

# **Fra nøling og epistemologisk tvil til litterær ontologi**

En analyse av utviklingen innen fantastisk litteratur,  
og av forståelsen av den

Naima Borge

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veileder: Anne Birgitte Rønning

Universitetet i Oslo

Høst 2010

## Sammendrag

Mitt hovedanliggende i arbeidet med denne oppgaven er å undersøke vilkårene for, utviklingen av og funksjonen til fantastisk litteratur, fra den formen som Tzvetan Todorov hevdet at den hadde i sin gullalder på 1800-tallet og vel inn i postmodernismen. Jeg støtter meg hovedsaklig til fire litteraturteoretikere: Tzvetan Todorov, Kathryn Hume, Brian McHale og Lance Olsen, og teorien bringer jeg i dialog med tre skjønnlitterære verk: Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Italo Calvinos *Il barone rampante* (1957) og Tor Åge Bringsværds *Den som har begge beina på jorda står stille* (1974).

Gjennom en lesning av disse tekstene utforsker jeg en linje i utviklingen av det fantastiske i litteraturen fra det Todorov oppteignet grensene for og funksjonene til i sin sjangerpoetikk. Det fantastiske i denne 1800-talls litteraturen, hos meg eksemplifisert gjennom *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, hadde et realistisk utgangspunkt med en mimetisk intensjon. På bakgrunn av denne realismen oppstod det, ifølge Todorov, en nøling når det overnaturlige i litteraturen inntraff. Fra dette undersøker jeg det fantastiske hos Calvino i *Il barone rampante*, som i modernismen styres av en epistemologisk dominant og som gir utslag i en mer distansert form for tvil, heller enn todorovsk nøling. Til sist gir jeg en analyse av det fantastiske i postmodernismen via en lesning av Bringsværds tekst, og her vil jeg belyse hvordan nettopp postmodernismen har endret premissene for og funksjonen til det fantastiske i litteraturen.

## **Takk**

Takk til min strålende veileder, Anne Birgitte Rønning, hvis kunnskap og engasjement har vært til stor hjelp og støtte for meg i arbeidet med dette prosjektet. Takk til Sonja Dalseth, for korrekturlesing. Takk til venner for adspredelse, og familie for barnepass. Takk til deg, lille, vakre Henri. *Du* er det mest fantastiske, i alle ordets mulige betydninger, som har hendt meg. Og takk til Ernst, som får virkeligheten til å henge sammen og fremtiden til å se lys ut.

## **Innhold**

<b>1. Innledning</b> .....	<b>5</b>
Utvalg av teori og metode .....	5
Utvalg av skjønnlitteratur .....	8
Gangen i oppgaven .....	9
<b>2. Teori</b> .....	<b>11</b>
Fantastisk litteratur som en strukturelt og historisk avgrenset sjanger: Tzvetan Todorov .....	11
Det fantastiske ikke som sjanger, men som en impuls på linje med det mimetiske: Kathryn Hume .....	15
Det postmoderne og det fantastiske styres av samme ontologiske dominant: Brian McHale .....	22
Fantastisk litteraturs naturlige plass og funksjon i postmodernismen: Lance Olsen .....	27
Til analysene! .....	30
<b>3. En analyse av Robert Louis Stevensons <i>Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> (1886)</b> .....	<b>31</b>
"Story of the door." Det fantastiske med fokus på litterær funksjon .....	31
"That won't hold water; it doesn't commend itself to reason." Narratologisk analyse med fokus på nøling .....	38
"[M]an is not truly one, but truly two." Det fantastiske med fokus på sosial funksjon .....	44
<b>4. En analyse av Italo Calvinos <i>Il barone rampante</i> (1957)</b> .....	<b>50</b>
En sjangeranalyse .....	50
"Jeg har sagt jeg ikke vil ha! Og jeg vil ikke ha!" En analyse av det fantastiske med fokus på Todorovs litterære funksjon.....	55
"Der forsvant han for meg (...)." En analyse av fortellerhandlingen med fokus på epistemologisk nøling og fantastisk relativisering .....	58
"Det lyste inn gjennom løvverket, og for å se Cosimo, måtte vi skygge med hånden foran øynene." Det fantastiske med fokus på sosial funksjon .....	61
<b>5. En analyse av Tor Åge Bringsværds <i>Den som har begge beina på jorda står stille</i> (1974)</b> .....	<b>66</b>
"Nok av det." Narratologisk analyse .....	67
"Vi snakket sammen om alt mulig." Karakteren Billy/greven av Saint-Germain .....	72
"Vi er i samme båt alle sammen." Kapittel 10 – postmodernismen i et nøtteskall .....	75
"Alkymi og kjemi er samme sak." Det fantastiske med fokus på sosial funksjon.....	81
<b>6. Konklusjon</b> .....	<b>91</b>
<b>7. Litteratur</b> .....	<b>97</b>

## 1. Innledning

Da Tzvetan Todorov i 1970 med sin *Introduction à la littérature fantastique* etablerte en sjangerteori for fantastisk litteratur, etablerte han den samtidig som en historisk avgrenset sjanger som allerede hadde utspilt sin rolle. I dag, over førti år senere, synes teoriene og synspunktene hans både relevante og fullstendig tilintetgjort av den litterære utviklingen selv. For det er vel ingen som i dag vil kunne slå fast at fantastisk litteratur avgikk ved døden med Kafka? Få sjangere er mer populære, hvis man i det hele tatt fortsatt kan snakke om det fantastiske som én avgrenset sjanger. For det fantastiske selges i dag innenfor gruppebetegnelsen ”fantasy”, men fantastiske impulser finnes óg i mye annen litteratur som ikke passer inn under sjangerbetegnelsen.

Denne oppgaven er en undersøkelse både av sjangeren og av forståelsen av den: På hvilken måte gir det fremdeles mening å snakke om fantastisk litteratur? Og spiller det fantastiske samme rolle i dag som for 100–150 år siden?

## Utvalg av teori og metode

Jeg ser for meg at mitt første møte med fantasyforskningen kan tilsvare en dykkers første møte med Norskehavet en dag det blåser frisk bris. Fra land ser det stort, voldsomt og uoversiktlig ut. Det gjelder å komme seg under overflaten, da først kan man virkelig la seg fascinere av både spenn og variasjon. Jeg begynte mitt arbeid med en anelse, kall det gjerne en hypotese, som gikk ut på at den voksende populariteten av litteratur med fantastiske elementer ikke var tilfeldig. Den måtte ha utspring i et behov hos det postmoderne mennesket? Denne anelsen førte meg ut på dypt vann. Jeg leste bredt og med stor appetitt.

Min fascinasjon for det fantastiske i litteraturen ble for alvor vekket i et emne i barne- og ungdomslitteratur, undervist av Harald Bache-Wiig ved UiO. Interessen vokste og jeg dykket etter hvert ned i litteraturen om litteraturen. Jeg oppdaget at det finnes mye god litteratur skrevet om det fantastiske i barnelitteraturen. Maria Nikolajeva har i sin doktoravhandling, *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*, studert det hun kaller ”magical elements”. Hun har analysert 250 fantasybøker for barn, utgitt mellom 1900 og 1980. I sammendraget til avhandlingen formulerer hun målet sitt krystallklart: ”The approach of the study is morphological. The dissertation is an attempt at creating a typology of magical elements in fantasy, based upon their function in the narrative.” (Nikolajeva 1988, 2) Jeg oppdaget også en massiv ”Comprehensive Guide” i

*Fantasy Literature for children and young adults* som viste til mer enn 7,600 fantasyromaner og tekstsamlinger for barn og unge mellom tredje og tolvte klasse. Min utgave var den femte i rekken og jeg kunne lese at "[s]ignificant improvements have been made in this edition. A total of 2,880 books have been added to the 4,800 books included in the previous (1995) edition and 80 have been deleted, for a total of 7,600 books – a 62 percent increase". (Lynn 2005, ix) Det hadde vært interessant å vite hvilke 80 som ble slettet – og hvorfor, men tallene sier uansett mye om sjangerens voksende popularitet. Blant norske utgivelser som har vært både nyttige og fine å lese, er Åsfrid Svensens gode betraktninger i *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur* (2001), *På terskelen* (2006), redigert av Harald Bache-Wiig, og *Kartet og terrenget. Linjer og dykk i barne- og ungdomslitteraturen* (2006), redigert av Jon Ewo og Kari Woxholdt Sverdrup. Etter hvert som jeg leste, gjorde jeg riktignok en pussig oppdagelse. Kanskje kan det tilsvare en såkalt aha-opplevelse. Jeg oppdaget at den undringen, ja eller det Todorov kaller nølingen, som det fantastiske i barnelitteraturen åpner for, også i høyeste grad finnes i voksenalitteraturen. Jeg husket med ett med hvilken iver og glede jeg leste fortellingen "The Mysterious Stranger" (1916) av Mark Twain, en gang for mange år siden. Denne, som omhandler Satans uventede opphold i en østerriksk landsby, er det vel kunstig å plassere innenfor barnelitteraturen? Min oppdagelse i emnet til Bache-Wiig var i virkeligheten en gjenoppdagelse. Min fascinasjon for det fantastiske var overordnet lesergruppe, gikk på tvers av alder og kjønn og alt annet. Jeg gikk med dette bort fra den fantasyforskningen som begrenset seg til å fokusere kun på barne- og ungdomslitteratur.

Jeg trodde på et tidspunkt at jeg skulle skrive om *The Wonderful Wizard of Oz*, som jeg har hatt mye glede av. I en nylesning av *Oz* traff jeg på en som var minst like interessert i Frank Baum som meg, og det var Brian Attebury. I hans *The fantasy tradition in American literature* (1980) kan vi lese om hans åpne, nærmest humoristiske, tilnærming til det fantastiske:

My approach to the study of fantasy is not a rigorously formalistic one. I have tried not to put myself in the position of dictating to authors long dead and then blaming them for not following instructions. (...) As a general guide I have kept in mind the following question: How did the author move his story out of the everyday world into the realm of the marvelous? (Attebury 1980, viii)

"The marvelous" er et begrep Attebury ikke har hentet fra luften. Dette begrepet knyttes i fantasyforskningen til Tzvetan Todorov, som i motsetning til Attebury var formalist og strukturalist. Todorov fastslo i sin *Introduction à la littérature fantastique* som utkom ti år

før Atteburys nevnte utgivelse, altså i 1970, at det fantastiske oppstod i nølingen mellom en naturlig og overnaturlig forklaring som hovedperson og leser må ta når noe overnaturlig inntreffer. Med én gang man hadde tatt dette valget var man enten over i nabosjangeren "the uncanny" eller "the marvelous". Nølingen kunne vare kun kort tid, eller tematiseres gjennom hele teksten. Dette siste var ifølge Todorov den fantastiske litteraturen i sin reneste og ypperste form. Om Todorov og hans tilnærming skriver Attebury: "Some critics have, I believe, limited their studies by over-exact definition, giving the name fantasy to what is only a minor subtype of fantasy." (Attebury 1980, 3) Siden jeg valgte bort *Oz* og heller ikke inkluderte et annet amerikansk eksempel på fantastisk litteratur, valgte jeg også bort Attebury, men hans innvending mot Todorov sier likevel en hel del om det forskningsfeltet jeg har valgt å skrive om. For her finnes det åpenbart både brede og snevre tilnærminger til stoffet, inkluderende tilnærminger og ekskluderende sjangerdefinisjoner. "Fantasy" blir ofte brukt som en samlebetegnelse hvor underkategorier eksempelvis kan være de engelske "high" og "low fantasy". Det diskuteres hvorvidt science fiction passer innenfor eller utenfor "fantasy", eller om det kanskje hører hjemme på siden? Og hvordan stiller egentlig sjangeren "speculative fiction" seg i forhold til "fantasy"? Det er et hav av begreper og definisjoner tilhørende det fantastiske, farget blant annet av geografisk utgangspunkt (engelsk, amerikansk, fransk). Det kan synes som om det nærmeste vi kommer et universelt utgangspunkt, eller et minste felles multiplum, er Tzvetan Todorov. Selv om langt fra alle er enige i hans strukturelle tilnærming, så virker alle tilsynelatende enige om at han er vel verdt en diskusjon. Todorov var den første som etablerte fantastisk litteratur som en definert sjanger, og jeg føyer meg med denne oppgaven til de andre, som siden 1970 har analysert og kommentert hans syn på sjangerens grenser og funksjoner.

