forholdet mellom rasene i Sørstatene fremdeles er, og heller ikke at morens generasjon, til tross for deres nedlatende holdninger, hadde et mye nærere og mer personlig forhold til svarte enn han noensinne vil klare å etablere gjennom sine tvungne forsøk på kontakt.

Ved å benytte seg av de mulighetene som ligger i den autorale fortellerstemmen kritiserer O'Connor både morens holdninger og Julians reaksjonsmønster. O'Connor utnytter seg av distinksjonen mellom hvem som ser og hvem som forteller. Perspektivet ligger hovedsakelig hos Julian, men den narrative stemmen er knyttet til en aural forteller som opererer utenfor handlingen. Dette åpner for et spill mellom det personale og det autorale. Til tross for at fortellerstemmen aldri bryter inn i handlingen med vurderinger, er det deskriptive språket han benytter seg av for å skildre hendelsene sjeldent nøytralt. O'Connor la som tidligere påpekt vekt på at "moral judgment is part of the very act of seeing" (MM: 31). Den moralske fordømmelsen av morens klisjéstyrte og tankeløse atferdsmønster, som beskrives som "as natural to her as breathing" (CW: 497), er ikke like streng som dommen som felles over Julians innholdsløse og påklistrede idealisme, ettersom hans handlinger utføres med fullt overlegg. Krigsmetaforikken i novellen underbygger inntrykket av at Julian har "openly declared war" mot sin mor, ut fra "an evil urge to break her spirit." (CW: 489). Alle tegn på at moren er i ferd med å pådra seg et hjerteinfarkt overses fordi han aner muligheten til å avgå med seieren: "Having got the advantage, he wanted desperately to keep it and carry it through." (CW: 493).

Jack Dillard Ashley peker på dette når han i "Throwing the Big Book: The Narrator Voice in Flannery O'Connor's stories" sier at den moralske fordømmelsen i denne novellen er tilført en ytterligere dimensjon, "the wilful moral blindness and deafness of a character with eyes and ears but who sees and hears not, but only lives within." (Ashley 1987: 79). Helt fra novellens begynnelse er dette trekket ved Julians personlighet fremtredende: "Julian walked with his hands in his pockets, his head down and thrust forward and his eyes glazed with the determination to make himself completely numb during the time he would be sacrificed to her pleasure." (CW: 486). Han har avskåret seg selv fra omverdenen og moren i sin "mentale boble," "safe from any kind of penetration from without" (CW: 491).

Dette inntrykket forsterkes gjennom novellens setting. "Everything That Rises Must Converge" er en av de få novellene der handlingen utspiller seg i byen. O'Connors bylandskaper fremstår nesten utelukkende like ufordelaktige som skildringen av Julians nabolag. I "The Artificial Nigger" arter reisen Mr. Head og barnebarnet hans foretar seg til Atlanta som en parallell til Dantes besøk i helvete, i "The River" sammenlignes byen med "a

cluster of warts on the side of the mountain” (CW: 68), og i “Judgment Day” ser Tanner ut av vinduet “into an alley full of New York air, the kind fit for cats and garbage.” (CW: 676). I de fleste andre novellene dannes det en kontrast mellom skildringen av byens forfall og beskrivelsen av skjønnheten som preger den naturlige, landlige scenen. Slik beskrives blant annet det synet som møter Mr. Head og Nelsons i det de stiger av toget ved hjemkomsten:

As they stepped off, the sage grass was shivering gently in the shades of silver and the clinkers under their feet glittered with fresh black light. The treetops, fencing the junction like the protecting walls of a garden, were darker than the sky which was hung with gigantic white clouds illuminated like lanterns. (CW: 230).

I “Everything That Rises Must Converge” er denne kontrasten flyttet over til Julians fantasiverden. Det ytre landskapet spiller dermed ikke like stor rolle i denne novellen som den gjør ellers i O’Connors forfatterskap, noe som forsterker bildet av Julian som avskåret fra verdenen som omgir ham, der han stenger seg inne i sin private “mentale boble.” I fantasiene maner derimot Julian frem en verden som skiller seg dramatisk fra de umiddelbare omgivelsene han befinner seg i. Her kan han midt i storbyens larm gå gjennom forfedrenes stuer, og høre lyden av suset i trærne utenfor.

Novellens tittel er hentet fra Teilhard de Chardins *The Phenomenon of Man*. Flannery O’Connor var dypt fascinert av Chardins tanker, og benyttet tittelen med respekt for opphavsmannen, til tross for at hun innså at hans ideer tippet mot det kjetterske.<sup>9</sup> Med denne skepsisen i bakhodet lot hun seg likevel inspirere av de elementene i Teilhards teorier som understøttet hennes eget verdensbilde. Det som tiltrakk Flannery O’Connor mest var Chardins negering av skillet mellom kropp og sjel. I henhold til Chardin er menneskets sjel en del av den levende organismen, og inngår derfor i likhet med det fysiske i en evolusjonsprosess hvis endelige mål er punktet Omega. I dette punktet konvergerer det fysiske og det spirituelle slik at alt menneskelig liv knyttes sammen og blir ett. (Hendin 1970: 97-98). Menneskehetens tendens til å fremheve det individuelle og subjektive svekkes gradvis jo nærmere punktet Omega evolusjonen bringer oss. (Muller 1972: 70).

Denne abstrakte bevegelsen får et konkret innhold i Flannery O’Connors novelle, ettersom hun benytter dem for å kaste lys over “a certain situation in Southern states & indeed in all the world.” (CW: 1268). Situasjonen O’Connor her refererer til er knyttet til det

---

<sup>9</sup> I et brev til Thomas Stricht 14.sept. 1961 sier hun: “I’m much taken, though, with Pere Teilhard. I don’t understand the scientific end of it or the philosophical but even when you don’t know those things the man comes through. He was alive to everything there is to be alive to and in the right way.” (CW: 1152)



sosiologiske aspektet ved denne novellen, og omhandler først og fremst rasekonflikter. På det tidspunktet Flannery O'Connor skrev denne novellen tok sørstatssamfunnet sine første vakkende skritt mot likeverd mellom svarte og hvite. En av Flannery O'Connors egne uttalelser om situasjonen i Sørstatene kaster ytterligere lys over hvilke formidable utfordringer dette samfunnet nå sto overfor:

The South has survived in the past because its manners, however lopsided or inadequate they may have been, provided enough social discipline to hold us together and give us an identity. Now these old manners are obsolete, but the new manners will have to be based on what was best in the old ones – in their real basis of charity and necessity. (MM: 234)

Det er nettopp dette grunnlaget vi har sett er fraværende fra Julians idealisme. Ifølge Chardin kan menneskeheten kun nærme seg Omega ved å la seg styre av nettopp "charity" (Muller 1972: 70). Selv om Mrs. Chestnys atferd er et utslag av en sosialiseringssprosess designet for å undertrykke svarte, er hennes *personlige* intensjoner ikke ondskapsfulle. Hennes tankeløshet er knyttet til hennes ensidige fokusering på *hjertet*, mens Julians følelsesløse idealisme er et utslag av hans ensidige fokusering på *hjernen*, en dualisme det ikke er plass til i Chardin verdensbilde. Konvergeringen mellom rasene befinner seg i denne novellen uendelig langt unna et punkt der de lever i fredelig sameksistens, men bevegelsen som skimtes i Mrs. Chestnys "Tell Caroline to come get me" er et skritt i riktig retning (May 1976: 97).

Selv om Flannery O'Connor selv knyttet Teilhards teorier til det rasemessige aspektet ved denne novellen, er det helt tydelig at denne bevegelsen gjennomsyrrer novellen på alle plan. Robert Fitzgerald hevder i sin introduksjon til denne novellesamlingen at O'Connors "rising" og "convergence" "are shown in classes, generations, and colors." (Fitzgerald 1986: 34). May gir støtte til denne erklæringen når han i sin analyse av novellen sier: "The Convergence announced by the title takes place on at least three levels: son against mother, new generation against old, and race against race." (May 1976: 94).

Bevegelsen får størst betydning for Julian personlig, og for hans forhold til moren. Flannery O'Connor var i likhet med Chardin bekymret for de antisosiale tendensene som stadig vokste seg sterkere i samfunnet rundt henne. Vi kjenner godt igjen Julians mestringsstrategier i dette Chardin-sitatet om det moderne mennesket: "We are continually inclined to isolate ourselves from the things and events which surround us, as though we were looking at them from the outside." (Chardin gjengitt hos Ebrecht 1987: 213). Denne strategien får alvorlige følger for Julians personlighetsutvikling. Ifølge Chardin skal en passe seg for å gå i fellen der en forveksler individualitet med personlighet. Personligheten blir

individualisert “in trying to separate itself as much as possible from others...; but in doing so it becomes retrograde and seeks to drag the world backwards toward plurality and into matter... According to the evolutionary structure of the world we can only find our person by uniting with others.” (Chardin i Ebrecht 1987: 212). Julians baserer sitt selvbilde på separasjon fra moren, noe som hindrer ham i utvikle en selvstendig og sann personlighet. Først da han gråtende innser at han, tross alle bestrebelsers for å motbevise det, elsker sin mor, beveger han seg i riktig retning.

For Teilhard de Chardin er bevegelsen mot Omega teologisk, ettersom han hevder punktet Omega inkarneres i Kristus (Muller 1972: 70). I lys av Flannery O’Connors katolske tro er det åpenbart at hun delte denne oppfattelsen. I et brev til A. datert 4. februar 1961 der hun kommenterer Chardins tekster dukker denne passasjen opp:

I don’t think of conversion as being once and for all and that’s that. I think once the process is begun and continues that you are continually turning inward toward God and away from your own egocentricity and that you have to see this selfish side of yourself in order to turn away from it. (CW: 1144)

Det er åpenbart en slik prosess Julian står på terskelen til idet novellen avsluttes. “Everything That Rises Must Converge” kan da som følge av tittelens teologiske forankring leses ut fra et religiøst perspektiv, der Julian opplever å berøres av Guds nåde, “turning inward toward God and away from [his] own egocentricity,” men en slik lesning av teksten langt fra selvskreven. Lesere som ikke kjenner til Chardins tanker og hans betydning for O’Connors forfatterskap vil ha vanskeligheter med å få øye på den teologiske dimensjonen i denne teksten.

Det er liten tvil om at Julian står overfor et øyeblikk av dyp selvinnsikt, men denne innsikten er ikke nødvendigvis av en religiøs karakter. Hovedårsaken til at den religiøse tolkningsmuligheten er lite tilgjengelig for lesere uten religiøse overbevisninger ligger i det faktum at novellens handling ikke utspiller seg innenfor en spesifikt religiøs kontekst. Julians “synd” er på ingen måte utelukkende knyttet til kristen morallære. Hans oppførsel bryter normer som er allment aksepterte også i et sekularisert samfunn. Dermed åpner teksten for flere ulike innfallsvinkler, der den religiøse kun er én av mulighetene. Historien gir som følge av dette like mye mening som en studie av et menneskesinn, og som en beskrivelse av mellommenneskelige og sosiale forhold.

O’Connors valg av narrative strategier bidrar også til å svekke tekstens bånd til en religiøs lese måte, ettersom hun i denne novellen baserer sin fiksjon på en realistisk fremstillings måte. Realistisk litteratur forsøker å fremstille en ytre, sansbar virkelighet så presist som mulig, og prøver som en forlengelse av dette å unngå elementer som er fantastiske

eller usannsynlige. Carol Shloss påpeker ved å referere til Northrop Fryes begrep *displacement*, at leserens evne til å oppdage en litterær teksts mytiske dimensjoner minker proporsjonalt med verkets økende realisme: “Thus a literary work that is both plausible and unambiguously mythic is logically impossible since the very use of realistic technique signals the displacement of the myth, which deals with something outside the everyday, realistic world.” (Shloss 1980: 12). Hennes konklusjon synes særlig treffende for teksten vi ser på her: “If it is written in terms closely associated with human experience, it is to be read in terms of human rather than divine actions.” (Shloss 1980: 12).

Som tidligere nevnt var O’Connor svært opptatt av å “vise” fremfor å “fortelle” i sine tekster. Mye av hennes styrke som forfatterinne ligger nettopp i hennes evne til å dramatisere, men dessverre fører denne fremgangsmåten også med seg problemer som vanskeliggjør tolkningsarbeidet. O’Connors uvilje mot å trenge inn i sine karakterers bevissthet, eller bidra med oppklarende forfatterkommentarer hindrer henne til tider i å nå sitt publikum, ettersom hun stadig velger forlate karakterene sine i det øyeblikk de står på terskelen til en åpenbaring. (Shloss 1980: 104). Idet denne novellen avsluttes forlater vi Julian i en slags limbo-tilstand: “The tide of darkness seemed to sweep him back to her, *postponing from moment to moment his entry into the world of guilt and sorrow.*” (CW: 500, min uthevning). Selv om denne setningen indikerer en bevegelse mot en dypere forståelse, har Julian ennå ikke nådd dette stadiet, og vi kan ikke med sikkerhet si om han noensinne vil nå det. De eneste følelsene og tankene vi med sikkerhet kan knytte til Julian er fortvilelsen over å ha mistet sin mor. Det at O’Connors plasserer Julian i en situasjon der et epifanisk øyeblikk er mulig, nødvendiggjør ikke at han faktisk er i stand til å gripe det.