Rosemary Jackson er en av disse andre, som i sin *Fantasy: The literature of subversion* (1981) forlenger Todorovs teorier til å også inkludere Freud og psykoanalysen. Hun anser det fantastiske primært som et uttrykk for menneskets ubevisste behov. Der Jackson har vektlagt psykoanalysen har jeg i mitt arbeid heller vektlagt det søkende og filosofiske, samt kultur- og litteraturhistorisk teori. På bakgrunn av dette har jeg satt Jackson tilbake på hylla, og heller trukket frem andre teoretikere som Kathryn Hume, Brian McHale og Lance Olsen, som jeg opplever at åpner for og støtter opp under en slik lesning av det fantastiske i litteraturen og utviklingen av denne.

Hume har gjennom sitt kritiske blikk på historisk verdsetting av mimesis og realisme på bekostning av fantasi og forestillinger, åpnet opp for en langt videre forståelse av det fantastiske enn det Todorov kunne tilby. Det at Todorov oppleves mer snever enn Hume er

også forståelig, kanskje til og med naturlig, da en sjangerdefinisjon per definisjon til en viss grad *må* være ekskluderende. Brian McHale undersøker den underliggende dominansen i hver litteraturhistoriske epoke, og kommer frem til at det postmoderne og det fantastiske har samme ontologiske dominans. Lance Olsen hevder at fantastisk litteratur er særlig egnet som et virkemiddel i postmoderne litteratur, fordi dagens litteratur forsøker å svare på en virkelighet som i økende grad synes uvirkelig. Alt dette synes jeg at det har vært svært spennende å lese om og bli kjent med i min søken etter svar på den økende populariteten innen en sjanger hvis de færreste synes å være enige om grenser og terminologi. Todorov, Hume, McHale og Olsen vil bli nærmere presentert i teorikapitlet og hentet frem igjen i de skjønnlitterære analysene.

## Utvalg av skjønnlitteratur

Jeg har lagt visse kriterier til grunn for mitt utvalg av skjønnlitteratur. Tekstene må være ansett som fantastiske, eller det må være mulig å lokalisere det fantastiske i tekstene. Den første teksten, Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, er en klassisk fantastisk tekst som kan plasseres innenfor Todorovs sjangerdefinisjon. De to senere tekstene skal utfordre Todorovs sjangerdefinisjon, men det skal fortsatt være mulig å lokalisere det fantastiske innenfor dem, og de skal kunne gå i dialog med teorien tilhørende det fantastiske. Dette gjelder Italo Calvinos *Il barone rampante* og Tor Åge Bringsværds *Den som har begge beina på jorda står stille*. Tekstene skal også tilhøre forskjellige litteraturhistoriske epoker, med ulik samtidskontekst. Med mine tre utvalgte tekster har jeg nå en klassiker, en modernistisk og en postmoderne tekst fra henholdsvis 1886, 1957 og 1974. Alle forfatterne har et visst ry for fantastisk, og er opptatte av det også utenfor den ene teksten som er valgt. Tekstene går dessuten på tvers av nasjonallitterære strømninger. Disse har jeg valgt å holde utenfor. I analysen av *Strange Case* legger jeg Nortons kritiske utgave fra 2003 til grunn, i lesningen av Calvino legger jeg den originale førsteutgaven av *Il barone rampante* samt den norske oversettelsen *Klatrebaronen* til grunn, og lesningen av *Den som har begge beina på jorda står stille* er basert på førsteutgaven av denne.

Hvordan kan det fantastiske hos Calvino sees i lys av det fantastiske hos Stevenson? Er nølingen, og derigjennom også det fantastiske, tilintetgjort av den modernistiske tidsånden slik Todorov hevder, eller kan det være at den har fått en form som fører til noe som ligner mer på en epistemologisk tvil enn en umiddelbar nøling? Hvordan forholder dette seg videre i Bringsværds postmoderne tekst? Hva slags litterær og sosial funksjon vil komme til syne i



disse tekstene i forhold til den Todorov fastslo at klassisk fantastisk litteratur hadde på 1800-tallet? Dette er eksempler på spørsmål jeg vil stille tekstene, og som jeg gjennom analyse vil forsøke å nærme meg svar på.

## Gangen i oppgaven

Todorovs sjangerdefinisjon, samt hans teori om den fantastiske litteraturens litterære og sosiale funksjon, har blitt bestemmende for min fremgangsmåte og metode i arbeidet med denne oppgaven. Min preliminnære antagelse knyttet til popularitet og funksjon er også noe jeg har håp om å belyse gjennom bruken av denne metoden. Jeg anser det fantastiske i litteraturen som relativt til sin samtid, den preges av samfunnsklima og tilhørende virkelighetsforståelse. Det er derfor betegnende at både metoden og dens struktur, som altså er farget av Todorovs strukturalistiske tilnærming, til en viss grad faller sammen i lesningen av det postmoderne verket *Den som har begge beina på jorda står stille*. Tittelen alene kan leses som en advarsel på dette. Der hvor jeg i lesningene av Stevenson og Calvino har kunnet studere først litterær funksjon, så nøling (narratologi), og til slutt sosial funksjon, har jeg i den noe mer kaotiske utgivelsen til Bringsværd måttet la metode være metode og i langt større grad la lesningen styre. I lesningen av Calvino vil jeg riktignok inkludere en innledende sjangerdiskusjon, fordi modernismen liksom krever dette, men i behandlingen av Bringsværd må jeg tillate meg selv å gå enda lenger vekk fra det strategiske utgangspunktet. Her åpner jeg dermed først med en narratologisk analyse, før jeg så foretar en analyse av karakteren Billy/greven. Så følger en analyse av et kapittel jeg anser som erkepostmoderne, noe som også har konsekvenser for det fantastiske. Til sist gjennomgår jeg tekstens iboende fantastikk og tilhørende sosiale funksjon. Denne metoden, som i utgangspunktet var ryddig, overordnet og sterkt farget av Todorov og hans syn på det fantastiske som sjanger, blir av skjønnlitteraturen sprenget på samme sett som jeg vil vise at den litteraturhistoriske utviklingen har sprenget rammene for enhver strengt avgrensede sjangerforståelse av det fantastiske. Det blir for trangt.

Jeg har funnet to små tekster av Kafka som jeg synes er betegnende for den utviklingen jeg vil undersøke i denne oppgaven. Den første er en fabel, som på humoristisk vis kan illustrere det fantastiske plassert innenfor en formalistisk oppteget sjangerdefinisjon:

”Akk,” sa musa, ”verden blir trangere for hver dag som går. Først var den så bred at jeg ble redd, jeg løp videre og ble lykkelig da jeg omsider så vegger til høyre og venstre i det fjerne, men disse lange veggene skynder seg så fort mot hverandre at jeg allerede er i det siste værelset og der i hjørnet står fellen jeg går i.” ”Du må bare endre løperetning,” sa katten og åt den opp. (Kafka 2006, 728)

Den andre kan vise til den todorovske nølingen vi snart skal bli bedre kjent med, som i denne aforismen får en postmoderne (nesten bringsværdske) karakter: ”Det finnes et mål, men ingen vei; det vi kaller vei, er nøling.” (Kafka 2006, 736)

Mitt hovedanliggende i arbeidet med denne oppgaven er å undersøke vilkårene for, utviklingen av og funksjonen til fantastisk litteratur, fra den formen som Tzvetan Todorov hevdet at den hadde på 1800-tallet til godt inn i postmodernismen. Ved å bringe teorien i dialog med skjønnlitteraturen vil jeg forsøke å belyse noen av de utviklingslinjene som kan spores i det fantastiske, fra den realismen, via modernismen og inn i postmodernismen. Det kan godt være at det fantastiske i litteraturen viser seg å være dårlig egnet til å båssettes og plasseres innenfor en avgrenset sjangerpoetikk. Hva er i så fall mer naturlig – for noe som i sin essens er overskridende – enn å også overskride en opptegnet sjangerdefinisjon?

## 2. Teori

### Fantastisk litteratur som en strukturelt og historisk avgrenset sjanger:

#### Tzvetan Todorov

Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) la grunnlaget for studier av fantastisk litteratur som sjanger. Todorov har stor autoritet i feltet, og er en som svært mange, som siden har interessert seg for fantastisk litteratur, har forholdt seg til og kommentert. Hans mål var å etablere en sjangerdefinisjon og en sjangerpoetikk, og derigjennom også oppvurdere det fantastiske i litteraturen. Todorov foretok i tillegg en analyse av forholdet mellom litteraturen og det historiske og samtidige samfunnet. Jeg vil her gi en presentasjon av Todorovs definisjon av sjangeren, samt hans tanker om fantastisk litteraturs litterære og sosiale funksjon.

#### Todorovs tre betingelser

I den engelske oversettelsen, *The Fantastic. A structural approach to a literary genre* (1975), spissformuleres sjangerdefinisjonen til Todorov på følgende måte: ”*I nearly reached the point of **believing***: that is the formula which sums up the spirit of the fantastic. Either total **faith** or total **incredulity** would lead us beyond the fantastic: it is the **hesitation** which sustains its life.” (Todorov 1975, 31) Mine uthevelser av ordene: **jeg, tro, overbevisning, skepsis** og **nøling**, henviser til og fungerer som ekstrakter av de tre betingelsene Todorov stilte en tekst, for at den skulle kunne tilhøre sjangeren fantastisk litteratur. Den første betingelsen er nølingen, den andre er nærhet mellom leser og hovedperson, og den tredje betingelsen har med krav til lese måte å gjøre.

Verken fullstendig tro eller mistro tilhører det fantastiske. Det er nølingen som gir det fantastiske liv. Dette er et svært viktig poeng hos Todorov, og **den første betingelsen** han stiller fantastisk litteratur. Denne nølingen kan sammenfattes på følgende måte: I vår verden, den vi kjenner, en verden uten djevler, sylfider eller vampyrer, skjer det noe overnaturlig, som dermed ikke kan forklares ut fra naturlovene i den samme kjente verden. Personen som opplever denne hendelsen må velge mellom to mulige forklaringer: enten er det han opplever en sanselig illusjon og et produkt av egen fantasi (og lovene i verden forblir uendret), eller så har hendelsen virkelig funnet sted, og er en integrert del av virkeligheten (men da er denne virkeligheten styrt av lover vi ikke kjenner til). Enten er djevelen (det fantastiske) et produkt

av fantasien; en illusjon, eller så eksisterer han virkelig, i sameksistens med andre levende vesener. Denne usikkerheten preger det fantastiske, og med en gang vi velger den ene forklaringen fremfor den andre, har vi forlatt det fantastiske og støtt på en av to nabosjangere: "the uncanny or the marvelous". "The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event." (Todorov 1975, 25)

Men *hvem* er det som tviler? I sin lesning av *The Saragossa Manuscript*, skrevet av Jan Potocki, skriver Todorov følgende som svar på spørsmålet:

As we see at once, it is Alfonso – in other words, the hero, the central character. It is Alfonso who, throughout the plot, must choose between two interpretations. But, if the reader were informed of the "truth", if he knew which solution to choose, the situation would be quite different. The fantastic therefore implies an integration of the reader into the world of the characters (...). (Todorov 1975, 31)

Forekomsten av en tydelig nøling i teksten er altså den første betingelsen Todorov stiller fantastisk litteratur, og fordi leseren gjerne identifiserer seg tett med helten oppstår denne nølingen i en slags tett synergi mellom leser og hovedperson. Dette er **den andre betingelsen** Todorov stiller fantastisk litteratur, at leseren identifiserer seg med en sentral karakter i litteraturen. Dette er den ene av de tre betingelsene som ikke *må* oppfylles, selv om den ifølge Todorov oftest gjør det. Hvis leseren derimot visste hvilken løsning helten burde velge i *The Saragossa Manuscript*, ville ifølge Todorov faren vært stor for at verket hadde blitt lest allegorisk.