Om O’Connor ikke helt lykkes i å formidle en religiøs dimensjon med denne teksten, tilhører den likevel en av hennes aller beste noveller. Med denne novellen har O’Connor maktet å skildre en opplevelse som fengsler leseren uavhengig av religiøs bakgrunn. Dette lykkes hovedsaklig takket være fokuseringen på en realistisk og troverdig fremstillingsform. I den neste novellen jeg vil se nærmere på velger O’Connor en annen strategi, noe som vi skal se får konsekvenser for leserens evne til innlevelse i hendelsene som skildres.

### 3.2. “Parker’s Back”

Flannery O’Connor begynte arbeidet med “Parker’s Back” allerede i 1960, men novellen ble da lagt til side til fordel for andre historier. Først på vårparten i 1964 finner hun igjen frem det uferdige manuskriptet. O’Connors helsetilstand har på dette tidspunktet blitt betraktelig forringet, og hun tilbringer mesteparten av sin tid på sykehuset. Selv om hun i et brev til Elisabeth McKee 7. mai 1964 uttrykker et ønske om å revidere flere av sine tidligere utgitte noveller, innser hun at kreftene ikke strekker til, og at hun bør konsentrere seg om å fullføre de to siste novellene i samlingen: “Parker’s Back” og “Judgment Day.” Fra sykesengen fortsetter hun arbeidet med disse to novellene til tross for at legene har anbefalt henne å ta en pause fra skrivingen. For en forfatter som gjennom hele sin litterære karriere var vant til å jobbe rutinemessig og disiplinert må de få timene om dagen hun maktet å skrive knapt ha fremstått som “arbeid.” Men, hun ble ferdig. Den 15. juli 1964, kun tre uker før hun dør, skriver hun til sin venninne Catharine Carver: “I have drug another out of myself and enclose it.” “Parker’s Back” ble trykket posthumt i *Esquire* i april 1965. (Fitzgerald 1988: 1259).

Vissheten om at “Parker’s Back” sannsynligvis ville bli hennes aller siste litterære bidrag, har trolig medvirket til at denne novellen skiller seg noe fra hennes øvrige. Tidligere i karrieren var O’Connor nøye med å pakke inn sitt religiøse budskap slik at det skulle fremstå som spiselig for hennes ikke-troende lesere. Når hun nå i stjalne øyeblikk hentet frem penn og papir gjemt under hodeputen for å legge siste hånd på sitt litterære virke, må disse “fiendtlige” leserne ha mistet noe av makten over henne. I motsetning til den sterkt realistiske “Everything That Rises Must Converge,” der novellens sosiologiske og samfunnskritiske aspekter overskygger dens intenderte spirituelle dimensjon, skildrer “Parker’s Back” en eksplisitt religiøs opplevelse som vanskelig kan gis en rasjonell forklaring. Sørstatsmiljøet som skildres i denne novellen fungerer hovedsakelig som kulisse for en feide mellom to familiemedlemmer hvis karaktertrekk til tider synes skapt på bakgrunn av et ønske om å problematisere spesifikt teologiske problemstillinger. Årsaken til at leseren godtar et så karikert persongalleri henger sammen med at fremstillingen bygger på virkemidler vi kjenner igjen fra farsen, der kravene til realisme er mindre strenge enn de vanligvis er innen novellegenren.

Båndet til farsen gjør at “Parker’s Back” først og fremst betraktes som en vellykket komedie. O’Connors formidling av historien om Parker og hans mislykkede ekteskap viser til rette hennes komiske talent. Etter hvert som novellen utvikler seg oppdager likevel leseren at O’Connor også har et annet mål for øyet. Komedien om Parkers ekteskaplige strabaser flettes gradvis sammen med historien om den ateistiske Parkers omvendelse til den kristne tro.

“Parker’s Back” fremstår i så måte som en passende avslutning på O’Connors altfor tidlig terminerte litterære karriere, ettersom hun med denne novellen maktet å skape en fullkommen symbiose mellom de to av hovedkarakteristikkene ved hennes forfatterskap: Hennes fantastisk skarpe humoristiske sans, og hennes ønske om formidle en seriøs religiøs tematikk.<sup>10</sup>

Fordi hendelsene som skildres i denne novellen vanskelig kan forklares ut fra et rasjonelt perspektiv får leseren problemer med å naturalisere teksten ut fra de kriteriene en vanligvis anvender under lesningen av en litterær tekst. Hvilke implikasjoner dette vil få for tekstens tolkningsmuligheter vil jeg komme tilbake til litt senere i oppgaven.

Fordi denne teksten i likhet med “Everything That Rises Must Converge” baserer seg på en gradvis avsløring av hovedpersonens sanne identitet, vil jeg forsøke å følge teksten så tett som mulig i analysen. Jeg vil prøve å peke på en del av de narrative strategiene O’Connor benytter seg av i denne novellen, samt sette fingeren på en del problemer som oppstår under lesningen. Til slutt vil jeg forsøke å vise hvordan de enkelte tekstenhetene bidrar til helhetsinntrykket novellen etterlater. Til tross for at jeg slik tar utgangspunkt i en undersøkelse av tekstenes indre elementer og spenninger vil jeg også i noen grad gå inn på de eksterne referansene tekstene peker ut mot, for å se om det kan være hensiktsmessig å la dem spille en rolle for fortolkningen. Fordi våre overbevisninger og vår litterære kompetanse spiller så stor rolle for hvordan vi leser en litterær tekst, vil hennes kristne tematikk ofte forbli skjult for lesere som ikke deler hennes tro, og som insisterer på kun å forholde seg til tekstens indre elementer. Spørsmålet er her om ikke en slik leser mister en viktig dimensjon ved O’Connors forfatterskap.



I likhet med “Everything That Rises Must Converge” åpner “Parker’s Back” med en skildring av det dysfunksjonelle forholdet mellom to familiemedlemmer, men denne gangen er det ikke generasjonskonflikter som er opphav til problemene. O’Connor har her vendt sin etter hvert velkjente forelder/barn-konstellasjon ryggen, til fordel for en beskrivelse av et ulykkelig ekteskap. Utgangspunktet for konflikten er likevel velkjent: Som Julian og moren i

---

<sup>10</sup> Martha Stephens påpeker det samme når hun sier at novellen siste setning “nearly perfectly epitomizes the peculiar tension between high comedy and high religious seriousness which – when it is right – is perhaps the main fascination of her work.” (Stephens 1973: 195-196).

“Everything That Rises Must Converge” utkjemper Parker og hans kone Sarah Ruth en bitter strid seg imellom der deres syn på virkeligheten fremstår som fullstendig uforenelige.

At ekteskapet mellom den ateistiske Parker og hans pietistiske kone skranter kommer tydelig frem allerede i åpningsscenen. Innen handlingen i novellen initieres setter O’Connor opp et tablå som er svært beskrivende for forholdet mellom de to hovedpersonene. Scenen utspiller seg på verandaen til det avsidesliggende huset de to leier. Huset befinner seg på toppen av en høy voll, med selskap av ett enslig tre. Fra verandaen har ekteparet utsikt over en motorvei, der det fra tid til annen passerer en bil. Parkers kone sitter på gulvet og renser bønner, kun avbrutt av korte mistenksomme blikk mot trafikken. Parker selv sitter på trappen og betrakter henne tungsindig: “She was plain, plain. The skin on her face was thin and drawn as tight as the skin on an onion and her eyes were grey and sharp like the points of two icepicks.” (CW: 655).

Likevel er ikke Parker forundret over sin beslutning om å gifte seg med henne – hun kunne ikke ha blitt hans på noe annet vis. Men når hun nå i tillegg til alle hennes andre dårlige kvaliteter har blitt gravid, kan han ikke fatte hvorfor han velger å forbli i dette ekteskapet: “Nevertheless, he stayed as if she had him conjured. He was puzzled and ashamed of himself.” (CW: 655).

Tankene til Parker dveler en stund ved konas mindre innbydende kvaliteter: “In addition to her other bad qualities, she was forever sniffing up sin. She did not smoke or dip, drink Whiskey, use bad language or paint her face, and God knew some paint would have improved it, Parker thought” (CW: 655). Om hans motivasjon for å bli i dette ekteskapet unnslipper hans bevissthet, er årsakene til at en kvinne som hans kone har overlatt seg i armene på en mann som han selv et enda større mysterium:

Her being against color, it was the more remarkable she had married him. Sometimes he supposed that she had married him because she meant to save him. At other times he had a suspicion that she actually liked everything she said she didn’t. He could account for her one way or the other; it was himself he could not understand. (CW: 655)

Parkers tankerekke avbrytes ved at kona henvender seg til ham: “She turned her head in his direction and said, “It’s no reason you can’t work for a man. It don’t have to be a woman.”” (CW: 655). Det viser seg at Parker har løyet for sin kone og fortalt henne at han nå arbeider for en ung blondine, mens sannheten er at kvinnen nærmer seg sytti, og at hennes interesse for ham begrenser seg til hans manglende evner som arbeidstaker: “[T]his old woman looked at him the same way she looked at her old tractor – as if she had to put up with it because it was

all she had.” (CW: 656). Motivet for Parkers løgn var nok et håp om å vekke konas sjalusi, men han innser til sin skuffelse at hun nok er mer bekymret for synden det ville bringe med seg dersom de to innledet et forhold, enn for å miste ektemannen.

I denne scenen blir Parkers tanker gjengitt hovedsaklig gjennom indirekte tankerepresentasjon. Denne fremgangsmåten bringer leseren i nærkontakt med hovedpersonen slik at vi til tross for den autorale fortellerstemmen ser verden direkte gjennom Parkers øyne. Blikkets fokus i denne scenen er rettet mot Parkers kone, men teksten er lagt opp slik at leseren også får innblikk i en del av Parkers mer tvilsomme egenskaper. Leserens sympati forblir likevel knyttet til Parkers karakter. Ettersom fortellerstemmen foreløpig har holdt seg kloss opp til hans synsvinkel, og ikke gitt leseren noen indikasjon om noe annet, vil leseren betrakte hans fremstilling som pålitelig.

I den neste episoden som skildres rettes Parkers blick mot fortiden, mot den dagen han først møtte sin fremtidige kone. I denne scenen utdypes leserens forståelse av forholdet mellom dette umake paret. Møtet finner sted en dag Parkers bil bryter sammen og han svinger inn på gårdsplassen foran et forfallent lite hus. Etter å ha studert motoren i noen minutter slår Parkers sjette sans inn, og forteller ham at en kvinne i nærheten betrakter ham. I et forsøk på å få kontakt bestemmer han seg for å late som om han brenner seg på motoren. Han holder hånden tett til brystet mens han roper: ““Jesus Christ in hell! Jesus God Almighty damm! God dammit to hell!”” (CW: 656). Som svar på edene sine får han et hardt slag i ansiktet, fulgt av beskjeden ““You don’t talk no filth here!”” (CW: 656). Slaget svekker Parkers syn et øyeblikk og han innbilder seg at han har blitt angrepet av “some creature from above, a giant hawk-eyed angel wielding a hoary weapon.” (CW: 656), og ikke av en skinnmager jentunge med en kost. Forskrekkelser får Parker til å glemme at han faktisk har løyet, og knurrer at han har skadet hånden sin. Piken tar den i sin og betrakter den: “Her own hand was dry and hot and rough and *Parker felt himself jolted back to life by her touch.*” (CW: 657, min utheving). I lys av senere avsnitt i novellen, der vi får vite at Parker i fem år har ført en tilværelse der han var “a natural part of the grey mechanical ship” (CW: 658), er det ikke underlig at denne følelsen får Parker til å se nøyere på jenta. Reaksjonen hans er komisk med tanke på utfallet vi vet møtet senere vil få: “I don’t want nothing to do with this one” (CW: 657).

Hennes reaksjon når hun får øye på den tatoverte underarmen hans er ikke mer hjertelig: “Every space on the skin of Parker’s arm, from the wrist to elbow, was covered in some loud design. The girl gazed at this with an almost stupefied smile of shock, as if she had accidentally grasped a poisonous snake; she dropped the hand.” (CW: 657). Parker lar seg ikke stoppe av hennes avvisende holdning, og forsøker seg med en lite skjult seksuell

hentydning: ““You ought to see the ones you can’t see,” Parker said and winked.” (CW: 657).

Som svar rødmer jenta, noe Parker tolker som et tegn på interesse:

Two circles of red appeared like two apples on the girl’s cheeks and softened her appearance. Parker was intrigued. He did not think for a minute that she didn’t like tattoos. He had never yet met a woman who was not attracted to them. (CW: 657).

Fortellerstemmen forlater dette merkelige paret her, og bringer oss enda lenger tilbake i tid, til det tidspunktet Parkers interesse for tatoveringer ble vekket. Med denne scenen endres tonen i novellen for første gang, og vi innser at teksten ved siden av farsen om Parkers ekteskaplige faderer, også vil by på et annet handlingsplan.