**Den tredje betingelsen** Todorov stiller fantastisk litteratur har med selve lesningen å gjøre: Fantastisk litteratur skal *ikke* leses allegorisk eller poetisk. Todorov bruker fabelen som eksempel på en sjanger leseren aldri nøler ved. Når dyr snakker i litteraturen, vet leseren at man ikke skal lese det bokstavelig, men gjerne allegorisk. Hvis fantastisk litteratur blir lest allegorisk, fjerner man nølingen og dermed hele fundamentet for sjangeren, hevder Todorov.

## Den fantastiske litteraturens sosiale og litterære funksjon

I kapittel 10, "Literature and the fantastic" skriver Todorov følgende:

Our investigation has hitherto been located *within* the genre. We have sought to produce an "immanent" study of the fantastic (...). We must now, in conclusion, change our perspective. Once the genre is constituted, we must consider it from the outside – from the viewpoint of literature in general, or even of social life – and ask our initial question again, though in another form: no longer "what is the fantastic", but "why is the fantastic?" The first question dealt with the structure of the genre; this second one deals with its functions. (Todorov 1975, 157-158)

Todorov har fra og med dette bestemt seg for å endre sitt perspektiv fra å se på innsiden av en opptegnet grense til å se på utsiden – og han demonstrerer samtidig en vilje til å se på det som er på innsiden, sjangeren og litteraturen, i forhold til det på utsiden, det øvrige samfunnet. I dette kapitlet fokuserer han på funksjonen mellom litteratur og samfunn, og han skiller mellom det han har kalt den sosiale og den litterære funksjonen.

Ifølge Todorov har den sosiale funksjonen til fantastisk litteratur blant annet vært for folket å få utløp for sine fantasier via litteraturen, i en tid der både ekstern, institusjonalisert sensur og forfatterens egen, selvpålagte sensur har vært sterk. "(...) the fantastic is a means of combat against this kind of censorship as well as the other: sexual excesses will be more readily accepted by any censor if they are attributed to the devil." (Todorov 1975, 159) Han nevner så psykoanalysen som forløsende faktor med hensyn til oppløsningen av den sterke sensuren og de sterkt tabubelagte temaene:

A change has occurred in the human psyche, a change of which psychoanalysis is the sign; and this very change has revoked that social censorship which forbade dealing with certain themes (...). To proceed a step further: psychoanalysis has replaced (and thereby made useless) the literature of the fantastic. (Todorov 1975, 160)

Tidligere klassiske motiver i fantastisk litteratur er, ifølge Todorov, bokstavelig talt de samme motivene som psykoanalysen har tatt opp i sine undersøkelser. Dette er for Todorov begynnelsen på slutten for fantastisk litteratur. Han spår sjangeren, som ifølge han selv ikke oppstod på et systematisk vis før Jacques Cazotte midt på 1700-tallet, en relativt brå død, som følge av det frie moderne samfunnet på slutten av 18- og begynnelsen på 1900-tallet. Denne friheten bar psykoanalysens inntog og tiltagende gjennomslagskraft bud om, og ifølge Todorov tok praksisen til slutt over den fantastiske litteraturens sosiale funksjon.

For å oppsummere noe, kan man si at positivismen i det 19. århundret ga fantastisk litteratur næring fordi det ga et utløp for tabubelagte temaer som i litteraturen kunne unnsnippe og florere. I litteraturen kunne man tillegge fantastiske skapninger aktiviteter som i virkeligheten ville vært ansett som uakseptable. Grunnet et nytt samfunnsmessig klima har tabuene etter psykoanalysen blitt undersøkt grundig og relativt åpent, noe Freud og psykoanalysen bidro sterkt til. Todorov er nokså tydelig når han påstår at psykoanalysen har erstattet, og dermed også unyttiggjort, fantastisk litteraturens sosiale funksjon.

For å undersøke den litterære funksjonen til fantastisk litteratur henviser Todorov til en grunnleggende struktur for alle fortellinger: "All narrative is a movement between two equilibriums which are similar but not identical." (Todorov 1975, 163) Eksemplet han bruker

for å beskrive denne bevegelsen mellom to likevekter følger det for meg mer kjente hjemme-borte-hjemme skjemaet, som kan se slik ut: En gutt bor hjemme med sine foreldre i et slags mikrokosmos, som følger gjeldende lover og regler for livet der. Så skjer det noe som resulterer i at gutten bryter opp og reiser ut. Den i utgangspunktet stabile situasjonen har dermed blitt ustabil. Mot slutten av fortellingen, og etter at gutten har vært gjennom mange prøvelser, vender han tilbake, men nå som voksen mann. Stabiliteten er gjenopprettet, men situasjonen på slutten er ikke lik den i begynnelsen; mye har skjedd siden den tid. Slik dannes det grunnlag for to typer episoder: de som beskriver balanse (likevekt) og de som beskriver ubalanse; de som er statiske og de som er dynamiske. Todorov plasserer det fantastiske mellom de to typene episoder, som igangsetter for å flytte handlingen fra å være statisk til dynamisk, fra balanse til ubalanse.

The relation of the supernatural to narration is henceforth clear: every text in which the supernatural occurs is a narrative, for the supernatural event first of all modifies a previous equilibrium – which is the very definition of narrative; but not every narrative includes supernatural elements, even though an affinity exists between them insofar as the supernatural achieves the narrative modification in the fastest manner. (Todorov 1975, 166)

Det fantastiske er ifølge Todorov dermed særskilt egnet for de av oss som er utålmodige lesere. Det fantastiske endrer den episodiske strukturen i fortellingen fra statisk til dynamisk ved at tekstens etablerte norm, regel, blir brutt. ”The supernatural event intervenes to break the median disequilibrium and to provoke the long quest for the second equilibrium. The supernatural appears in the series of episodes which describe the transition from one state to the other.” (Todorov 1975, 164 -165) Todorov oppsummerer sine foreløpige analyser hva angår både den sosiale og den litterære funksjonen til fantastisk litteratur, ved å peke på det kjennetegnet de tross alt har til felles, den overskridende karakteren:

We see, finally, how the social and the literary functions coincide: in both cases, we are concerned with a transgression of the law. Whether it is in social life or in narrative, the intervention of the supernatural element always constitutes a break in the system of pre-established rules, and in doing so it finds its justification. (Todorov 1975, 166)

Til slutt ønsker han å se på funksjonen til fantastisk litteratur som sjanger. Todorov mener dette er spesielt interessant fordi at mens ”the marvelous”, den sjangeren som fullt ut aksepterer det overnaturlige, alltid har eksistert og fortsatt gjør det den dag i dag, så er den fantastiske litteraturen ifølge Todorov en historisk avgrenset sjanger, som hadde sin gullalder på 1800-tallet. Han spør seg: ”[W]hy does the literature of the fantastic no longer exist?” (Todorov 1975, 166) Tidligere har han jo forklart at fantastisk litteratur ikke lenger har noen

reell sosial funksjon grunnet psykoanalysens inntog og gjennomslagskraft. Nå lanserer han det jeg vil kalle dødsdom del to, basert på en mer ideologisk, kulturteoretisk forklaring.

Todorov hevder at fantastisk litteratur som sjanger baserer seg på det faktum at det fantastiske kan defineres med utgangspunkt i det realistiske. Helten og leseren må som kjent nøle i valget mellom en realistisk og en fantastisk forklaring på en overnaturlig hendelse. I det 19. århundret fungerte denne forklaringsmodellen, men i det 20. holdt ikke teorien lenger vann, for hva er egentlig realistisk og hvor godt kan egentlig virkeligheten beskrives ved hjelp av litteratur?

The nineteenth century transpired, it is true, in a metaphysics of the real and the imaginary, and the literature of the fantastic is nothing but the bad conscience of this positivist era. But today, we can no longer believe in an immutable, external reality, nor in a literature which is merely the transcription of such a reality. Words have gained an autonomy which things have lost. (Todorov 1975, 168)

For å undersøke nærmere hva det er som har skjedd med den fantastiske litteraturen i det 20. århundret, gjør Todorov en analyse av Kafkas "Forvandlingen" (1915), som etter hans skjønn har snudd opp ned på alle hans definisjoner og funksjoner av sjangeren fantastisk litteratur. I "Forvandlingen" fremstilles det overnaturlige som naturlig, og det hele beskrives ifølge Todorov slik: "All these sentences seem to refer to a perfectly possible event – to a broken ankle for instance – and not to the metamorphosis of a man into a cockroach." (Todorov 1975, 170) Når både moderne litteratur og litteraturteori setter spørsmålsteget ved litteraturens mulighet til å representere virkeligheten, vil også dikotomien mellom virkelighet og fantastisk være en umulig forutsetning for sjangeren, og med dette erklærer Todorov sjangeren død.

## **Det fantastiske ikke som sjanger, men som en impuls på linje med det mimetiske: Kathryn Hume**

Kathryn Hume er en teoretiker som, i motsetning til Todorov, *ikke* ønsker å etablere noen sjangerdefinisjon for det fantastiske. Hun anser den ekskluderende praksisen som enhver sjangerpoetikk er farget av som begrensende, og vil heller rette fokus mot en historisk analyse av litteratur i lys av dens samtid, resepsjon og funksjon. I hennes øyne har den mimetiske litteraturtradisjonen dominert og marginalisert den fantastiske.

Litteratur har alltid vært mer enn en representasjon av virkeligheten, dette er Kathryn Humes klare påstand.

Moreover, numerous works, past and present, deliberately depart from the norms of what can be called consensus reality, the reality we depend on for everyday action. We agree that food, oxygen, and liquid

are necessary for life; that bodies fall; that stones are solid and hard; that humans die. This book examines the artistic motives for literary departures even from such basic realities as these, the techniques which such fantasy uses, and readers' reasons for accepting such contradictions of their experience. (Hume 1984, xi)

Det å undersøke de kunstneriske motivene bak litterære reiser fra virkeligheten slik vi kjenner den; virkemidlene forfattere anvender i det fantastiske, og årsakene til at lesere aksepterer slike fantastiske krumspring fra virkeligheten, dette er altså Humes prosjekt i boka *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in western literature* (1984). Hun skriver at mange lesere nok vil knytte tematikken hennes til Erich Auerbachs *Mimesis* (1946), og viser til at hans mange analyser anskueliggjør umuligheten av å fargeløst imitere virkeligheten. Hume påpeker at "one man's realistic imitation is another man's stilted stylization." (Hume 1984, xii) Men til tross for at Auerbach påviser svakhetene ved ethvert påståtte, absolutte forsøk på realistisk representasjon, så deler han ifølge Hume den vestlige, kulturelle, bakenforliggende og styrende mimesistankegangen, og han sier svært lite om vilde (deliberate) virkelighetsprang. Her har altså Hume funnet sin åpning, sin invitasjon, til å tenke videre omkring mimesis og fantasi, og det er i denne konteksten Humes bidrag til fantasyforskningen har kommet til. Vaskeseddelen på Humes bok sammenfatter godt hennes teoretiske posisjon:

Since Plato and Aristotle's declaration of the essence of literature as imitation, western narrative has been traditionally discussed in mimetic terms. Thus marginalized, fantasy – the deliberate departure from reality – has become the hidden face of fiction, identified by most critics as a minor genre. This book rejects generic definitions of fantasy, arguing that it is not a separate or even separable strain in literary practice, but rather an impulse as significant as that of mimesis. Together, fantasy and mimesis are the twin impulses behind literary creation. (Hume 1984)

Hume skiller seg altså fra andre teoretikere som har bidratt til fantasyforskningen ved at hun ikke prøver å avgrense fantastisk litteratur som en sjanger. Tvert imot ser hun på det fantastiske som en menneskelig impuls, på linje med den mimetiske, og hun hevder at begge er involvert i utviklingen av litteratur. Hun utdyper sin definisjon av ordet "fantasy":

By fantasy I mean the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal. (...) This does not mean that I am trying to relabel all western masterpieces "fantasy", but fantasy is an element in nearly all kinds of literature (...). (Hume 1984, xii)

Så langt kan vi fastslå at i motsetning til Todorov, som har en relativt smal og ekskluderende sjangerdefinisjon, så har Hume et åpent og inkluderende syn på det fantastiske, som en menneskelig impuls, og ikke som en avgrenset sjanger. "Hemingway, in mimetic terms, says



'this is what life is like'. In the metaphoric manner permitted by their fantasies, so do Kafka and Lewis Carroll." (Hume 1984, xii)

"Exclusive definitions seem to me a dead end"

Hume foretar gjennomgripende analyser av sine teoretiske forgjengere, slike som Todorov, men også Rosemary Jackson, J.R.R. Tolkien, Harald Bloom, Ann Swinfen, Brian Attebury med fler, og samler dem til slutt under en felles betegnelse: De er ekskluderende i sine tilnærminger til sjangeren. Hennes hovedanklager mot ekskluderende sjangerdefinisjoner er som følger:

They do not lend themselves to integration with the broader concerns of literary theory. Nor do most of them have much to offer as answers to such major questions as "Why use fantasy?" "What do audiences get from it?" "What good is it to authors?" "Why was fantasy displaced from the mainstream by the realistic novel in the nineteenth century?" The approaches best able to tackle some of these questions are those of Tolkien and Jackson, but overall, exclusive definitions seem to me a dead end. They will always be inadequate to the full range of non-realistic phenomena in literature. **They make themselves insufficient through self-limitation.** (Hume 1984, 19-20, min utheving)

Ekskluderende sjangerdefinisjoner gjør seg selv utilstrekkelige gjennom egne begrensninger, påstår Hume. Som løsning på det Hume anser som en tradisjonell, snever tankegang omkring fantastisk litteratur foreslår hun at vi skal "rethink", revurdere, noen av de sterke antagelsene og vedtatte sannhetene som ligger til grunn for mye av vår felles litteraturforståelse. Disse antagelsene er ifølge Hume: "(1) that the essential impulse behind literature is mimesis; (2) that fantasy is a separable and peripheral phenomenon; and (3) that, because separable, it is pure and best defined by exclusion." (Hume 1984, 20) Hume lanserer, etter egen revurdering, en ny grunnleggende påstand, nemlig den at litteratur er produktet av to impulser – mimesis og fantasi. Mimesis beskriver hun som ønsket om å imitere, beskrive hendelser, mennesker, situasjoner og gjenstander med en så stor grad av likhet med virkeligheten at andre kan ta del i din erfaring. "Fantasy" beskriver hun som ønsket om å endre vedtatte sannheter og virkeligheten selv – grunnet kjedsomhet, lek, visjon, savn etter noe som mangler, eller et behov for metaforiske bilder, som vil omgå lesernes verbale forsvar. Hume vil ikke beskrive et verk som *enten* fantastisk eller mimetisk, men hevder i stedet at vi har mange sjangere og former for litteratur, som alle består av en miks av de to impulsene.

Når det gjelder funksjonen det fantastiske i litteraturen har for sine lesere sier Hume dette: "Above all, fantasy helps activate whatever it is in our minds that gives us the sense that something is meaningful." (Hume 1984, 20) Hun utdyper denne funksjonen litt senere i samme kapittel:

I grant that any sense of meaning is a myth of our consciousness, but most of us seem to crave that myth. Literature, viewed in this fashion, helps us find relationships between the I and the not-I, between man and the cosmos, between consciousness and reality. Although some limited and everyday affirmations of meaning can be made using only reason and only mimetic techniques, and although fantasy has other roles as well, I shall argue that it is the fantastic elements which allow literature to convey most of its varied senses of meaning. (Hume 1984, 27- 28)

## Funksjonen til vestlig litteratur i et historisk perspektiv

I sitt andre kapittel, "Historical perspectives on fantasy and realism", gir Hume en analyse av funksjonen til vestlig litteratur i et historisk perspektiv. Hume hevder at den funksjonen litteraturen hadde i tradisjonelle samfunn, å fremvise idealer til etterligning og mimesis, etter opplysningstiden blir erstattet av en funksjonell modell, som har klare likhetstrekk med vitenskapelig analyse og observasjon. "[T]he novel had increasingly been functioning in a quasi-scientific mode – which is to say, it gave the impression of being a presentation of human nature which the audience would watch much as scientists would watch their subjects." (Hume 1984, 37) Hume hevder videre at vi i den realistiske litteraturen kan finne et mønster, der karakterer blir satt i forskjellige situasjoner og vi som lesere iakttar deres reaksjoner. Vi vil se, og vi vil lære. "As long as readers are satisfied with this limited kind of control, realistic literature is effective at conveying a sense of meaning. However, it quickly lost its effectiveness (...)." (Hume 1984, 39) Hume grubler over årsaken til at realismen ikke lenger er fullt ut tilfredsstillende for leseren, og til at det fantastiske har fått en økende oppslutning.

Realism no longer imparts an adequate sense of meaning to our experience with reality. Why not? And why is fantasy now regaining popularity at all levels of literature, although it once appeared to be permanently discredited, pushed to the edges by science and religious literature? (Hume 1984, 39)

For å forklare denne utviklingen har Hume tatt for seg det hun samlet sett ser på som realismens begrensninger. Disse kategoriserer hun som iboende (sjanger-)interne begrensninger og eksterne begrensninger. De iboende og interne begrensningene innbefatter en problematisering omkring forholdet mellom form og funksjon. Mens tradisjonell litteratur, skrevet for en historisk (førmoderne) kultur, kunne gjenta mytiske mønstre uten at lesere krevde hverken originalitet eller nyheter, fikk romanen, som i så stor grad ble knyttet til vitenskapen, andre krav rettet mot seg. Litteraturen skulle ikke lenger preges av repetisjon, men av kulminasjon, på samme måte som vitenskapelig kunnskap. Realismen ble i dette perspektivet ansett som en blindvei: "Each narrative can be viewed as filling in the blank areas of a large map. As the map becomes detailed throughout, the difficulty of finding

material that is both new and and true increases drastically. What was once exploratory is now cliché.” (Hume 1984, 40) En annen intern, litterær begrensning har med fokus å gjøre, og Hume beskriver den slik: ”[C]loser and closer focus on human experience can cause meaning to evaporate.” (Hume 1984, 41) Av de eksterne begrensningene som har hatt en innvirkning på den realistiske litteraturen, nevner hun fremskrittene og utviklingen innen filosofi og vitenskap, og erkjennelsene av disse disiplinenes egne begrensninger. Erkjennelsen av at (den begrensede) vitenskapen også må formidles via et feilbarlig (og ja, også begrenset) språk har hatt en problematisk innvirkning på den realistiske litteraturen og dens funksjon. Hume presiserer i sitatet nedenfor at ønsket om at realismen skulle gi et meningsfylt bilde av virkelighet og erfaring, virker naivt.

Philosophers and linguisticians point to the tautological nature of language and remind us that all we think we know is really only a set of arbitrary linguistic structures. Barthes took such observations to their logical conclusion in *S/Z*, where he applies this logic to realistic literature and shows it to have little connection with reality. Its values refer rather to other linguistic and literary conventions. Upholding realism as a means of giving meaning seems naive in the face of such deconstruction of its axioms. (Hume 1984, 41- 42)

## Dagens litteratur og dens litterære funksjon

Hume beskriver det postmoderne menneskets noe fortvilte situasjon:

The immensity of the macrocosm and the complexity of the subatomic microcosm alike make man aware of his own pitiful finitude. Yet we crave a sense of meaningful relationship with the universe, as our history of myth-making testifies, but the relationships that science can properly trace – physical, biological, and chemical – do not give people that sense of their own importance that they crave. For many, this lack of meaning spells depression and alienation, and makes literary focus on the individual pointless. (Hume 1984, 42)

Hva er så løsningen på denne intetheten, denne følelsen av meningsløshet? Hvordan forholder samtidslitteraturen seg til denne tilsynelatende mørke tilstanden? Hume utkrystalliserer utviklingen av funksjonen til litteratur, fra det hun kaller tradisjonell litteratur, via den realistiske litteraturen til vår samtidslitteratur:

The function of traditional literature was to present mythic patterns; that of realistic literature was observation; in this third stage, we find a quest for ways of giving a sense of meaning. Modern literature works from the acknowledgement that science does not allow us to assert mythic fantasies as ”real”, and from the knowledge that man is ill-equipped psychologically to live without a sense of meaning. Clearly there are no easy answers, but contemporary authors are striving, sometimes very impressively, to reconcile these apparently incompatible demands. (Hume 1984, 44)

Gapet som står umettet etter realismen har, ifølge Hume, resultert i litteratur som går i fire retninger, presentert ved ulike typer forfattere: (1) Forfattere av litteratur som overser gapet

og dets implikasjon, trekker seg tilbake fra kanten og fortsetter å skrive i den realistiske tradisjonen, eller, de som trekker seg enda lenger tilbake og skriver fantastisk litteratur med sterke tradisjonelle røtter. Eksempler som Hume gir på denne typen litteratur er John Updike og Tolkien. (2) Forfattere av litteratur som fortsetter å sette lys på dekonstruksjonen av autoritet, språkets begrensninger og kunstens selvrefererende natur. Slik tematikk hevder Hume tilkjenner meningsgapet og meningstapet. Hun nevner Italo Calvinos *The Castle of Crossed Destinies* som eksempel på denne type litteratur. (3) Forfattere av litteratur som innser at de mangler svarene på spørsmålene våre, men som gjentar spørsmålene, gjennomgår mulighetene for løsninger, og ser på tilgjengelige skjønnlitterære verktøy og teknikker. Barth og Borges er eksempler på denne typen litteratur. (4) Den siste kategorien forfattere forsøker å finne nye former for mening, en ny form for overtalelse og engasjement; et nytt forhold til kosmos, noen ganger til og med en ny mytologi. I denne gruppen tilhører noen postmoderne verk, blant annet Italo Calvinos *Cosmicomics* samt Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*. Avslutningsvis viser Hume til et felles trekk blant forfatterne av både moderne og postmoderne litteratur, og karakterene i litteraturen: "[T]he authors (...) sanctify the quest for meaning", og karakterene i litteraturen kaller hun "seekers". Hume presiserer sitt syn på rollen det fantastiske spiller i dette:

Other ways of advancing the void will be sought and found, and other ways of conveying a sense of meaning. Some will be variants on those already tried, others may be new. But among those being tried, we should note that most rely on some form of fantasy. In these cases of Calvino, Lessing, and Pynchon, the mythic elements are symbolic and metaphoric. In Barth, they are allegorical. If our mind craves a sense of meaning, writers are finding, we must speak to it in its own language, the language of symbol. Hence the reoccurrence of fantasy as a serious literary technique. (Hume 1984, 50)

## Menneskets higen etter forståelse og sammenhenger, og det fantastiske

I kapittel 8 "The problem of meaning and the power of fantasy" går Hume videre i å forsøke å forstå hva mening egentlig er, og på hvilken måte fantasi og det fantastiske kan forløse behovet for mening. Hun forsøker å identifisere "some of the techniques by which literature appeals to man's teleological cravings." (Hume 1984, 168) Hva er så dette teleologiske suget, hva er mening? Hume tilbyr en generell definisjon: "Meaning seems to be any system of values that causes phenomena to seem related according to a set of rules, and, preferably, that makes them seem relevant to human concerns." (Hume 1984, 169) Hun hevder at det virker vanskeligere for mennesket å finne frem til et slikt system i dag enn for eksempel i

middelalderen, hvor religion stod i sentrum av den menneskelige virkelighetsforståelsen.

Denne antagelsen er det bred enighet om på tvers av faggrensene.