Som fjortenåring får Parker øye på en mann på et marked, hvis kropp fra topp til tå er dekket av tatoveringer. Dette skal vise seg å bli en skjellsettende episode i Parkers liv, ettersom den gir opphav til en besettelse som for alltid endrer livsløpet til en gutt “whose mouth habitually hung open,” som var “heavy and earnest, as ordinary as a loaf of bread.” (CW: 658). Fra Parkers tilskuerplass bakerst i teltet så huden til mannen ut til å danne “a single intricate design of brilliant color,” der mannen beveget seg rundt på scenen slik at “the arabesque of men and beasts and flowers on his skin appeared to have a subtle motion of its own.” (CW: 657). Parker trollbindes av dette synet, og blir stående urørlig og stirre fremfor seg mens teltet tømmes for tilskuere. En dyptgripende endring har skjedd i Parkers liv:

Parker had never before felt the least motion of wonder in himself. Until he saw the man at the fair, it did not enter his head that there was anything out of the ordinary about the fact that he existed. *Even then it did not enter his head, but a peculiar unease settles in him. It was as if a blind boy had been turned so gently in a different direction that he did not know his destination had been changed.* (CW: 658, min uthevelse).

Ved siden av endringen i tone, kommer det tydelig frem i dette avsnittet at fortellerstemmen har tatt et skritt tilbake og betrakter den fjortenårige Parker på avstand. Her kommer mulighetene som ligger i den autorale fortellerstemmen til sin rett. Selv om opplevelsen tilhører Parker (det er fremdeles han som ser) er betraktningene rundt episodens relevans fortellerens. Vi som lesere nyter dermed godt av at fortellerens innsiktsnivå overgår hovedpersonens. Til tross for at Parker ennå ikke er i stand til å oppfatte endringen annet enn som en ubestemt følelse, får leseren gjennom fortellerstemmen et forvarsel om at denne hendelsen skal få stor betydning for Parkers fremtidige liv, og at skjebnen hans vil endre seg betraktelig innen novellen når sin konklusjon.



Foreløpig er likevel betydningen av denne nye “retningen” skjult også for leseren. Ettersom Parker er ute av stand til å ta inn over seg betydningen av denne hendelsen, knytter han følelsene den gir ham direkte opp til kilden for deres opphav: Tatoveringene. Målsetningen hans er å gjenskape det levende kunstverket på sin egen kropp. Hver gang “a peculiar unease” melder seg, skaffer Parker seg en ny tatovering. Denne jakten på stadig nye motiver skal vise seg å bli den røde tråden i en ellers hvileløs tilværelse.

Leseren følger så Parker på hans ferd gjennom livet. Etter å ha hoppet av skolen som sekstenåring, jobber han på et bilverksted i seks måneder, inntil hans etter hvert usunne livsstil, med alkohol, slåsskamper og sex, får moren til å forsøke å lure ham med på et vekkelsemøte, med det resultat at han rømmer hjemmefra og verver seg i marinen. Parker tilbringer fem år der, modnes og blir etter hvert “a natural part of the grey mechanical ship.” (CW: 658). Øynene hans avslører likevel at opplevelsen på markedet og undringen som oppsto der fremdeles er en del av hans tilværelse: “[H]is eyes, which were the same pale slate-color as the ocean and reflected the immense spaces around him as if they were a microcosm of the mysterious sea.” (CW: 658-659, min uthevning).

Etter hvert som årene går dekker tatoveringene stadig større deler av Parkers kropp, og vi får gleden av noe som nærmest kan kalles en ekfrase over kunstverket kroppen hans nå har blitt:

He had stopped having lifeless ones like anchors and crossed rifles. He had a tiger and a panther on each shoulder, a cobra coiled about a torch on his chest, hawks on his thighs, Elizabeth II and Philip over where his stomach and liver were respectively. He did not care much what the subject was as long as it was colorful; on his abdomen he had a few obscenities but only because that seemed the proper place for them. (CW: 659).

Det viser seg imidlertid snart at tatoveringene ikke er i stand til å holde demonene på avstand i det lange løp. Gleden over en ny tatovering, og den tilfredsstillende Parker føler, blir stadig mer kortvarig ettersom det begynner å bli smertelig åpenbart at helhetsinntrykket ikke svarer til forventningene: “The effect was not one intricate arabesque of colors but of something haphazard and botched. A huge dissatisfaction would come over him and he would go off and find another tattooist and have another space filled up.” (CW: 659)

Parkers kropp bærer på sett og vis hans biografi i bilder. Utsmykningen bærer preg av hans mer eller mindre tilfeldige valg av motiver, og speiler dermed hans kaotiske og omstreifende tilværelse. Kroppen til O. E. Parker fremstår nå som et mikrokosmos av den

uregjerlige verdenen han lever i. Hans ønske om å skape en perfekt arabesk har aldri syntes fjernere.

Parkers misnøye øker i takt med de stadig færre urørte hudområdene. Til slutt er ryggen det eneste ubrukte lerretet på Parker kropp. Den har fått være i fred ettersom “[h]e had no desire for one anywhere he could not readily see it himself.” (CW: 659). Misnøyen Parker tidligere har kurert ved hjelp av nye tatoveringer blir nå akutt, og Parker bryter sammen: “It was as if the panther and the lion and the serpents and the eagles and the hawks had penetrated his skin and lived inside him in a raging warfare.” (CW: 659).

Sammenbruddet betyr slutten for Parkers militære karriere. Han vender ikke tilbake til marinen etter en permisjon, og blir til slutt avskjediget i unåde. Etter å ha forlatt marinen flytter Parker ut på landet, der han lever av å selge frukt til isolerte gårdbruk.

Denne analepsen fører oss dermed direkte tilbake til det tidspunktet Parker først møtte sin kone. Dialogen dem imellom tas opp igjen der vi forlot den: ““All that there,” the woman said, pointing to his arm, “is no better than what a fool Indian would do. It’s a heap of vanity.” She seemed to have found the word she wanted. “Vanity of vanities,” she said.” (CW: 659-660). Her er det nok en gang komedien om deres underlige union som står i fokus. I tillegg til at de på alle andre måter er uforenelige, stiller jenta seg kritisk til Parkers store lidenskap. At forfengelighet er noe av motivasjonen bak kroppsutsmykningen er ikke til å legge skjul på. For Parker er hans tidligere suksess hos det motsatte kjønn sterkt forbundet med tatoveringene. Dette er også årsaken til at han nå bryr seg om hva denne jenta mener om dem. Forbauset over motgangen forsøker Parker å få henne til i det minste å si hvilken av dem hun liker best. Svaret hennes irriterer ham enda mer, og er et godt eksempel på O’Connors humoristiske sans. Parkers narsissisme får et kraftig skudd for baugen i det jenta peker på ørnen og sier: “None of them,” [...], “but the chicken is not as bad as the rest.” (CW: 660). Parker svarer indignert: “What fool would waste their time having a chicken put on themselves?” På dette svarer piken: “What fool would have any of it?” før hun snur seg og forlater ham alene på gårdsplassen. Fullstendig overveldet av jentas forrakt for tatoveringene, og dermed hennes manglende interesse for ham, blir Parker stående urokkelig i fem minutter, mens han stirrer på døråpningen der hun forsvant. (CW: 660).

Parker er ikke en mann som gir seg med det første, som han sier: “He was not one to be outdone by anything that looked like her.” (CW:660). Jakten på Sarah Ruth blir en besettelse som midlertidig vikarierer for tatoveringstrangen. Neste dag er han derfor tilbake med en skjepp epler. Gjennom de neste scenene følger vi utviklingen av forholdet mellom de to. Parkers beiling av denne jenta er et av de mest komiske innslagene i O’Connors

forfatterskap. Nok en gang er det de to karakterenes diametralt forskjellige livssyn som skaper de komiske situasjonene novellen skildrer. Selv om vi allerede kjenner utfallet, følger vi mer enn gjerne Parker på hans strabasiøse frierferd.

I begynnelsen er hennes mangel på interesse overskyggende: “The girl did nothing to acknowledge his presence. He might have been a stray pig or goat that had wandered into the yard and she too tired to take up the broom and send it off.” (CW: 660). Han på sin side blir stadig like forundret hver gang han finner veien tilbake dit. Sjelden har vi sett større splittelse mellom tankene til en karakter og hans faktiske atferd. Det ironiske i deres endelige union understrekes av Parkers gjentatte fornektelse av enhver form for tiltrekning: “Who in God’s name would marry her? Parker thought.” (CW: 661); “Parker thought he was losing his mind. He could not believe for a minute that he was attracted to a woman like this.” (CW: 662).

Først ved hans tredje besøk viser jenta noe form for interesse ut over hva han har med seg i gave. Denne scenen blir et vendepunkt i forholdet mellom dem. Med “just a hint of flirtatiousness in her tone” (CW: 662) insisterer jenta på å få vite hva forkortelsen O.E. i navnet hans står for. Parker er først lite villig til å svare henne, men den flørtende tonen “went rapidly to Parker’s head” (CW: 662), og han lar seg overbevise når piken sverger på Guds ord at hun aldri vil avsløre hemmeligheten hans. Han hvisker navnet i øret hennes: Obadiah Elihue. For Sarah Ruth får avsløringen av navnet stor betydning:

“Obadiah,” she whispered. *Her face slowly brightened as if the name came as a sign to her.* “Obadiah,” she said.  
The name still stank in Parker’s estimation.  
“Obadiah Elihue,” she said in a reverent voice. (CW: 662)

At Sarah Ruth oppfatter navnet som et tegn, er et utfall av dets tilknytning til det gamle testamentet. I henhold til Westarp betyr navnet “servant of Yahweh – Whose God is He” (Westarp 2002: 90). For jenta, hvis far er “a Straight Gospel preacher” (CW: 662), og som vi senere i novellen skal få vite er en ivrig bibelleser, er det tydelig at denne betydningen er kjent. Parkers tidligere antagelse om at en del av hennes motivasjon for ekteskapsinngåelsen lå i et ønske om å frelse ham, er tilsynelatende korrekt. Også Sarah Ruths navn er forbundet med det gamle testamentet og har relevante betydninger, men det vil jeg komme tilbake til senere.

Etter denne avsløringen merker Parker at Sarah Ruths holdning til ham har endret seg. Hennes interesse for ham er like irrasjonell som hans for henne, men tydelig sporet av hennes ønske om å frelse ham:

As for Sarah Ruth herself, it was plain to Parker after he had visited three times that she was crazy about him. She liked him even though she insisted that pictures on the skin were vanity of vanities and even after hearing him curse, and *even after she had asked him if he was saved and he had replied that he didn't see it was anything in particular to save him from.* (CW: 662, min uthevelse)

Inspirert av denne uventede fremgangen våger Parker seg frempå: "I'd be saved enough if you was to kiss me." (CW: 663). Men i likhet med Parkers tidligere intime hentydninger, faller også dette i død jord: "She scowled. "That ain't being saved," she said." (CW: 663).

Parker lar seg som tidligere sagt ikke stoppe av en liten hindring i veien, og forsøker seg igjen et par dager senere. Hun har endelig gått med på å ta en tur i bilen hans, og han foreslår så at de legger seg ned sammen i baksetet. Svaret er lite tilfredstillende: "'Not until we're married," she said – just like that." (CW: 663). Parker motsetter seg dette i det lengste, men møter uvanlig sterk motstand i det han forsøker å forføre jenta: "'Oh, that ain't necessary," Parker said and as he reached for her, she thrust him away with such force that the door of the truck came off and he found himself flat on his back on the ground." (CW: 663).

O'Connors sedvanlige humoristiske virkemiddel, "the juxtaposition of two contrary ideas" (Feeley 1987: 70), perfektioneres i denne novellen gjennom de to neste setningene:

He made up his mind then and there to have nothing further to do with her.  
They were married in the County Ordinary's office because Sarah Ruth thought churches were idolatrous. (CW: 663)

Romantikk er så og si et fremmedord i O'Connors beskrivelse av kjærlighetsforhold mellom to mennesker. Denne novellen er en av ytterst få tilfeller i O'Connors forfatterskap der resultatet av "kjærligheten" ender i ekteskap. Om beilingen av Sarah Ruth synes underlig, vitner den mekaniske skildringen av bryllupsseremonien, og omgivelsene den finner sted i, om en total mangel på følelsesmessig engasjement:

The Ordinary's office was lined with cardboard file boxes and record books with dusty yellow slips of paper hanging on out of them. The Ordinary was an old woman with red hair who had held office for forty years and looked as dusty as her books. She married them from behind the iron-grill of a stand-up desk and when she finished, she said with a flourish, "Three dollars and fifty cents and till death do you part!" and yanked some forms out of a machine. (CW: 663).

Denne forretningsmessige seremonien leder naturlig nok til et ekteskap uten særlige gleder. Som vi allerede vet etterfølges Parkers irrasjonelle jakt på Sarah Ruth av en like irrasjonell

trang til å forbli i dette ulykkelige ekteskapet. Hennes rolle som stedsfortreder har utspilt seg idet han får henne. I en slags iterativ oppsummering av livet etter ekteskapets inngåelse, viser forfatteren oss hvordan stadige skuffelser fører Parker tilbake til hans opprinnelige besettelse: Den evige jakten på nye tatoveringer.

Marriage did not change Sarah Ruth a jot and it made Parker gloomier than ever. Every morning he decided he had had enough and would not return that night; every night he returned. Whenever Parker couldn't stand the way he felt, he would have another tattoo, but the only surface left on him now was his back. (CW: 663).

En tatovering på ryggen interesserer som tidligere sagt ikke Parker. Ettersom besettelsen til en viss grad er styrt av hans forfengeligheit, er det viktig for ham å kunne betrakte dem. Å stille seg mellom to speil i nøyaktig riktig posisjon står for Parker som "a good way to make an idiot of himself." (CW: 663). Tankene hans går til Sarah Ruth, som "if she had better sense, could have enjoyed a tattoo on his back" (CW: 663). Men som hun allerede har gjort uomtvistelig klart, er hun *ikke* interessert i Parkers kroppsutsmykninger: "[She] would not even look at the ones he had elsewhere. When he attempted to point out especial details of them, she would shut her eyes tight and turn her back as well. Except in total darkness, she preferred Parker dressed and with his sleeves rolled down." (CW: 663).

Ved et interessant grep frakter O'Connor leseren direkte tilbake til utgangspunktet for historien, uten å bryte sammenhengen, med denne oppsummeringen: "'At the judgement seat of God, Jesus is going to say to you, 'What you been doing all your life besides have pictures drawn all over you?'" she said." (CW: 663-664). Denne setningen viser like mye til Sarah Ruths habituelle reaksjon på tatoveringene hans, som til fortsettelsen av diskusjonen de to innledet i begynnelsen av novellen. Parker's svar bekrefter at vi er tilbake i nåtiden: "'You don't fool me none," Parker said, "you're just afraid that hefty girl I work for'll like me so much she'll say, 'Come on, Mr. Parker, let's you and me...'" (CW: 664). Sarah Ruth: "'You're tempting sin," she said, "and at the judgement seat of God you'll have to answer for that too." (CW: 664)

I det neste avsnittet røpes det at denne diskusjonen langt fra er ny, men gjentas med jevne mellomrom. Det blir nå åpenbart at Sarah Ruth, til tross for alle hennes gode forsetter, ikke er i stand til å skremme eller true sin ektemann til å la seg frelse:

Parker did nothing much when he was at home but listen to what the judgement seat of God would be like for him if he didn't change his ways. When he could, he broke in with tales of the hefty girl he worked for. " 'Mr.

Parker,” he said she said, ‘I hired you for your brains.’” (She had added, “So why don’t you use them?”) (CW: 664).

Ekteskapet har altså ikke forbedret livet til O. E. Parker. I et desperat forsøk på å demme opp for den økende misnøyen, griper han igjen til den eneste kuren han kjenner: “Dissatisfaction began to grow so great in Parker that there was no containing it outside of a tattoo. It had to be on his back. There was no help for it.” (CW: 664). Forskjellen er at Parkers tidligere konsekvente, men irrasjonelle drift, nå har fått et tilslag av målrettet atferd. De vedvarende ekteskaplige feidene gjør at Parkers besettelse for tatoveringer nå kobles sammen med et ønske om å varme opp sin kalde kone: “A dim half-formed inspiration began to work in his mind. He visualized having a tattoo put there that Sarah Ruth would not be able to resist – a religious subject.” (CW: 664). Om hans tidligere valg av motiver hadde vært preget av at “[h]e did not care much what the subject was as long as it was colorful” (CW: 659), var det nå “as urgent as it might be for him to get a tattoo, it was just as urgent that he get exactly the right one to bring Sarah Ruth to heel.” (CW: 664-665). Denne nye besettelsen forringer Parkers liv ytterligere:

He thought about it so much that he began to lose sleep. He was already losing flesh – Sarah Ruth just threw food in the pot and let it boil. Not knowing for certain why he continued to stay with a woman who was both ugly and pregnant and no cook made him generally nervous and irritable, and he developed a little tic in the side of his face. (CW: 664)

Mangelen på mat og søvn, og de konstante bekymringene påvirker Parkers sinnstilstand og han utvikler klart paranoide trekk: “Once or twice he found himself turning around abruptly as if someone were trailing him. He had had a granddaddy who had ended in the state mental hospital, although not until he was seventy-five.” (CW: 664)

Frem til nå har hovedpoenget i hendelsene som skildres vært å utdype de to ektefellenes karaktertrekk og deres forhold til hverandre. Ettersom vi allerede fra første setning i novellen kjenner utfallet av deres første møte, knytter det seg ingen spenning til resultatet av Parkers beiling. Til tross for at vi følger karakterene gjennom flere episoder er vårt inntrykk av dem og deres forhold ganske statisk. Den neste hendelsen som skildres setter derimot i gang et hendelsesforløp som leseren på forhånd ikke kjenner resultatet av. Parkers nye besettelse fører til at livet hans tar en dramatisk vending, noe som skal få enorme konsekvenser både for Parker personlig, for leserens karakteroppfattelse, og for novellens tematikk.

Parkers sinnstilstand går ut over arbeidet: “The old woman he worked for told him that if he couldn’t keep his mind on what he was doing, she knew where she could find a colored boy who could.” (CW: 665). Udugeligheten når et nytt høydepunkt idet han settes til å balle høy på en åker der det står et enormt gammelt tre: “She had pointed it out to Parker as if he didn’t have eyes and told him to be careful not to hit it as the machine picked up hay near it.” (CW: 665). Mens han arbeider makter han ikke å konsentrere seg om noe annet enn funderingene rundt hvilken tatovering som kunne passet på ryggen hans. Dermed er også ulykken uunngåelig: “All at once he saw the tree reaching out to grasp him. A ferocious thud propelled him into the air, and he heard himself yelling in an unbelievably loud voice, “GOD ABOVE!” (CW: 665). Han lander på ryggen et stykke unna mens traktoren kolliderer med treet og går opp i flammer. Det første Parker legger merke til er skoene sine som flammene raskt konsumerer. Til alt hell er han ikke i dem: “He could feel the hot breath of the burning tree on his face. He scrambled backwards, still sitting, his eyes cavernous, and if he had known how to cross himself he would have done it.” (CW: 665).

For en erfaren O’Connor-leser er det tydelig at denne scenen skal tolkes som en åpenbaring. Den religiøse symbolikken i hendelsen er vanskelig å overse, selv for en leser uten særlig kjennskap til bibelhistorie. Som Westarp skriver i *Precision and Depth in Flannery O’Connor’s Short Stories*: “The ingredients of this episode are clearly reminiscent of the burning bush episode in which Yahweh revealed himself to Moses, who was ordered to take off his shoes for the place on which he stood was holy ground.” (Westarp 2002: 94). For Parker derimot, er åpenbaringens natur er ikke i stand til å feste seg i bevisstheten hans. Reaksjon hans er mer i takt med redselen for de følgene ulykken vil få for hans fremtidige tilværelse. Fremdeles i sjokk over kollisjonen kaster Parker seg i bilen, og kjører direkte til byen: “Parker did not allow himself to think on the way to the city. He only knew that there had been a change in his life, a leap forward into a worse unknown, and that there was nothing he could do about it. It was for all intents accomplished.” (CW: 666).

Denne setningen viser til begge handlingsplanene i novellen. For det første innser Parker at han som følge av ulykken vil miste jobben, noe som i neste omgang vil forverre hans ekteskaplige situasjon. På den annen side bringer setningen tankene tilbake til episoden på markedet, der synet av den tatoverte mannen ledet til Parkers ubevisste søken etter dypere mening i livet. I lys av dette er Parker ikke lenger “blind.” Han forstår at livet hans er i ferd med å ta en ny retning, han innser at hans skjebne er endret, uten at han er i stand til å begripe nøyaktig hva denne endringen består i.

Parkers forvirring får ham til å gripe til den eneste kuren han kjenner. Kjøreturen ender altså også denne gangen hos en tatoveringskunstner. Parker ber umiddelbart om å få se en bok med religiøse motiver. Kunstneren sender et irritert og overlegent blikk til denne huløyde, barbeinte fyren, og sier uten å kjenne ham igjen: “I don’t put tattoos on drunks” (CW: 666). Når Parker nevner navnet sitt kjenner kunstneren ham etter hvert igjen, og går for å hente boken Parker ba om mens han spør hva slags religiøst motiv Parker er ute etter, “saints, angels, Christs or what?”

“God,” Parker said Parker.

“Father, Son or Spirit?”

“Just God,” Parker said impatiently. “Christ. I don’t care. Just so it’s God.”  
(CW: 666)

Denne rent praktiske diskusjonen understreker tatoveringens forankring i novellens realistiske setting. Den er foreløpig kun et motiv, på lik linje med alle de andre bildene som preger Parkers kropp. O’Connor selv sa dette om motivasjonen bak Parkers tatovering:

The latest I have got to add to my collection is one about a man who has just had Christ tattooed on his back. *This is obviously for artistic reasons and not religious purposes* as he also has a tiger and panther heads and an eagle perched on a cannon. (CW: 1145, min uthevelse).

At dette motivet skal vise seg å ha en utvidet betydning i novellens kontekst, får vi allerede i neste scene et forvarsel om. At tatoveringens utforming er avgjørende for Parker har allerede blitt påpekt. I lys av de seneste begivenhetene er det klart at han trenger enda sterkere lut “to bring Sarah Ruth to heel.” (CW: 665). Men intensiteten i denne scenen, og språket den er gjengitt i, signaliserer likevel at tatoveringen vil vise seg å bli viktig også for Parker personlig.

Kunstneren velger en bok og overrekker den til Parker, som umiddelbart begynner å lete etter et passende motiv, “feeling that when he reached *the one ordained, a sign would come.*” (CW: 667, min uthevelse). Hjertet hans slår hardere og hardere “until it appeared to be roaring inside him like a great generator.” (CW: 667).

He flipped the pages quickly. He continued to flip through until he had almost reached the front of the book. On one of the pages a pair of eyes glanced at him swiftly. Parker sped on, then stopped. *His heart too appeared to cut off; there was absolute silence. It said plainly as if silence were a language itself, GO BACK.* (CW: 667, min uthevelse)



Dette er tegnet Parker har ventet på, og han blir tilbake til motivet: “[T]he haloed head of a flat stern Byzantine Christ with all-demanding eyes. He sat there trembling; his heart began to beat *again as if it was brought to life by some subtle power.*” (CW: 667, min uthevelse). Øynene til motivet som kaller på ham har samme effekt som Sarah Ruths berøring ved deres første møte.

Hvilke implikasjoner valget av denne tatoveringen vil få for Parker avsløres ikke enda. I den neste scenen sørger O’Connor for at tatoveringen ytterligere forankres i novellens realistiske setting. Det er tydelig at O’Connor har bedrevet utstrakt research<sup>11</sup> for å få detaljene i denne scenen til å fremstå så realistiske som mulig, der hun gir oss en slags teknisk innføring i tatoveringskunsten.

Vi følger først tatoveringskunstneren i hans arbeid. De to blir enige om pris før han setter i gang. Først må han kopiere bildet over fra boken, noe han jobber med mens Parker går hvileløst rundt i lokalet. Så tegner han opp mønsteret på ryggen til Parker med en jobdblyant, før han endelig henter frem det elektriske instrumentet en time senere. Vi får så en oversikt over de ulike tatoveringsmetodene Parker hadde støtt på i løpet av sine reiser:

In Japan he had had a tattoo of the Buddha done on his upper arm with ivory needles; in Burma, a little brown root of a man had made a peacock on each of his knees using thin pointed sticks, two feet long; amateurs had worked on him with pins and soot. (CW: 668)

At mye avhenger av denne tatoveringen understrekes ved at selve tatoveringsseansen skiller seg fra Parkers tidligere erfaringer: “Parker was usually so relaxed and easy under the hand of the artist that he often went to sleep, but this time he remained awake, every muscle taunt.” (CW: 668).

Ved midnatt avslutter kunstneren arbeidet, og Parker får se resultatet ved hjelp av to speil (“a good way to make a idiot of himself.” (CW: 663)). Ryggen hans er fullstendig dekket av små farvede firkanter som til sammen danner konturene av et ansikt, “but the face was empty; the eyes had not yet been put in.” (CW: 668). Forløpig er ansiktet uten betydning for Parker, ettersom det mangler dets avgjørende trekk, øynene som sa til ham: “GO BACK” (CW: 667).

Parker tilbringer natten i på et herberge, “the Haven of Light Christian Mission” (CW: 669). Til tross for sine ateistiske tilbøyeligheter, foretrekker han å overnatte der når han er i byen, ettersom det er gratis og inkluderer et måltid. Fordi han er barbeint mottar han også et

---

<sup>11</sup> For oversikt over O’Connors kilder, se Westarp 2002, s. 74-80

par brukte sko, som han komisk nok i forvirrelse tar på seg før han går til sengs, “he was still shocked from all that had happened to him.” (CW: 669). I lyset fra et neonkors blir han liggende søvnløs hele natten, mens han i sitt indre gjenopplever dagen hendelser: “The tree reached out to grasp him again, then burst into flame; the shoe burned quietly by itself; the eyes in the book said to him distinctly GO BACK and at the same time did not utter a sound.” (CW: 669)

Denne setningen viser at Parker er i ferd med å se en sammenheng mellom ulykken som åpenbaring, og øynene som fikk ham til å velge rett motiv. Parker gripes av akutt hjemlengsel. Sarah Ruths skarpe tunge og iskalde øyne står nå for ham som en stor trøst:

He decided he was losing it. Her eyes appeared soft and dilatory compared with the eyes in the book, for even though he could not summon up the exact look of those eyes, he could still feel their penetration. He felt as though, under their gaze, he was as transparent as the wings of a fly. (CW: 669).

Fra dette tidspunktet i novellen er det klart at tatoveringen vil få betydning for Parker selv, utover den eventuelle gevinsten han vil innkassere i forholdet til Sarah Ruth.