Our access to meaning in this century is much more restricted. As Albert Levi, Colin Wilson, Abraham Maslow, and other twentieth-century thinkers in other disciplines have insisted, the men and women who lack externally imposed meaning structures and who do not impose them on themselves are likely to lose their grip on life. (Hume 1984, 171)

Dermed har Hume gitt oss en bakenforliggende årsak til at vi søker mening og system i litteraturen. Men, hvilke systemer finnes det? Her peker hun på at det finnes flere, og gir flere eksempler. I "Perseid" baserer John Barth sitt system på mytologi. Jorge Louis Borges skaper et system basert på et bibliotek i *Ficciones*, og knytter mange filosofiske spørsmål til systemet med en teknikk som ligner den forfattere av intellektuelle fantasier bruker, som for eksempel Italo Calvino. Hume hevder videre at Kafka skaper emosjonelle fantasier som spiller på intensitet. Det fantastiske følger ikke ett skjema; én metode. De er forskjelligartede, men har ifølge Hume dette til felles:

There is an elegant efficiency to fantasies. Like dream images, they can condense several problems or ideas. They distance and depersonalize such psychological problems as one's relationship with one's mother. The very condensation of fantasy images, their ability to resonate with the different emotional needs in the members of the audience, gives fantasy a power and effectiveness that are different from anything achievable by mimesis alone. (Hume 1983, 191)

Til slutt oppsummerer Hume det hun regner som de viktigste funksjonene det fantastiske i litteraturen har: (1) den gir leseren en nyhet som omgår automatiserte responser og bryter med vedtatte sannheter og vaner; (2) det fantastiske oppfordrer til intenst engasjement; (3) det tilbyr leseren mulige systemer som kan gi mening vi kan relatere til oss selv, våre følelser og vår viten; (4) det oppfordrer også til en fortetting av bilder, som kan påvirke leseren på mange nivåer og på mange forskjellige måter; og sist men ikke minst, (5) det fantastiske gir leseren muligheten til å overgå den materielle verden som vi aksepterer som vår daglige virkelighet. Hume oppsummerer disse viktige funksjonene slik:

Novelty, intensity, relationship, condensation, and transcendence of the material and the materialistic: without these qualities literature would only be able to affect our sense of meaning in limited, rational ways – and ultimately, meaning is not a rational matter. Reason can only deal with the material universe, and few people get enough intensity or assurance from that to find scientific truth an entirely satisfactory frame of meaning. If meaning is the myth of consciousness, it naturally has some mythic qualities. (Hume 1984, 196)

Hume avslutter sin bok *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western literature* med en sterk appell til vår samtid om å anerkjenne det fantastiske:

Returning to the use of fantasy is no failure. (...) The rediscovery of fantasy should be cause for optimism, and good reason to alter our critical vocabulary. Like the right hemisphere of our brains, and like woman in a culture where the standard of definition is man, fantasy has been the silent partner, ever since Plato and Aristotle promoted mimesis in their critical statements. (...) When one represses painful emotions, one loses the ability to feel anything, pleasure as well as pain, and repressing consciousness of fantasy has exacted a considerable toll. Acknowledging the fantastic impulse in all its manifestations, from the trivial to the transcendent, should loosen some of the repressive bonds constricting twentieth-century writers. (Hume 1984, 196)

## **Det postmoderne og det fantastiske styres av samme ontologiske dominant:**

### **Brian McHale**

Der Hume har fokusert på realismens begrensninger og på overgangen fra realismen til modernismen (og til en viss grad postmodernismen), skal vi i gjennomgangen av Brian McHale se en fokusering på overgangen fra modernismen til postmodernismen, og på den utviklingen også det fantastiske har fått mellom disse epokene. Brian McHale gjør ikke et stort poeng ut av om det fantastiske bør behandles som en avgrenset sjanger eller ikke. Han omtaler riktignok det fantastiske som "the fantastic genre" (McHale 1987, 74) men hans fokus vedrører ikke en eventuell sjangerpoetikk eller -problematikk. Hans mål i *Postmodernist Fiction* (1987) er å lokalisere og undersøke den underliggende dominanten som styrer henholdsvis modernismen og postmodernismen, og ifølge McHale styres postmodernismen og fantastisk litteratur av samme dominant.

McHale åpner sitt første kapittel i boka *Postmodernist Fiction* (1987) med en diskusjon av begrepet postmodernisme. Han belyser både kontinuiteten og vekslingene innenfor de litteraturhistoriske epokene, og reflekterer i forlengelsen av dette over post-delen av postmodernismen. Han vil sammenligne postmodernismen med dens forgjenger modernismen, og for å gjøre dette hevder han at han behøver et redskap for å beskrive hvordan ett sett med litterære former avledes ut ifra et allerede eksisterende sett med litterære former (McHale 1987, 6). Det redskapet McHale bruker for å analysere denne utviklingen, er den russiske formalismens konsept om dominanten.

Dominanten beskrives av Roman Jakobson som "the focusing component of a work of art". (McHale 1987, 6) Heldal og Linneberg har oversatt og inkludert Jakobsons tekst "Dominanten", som opprinnelig var et foredrag Jakobson holdt i 1935, i sin *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Her kan vi lese: "Dominanten kan defineres som den fokuserende

komponenten i et kunstverk, den styrer, bestemmer og transformerer de øvrige komponentene. Det er dominanten som garanterer strukturens integritet.” (Jakobson 1978, 60) Denne fokuserende komponenten endres ettersom hvilke spørsmål vi stiller teksten, og ut fra hvilken posisjon vi inntar når vi undersøker den. Mange har bidratt til å lage kataloger av slike spørsmål man har stilt tekster tilhørende postmodernismen, og de har ifølge McHale vært nyttige for å trekke slutninger om hva *slags* spørsmål vi faktisk stiller tekster i dag; hvorfor akkurat disse og ikke andre, og så videre. Men de sier lite om de underliggende systemene som utløser spørsmålene. Dette er McHales innvending; hans inngang til debatten.

In these cases the opposition tends to be piecemeal and unintegrated; that is, we can see how a particular postmodernist feature stands in opposition to its modernist counterpart, but we cannot see how postmodernist poetics as a whole stands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systemacity. Nor can we see how the literary system has managed to travel from the state reflected in the catalogue of modernist features to the state reflected in the postmodernist catalogue: these are static oppositions, telling us little or nothing about the mechanisms of historical change. (McHale 1987, 7)

Med dominanten som redskap mener McHale at han nå er rustet til å undersøke de underliggende systemene tilhørende hver epoke, med et hovedfokus på modernismen og postmodernismen.

McHale begynner sitt prosjekt med en tolkning av William Faulkners *Absalom!*, *Absalom!*, som antas å være en typisk modernistisk tekst, og han spør seg hva dominanten her er. Hva er dominanten som styrer og transformerer komponentene innad i teksten, og som garanterer den tekstlige strukturens integritet? McHale svarer:

I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?" Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of knowledge? And so on. (McHale 1987, 9)

Det tematiske i modernistisk/epistemologisk litteratur kommer ifølge McHale gjerne til uttrykk gjennom noen typiske mekanismer, dette er også tilfellet i Faulkners *Absalom*, *Absalom!*: ved multiplikasjonen og motstillingen av perspektiver, ved fokaliseringen av alt bevis gjennom ett eneste senter av bevissthet (én karakter), og gjennom avanserte varianter av indre monolog. Faulkners tekst er også typisk modernistisk fordi den epistemologiske vanskeligheten karakterene opplever overføres til leseren gjennom fortellerhandlingen. Dette

gjøres i teksten gjennom en uklar kronologi og/eller gjennom tilbakeholdt eller indirekte presentasjon av informasjon, hvilket fører til at de begrensningene og ubehagelighetene som hovedpersonene opplever *simuleres* via teksten for leseren. McHale har her lokalisert kjernen i modernismens poetikk og dens dominant i teksten til Faulkner, men så oppdager han et unntak i kapittel 8, hvor dominanten og poetikken faktisk bryter sammen. Han oppdager blant annet en overgang fra mimesis til diegesis, og konkluderer:

In short, Ch. 8 of *Absalom!, Absalom!* dramatizes the shift of dominant from problems of *knowing* to problems of *modes of being* – from an epistemological dominant to an *ontological one*. At this point Faulkner's novel touches and perhaps crosses the boundary between modernist and postmodernist writing. (McHale 1987, 10)

Denne oppdagelsen fører McHale videre til sin andre generelle tese, denne gangen om den postmoderne litteraturen: "[T]he dominant of postmodern fiction is *ontological*." Spørsmål som her gjør seg gjeldende er følgende: "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?" Andre typiske postmoderne spørsmål går gjerne inn på ontologien til selve teksten eller på ontologien til den verden teksten viser til, for eksempel:

What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (McHale 1987, 10)

Nå som McHale har fastslått dominanten i modernismen så vel som i postmodernismen, sammenligner han epokene og belyser forholdet mellom de to. Han vil imidlertid gjøre oss oppmerksomme på at det er glidende overganger mellom epistemologi og ontologi:

[P]ush epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions – the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible. (McHale 1987, 11)

Skiftet fra en epistemologisk til en ontologisk dominant fremtrer på sitt mest dramatiske innenfor forfatterskap som strekker seg over hele det litteraturhistoriske spekteret fra tidlig modernisme til godt inn i postmodernismen. Selv har han trukket frem og gitt analyser av forfatterskapene til Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov, Robert Coover og Thomas Pynchon.



## Forholdet mellom postmodernismen og det fantastiske

Forholdet mellom postmodernismen og det fantastiske beskriver McHale mest inngående i sitt kapittel 5, "A world next door". Han spør leseren hva vi ville få hvis vi plasserte en konfrontasjon mellom to verdener som vi kanskje kunne vente å finne i en science fiction roman, inn under taket til et vanlig hus? McHale viser mange teksteksempler på dette, fra Julio Cortazars "House taken over" fra *End of the Game (Final del juego, 1956)* til Mihail Bulgakovs *The Master and Margerita (1940)*. McHale skriver at det her dreier seg om en "dual ontology", hvor verden er dagligdags og normal på den ene siden og overnaturlig på den andre siden. Mellom dem finner vi skillet, som fastsetter grensen mellom de to verdenene. McHale har tegnet et bilde av et "haunted house", et spøkelseshus, og han konkluderer:

The implications should be clear: postmodernist fiction has close affinities with the genre of the fantastic, much as it has affinities with the science-fiction genre, and it draws upon the fantastic for motifs and *topoi* much as it draws upon science fiction. It is able to draw upon the fantastic in such a way because the fantastic genre, like science fiction and like postmodernist fiction itself, is governed by the ontological dominant. (McHale 1987, 74)

Han anser det som nødvendig å forsvare påstanden om at det fantastiske er en sjanger med en ontologisk poetikk fordi det fantastiske tradisjonelt har blitt lest epistemologisk. McHale trekker frem Todorovs sjangerdefinisjon som den mest innflytelsesrike epistemologiske poetikken og gir en kort oppsummering av dennes sjangerkrav og betraktninger. Her trekker han frem Todorovs tanker om det *rent* fantastiske som et sjeldent fenomen, at tekstene gjerne ender i "the uncanny" eller "the marvelous". Han trekker frem fokuset på nøling og postulerer at "[h]estitation, or 'epistemological uncertainty', is thus the underlying principle of the fantastic according to Todorov". (McHale 1987, 74) McHale ser at det er få postmoderne tekster som kan klassifiseres som fantastiske, hvis man skal følge Todorovs sjangerforståelse. Hvordan kan McHale så forsvare det tette forholdet han mener å ha funnet mellom det fantastiske og postmodernismen? Her viser han til Todorovs egne tanker hva angikk det fantastiske i det 20. århundret, og hans analyse av Kafkas "Forvandlingen". Todorov karakteriserte denne teksten som *ikke* tilhørende det fantastiske, grunnet tekstens (banale) tone og fordi ingen av karakterene opplevde noen epistemologisk nøling eller situasjon hvor de måtte velge mellom en naturlig og en overnaturlig forklaringsmodell. For Todorov markerte denne teksten begynnelsen på slutten for sjangeren fantastisk litteratur, og han ser også dette som en videre konsekvens av den moderne litteraturens manglende mulighet til å representere virkeligheten generelt. Det fantastiske er jo ifølge Todorov fundert på tilstedeværelsen av det

realistiske, og uten dette vil ikke det fantastiske kunne eksistere. Nølingen dominerte ifølge Todorov *alt* i denne tekstens innhold *og* samtid, men altså ikke i den avgrensede betydningen han selv hadde gitt nølingen i sin sjangerdefinisjon. Men i stedet for å gi Todorov rett i at det fantastiske døde med Kafka, stopper McHale opp, og hevder at det å lyse død over den fantastiske litteraturen er "[J]umping to conclusions". (McHale 1984, 75)

McHale bruker så Todorovs egen sjangerdefinisjon som ammunisjon, når han sier seg uenig i at "Forvandlingen" ikke skulle kunne være fantastisk. For det første er hverken mangelen på en nølende karakter innad i det fiktive tekstuniverset, eller den banale tonen i gjengivelsen av den, gode argumenter mot at dette er en fantastisk tekst, for dette tilhører ifølge McHale ikke de *obligatoriske* sjangerkravene til Todorov. For hvis epistemologisk tvil *må* forekomme for å gi den todorovske fantastiske effekten, hvorfor *må* den forekomme hos en karakter *i* teksten og ikke *hos leseren* som jo, ifølge McHale, er tilfellet i "Forvandlingen"? Tonen i teksten er uvant, fordi leseren er mer vant med det truende, det skrekkinngytende, det totalt uventede innen sjangeren, men dette hevder McHale er historisk betingede faktorer som påvirker sjangeren, ikke strukturelle eller logiske nødvendigheter som *må* ligge til grunn for at sjangeren skal kunne bestå.