Den neste dagen sitter Parker allerede utenfor døren idet kunstneren kommer. Redselen for den kraften han nå aner ligger i tatoveringens øyne har gjort at “he had decided upon getting up that, once the tattoo was on him, he would not look at it, that all his sensations of the day before were those of a crazy man and that he would return to doing things according to his own sound judgement.” (CW: 669). Idet kunstneren setter i gang med arbeidet forhører han seg med Parker om hvorfor i all verden han ønsker seg en slik tatovering: ““Have you gone and got religion? Are you saved?”” (CW: 669), spør han i en ertende tone. Parker svarer benektende: ““I ain’t got no use for none of that. A man can’t save his self from whatever it is he don’t deserve none of my sympathy.”” (CW: 669). Men at han har begynt å vakle i sine ateistiske overbevisninger bekreftes av novellens neste setning: “These words seemed to leave his mouth like wraiths and to evaporate at once as if he had never uttered them.” (CW: 669).

Han holder likevel fast ved at han gjør det for konas skyld. På spørsmålet om hun vil like den svarer han: ““She can’t say she don’t like the looks of God.”” (CW: 670). Kunstneren jobber så videre mens Parker fantaserer om Sarah Ruths målløse reaksjon på tatoveringen, mens bildet av det brennende treet og de tomme skoene av og til bryter inn og forstyrrer fantasiene.

Kunstneren jobber uavbrutt i mange timer, inntil han fornøyd sier at Parker nå kan få se det endelige resultatet. Når Parker viser seg motvillig til å se tatoveringen blir kunstneren

sint og stiller Parker med makt mellom de to speilene mens han sier: “Now look” (CW: 669). Parker blekner ved synet som møter ham i speilet, og snur seg bort: “The eyes in the reflected face continued to look at him – still, straight, all-demanding, enclosed in silence.” (CW: 670).

Parker er enda ikke rede til å akseptere det kravet han leser i tatoveringens øyne. Han følger derfor sin vante karakter, forlater kunstneren og går direkte og kjøper en halvflaske whiskey som han drikker opp på fem minutter i en bakgate. Turen går så til en biljardhall i nærheten som han ofte er innom når han er i byen. Så snart Parker er innenfor døren, blir han gjenkjent av en av de andre gjestene, som dasker ham over ryggen mens han skriker: ““Yeyyyyyy boy! O.E. Parker!”” (CW: 671). Parker ber ham om å ligge unna ryggen hans ettersom han nettopp har fått en ny tatovering. På spørsmålet om hvilket motiv han har anskaffet seg denne gangen prøver Parker å unngå å svare, men blir da overfalt av mennene som drar opp skjorten hans. I det de får se motivet senker en trykkende stillhet seg over biljardhallen, som først brytes når noen komisk nok utbryter: ““Christ!”” (CW: 671). Parker snur seg da mot sine drikkekompisar med et usikkert smil rundt munnen. Diskusjonen går høyt i lokalet:

“Maybe he’s gone and got religion,” some one yelled.

“Not on your life,” Parker said.

“O.E.’s got religion and is witnessing to Jesus, ain’t you, O.E?” a little man with a piece of cigar in his mouth said wryly. (CW: 671)

Anklagene hagler, og til slutt topper det seg for Parker:

Parker lunged into the midst of them and like a whirlwind on a summer’s day there began a fight that raged amid overturned tables and swinging fists until two of them grabbed him and ran to the door and threw him out. *Then a calm descended on the pool hall as nerve shattering as if the long barn-like room where the ship from which Jonah had been cast into the sea.* (CW: 672).

Sammenligningen med Jona er treffende. I likhet med profeten Jona benekter også Parker kallet fra Gud.<sup>12</sup> Historien om Parker skal vise seg å ha flere paralleller til parabelen om Jona, noe jeg vil kommentere ytterligere senere.

Til nå har Parkers handlinger vært konsekvente. Hans håndtering av konfrontasjonen i biljardhallen er som forventet ut fra leserens tidligere kjennskap til Parkers karaktertrekk. Men her, i smuget bak biljardhallen, kommer vi til et vendepunkt i novellen. Når Parker vender blikket innover gjennomgår han en metamorfose:

---

<sup>12</sup> Se Westarp 2002: 95, der han bl.a. skriver: ”But Parker, like the Prophet Jonah, denied his vocation”

Parker sat for a long time on the ground in the alley behind the pool hall, examining his soul. He saw it as a spider web of facts and lies that was not at all important to him but which appeared to be necessary in spite of his opinion. *The eyes that were now forever on his back were eyes to be obeyed.* He as was certain of it as he had been of anything. (CW: 672).

Dette er et avgjørende øyeblikk i novellens utvikling, for som O'Connor sier, "while predictable, predetermined actions have a comic interest for me, it is the free act, the acceptance of grace particularly, that I always have my eye on as the thing which will make the story work." (MM: 115). Det er nå helt tydelig at tatoveringen som pryder Parkers rygg har en utvidet betydning i novellens kontekst.

Tatoveringens "magiske" krefter har begynt å gjøre seg gjeldende. Sjelen til Parker har blitt vanskjøttet som følge av hans ensporede fokusering på kroppen og sanselige nytelser. Øynene på ryggen hans har vekket denne delen av Parker til live, og den krever nå sin plass i hans oppmerksomhet. Reaksjonen til Parker bryter likevel ikke med hans tidligere atferd, i og med at den beskrives som avfødt av et instinkt, noe som bidrar til at Parkers plutselige innsikt oppfattes som troverdig i forhold til hans karakter:

Throughout his life, grumbling and sometimes cursing, often afraid, once in rapture, Parker had obeyed whatever instinct of this kind had come to him – in rapture when his spirit had lifted at the sign of the tattooed man in the fair, afraid when he had joined the navy, grumbling when he had married Sarah Ruth. (CW: 672).

Tanken på Sarah Ruth avslører for ham det leseren har mistenkt lenge: "It seemed to him that, all along, that was what he had wanted, to please her." (CW: 672). Årsaken til at han har forblitt i ekteskapet er at han elsker henne. Han finner veien tilbake til bilen, og begynner ferden hjemover.

His head was almost clear of liquor and he observed that his dissatisfaction was gone, but he felt not quite like himself. *It was as if he were himself but a stranger to himself, driving into a new country though everything he saw was familiar to him, even at night.* (CW: 672, min utheving).

Denne metaforen kjenner en erfaren leser av O'Connor igjen fra tidligere noveller, og betegner en indre reise så vel som en ytre. I "The Displaced Person" fra samlingen *A Good Man Is Hard To Find*, skildres Mrs. Shortleys siste reise i lignende ordelag, "[...] her huge body rolled back still against the seat and her eyes like blue-painted glass, seemed to contemplate for the first time the tremendous frontiers of her true country." (CW: 304). Ordet "country" har for O'Connor videre betydning enn dets bokstavelige:

It suggests everything from the actual countryside that the novelist describes, on to and through the peculiar characteristics of his region and his nation, and on, through, and under all of these to his true country, which the writer of Christian convictions will consider to be what is eternal and absolute. (MM: 27).

Parkers oppfattelse av at regionen han kjører gjennom på samme tid er både velkjent og fremmed, viser at han nå er i ferd med å utvikle evnen til å se ut over det konkrete landskapet mot hans “true country.”

Innen historien om Parker kan nå sin avslutning er han nødt til å konfrontere sin kone. I neste scene står situasjonskomikken mellom Parker og hans kone igjen i høysetet. Når han endelig får parkert bilen utenfor hjemmet, forsøker han å bråke så mye som mulig idet han forlater bilen og tar fatt på trappen opp mot inngangsdøren. Til Parkers store irritasjon finner han døren stengt fra innsiden, og nøkkelhullet tilstoppet med papir. Han kan høre Sarah Ruth bevege seg innenfor, og etter å ha hamret på døren og ropt at hun skal slippe ham inn, er det eneste svaret han får: ““Who’s there?”” (CW: 673). Hans gjentatte svar: ““Me,” [...] “O.E.”” (CW: 673) fører ham ingen vei. Etter en lang stillhet sier stemmen innenfra: ““I don’t know no O.E.”” (CW: 673). På hans gjentatte bønnen om å få slippe inn venter bare det samme ufølsomme svaret: ““Who’s there?”” (CW: 673).

Oppgitt snur Parker ryggen til døren, “as if he expected someone behind him to give him the answer.” (CW: 673). Nok en gang endrer O’Connor så og si sømløst endret tonen i novellen fra komedie, der den ekteskaplige situasjonen mellom de to hovedpersonene best kan beskrives som en farse, til et språk som gjenspeiler novellens alvorlige spirituelle tematikk. Synet som møter Parker i det han snur seg bringer tankene tilbake til det brennende treet som satte Parkers omveltende opplevelser i gang: “The sky had lightened slightly and there were two or three streaks of yellow floating above the horizon. Then as he stood there, a tree of light burst over the skyline.” (CW: 673). Overveldet faller Parker bakover mot døren, “as if he had been pinned there by a lance.” (CW: 673). Når stemmen fra innsiden stiller det samme insisterende spørsmålet: ““Who’s there, I ast you?”” (CW: 673) svarer Parker til slutt:

“Obadiah,” he whispered and all at once he felt the light pouring through him, turning his spider web soul into a perfect arabesque of colors, a garden of trees and birds and beasts.

“Obadiah Elihue!” he whispered. (CW: 673)

Idet Parkers kaller seg ved sitt sanne navn,<sup>13</sup> oppnår han i sitt indre den harmonien han forsøkte å skape gjennom manipuleringen av sitt ytre. Tatoveringen av Kristus har i likhet med de andre “penetrated his skin,” men der de andre motivene “lived inside him in a raging warfare” (CW: 659), fører Kristus-tatoveringen til en forsoning av kreftene som tidligere raste i hans indre. Parker har ved å akseptere sitt døpenavn mottatt, og akseptert, sitt “moment of grace,” og med det sin nye identitet.

Men novellen ender ikke her. Vi har ennå til gode å oppleve Sarah Ruths reaksjon på ektemannens gave. I det Parker hvisker sitt døpenavn åpner døren seg, og han ramler inn. Sarah Ruth begynner straks å skjelle ham ut, mens Parker skjelvende forsøker å få fyr på parafinlampen, til Sarah Ruths ytterligere irritasjon. Parker ber henne holde kjeft, og tar av seg skjorten, snur ryggen til henne og sier: ““Look at this and then I don’t want to hear no more out of you.”” (CW: 674).

Konas reaksjon er ikke akkurat den Parker håpet på: ““Another picture,” Sarah Ruth growled. “I might have known you was off after putting some more trash on yourself.”” (CW: 674). Parker ber henne se nærmere på tatoveringen, og spør henne forpint om hun ikke kjenner igjen ansiktet. Sarah Ruth svarer benektende, og hevder hun ikke kjenner vedkommende. På Parkers påstand om at tatoveringen forestiller Gud svarer hun:

“God? God don’t look like that!”

“What do you know how he looks?” Parker moaned. “You ain’t seen him.”

“He don’t *look*,” Sarah Ruth said. “He’s a Spirit. No man shall see his face.” (CW: 674)

Når Parker svarer at dette kun er et bilde av Gud, går Sarah Ruth i taket:

“Idolatry!” Sarah Ruth screamed. “Idolatry! Enflaming yourself with idols under every green tree! I can put up with lies and vanity but I don’t want no idolator in this house!” and she grabbed up the broom and began to trash him across the shoulders with it. (CW: 674).

Parker orker ikke å yte motstand, og innen Sarah Ruth lar ham være i fred dekker store strimer ansiktet til den tatoverte Kristus. Parker vakler ut av døren, mens Sarah Ruth først stamper kosten i gulvet, for så å gå bort til vinduet, der hun rister av den “to get he taint of him off.” (CW: 675). Mens hun står der får hun øye på ektemannen og øynene hennes hardner

---

<sup>13</sup> Som May påpeker: ““Parker’s Back” is built on the assumption that the name is more than an extrinsic attachment to the person; the name *is* the man, it projects the destiny he is created for.” (May 1976: 116).

til: “There he was – who called himself Obadiah Elihue – leaning against the tree, crying like a baby.” (CW: 674-675).

Denne setningen avslutter historien om Parker, og er et utmerket eksempel på O’Connors håndverksmessige perfektjon.<sup>14</sup> Gjennom en enkelt setning klarer hun å formidle Parkers kristne gjenfødelse, samtidig som perspektivskiftet gjør at vi ser ham gjennom hans kones uforstående øyne. Sarah Ruths reaksjon forener dermed novellens to plan. Ironien i Sarah Ruths voldsomme reaksjon på Parkers velmente gave fullender historien om et mislykket ekteskap, der mangelen på kommunikasjon og forståelse er hovedingrediensen. På dette planet i novellen fremstår tatoveringen som et tragisk feilgrep. Ikke bare avviser Sarah Ruth også denne tatoveringen som kun et motiv på lik linje med alle de andre som dekker Parkers kropp, hun avviser også hans nye identitet idet hun kaller opprinnelsen til denne gjenfødselen blasfemisk.

Parkers komiske besettelse og hans stadige stridigheter med kona ender til slutt opp som en problematisering av eksplisitt teologiske spørsmål. Gjennom sin reaksjon avslører Sarah Ruth sin kristne vranglære. Caroline Gordon var den første til å bemerke dette aspektet ved novellen, da hun i et brev til O’Connor sa at hun med denne novellen hadde “succeeded in dramatizing a heresy.” (CW: 1217). Sarah Ruths feilgrep er, som O’Connor sier, troen på “the notion that you can worship in true spirit” (CW: 1218). Idet hun ved synet av Parkers tatovering, utbryter om Gud: ““He don’t *look*,” [...] “He’s a Spirit. No man shall see his face.”” (CW: 674), benekter hun legemliggjørelsen av Gud i Jesu skikkelse, hvilket er selve grunnsteinen i den kristne tro.

Dermed har også Sarah Ruth trådt inn i rollen foreskrevet henne ved hennes døpenavn. Både Sarah og Ruth er navn som i henhold til bibelen assosieres med vantro. (May 1976: 117). Den bibelske Sarah speiler Sarah Ruths fornektelse av Guds inkarnasjon i Jesus, ettersom hun lo av de tre mennene som fysisk representerte Yaweh (Westarp 2002: 90). Også hennes etternavn, Cates, har i henhold til Westarp relevante betydninger i denne sammenhengen: “I take this to be an abbreviation for the Medieval groups of ‘Cathari’ – the clean ones – whose strict dualism forbade them to believe that Christ had really become a man.” (Westarp 2002: 90)

---

<sup>14</sup> “The story’s final sentence was revised at least five times before the appearance of the clause emphatically repeating Parker’s full Christian name – “Who called himself Obadiah Elihue.” The descriptive phrase “crying like a baby,” found in four of the five MSS and perserved in the final version, supports the symbolism of Parker’s return to origins, the motif of a new life linked to conversion [...]” (May 1976: 119-120).

Nå står det klart for oss at vi også i denne novellen har vært vitner til en inversjon av karakterene. Det som i begynnelsen ble oppfattet som en kamp mellom den rettroende, om enn noe fanatiske Sarah Ruth, og den ateistiske Parker, har i løpet av novellens gang endret seg til det motsatte.



Flannery O'Connor uttrykte i løpet av arbeidet med "Parker's Back" bekymring for at novellens humoristiske tone skulle overskygge den seriøse tematikk: "It's too funny to be serious as it ought. I have a lot of trouble with getting the right tone." (HB: 427). Det er liten tvil om at tekstens humor er det som i første rekke tiltrekker leseren. O'Connor har viet nesten halve novellen utelukkende til utviklingen av dens komiske "plot." Snublingen til Parker og hans stadige ekteskaplige blemmer utgjør uten tvil et av de komiske høydepunktene i Flannery O'Connors litterære karriere. O'Connors skarpe humoristiske sans preger alle hennes tekster, og hennes komiske virkemidler dekker et bredt spekter. Hun hentet elementer fra blant annet satire og ironi, grotesk og burlesk komikk, ordspill og dialekthumor, situasjons- og karakterkomikk for å underholde sine lesere. Til tross for at leseren fryder seg over disse elementene i O'Connors tekster, kommer en ikke utenom at hos O'Connor har latteren ofte en foruroligende undertone.

Dette aspektet ved O'Connors humor kom tydelig frem i lesningen av "Everything That Rises Must Converge," der tonen i novellen brått skiftet fra komedie til tragedie idet Julians mor segnet om. Avslutningen på "Parker's Back" er ikke på langt nær like brutal. Det ligger ingen lik igjen etter at O'Connor har lagt ned pennen denne gangen, noe som er en sjeldenhet innen hennes forfatterskap. Likevel må man etter endt lesning konkludere med at O'Connors bekymringer var ubegrunnede. Til tross for den vedvarende komiske tonen i novellen, er også dette en novelle som dekkes av O'Connors dictum om at "all comic novels that are any good must be about matters of life and death." (MM: 114).

Selv på det rent realistiske plan, der novellen fremstår som en skildring av et mislykket ekteskap, ser en raskt at farsen skjuler et underliggende alvor. I likhet med "Everything That Rises Must Converge" gir "Parker's Back" oss et innblikk i en familiesituasjon preget av mangel på kommunikasjon og gjensidig respekt. Etersom disse karakterene ikke er i stand til å forme meningsfulle relasjoner selv til sine nærmeste, preges



deres liv av isolasjon og ensomhet. Parkers innrømmelse av at “all he ever wanted was to please her” avslører at han, tross alle besvergelses om det motsatte, elsker sin kone. Dette er årsaken til at han aldri klarer å forlate henne, og motivasjonen bak tatoveringen. Når dette siste, desperate forsøket på å vinne sin kones kjærlighet slår så til de grader feil, føler vi ikke annet enn medlidenhet for denne stakkarslige figuren. Ikke bare avviser Sarah Ruth hans velmente gave, hun er også ute av stand til å se at Parker nå har blitt den mannen hun håpet han skulle bli gjennom hennes frelse: Obadiah Elihue.

Alvoret i novellen forsterkes ved at vi aldri ler *med* Parker. For ham er opplevelsene som skildres i novellen smertefulle, og selv ikke ved novellens slutt er han i stand til å sette pris på den forandringen han har gjennomgått. O’Connors til tider “hensynsløse” behandling av sine fiktive karakterer har blant annet, som vi har sett, fått John Hawkes til å utpeke djevelen som hennes “central fictional allegiance” (Hawkes 1986: 17), en anklage Flannery O’Connor motsatte seg på det sterkeste. I henhold til O’Connor er den “djevleske” tonen et utslag av at hun nekter å la sin fiksjon henfalle til det sentimentale:

It’s considered an absolute necessity these days for writer’s to have compassion. [...] Usually I think what is meant by it is that the writer excuses all human weakness because it is human. The kind of hazy compassion demanded of the writer now makes it difficult for him to be anti-anything. Certainly when the grotesque is used in a legitimate way, the intellectual and moral judgments implicit in it will have the ascendancy over feeling. (MM: 43).

Fortellerstemmen forsøker aldri å skjule eller bortforklare Parkers heller svake menneskelige natur. Parkers mange tvilsomme kvaliteter gjør ham i utgangspunktet mer passende som skurk enn som helt, og hans uforstand mangler sidestykke selv inne O’Connors brokete karakterforsamling. I motsetning til Julian i “Everything That Rises Must Converge” fremstår Parker likevel gjennom hele novellen som en sympatisk figur, og denne sympatien øker etter hvert som novellen utvikler seg. Vi tilgir Parker hans mange feil og mangler fordi han, til forskjell fra Julian, aldri forsøker å fremstille seg selv i et fordelaktig lys. Dette er årsaken til at vi ser med blide øyne på denne tragikomiske figuren, der han snubler seg gjennom livet styrt av impulser han ikke er i stand til å forstå, og som ofte går på tvers av hans rasjonelle beslutninger. Ved endt lesning har Parker gjort sitt “bad boy” image til skamme – gjenfødt som “Guds barn” forlater vi ham gråtende over sin tapte kjærlighet.

På dette “realistiske” planet i novellen kan leseren altså til en viss grad følge hendelsenes gang uten å referere til religiøse problemstillinger. En slik lesning er etter min oppfatning utelukkende mulig dersom en velger å overse stor deler av teksten. Det ikke til å

komme utenom at denne novellen parallelt og innvevd i det ekteskaplige dramaet skildrer Parkers livsløp, hans innfløkte sjelelige kamp og endelige omvendelse til den kristne tro. Hendelsene som leder frem til Parkers sjelelige forløsning mangler troverdighet dersom man forsøker å forklare dem ut fra et rasjonelt perspektiv. Fordi Parkers opplevelse i så måte må betraktes som spesifikt religiøs, er det kun ved henvisning til kristne kulturkoder at leseren vil være i stand til å naturalisere disse tekstelementene.

Bildet leseren danner seg av Parker og Sarah Ruth forsterker dette inntrykket, ettersom de på ingen måte fremstår som troverdige personligheter. Deres karaktertrekk er så ekstreme at leseren har vanskelig for å betrakte dem som annet enn karikaturer. Konfliktene som oppstår når disse to “typene” kommer i konflikt, deres forutsigbare og konsekvente atferd i forhold til hverandre, og det utenkelige i deres endelige union, er det som skaper novellens komikk. Det er først når Parkers karakter endrer seg at leseren innser at opposisjonen mellom de to vil ha større betydning i novellens kontekst enn det humoristiske.

Sarah Ruth er O’Connors mest ekstreme kristne fundamentalist. Hennes dominerende karaktertrekk – en sterkt pietistisk moral og en iskald forrækt for den sanselige verden– forblir stabile gjennom hele novellen. Sarah Ruth fremstår nærmest som en inkarnasjon av det manikeiske livssynet slik O’Connor beskriver det her: “The Manicheans separated spirit and matter. To them all material things were evil. They sought pure spirit and tried to approach the infinite directly without any mediation of matter.” (MM: 68).

Parker på sin side leder en tilværelse dominert av det materielle, det fysiske. Denne kroppsligheten gjennomtrenger hele hans livsstil, som i henhold til kristen morallære må betraktes som syndig, og understreker hans tilknytning til det profane. Dermed personifiserer disse to karakterene den tradisjonelle opposisjonen mellom kropp og sjel, mellom hellig og profan.

Parkers opprinnelig bastante ateisme minner om Hazel Motes’ i O’Connors debutroman “Wise Blood.” Han forsøker å unnsnippe kallet fra Jesus personifisert ved “the ragged figure who moves from tree to tree in the back of his mind.” (MM: 115). Til tross for at Parker ikke deler Motes Jesus-besettelse, blir det allerede tidlig i novellen klart at Parker i det minste ubevisst er det O’Connor kaller “christ-haunted.”<sup>15</sup> Parkers reaksjon idet moren forsøker å ta ham med i kirken er typisk: “When he saw the big lighted church, he jerked out of her grasp and ran.” (CW: 658). Også hans mer eller mindre paranoide betraktninger av

---

<sup>15</sup> “I think it’s safe to say that while the South is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted. The Southerner, who isn’t convinced of it, is very much afraid he may have been formed in the image and likeness of God.” (MM: 44-45).

omgivelsene han befinner seg i underbygger dette poenget: “Long views depressed Parker. You look out into space like that and you begin to feel as if someone were after you, the navy or the government or religion.” (CW: 661). Denne flukten fra kristendommen arresteres idet øyeblikk Parker innser at øynene til den tatoverte Kristus som for alltid vil pryde ryggen hans “were eyes to be obeyed” (CW: 673).

At vi som lesere forstår og aksepterer at Parkers indre metamorfose er et direkte resultat av tatoeringen han bærer på kroppen, er avgjørende for at vi skal kunne forstå O’Connors budskap. Ved hjelp av tatoeringene skriver Flannery O’Connor Parkers kropp direkte inn i narrasjonen av en hovedsakelig spirituell opplevelse, og utfordrer dermed den tradisjonelle opposisjonen mellom kropp og sjel. Novellen hviler på en antagelse om at kroppslige forandringer, inskripsjoner i form av tatoeringer, trenger inn under huden på novellens hovedperson og skaper indre tilstander. Gjennom hele novellen styrer tatoeringene Parkers skjebne, og dermed utviklingen av novellens plot. Parkers kropp blir etter hvert en metafor for hans liv, der tegnene han lar risse inn i huden både speiler og skaper det kaoset hans tilværelse preges av. Først når han velger det “riktige” tegnet, Kristus-tatoeringen som sørger for hans tilslutning til den kristne tro, er Parker i stand til å komme i kontakt med sin sanne identitet. Idet han aksepterer denne identiteten, harmoniseres kreftene raser i hans indre slik at sjelen hans kan gjennomgå forandringen fra “a spider web of facts and lies” (CW: 672) til “a perfect arabesque of colors, a garden of trees and birds and beasts.” (CW: 673).

Den nye tilværelsen Parker trer inn er et resultat av at han i løpet av novellens gang har utviklet det O’Connor kaller “anagogical vision”, “the kind of vision that is able to see different levels of reality in one image or in one situation.” (MM: 72). Det er denne typen blick O’Connor forsøker å få leseren til å utvikle i møtet med hennes fiksjon. I henhold til O’Connor manifesterer det hellige seg i den konkrete, sansbare verden som følge av at den er Guds skaperverk:

St. Augustine wrote that the things of the world pour forth from God in a double way: intellectually into the minds of the angels and physically into the world of things. To the person who believes this - as the western world did up until a few centuries ago – this physical, sensible world is good because it proceeds from a divine source. (MM: 157)

Mennesket kan i henhold til dette synet kun nærme seg Gud gjennom sansene, gjennom det profane. Derfor er O’Connors symboler alltid først etablert som en naturlig del av hennes fiktive univers, før de gjennom novellens handlingsgang “lades” med symbolverdi. Som vi har sett brukte O’Connor mye tid på å forankre tatoeringene på novellens realistiske plan.

Dette er ifølge henne selv avgjørende dersom man ønsker å skrive om overnaturlige fenomener, “because the greater the story’s strain on the credulity, the more convincing the properties of it have to be” (MM: 97). I henhold til O’Connor preges god fiksjon av at “certain of the details will tend to accumulate meaning from the story itself, and when this happens, they become symbolic in their action.” (MM: 70). Disse detaljene får dermed en dobbeltdimensjon som er typisk for O’Connor: “You might say that these are details that, while having their essential place in the literal level of the story, operates in depth as well as on the surface, increasing the story in every direction.” (MM:71).