McHale hevder dessuten at påstanden om representasjonens umulighet i det 20. århundrets litteratur er sterkt overdrevet, så som påstanden om den fantastiske litteraturens sikre død er det. Hans konklusjon kan ikke misforstås:

So the anomalies lie not in "Metamorphosis" or postmodernist fantastic fiction, but in Todorov's theory and its ability to handle such texts. Todorov's epistemological approach simply does not get to the bottom of the fantastic. That "bottom", the deep structure of the fantastic, is, I would argue, ontological rather than epistemological. (McHale 1987, 75)

Det fantastiske, ifølge McHales analyser, kan fortsatt sees som en sone for nøling, for grenseoverganger, "not, however between the uncanny and the marvelous, but between this world and the world next door." Det kan synes som om det fantastiske med postmodernismen har kommet oss mye nærmere inn på livet. McHale gir forøvrig Todorov rett i noe:

Todorov is right, of course, that for a certain historical period, running roughly from the rise of the gothic novel in the eighteenth century to Kafka's "Metamorphosis", a structure of epistemological hesitation was superimposed upon the underlying dual ontological structure of the fantastic, naturalizing and "psychologizing" it. But in the years since "Metamorphosis," the epistemological structure has tended to evaporate, leaving behind it the ontological deep structure of the fantastic still intact. Hence the practice of an ontological poetics of the fantastic by postmodern writers. (McHale 1987, 75- 76)

## Fantastisk litteratures naturlige plass og funksjon i postmodernismen:

### Lance Olsen

Lance Olsen er en litteraturteoretiker som, i enda tettere grad enn McHale, knytter postmodernismen og det fantastiske sammen, når han legger det faktum at vår samtids definisjoner og begrep angående det virkelige og det uvirkelige utfordres daglig, til grunn for sjangerens økende popularitet. Han er enig med McHale i hans kritikk av Todorov. Den fantastiske litteraturen lever også ifølge Lance Olsen i beste velgående, men der McHale fokuserer på ontologi fokuserer Olsen på dekonstruksjon. Postmoderne kunst må, ifølge Olsen, svare en virkelighet som bokstavelig talt er fantastisk.

Olsen åpner boken *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy* (1987) friskt, med følgende påstand:

Suggesting what Alain Robbe-Grillet somewhat misleadingly calls the Balzacian mode of fiction (a mode primarily interested in content; the communal; the psychological; the chronological; the fully rounded character; the mimetic-a mode, in other words, firmly grounded in "the world") is dead seems a little like suggesting there are no such things as UFOs. As much as one would like to believe or not such charming and marvelous ideas, the fact remains that the *National Enquirer* and the U.S. Air Force report and catalog sightings continually. (Olsen 1987, 1)

Olsen har derved satt tonen for sitt eget teoretiske ståsted, gjennom denne originale, paradoksale sammenstillingen av realisme og UFO'er, the *National Enquirer* og det amerikanske luftforsvaret. Han hevder at joda, realismen eksisterer den, men den er ikke lenger enerådende, kanskje ikke engang dominerende. Han skriver at "[c]ompetent writers working under realist, naturalist, and even modernist assumptions are presently alive, well, popular, and often financially successful". Videre støtter han seg til litteraturprofessoren Fredric Jameson, som poengterer at denne litteraturen "persuades us in a concrete fashion that human actions, human life is somehow a complete, interlocking hole, a single, formed, meaningful substance . . . . Our satisfaction with the completeness of plot is therefore a kind of satisfaction with society as well". (Olsen 1987, 1) Samtidig finnes det postmoderne tenkere som anser slik litteratur som reaksjonær – eller som Robbe-Grillet hevdet om den litterære diskursen forut for postmodernismen – "[it is] no longer anything but an empty formula, serving only as the basis for tiresome parodies". (Robbe-Grillet 1965, 135)

Når Olsen diskuterer modernismen trekker han så inn John Barth og hans essay "The Literature of Exhaustion" (1967), hvor Barth kaller modernismen "the literature of exhausted possibility". Barth påstår at litteraturen er preget av "the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities. (...) But, the literature of exhausted possibility (...) is by

no means necessarily a cause for despair". (Barth 1967, 64) Lance Olsen sier seg enig i denne påstanden og forklarer det med at det som øyensynlig kan virke som en kulturell blindvei avfører mulighetene til å finne nye veier, nye strategier. Lance fortsetter sitt resonnement: "One strategy that has been employed frequently by postmodern literature as a way to liberate its imagination from the realistic, naturalistic, and modernist modes of fiction is **the fantastic**." (Olsen 1987, 2, min utheving)

A mode that has been around since *The Epic of Gilgamesh*, which has been used for a variety of purposes (didactic, escapist, and so on), and which has often been considered a relatively minor genre, now fantasy has begun to compete with the Balzacian mode as the dominant form of fiction. (...) The result, as we shall see, is the creation of a particularly suitable vehicle for the postmodern imagination since contemporary fantasy may be thought of as the literary equivalent of deconstructionism. It is a mode which interrogates all we take for granted about language and experience, giving these no more than shifting and provisional status. It is a mode of radical skepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of "meaning"; in the production of a universe without "truth"; in a bottomless relativity of "significance". (Olsen 1987, 2- 3)

Lance Olsen har så langt brukt begrepene *postmodernisme* og *fantasy* som om de var selvforklarende begreper, som det var bred enighet om definisjonene av. Dette er, som han nå påpeker, langt fra tilfelle. Han legger så frem egne og andres definisjoner, og tydeliggjør i det følgende samtidig sitt eget prosjekt med boka *Ellipse of Certainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*.

Et produktivt utgangspunkt i arbeidet mot å avmystifisere begrepet *postmodernisme* er ifølge Olsen å først undersøke og avdekke *modernismens* vesen og dominerende trekk.

Modernism was the prevalent cultural mode between the 1880's and the 1930's. It signals a reaction against the Victorian and naturalist modes. In other words, it is a reaction against the dominant assumptions of the nineteenth-century, postromantic sensibility, a reaction that negates the belief in materialism fostered by Marx, Darwin, and the scientific method based on Newtonian mechanics. It attacks the bourgeois mentality that gained power steadily through the eighteenth and nineteenth centuries; and it wars against the belief in naive optimism and metaphysical stability embodied in industrialization, urbanization, progress, and the image of the 1851 Crystal Palace. It is a response to the deep recognition that common terms of reference have been lost, and is the antithesis of a Thackeray, Dickens, or Tennyson. (Olsen 1987, 7)

I forlengelse av Olsens tanker om modernismen, kan vi lese følgende om hans syn på postmodernismen:

In many ways postmodernism may be seen as a continuing in the same vein as modernism; it too may be seen as a reaction against the dominant assumptions of the nineteenth century. But it is also a radicalization of that reaction. Whereas modernism developed a number of responses to the situation in which it found itself – responses that created a sense of coherence and ultimate order, as in the drive towards elitism, self-creation, and primitivism – postmodernism can no longer find any response adequate to the situation in which it finds itself, a situation consisting in the ultimate denaturalization of

the planet and a deep belief in the imminent end of humanity (as I write, forty wars are being fought around the world by millions): a universe under physical and metaphysical erasure. (Olsen 1987, 8)

På lignende måte som modernismen kan leses som den vestlige humanismens siste hjerteslag, kan postmodernismen leses som de første utbruddene av posthumanismen, hevder Olsen. Ideene bak den klassiske humanisme, fornuften, tankene om menneskelige fremskritt, drømmen som har dominert vesten siden antikken, har i stor grad brutt sammen. Olsen siterer filosofen Jean-François Lyotard og hans skille mellom det moderne og det postmoderne: "[the modern] legitimates itself with reference to a metadiscourse . . . making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth". Lyotard definerer det postmoderne "as incredulity towards metanarratives . . . The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its goal". (Olsen 1987, 11) Olsen forklarer at det moderne, og faktisk alle tidligere litterære epoker, appellerte til en metadiskurs som knyttet universet sammen, en metatekst som fortalte "Historien" om kunnskap og kultur. I middelalderen var denne metateksten Gud, i nyklassisismen stod fornuften i sentrum. Men det postmoderne appellerer ikke til en metatekst, ingenting knytter universet sammen, ingenting gir mening. Lance Olsen oppsummerer til slutt sitt syn på postmodernismen:

So postmodernism is an attempt – at best paradoxical and at worst failed – to respond to contemporary experience, an experience that is continually beyond belief. (...) Our preconceptions of what constitutes the impossible are assaulted every day. In other words, postmodern art faces the problem of responding to a situation that is, literally, fantastic. No wonder, then, that fantasy becomes the vehicle for the postmodern consciousness. The fantastic becomes the realism our culture understands. (Olsen 1987, 13-14)

Om det fantastiske erkjenner Olsen at til tross for økt forskning og fokus knyttet til det fantastiske siden Todorovs viktige arbeid i 1970, finnes det i dag ingen allmenn anerkjent definisjon. Olsen sier seg imidlertid enig med Rosemary Jackson i hennes tolkning av Todorov: "At the one end of the continuum is the marvelous, at the other the mimetic (Todorov's uncanny). Hovering in between (...) exists the fantastic." (Olsen 1987, 18) På bakgrunn av dette avslører Olsen sitt syn på det fantastiske som et modus som stammer og hakker mellom to former for diskurs:

In other words, fantasy is that stutters between two modes of discourse which generates textual instability, an ellipse of uncertainty. The stutter may last for a phrase, for a sentence, for a chapter, or even for a novel, but its result is the banging together of the *here* and *there* so that neither the reader nor the protagonist knows quite where he is. That is, fantasy is a deconstructive mode of narrative." (Olsen 1987, 19)

Olsen hevder videre at det fantastiske i sin reneste form oppstår i kulturelt sett urolige tider. Dermed syns han ikke det er overraskende at det fantastiske har fått en slik dominerende plass i postmoderne litteratur.