Fordi O’Connors symbolisme er basert på en utvidelse av betydningen til vanlige, materielle objekter, sammenfaller hennes fremstilling av Parkers epifaniske øyeblikk med Joyces uttalelse om at en epifani kan manifestere seg gjennom “an ordinary concrete object, a work of art, a snatch of talk overheard on the street, a gesture.” (Joyce gjengitt i Shloss: 105). O’Connor knyttet ofte sine epifaniske øyeblikk til slike “hverdagslige” objekter og situasjoner: En tatovering i “Parker’s Back”; en negerstatue i “The Artificial Nigger”; et treben i “Good Country People”; en grisebinge i “Revelation.” Hatten moren til Julian bærer i “Everything That Rises Must Converge” er et annet eksempel på denne symbolske utvidelsen.

I denne novellen skiller hennes håndtering av Parkers epifaniske øyeblikk seg fra den sekulariserte versjonen Joyce ga opphav til innen det litterære feltet på ett viktig punkt. O’Connor knytter her det epifaniske til begrepets spesifikt religiøse opprinnelse, der det viser til Guds åpenbaring i den skapte verden. (Lothe m.fl. 1999: 63). Målet med hennes symbolisme blir da å avsløre tatoveringen som en hierofani, som i *Litteraturvitenskaplig leksikon* defineres som en “manifestasjon av det hellige i naturen, det kan være seg i en gjenstand eller som en inkarnasjon av guddommen.” (Lothe m.fl. 1999: 99).

Parkers Kristus-tatovering er O’Connors mest vellykkede hierofani. Hennes tidligere forsøk på å få objekter til å virke på den måten har ikke vært like lette å få tak i for et sekularisert publikum. De er ikke vant til å se på verden rundt seg med slike øyne, og vil forståelig nok ha problemer med å se det spirituelle i for eksempel en grisebinge. Årsaken til at leseren ikke har problemer med å gjenkjenne dette symbolet som en manifestasjon av det hellige i naturen, henger sammen med at denne tatoveringen fremstiller nettopp Jesus, Guds legemlige form. O’Connor har dermed fjernet avstanden mellom symbolet og dets symbolikk. Jesus-motivet innskrevet på Parkers kropp *er* den inkorporerte Jesus, i alle fall i Parkers øyne. Selv om vi som lesere betrakter tatoveringen som kun et symbol, har vi ingen problemer med å innse at den for Parker virkelig har “magiske” krefter, og at den moralske befalingen som ligger i dens blick har tatt bolig i hans indre. Endringen i Parkers atferd, som følge av det

kravet han leser ut av tatoveringens øyne, etterlater ingen tvil om at han faktisk har latt seg omvende. Fra dette øyeblikk av i novellen er det umulig for leseren å betrakte tatoveringen utelukkende som en tatovering.

Opposisjonen mellom Parker og Sarah Ruth understreker ytterligere det reelle i Parkers religiøse opplevelse. Hierofanien innebærer nemlig et paradoks: Ved å åpenbare det hellige representerer det materielle objektet noe annet, samtidig som det beholder sin opprinnelige betydning som en ting i verden. Et hellig tre er fremdeles et tre. Fra et rasjonelt synspunkt er det ingenting som skiller dette treet fra alle andre trær. Men, for den som gjennom en religiøs opplevelse har fått evnen til å se forbi tingenes materielle overflater, kan hele universet avsløres som en hierofani.<sup>16</sup>

I dette paradokset ligger selve kjernen til stridighetene mellom Parker og hans kone. Sarah Ruth, som betrakter det materielle og det spirituelle som gjensidig utelukkende, er ute av stand til å se Kristus-tatoveringen som noe annet enn nettopp en tatovering, på lik linje med alle de andre motivene som smykker Parkers kropp. Dermed benekter hun ikke bare inkarnasjonen – der Jesus er Guds legemlige bolig – hun avviser også at Guds ord ligger bak selve skaperverket. Sarah Ruths protestantiske “do-it-yourself-religion,” eksisterer til syvende og sist kun i form av pietistiske leveregler og frykten for Guds dom, og har dermed etterlatt henne ute av stand til å nå den Guden hun hevder å tilbe.

I denne novellen er symbolikken i hendelsene så åpenbar at leseren ikke har problemer med å forstå hva Flannery O'Connor forsøker å si. I tillegg til det ovennevnte fremstår novellen også, som May påpeker, som “a hodge-podge of allusions”, ettersom O'Connor “borrowed so freely from pertinent biblical narratives.”<sup>17</sup> (May 1976: 117). Disse bibelallusjonene bidrar til å plassere novellen trygt i en religiøs kontekst. Det er særlig sammenhengen mellom “Parker’s Back” og Jonas bok som har blitt trukket frem:

It is more likely that O'Connor had the Book of Jonah in mind; not only is there a shared humor in the two works, but also a patent similarity in structure. Both are stories about vain attempts to escape the divine call. [...] Like Jonah, Parker must eventually, even if tearfully, admit the inevitability of his fate and accept the action of mercy. (May 1976: 118-119)

---

<sup>16</sup> Se Mircea Eliades definisjon fra *The Sacred and the Profane*, sitert hos Friedman 1977b: 199-200

<sup>17</sup> “They include the burning tree and the removed shoes from the Moses story, the treefold call of the prophet Samuel, and the desolation of the pecan tree suggesting both the juniper of Elijah and the gourd plant of Jonah; in addition to the appropriate narratives, we have the names themselves, Obadiah Elihue and Sarah Ruth.” (May 1976: 117).

Alle disse elementene til sammen gjør det nærmest umulig for leseren å fristille seg fra en teologisk fortolkning. Som May sier: “The precise point of convergence of the biblical narrative is hermeneutic; the names support interpretive meaning inasmuch as the dramatic conflict between Parker and his wife is emblematic of the struggle between the soul and belief.” (May 1976: 117).

Problemet leseren står overfor i møtet med denne teksten endrer seg da, som Schloss har påpekt, “from a problem of cognition – whether the audience can recognize intended meanings – to the problem of consent.” (Schloss 1980: 118). For å sikre seg at leseren forsto hennes budskap, var O’Connor med denne novellen mer enn noen gang tidligere villig til å fire på kravet om at historien skulle fremstå som troverdig og realistisk. I “Everything That Rises Must Converge” er den realistiske settingen avgjørende for novellens tematikk, og det er tydelig at O’Connor har lagt stor vekt på å utarbeide en tekst der både karakterene og miljøet rundt dem fremstår som noenlunde troverdige. I “Parker’s Back” blir det etter hvert åpenbart at miljøet kun benyttes som en kulisse, og at karakterene hovedsaklig er dramatiske figurer, skapt for å hjelpe O’Connor med å nå det virkelige målet for hennes fiksjon – å avsløre livets grunnleggende mysterium – “as we find it embodied in the concrete world of sense experience.” (MM: 125).

De fleste lesere vil ha problemer med å identifisere seg med Parkers opplevelse. I motsetning til Julians erfaringer i “Everything That Rises Must Converge” er Parkers konvertering til kristendommen ikke mulig å oversette til et språk som gir mening uavhengig av religiøst ståsted. Parkers karakter forsterker dette inntrykket, ved at han på ingen måte ønsker denne forandringen velkommen. Han blir ufrivillig et “offer” for ytre påvirkning. Parkers opplevelse følger i samme spor som Tarwaters fra O’Connors andre roman “The Violent Bear it Away”, slik den beskrives av O’Connor her: “It’s a matter of seeing. Those who, like Tarwater, see, will see what they have no desire to see and the vision will be the purifying fire.” (O’Connor gjengitt i Quinn 1977: 167). O’Connor var selv klar over at hennes karakterers uvilje overfor Guds nåde ofte førte leseren enda lenger bort fra en anagogisk fortolkning av teksten. Som hun sier:

It is hard enough for him to suspend his disbelief and accept an anagogical level of action at all, harder still for him to accept its action in a grotesque character. He has the mistaken notion that a concern with grace is a concern with exalted human behavior, that it is a pretentious concern. It is, however, simply a concern with the human reaction to that which, instant by instant, gives life to the soul. It is a concern with a realization that breeds charity and

with the charity that breeds action. *Often the nature of grace can be made plain only by describing its absence.* (MM: 204, min uthevelse).

Flannery O'Connor innså at det til tider anspente forholdet mellom hennes religiøse ambisjoner og hennes narrative strategier ville skape problematiske tekster: "It's not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine." (MM: 43). "Parker's Back" tilfredsstillter uten tvil elementene i denne beskrivelsen.

Til syvende og sist er vår bedømmelse av O'Connors tekst avhengig av om vi som lesere ser oss villige til å tre inn i den leserrollen teksten krever av oss. For å kunne skape en meningsfull sammenheng mellom episodene som skildres i denne novellen er vi nødt til å underkaste oss det livssynet den baserer seg på. En slik underkastelse er ikke uproblematisk, ettersom antagelsene som bærer denne novellen mildt sagt er kontroversielle. Som vi tidligere har sett, sentrerer uenighetene innen O'Connor-forskningen seg i særdeleshet rundt de tilfellene der O'Connors tekster berører religiøse problemstillinger. Årsaken til uenighetene kan i de fleste tilfellene spores tilbake til den enkelte lesers vurdering av det verdensbildet tekstene baserer seg på.

I så måte kan "Parker's Back" betraktes i et metalitterært perspektiv. O'Connor forsøker som Parker gjennom denne teksten å vise Guds ansikt til sitt publikum, som i likhet med Sarah Ruth i mange tilfeller reagerer med mistro. Denne novellen inneholder kvaliteter som gjør at selv en leser som er ute av stand til å sette seg inn i eller godta dens anagogiske dimensjon vil kunne glede seg over historien. Spørsmålet er likevel om ikke leseren ville hatt enda større utbytte av teksten dersom hun, i likhet med Sarah Ruth, "had better sense." (CW: 663). For det er liten tvil om at mange lesere i dag reagerer som Sarah Ruth i møtet med en litterær tekst med religiøs tematikk, "she would shut her eyes tight and turn her back as well." (CW: 663).

## Konklusjon

Til tross for at Flannery O'Connors forfatterskap som helhet danner et tett mønster av repetisjoner, er *Everything That Rises Must Converge* en samling preget av enkeltnovellenes autonome status. Samlingens fragmenterte struktur motsetter seg leserens forsøk på å samle novellene i en novellesyklus. Vanskelighetene med å finne den røde tråden som binder disse tekstene sammen har sitt opphav i det faktum at de beskriver de fragmenterte, tilfeldige og ukontrollerbare aspektene ved menneskets tilværelse. Samlingens styrke ligger dermed i spenningen som oppstår mellom de ulike novellene, der vi ved siden av likhetene, parallellene og kontrastene mellom historiene kan se det unike og individuelle i hver enkelt novelle. Til tross for hennes tradisjonalisme er O'Connors samlede bidrag til novellesjangeren en oppvisning i de utømmelige mulighetene som ligger i denne fiksjonsformen. Samlingen bekrefter dermed hennes egen påstand: "Being short does not mean being slight." (MM: 94).

Noe tyder likevel på at Flannery O'Connor ved enden av sitt eget liv følte hun hadde kommet til veis ende med det materialet hun til nå hadde benyttet seg av, og at hun ville bli nødt til å fornye seg dersom hun skulle være i stand til å fortsette sitt virke som forfatterinne. I et intervju gitt mindre enn et år før hun døde sier hun: "I'm afraid it is possible to exhaust your material. What you exhaust are those things that you are capable of bringing alive. I mean if you have done it once, you don't want to do the same thing over again." (O'Connor sitert hos Orwell 1972: 189). Som så mange av hennes lesere har påpekt før meg, fremstår O'Connors samlede forfatterskap til tross for hennes tidlige bortgang som et avsluttet verk. Som Gordon Hølmekvakk påpeker, sitter en igjen med følelsen av at "hun fikk sagt det hun hadde å si." (Hølmekvakk 1971: viii). Likevel presser spørsmålet seg på: Hvilken retning hadde Flannery O'Connors forfatterskap beveget seg i dersom hun hadde levd lenger?

Et svar på dette spørsmålet ville kun basere seg på spekulasjoner og ligger selvsagt utenfor min rekkevidde. Men en av O'Connors egne uttalelser vitner om at hun, dersom hun hadde hatt muligheten til det, ville ha forlatt novelleformen til fordel for arbeider innen et større format: "I've been writing eighteen years and I've reached the point where I can't do again what I know I do well, and the larger things that I need to do now, I doubt my capacity for doing" (CW: 1184).<sup>18</sup> Hvorvidt hun hadde lykkes i å utføre disse "større tingene" dersom hennes helse hadde tillatt det er umulig å si. Som lesere er vi nødt til å forholde oss til de knappe tusen sidene hennes forfatterskap som helhet utgjør. Gjør en det, følger konklusjonen

---

<sup>18</sup> Dette sitatet trekkes frem av flere andre forskere, se bl.a. Spivey 1995: 162 og Orwell 1972: 189



nærmest instinktivt: Den litterære arven O'Connor har etterlatt seg i disse sidene er langt fra knapp.