### **Til analysene!**

Når jeg nå skal rette fokuset mot de skjønnlitterære verkene og analysene av disse, kan det være greit å sammenfatte noen av de spørsmålene jeg tar med meg i den videre lesningen. Jeg vil ta med meg Todorovs sjangerforståelse og de kravene han stiller til fantastisk litteratur inn i lesningen av skjønnlitteraturen. Hvordan gjør disse seg gjeldende i de utvalgte tekstene til Stevenson, Calvino og Bringsværd? På hvilke måter fremtrer nølingen i de tre tekstene? Hvem nøler, hva slags karakter får denne nølingen og hvordan påvirkes den av fortellerhandlingen? Kan vi se en utvikling innen den litterære funksjonen, fra den Todorov viste at det fantastiske hadde innenfor hans historisk avgrensede sjangerdefinisjon? Hva så med den sosiale funksjonen? Kan vi spore en utvikling her? Hvordan har den kultur- og litteraturhistoriske utviklingen fra realisme, via modernisme og inn i postmodernisme, preget funksjonen (både den litterære og den sosiale) til det fantastiske i litteraturen? Gir det noen mening å plassere verkene innenfor eller utenfor en opptegnet sjangerdefinisjon, eller bør det fantastiske i litteraturen heller forstås som impulser på linje med det mimetiske? Eller bør det forstås som et litterært virkemiddel, en modus eller kanskje som litteraturens svar på dekonstruksjonen? Det er slike spørsmål jeg vil ha med meg videre inn i analysene av Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Italo Calvinos *Il barone rampante* (1957) og Tor Åge Bringsværd's *Den som har begge beina på jorda står stille* (1974).

### 3. En analyse av Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886)

Her vil jeg først gi en analyse av den litterære funksjonen det fantastiske får i *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (videre omtalt som *Strange Case*). Deretter vil jeg analysere hvordan nølingen i teksten er knyttet til fortellerhandlingen, før jeg til slutt ser nærmere på *Strange Case* i lys av Todorovs tese om sjangerens sosiale funksjon.

#### ”Story of the door.” Det fantastiske med fokus på litterær funksjon

Teksten åpner med en beskrivelse av den sentrale karakteren Mr. Utterson:

Mr. Utterson the lawyer was a man of a rugged countenance, that was never lighted by a smile; cold, scanty and embarrassed discourse; backward in sentiment; lean, long, dusty, dreary and yet somehow loveable. At friendly meetings, and when the wine was to his taste, something eminently human beamed from his eye; something indeed which never found its way into his talk, but which spoke not only in these silent symbols of the after-dinner face, but more often and loudly in the acts of his life.  
(7)<sup>1</sup>

Det første jeg her legger merke til er mangelen på komma mellom ”Mr. Utterson” og ”the lawyer”. Dette er kanskje strengt talt ikke en nødvendighet, men valget av å ikke inkludere et komma her og derved gi ”the lawyer” status som en tilleggsopplysning virker bevisst. Det at herr Utterson er advokat er et viktig skussmål og karaktertrekk, noe som blir understøttet av de opplysningene vi blir gitt om han senere. Vi har her med en reservert mann å gjøre, sindig, kjølig, tilbakeholdende, men samtidig elskelig. Han er en handlingens mann, ikke en mann av mange ord. I den videre introduksjonen av herr Utterson, fortsatt på første side, får vi servert noe som jeg leser som et frampek på videre handling. Vi får vite at herr Utterson er streng mot seg selv, men overbærende og lite dømmende mot andre. Han blir av denne grunn ofte det siste anstendige bekjentskapet til folk som har havnet på skråplanet:

He was austere with himself; drank gin when he was alone, to mortify a taste for vintages; and though he enjoyed the theatre, had not crossed the doors of one for twenty years. But he had an approved tolerance for others; sometimes wondering, almost with envy, at the high pressure of spirits involved in their misdeeds; and in any extremity inclined to help rather than to reprove. “I incline to Cain’s heresy,” he used to say quaintly: “I let my brother go to the devil in his own way.” In this character, it was frequently his fortune to be the last reputable acquaintance and the last good influence in the lives of down-going men. (7)

---

<sup>1</sup> Av hensyn til lesbarhet referer jeg til primærtetekstene ved kun å henvise til sidetall. Ytterligere opplysninger om utgivelsen finnes i litteraturlisten.

Frampeket her består i dette overbærende karaktertrekket som i tekstens kontekst virker umåtelig raust, da vi har med en respektabel advokat å gjøre. Viten om samtidens strenge moral, sammensnørte kjoleliv og smale sti gjør dette enda mer oppsiktsvekkende. Leserne får her følelsen at vi, sammen med herr Utterson, skal få stifte bekjentskap med en av disse uheldige på skråplanet.

Det skal snart vise seg at det er Dr. Jekyll som er denne uheldige. Dr. Jekyll er en venn av herr Utterson og vi får faktisk ikke stifte *direkte* bekjentskap med han i dette første kapitlet. Han blir derimot indirekte trukket inn i fortellingen via Mr. Richard Enfield og en mystisk beretning, som han deler med herr Utterson på en av deres faste søndagsturer. Disse ukentlige spaserturene føyer seg inn i rekken av all annen regelmessighet og normalitet som hittil har blitt presentert i teksten. Herr Utterson er en regelmessig og moderat anlagt mann. "It is the mark of a modest man to accept his friendly circle ready-made front he hands of opportunity; and that was the lawyer's way." (7) Dette er også bakgrunnen til hans omgang med herr Enfield, som er en fjern slektning. De blir begge beskrevet som kjedelige, de sier ikke stort på søndagsturene sine, men setter like fullt pris på dem. I kontrast til dette, og i kontrast til et avsnitt som beskriver et blomstrende og vakkert londonområde de vandrer gjennom, kan leseren merke seg et brudd:

Two doors from the corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gamble on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature, the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped with neither bell nor knocker, was blistered and distained. Tramps slouched into the recess and struck matches on the panels; children kept shop upon the steps; the schoolboy had tried his knife on the mouldings; and for close on a generation, no one had appeared to drive away these random visitors or to repair their ravages. (8)

Og så stiller Herr Enfield herr Utterson et svært viktig spørsmål, mens de begge står på den andre siden av gaten vendt mot den omtalte bygningen: "Did you ever remark that door?" (8)

Todorov hevder i sin analyse av funksjonen det fantastiske har i litteraturen, at den fungerer som en igangsetter, som den som mest effektivt bidrar til en endring fra det stabile utgangspunktet over til noe ustabil, fra en balanse til en ubalanse. For at strukturen i fortellingen skal endres må det være en norm eller regel til stede, som følgelig brytes og dermed åpner for at det fantastiske skal kunne tre frem. Todorov gir oss et beskrivende eksempel:



Again, let us recall the "Second Calender's Tale": the calender finds himself in the princess' underground chamber; he might remain there as long as he likes, enjoying his companion and the delicate sweetmeats she serves him – but the tale would thereby perish. Fortunately there exists a ban, a rule; not to touch the genie's talisman. This is obviously what our hero will do at once; and the situation will thereby be all the more quickly modified in that the retributive figure is endowed with supernatural force: "No sooner was the talisman broken than the Palace shook to its very foundations." (Todorov 1975, 165)

I *Strange Case* er fortellerhandlingen i stor grad bestemmende for hvorledes det fantastiske blir presentert for leseren. Dette fordi vi får fortalt den mystiske historien (ja, selve "the strange case") først av en aural forteller, som lar Enfield, Utterson, Lanyon komme til orde i tredjeperson og gjennom direkte tale i dialogform, før vi til sist får to førstepersonsfortellinger: "Dr. Lanyon's narrative." og "Henry Jekyll's full statement of the case.". Det vi får gjengitt i herr Enfields fortelling til herr Utterson i bokens første kapittel, er en analeptisk fortelling om hva herr Enfield engang opplevde å se. Fortellingen blir trigget av synet av den aktuelle døra og bygningen de rusler forbi på sin søndagstur. Regelen som her blir brutt for at det fantastiske skal få tre frem i fortellingen, er i *Strange Case*' første kapittel todelt.

Den første regelen som blir brutt i handlingens nåtid, altså i fortellergjerningen til Enfield, er et selvpålagt forbud mot å være for nysgjerrig og stille spørsmål til andres affærer og siden sladre om dem. Herr Utterson spør om Enfield visste om han som signerte den mystiske sjekken (som vi snart skal komme tilbake til) bodde innenfor den døra eller ikke.

'No, sir: I had a delicacy,' was the reply. 'I feel very strongly about putting questions; it partakes too much of the style of the day of judgement. You start a question, and it's like starting a stone. You sit quietly on the top of a hill; and away the stone goes, starting others; and presently some bland old bird (the last you would have thought of) is knocked on the head in his own back garden and the family have to change their name. No, sir, I make it a rule of mine: the more it looks like Queer street, the less I ask. (11)

"The strange case", som han her har sett opptakten til og som han videreformidler til herr Utterson, setter i gang flere steiner, og han bryter her sin første regel. Han oppdager det først når herr Utterson erkjenner å vite mer om saken, eller i hvert fall om herr Jekyll som bor i samme bygning, hvorpå herr Enfield pinlig berørt innrømmer: "Here is another lesson to say nothing, (...). I am ashamed of my long tongue. Let us make a bargain never to refer to this again." Utterson svarer: "With all my heart, (...). I shake hands on that, Richard." (12) Her ønsker de seg tilbake til en situasjon som ikke lenger er tilgjengelig for dem. De ønsker seg tilbake til den stabile situasjonen som eksisterte *før* dette fantastiske og oppsiktsvekkende ble fortalt. Dette vet vi jo nå at ikke går. Todorov hevder det og vi forstår det av

fortellerhandlingen. For hva skulle vel neste kapittel handle om dersom dette løftet ble innfridd?

Det andre regel-/normbruddet vi møter i det første kapitlet er *i* selve fortellingen til herr Enfield. Det er altså et analeptisk normbrudd, men et viktig et, for ellers hadde ikke Enfield ensset Hydes opptrinn, og det hadde heller ikke vært noe å fortelle herr Utterson. Opptakten til episoden er mystisk, og språket er poetisk og ladet. Herr Enfield forteller at han er på vei hjem fra et sted beliggende ved verdens ende, sent, sent, en svart vinternatt.

Street after street, and all the folks asleep – street after street, all lighted up as if for a procession and all as empty as a church – till at last I go into that state of mind when a man listens and listens and begins to long for the sight of a policeman. All at once, I saw two figures: one a little man who was stumping along eastward at a good walk, and the other a girl of maybe eight or ten who was running as hard as she was able down a cross street. Well, sir, the two ran into one another naturally enough at the corner; and then came the horrible part of the thing; for the man trampled calmly over the child's body and left her screaming on the ground. It sounds nothing to hear, but it was hellish to see. It wasn't a man; it was like some damned Juggernaut. (9)

Normbruddet, og utviklingen fra en stabil til en ustabil situasjon, blir understreket gjennom språkbruken til Stevenson. Han gjentar seg først, språket er poetisk og nærmest messende: ”Street after street, and all the folks asleep.” Dette er vakkert og beroligende, som begynnelsen på en vuggesang. Så benyttes ordene ”procession” og ”church”, og kirken blir i tillegg beskrevet som tom. Dette gir litt kjøligere og mer urovekkende assosiasjoner. Så innrømmer han selv sin egen voksende nervøsitet og savnet av synet på en trygg skikkelse i form av en politimann. Så! ”All at once” skjer det utrolige, normbruddet. Ingen skikkelige mennesker tramper vel ned et pikebarn og lar henne ligge som om ingenting var hendt. Herr Enfield tar affære, får tak i den mystiske skikkelsen og bringer han tilbake til gjerningsstedet, hvor en gruppe mennesker alt hadde samlet seg rundt barnet. Her får leseren presentert mange hint om at det ikke er en vanlig mann vi her har med å gjøre. Enfield: ”He was perfectly cool and made no resistance, but gave me one look, so ugly that it brought out the sweat on me like running.” (9) Andre uvanlige og sterke reaksjoner på dette uvanlige vesenet følger tett på:

Well, the child was not much the worse, more frightened, according to the Sawbones (legen som var blitt tilkalt, min anm.); and there you might have supposed would be an end to it. But there was one curious circumstance. I had taken a loathing to my gentleman at first sight. So had the child's family, which was only natural. But the doctor's case was what struck me. He was the usual cut and dry apothecary, of no particular age and colour (...) and about as emotional as a bagpipe. Well, sir, he was like the rest of us; every time he looked at my prisoner, I saw the Sawbones turn sick and white with the desire to kill him. (...) And all the time, as we were pitching in the red hot, we were keeping the women off him as best we could, for they were as wild as harpies. I never saw a circle of such hateful faces; and there was the man in the middle, with a kind of black, sneering coolness—frightened too, I could see that—but carrying it off, sir, really like Satan. (9-10)

Her er det mye å gripe tak i. "Sawbones", som ellers blir beskrevet som en ytterst nøktern fyr, er her fylt av uvilje og uforklarlig hat mot den fremmede. Hatet blir godt belyst gjennom bemerkningen av kvinnenens reaksjoner også, da de som kjønn ellers er nesten, om faktisk ikke helt, utelukket av resten av fortellingen. Stevensons verden er i *Strange Case* en maskulin verden, men her er lysten til å drepe så sterk at selv kvinner og deres hat nevnes som ytterligere sannhetsvitner, i tillegg til både herr Enfield og den nøkterne legen, som er "about as emotional as a bagpipe". Lysten til å drepe den fremmede skinner igjennom, allusjoner til helvete skapes i uttrykket "as we were pitching in the red hot" og situasjonsbeskrivelsen kulminerer i det å sammenligne den avskyelig fremmede med Satan selv. Det jeg ikke har tatt med i sitatet er at siden det å faktisk drepe han var utelukket, gjorde "mobben" det nest verste på den tiden og det var å true med karakterdrap. De skulle lage skandale og ødelegge hans gode navn og rykte for godt. Dette var tydeligvis ingen spøk i disse dager og selv denne djevelske ugjerningsmannen ville unngå dette. Til enhver pris ville det vise seg, for han tilbyr en økonomisk kompensasjon, han vil kjøpe seg ut av dette uføret. "Name your figure." (10) Kontanter og en sjekk med *Dr. Henry Jekylls* signatur henter han fra den tidligere omtalte mystiske døra, og slik blir Dr. Jekyll implisert og indirekte introdusert i *Strange Case*.