Flannery O'Connor hevdet ved en anledning at forfatterens problem var å finne korsveien der tiden, stedet og evigheten møtes (MM: 59). Hun fant denne korsveien i sine noveller. Men valget av det korte formatet, av det asketiske og meningsladede språket, der hvert ord og hver setning viser ut over seg selv, var ikke bare et spørsmål om denne formens egnethet eller om O'Connors mesterlige beherskelse av den. Som jeg så vidt var inne på i kapitlet om Flannery O'Connors bidrag til novellesjangeren, var nok valget av denne fiksjonsformen også betinget av det faktum at O'Connor allerede fra 25-årsalderen levde sitt liv i visshet om at det ville bli kort. For O'Connor bar denne uttalelsen om romanen en spesiell betydning, ettersom alderdommen for hennes egen del var en utenkelighet: "Writing a novel is a terrible experience, during which the hair often falls out and the teeth decay." (MM: 77).

Flannery O'Connor innså at dersom hun skulle makte å skrive litteratur med større rekkevidde og lenger holdbarhet enn hennes eget liv, var hun nødt til å beskrive livet slik hun selv kjente det. Om mange av hennes mindre begeistrede lesere har sett hennes regionalitet og hennes katolske tro som begrensninger innen forfatterskapet, anså Flannery O'Connor selv disse aspektene som uløselig knyttet til hennes talent og hennes evne til å produsere gode litterære tekster. I artikkelen "The Catholic Novelist in the Protestant South" sier hun i denne forbindelse: "We are limited human beings, and the novel is a product of our best limitations. We write with the whole personality, and any attempt to circumvent it, whether this be an effort to rise above belief or above background is going to result in a reduced approach to reality." (MM: 193).

Da Flannery O'Connor i 1951 fikk den nedslående diagnosen lupus, sykdommen som ti år tidligere tok livet av hennes far, så hun seg nødt til å bosette seg på morens gård i Milledgeville i det landlige Georgia. Dette forble hjemmet hennes resten av livet, og det går frem av hennes korrespondanse at hun tidvis følte seg svært isolert. Fordi hun verken hadde tid eller anledning til å gjøre seg kjent med verdenen utenfor hennes hjemstat Georgia, er Flannery O'Connors fiksjon i likhet med hennes liv lenket til dette sørstatsmiljøet. Til tross for at O'Connor iscenesetter sin fiksjon i et område som ikke bare er geografisk avgrenset, men som også kulturelt, historisk og økonomisk har kjempet for å holde fast ved sin identitet som en separat region i USA, er det imponerende hva hun makter å formidle gjennom den lokale koloritten. I korte og presise tekster klarte O'Connor å fange øyeblikket da Sørstatenes tradisjonelle samfunnsstruktur brøt sammen og bante vei for en ny. Hennes tekster skildrer et

samfunn i endring, der de en gang så mektige godseierne ser sine gårder forfalle, der det gamle klassesystemet er i ferd med å gå i oppløsning, der segregeringen har opphørt og den svarte befolkningen krever å bli behandlet som likeverdige. Forfallet og deklasseringen som preger dette miljøet gjenspeiles i de bitre konfliktene som utspiller seg mellom gårdeierne og deres landarbeidere, mellom foreldre og barn, mellom svart og hvit, konflikter som gjerne ender voldsomt og som ikke sjelden har dødelig utfall.

Så selv om en kan si at Flannery O'Connor som følge av sin konservative katolske tro tidvis var i utakt med sin samtid, ville det være galt å avskrive hennes samfunnskritiske engasjement. Dette aspektet ved hennes fiksjon er en avgjørende del av den litterære arven hun etterlot seg, selv om hun nærmet seg disse problemstillingene indirekte ved å skjule dem i fortellinger om enkeltmennesker og deres daglige gjøren og laden. O'Connors styrke som forfatterinne ligger i hennes evne til å la det regionale og partikulære belyse det universale. Mye av det hun betraktet som problematisk i sørstatssamfunnet på det tidspunktet hun levde, har i dag like stor, om ikke større, aktualitet. Derfor taler O'Connors fiksjon selv nå, over et halvt århundre etter hennes død, fremdeles høyt og tydelig til et stadig voksende lesende publikum.

Selv om Flannery O'Connors religiøse litterære ambisjoner ofte strandet som følge av hennes leseres manglende evne til å få øye på den anagogiske dimensjonen i hennes tekster, er hennes virke som forfatterinne langt fra upåvirket av hennes religiøsitet. Takket være hennes livslange litterære prosjekt, hennes bevisste forhold til sitt publikum, og hennes ukuelige arbeidsmoral, fremstilte hun tekster som i ettertiden regnes som mesterverker innen novellesjangeren. Det hun så da hun betraktet livet som utspant seg i Sørstatene var naturlig nok også farget av hennes religiøse tro. Med evigheten som perspektiv var det enkelt å se det absurde og latterlige i menneskenes tilværelse på jorden. Fordi O'Connor selv satte så stor pris på livet hun aldri ville få leve fullt ut, reagerte hun med sinne og frustrasjon når hun observerte hvordan hennes medmennesker kastet bort livene sine på jakt etter materielle verdier og sanselige nytelser. Som så mange andre med sterke religiøse overbevisninger følte hun medlidenhet for dagens sekulariserte menneske, som i en fragmentert og tidvis rå verden hadde gitt slipp på stabiliteten og tryggheten hun fant i sin tro.

I mine øyne betyr det til syvende og sist lite at den anagogiske dimensjonen ved O'Connors forfatterskap i mange tilfeller forblir skjult. Som vi har sett i denne oppgaven er det slett ikke alle O'Connor-noveller som *må* leses i et religiøst perspektiv for å gi tilstrekkelig mening, og av de to novellene jeg valgt er det tydelig at hun lykkes best der det religiøse aspektet nedprioriteres til fordel for et sosiologisk og samfunnskritisk skråblikk. Selv

om O'Connors religiøse tro nok må sies å være spiren også til dette aspektet ved hennes forfatterskap, ligger O'Connors styrke som forfatterinne i hennes evne til å dramatisere menneskets evige kamp for å mestre tilværelsen på jorden. Når hun brutalt og uforsonlig ler av menneskehetens svake natur, av vår absurde tilknytning til materielle goder, av vår ukuelige narsissisme og uberettigede stolthet, av vår lastefulle trangsynthet og vår frykt for det ukjente, er satiren like skåldende om vi leser fra et humanistisk fremfor et religiøst ståsted.

## Litteratur

- Aarseth, Asbjørn. 1976. "Novellen som fiksjonsprosaens kortform" i *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*. Asbjørn Aarseth. Oslo, s. 119-144
- Asals, Frederick. 1982. *Flannery O'Connor: The Imagination of Extremity*. Athens, Georgia
- Ashley, Jack Dillard. 1987. "Throwing the Big Book: The Narrator Voice in Flannery O'Connor's Stories" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 73-81
- Bader, A. L. 1976. "The Structure of the Modern Short Story" [1945] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 107-115
- Bates, H. E. 1976. "The Modern Short Story: Retrospect" [1941] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 72-79
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago
- Brown, Ashley. 1987. "Flannery O'Connor: A Literary Memoir" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 18-29
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London
- Drake, Robert. 1987. "'The Lady Frum Somewhere': Flannery O'Connor Then and Now" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 30-45
- Ebrecht, Ann. 1987. "'The Length, Breadth, and Depth of the World in Movement': The Evolutionary Vision of Flannery O'Connor and Teilhard de Chardin" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 208-216
- Feeley, Kathleen. 1987. "'Mine is a comic Art...': Flannery O'Connor" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). 1987. Aarhus, s. 66-72
- Fitzgerald, Richard. 1986. "Everything That Rises Must Converge" [1956] i *Flannery O'Connor. Modern Critical Views*. Harold Bloom (red.). New York, s. 31-36
- Fitzgerald, Sally. 1987. "Degrees and Kinds: Introduction" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 11-17
- Fitzgerald, Sally. 1988. "Note on the Texts" i *Collected Works*. Flannery O'Connor. Sally Fitzgerald (red.) New York, s. 1257-1264

- Friedman, Melvin. 1977a. "Introduction" [1966] i *The added dimension: the art and mind of Flannery O'Connor*. 2nd ed., rev. Melvin J. Friedman & Lewis A. Lawson (red.). New York, s. 1-31
- Friedman, Melvin. 1977b. "Flannery O'Connor's Sacred Objects" [1966] i *The added dimension: the art and mind of Flannery O'Connor*. 2nd ed., rev. Melvin J. Friedman & Lewis A. Lawson (red.). New York, s. 196-206
- Friedman, Norman. 1989. "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" i *Short Story Theory at a Crossroads*. Lohafer & Clarey (red.). Baton Rouge, Louisiana, s. 13-31
- Giannone, Richard. 2000. *Flannery O'Connor, Hermit novelist*. Urbana, Illinois
- Gretlund, Jan Nordby. 1987. "The Side of the Road: Flannery O'Connor's Social Sensibility" i *Realist of distances: Flannery O'Connor revisited*. Karl-Heinz Westarp & Jan Nordby Gretlund (red.). Aarhus, s. 197-207
- Hagen, Erik Bjerck. 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo
- Hawkes, John. 1986. "Flannery O'Connor's Devil" [1962] i *Flannery O'Connor. Modern Critical Views*. Harold Bloom (red.). New York, s. 9-18
- Hendin, Josephine. 1970. *The world of Flannery O'Connor*. Bloomington, Indiana
- Humphries, Jefferson. 1986. "Proust, Flannery O'Connor, and the Aesthetic of Violence" [1983] i *Flannery O'Connor. Modern Critical Views*. Harold Bloom (red.). New York, s. 111-124
- Hølmebakk, Gordon. 1971. "Forord" i *Dommens dag. Noveller i utvalg*. Flannery O'Connor. Oversatt av Aasa Kagge. Oslo, s. vii-xvi
- Joyce, James. 1974. "Definition of "Epiphany"" [1944] i *What is the Short Story?* Eugene Current-Garcia & Walton R. Patrick (red.). Glenview, Illinois, s. 99-101
- Kostelanetz, Richard. 1976. "Notes on the American Short Story Today" [1966] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 214-225
- Lothe, Jakob m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Magistrale, Tony. 1990. "'I'm Alien to a Great Deal': Flannery O'Connor and the Modernist Ethic" i *Journal of American Studies*. 24(1) Apr., Middlesex England, s. 93-98
- Matthews, Brander. 1976. "The Philosophy of the Short-Story" [1901] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 52-59
- May, Charles E. 1976. "Introduction: A Survey of Short Story Criticism in America" i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). 1976. Athens Ohio, s. 3-12

- May, Charles E. 1994. "The Nature of Knowledge in Short Fiction" [1984] i *The New Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens, Ohio, s. 131-143
- May, John R. 1976. *The pruning word: the parables of Flannery O'Connor*. Notre Dame, Indiana
- Mukařovský, Jan. 1991. "Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten" [1943]. Oversatt av Jo Eggen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Atle Kittang m.fl. (red.). Oslo, s. 26-55
- Muller, Gilbert H. 1972. *Nightmares and visions: Flannery O'Connor and the catholic grotesque*. Athens, Georgia
- Oates, Joyce Carol. 1986. "The Visionary Art of Flannery O'Connor" [1973] i *Flannery O'Connor. Modern Critical Views*. Harold Bloom (red.). New York, s. 43-53
- O'Connor, Flannery. 1972. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Sally og Robert Fitzgerald (red.). London
- O'Connor, Flannery. 1979. *The Habit of Being: Letters*. Sally Fitzgerald (red.). New York
- O'Connor, Flannery. 1988. *Collected Works*. Sally Fitzgerald (red.). New York
- O'Connor, Frank. 1963. *The Lonely Voice. A Study of the Short Fiction*. London.
- Orvell, Miles. 1972. *Invisible parade. The fiction of Flannery O'Connor*. Philadelphia
- Poe, Edgar Allan. 1976. "Review of Twice-Told Tales" [1842] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 45-51
- Pratt, Mary Louise. 1994. "The Short Story: The Long and the Short of It" [1981] i *The New Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens, Ohio, s. 91-113
- Pritchett, V. S. 1974. "Short Stories" [1953] i *What is the Short Story?* Eugene Current-Garcia & Walton R. Patrick (red.). Glenview, Illinois, s. 116-117
- Quinn, M. Bernetta. 1977. "Flannery O'Connor, Realist of Distances" [1966] i *The added dimension: the art and mind of Flannery O'Connor*. 2nd ed., rev. Melvin J. Friedman & Lewis A. Lawson (red.). New York, s. 157-183
- Rohrberger, Mary. 1976. "The Short Story: A Proposed Definition" [1966] i *Short Story Theories*. Charles E. May (red.). Athens Ohio, s. 80-82
- Shloss, Carol. 1980. *Flannery O'Connor's dark comedies: the limits of inference*. Baton Rouge, Louisiana
- Stephens, Martha. 1973. *The question of Flannery O'Connor*. Baton Rouge, Louisiana
- Spivey, Ted R. 1995. *Flannery O'Connor: the woman, the thinker, the visionary*. Macon, Georgia

Washington, Irving. 1974. "On Style and Purpose in the Short Story" [1824] i *What is the Short Story?* Eugene Current-Garcia & Walton R. Patrick (red.). Glenview, Illinois, s. 5-6

Westarp, Karl-Heinz. 2002. *Precision and depth in Flannery O'Connor's short stories*. Aarhus

Wimsatt, W.K. Jr. & Beardsley, Monroe C. 1965. "The Intentional Fallacy" [1946] i *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky, s. 3-18