Den fremmedes ugjerning brøt et moralsk forbud da han hensynsløst trampet ned barnet og lot det ligge. Normbruddet blir fremhevet av Stevensons ordvalg: den fremmede "trampled calmly" (9). Dette er jo nesten som en oksymoron å regne. Da ugjerningen ble oppdaget av herr Enfield, var det ingen vei tilbake. Enfield bryter sitt eget sladreforbud når han rapporterer hendelsen videre til Utterson. Til tross for deres helhjertede løfte om å aldri mer referere til denne hendelsen, vet vi at dette er nok et løfte, en regel, som blir brutt. Og for det er vi herrene og Stevenson en stor takk skyldig, det er jo dette som driver handlingen og en videre avdekking av det fantastiske, "the strange case", videre. Todorov siterer Roger Caillois som hevder: "The fantastic is always a break in the acknowledged order, an irruption of the inadmissible within the changeless everyday legality." (Todorov 1975, 26) Dette bruddet har vi fått presentert i det første kapitlet både som et løftebrudd og som et analeptisk normbrudd. "Story of the door" er en tittel som forøvrig gir døra to mulige betydninger: den som direkte refererer til den faktiske døra tilhørende det mystiske bygget, og den mer metaforiske betydningen som henspiller på funksjonen normbruddet har for det fantastiske og for selve fortellerhandlingen: Når døra åpnes kan vi effektivt forflytte oss fra en virkelighet til en annen. Den stabile situasjonen har gått over til å bli ustabil, handlingen har blitt dynamisk, noe som gir god grobunn for den todorovske nølingen. Normbruddet som Callois refererer til

får vi presentert på hele to nivåer og i to tider i Stevensons første kapittel, "Story of the door."

Todorov viser til at én tekst med fordel kan ha flere brudd i handlingen:

[C]onsider the "Third Calendar's Tale": here the law is not to utter the name of God. By violating this law, the hero provokes the intervention of the supernatural: his boatman - "the man of bronze" - falls into the water. Later: the rule is not to enter a certain room; by transgressing it, the hero finds a horse who carries him up into the sky . . . Whereby the plot is amazingly advanced. Each break in the stable situation is followed, in these examples, by a supernatural intervention. The marvelous element proves to be the narrative raw material which best fills this specific function: to afford a modification of the preceding situation, and to break the established equilibrium (or disequilibrium). (Todorov 1975, 165)

I lys av dette finnes det et brudd til som jeg vil trekke frem og gi en analyse av. Dette er å finne i kapitlet "Incident of the letter" (24-28), og det er denne gangen Dr. Jekyll selv som ytrer løftet. Dr. Jekyll virker håpløst oppgitt etter mordet på Carew da Mr. Utterson spør han om Hyde, full av bekymring: "You have not been mad enough to hide this fellow?" Jekyll huler desperat til svar, "Utterson, I swear to God, (...) I swear to God I will never set eyes on him again. I bind my honour to you that I am done with him in this world." (25) Her er det flere ting som er av analytisk interesse. Jeg ser "I bind my honour to you" i sammenheng med det vi får vite om herr Utterson i første kapittel. Og nå må jeg gjenta meg selv noe og få med hele sitatet, som også her blir relevant:

He was austere with himself; drank gin when he was alone, to mortify a taste for vintages; and though he enjoyed the theatre, had not crossed the doors of one for twenty years. But he had an approved tolerance for others; sometimes wondering, almost with envy, at the high pressure of spirits involved in their misdeeds; and in any extremity inclined to help rather than to reprove. "I incline to Cain's heresy," he used to say quaintly: "I let my brother go to the devil in his own way." In this character, it was frequently his fortune to be the last reputable acquaintance and the last good influence in the lives of down-going men. (7)

Dr. Jekyll gir altså Utterson et løfte om at han er helt ferdig med Hyde, et slags æresord. Denne æren er jo satt på spill, det vet vi, og han har blitt til en av Uttersons "down-going men". Sitatet om Utterson trekker inn Kain og Abel fra Det gamle testamentet, og i fotnoten til min nortonutgave står følgende forklart: "Adam and Eve's firstborn son Cain murdered his brother Abel and afterwards asked, 'Am I my brother's keeper?'" (Genesis 4:5)". Når Kain og Abel blir nevnt av Utterson i sitatet, og motivet i tillegg blir videre utlagt i fotnoten, inviterer dette til en innledende analyse. Utterson uttrykker ganske klart at han ikke synes man er ansvarlig for sine brødre, da han lar dem gå i hundene (djevelen), som de selv vil. Han uttrykker også noe misunnelse over intensiteten i gjennomføringene av udådene. Utterson er som kjent selv meget restriktiv overfor egne lyster. I Bibelen er motivasjonen bak Kains drap

på Abel misunnelse. Slik kan det hevdes at Utterson gjennom å *passivt* unnlate å ta ansvar for sine brødre faktisk *aktivt* lar dem gå i hundene. Når det gjelder Dr. Jekyll, kunne Utterson vel ha hjulpet sin venn ved å i større grad blande seg inn i hans affærer, både privat og profesjonelt. Privat lar han sin venn isolere seg. Utterson gir han opp og lar han være i fred (det vil si ufred). Profesjonelt sitter han på løsningen på gåten og sin venns tilsynelatende håpløse situasjon, i og med at han har alle oppklarende testamentar innlåst i sin safe. Etter at Dr. Lanyon dør, får Utterson hans testamente, som kunne oppklart svært mye, men: "A great curiosity came on the trustee, to disregard the prohibition and dive at once to the bottom of these mysteries, but professional honour and faith to his dead friend were stringent obligations; and the packet slept in the inmost corner of his safe. (31) Uttersons profesjonelle og private holdning fører til at de blir liggende i safen til Jekylls' "frelse" er utenfor rekkevidde.

En annen tolkning av denne Kain og Abel-allusjonen er at det henspiller på brødrepåret Jekyll og Hyde selv. Umiddelbart kan det synes som om allusjonen i så fall er speilvendt, at den gode (Jekyll/Abel) må drepe den onde (Hyde/Kain), men ved nærmere ettertanke så tvinges jo Jekyll til å begå selvmord for å få bukt med onde Hyde en gang for alle. Slik er det også i tilfellet Kain, som tar livet av Abel. Det ropes innenfra når Utterson til slutt bryter ned døren til Jekylls laboratorium: "Utterson, (...) for God's sake, have mercy!" (38) Utterson tror dette er stemmen til Hyde. Men viser egentlig Utterson nåde ved å bryte inn døren, og dermed muligens utløse Jekylls selvmord, eller hadde han vist nåde ved å la være? *Jekyll* utviser uansett ansvar for sin bror, idet han tar livet av han og derigjennom også seg selv. *Han* er sin 'brothers keeper'.

Løftet, som Dr. Jekyll gir Utterson om å aldri mer ha kontakt med Hyde, brytes i alle fall, om enn ikke ved egen fri vilje. Han mister kontroll over doseringen av stoffet som frembringer transformasjonen, og han kan attpåtil sovne som seg selv og våkne som Hyde. Men, i og med at Jekyll tar det ultimate ansvaret for sine handlinger gjennom (selv-)mordet, kan det muligens hevdes at han ikke dør helt uten æren i behold. Kanskje er det heller herr Utterson, som ved å ikke ta nok direkte ansvar, er den som sitter igjen med den minste graden av ære. Uansett hvordan man velger å se på dette siste, så mener jeg nå å ha trukket frem tre løfte-/normbrudd som kan sammenfattes på følgende måte: Det første var et løfte mellom Enfield og Utterson. Dette var et sladreforbud og et løfte. Dette løftet brytes, og den første steinen løsner og ruller ned fra toppen av bakken, slik Enfield selv formulerer det. Det andre bruddet er et analeptisk normbrudd. Hyde tramper uanfektet ned et pikebarn. Det tredje bruddet er et løfte Jekyll gir Utterson om at han er ferdig med Hyde. Også dette brytes. Alle

bruddene kan minne om strukturen i en rammefortelling der intensiteten øker, slik at man som leser kommer nærmere kjernen i fortellingen ved hvert eneste brudd. Ved hvert brudd igangsettes handlingen, og intensiteten øker.

**”That won’t hold water; it doesn’t commend itself to reason.”**

### **Narratologisk analyse med fokus på nøling**

Todorov hevder at fantastisk litteratur som sjanger hadde en relativt kort levetid og spør seg om grunnen til dette i følgende sitat:

[W]e may inquire as to the function of the fantastic itself: which is to say, not the function of supernatural events, but the function of the reactions they provoke. This question seems all the more interesting because whereas the supernatural and the genre which accepts it literally, the marvelous, have always existed in literature and are much in evidence today, the fantastic has had a relatively brief life span. It appeared in a systematic way around the end of the eighteenth century with Cazotte; a century later, we find the last aesthetically satisfying examples of the genre in Maupassant’s tales. We may encounter examples of the hesitation characteristic of the fantastic in other periods, but it is exceptional when the hesitation is thematized by the text itself. Is there a reason for this short span? Or again: why does the literature of the fantastic no longer exist? (Todorov 1975, 166)

Som vi har sett legger Todorov det realistiske til grunn for at det fantastiske skal kunne tre frem i teksten.

The reader and the hero, as we have seen, must decide if a certain event or phenomenon belongs to reality or to imagination, that is, must determine whether or not it is real. It is therefore the category of the real which has furnished a basis for our definition of the fantastic. (Todorov 1975, 167)

Dette utgangspunktet er kritisk, i det som kan kalles Todorovs dødsdom over fantastisk litteratur – fordi det utgjør hele grunnlaget for hans tolkning av Kafkas ”Forvandlingen”. Her hevder Todorov at teksten ble til i en samtid der *alt* ble gjort til gjenstand for tvil, selv muligheten av å formidle erfaring gjennom ord og derigjennom litteratur, og hvordan kunne da det fantastiske opptre på bakgrunn av det realistiske? Hvordan kan det fantastiske overleve under slike forhold? Det kan den ikke, hevder Todorov: ”What has become of the narrative of the supernatural in the twentieth century? For the answer, let us turn to what is doubtless the most famous text that may be placed in this category: Kafka’s ‘Metamorphosis’.” (Todorov 1975, 169)

I Todorovs analyse av teksten trekker han særlig frem det som skulle vært fantastisk i teksten, forvandlingen av en mann til en kakerlakk, men som blir gjengitt allerede i tekstens første setning. Det man kan ane av nøling, *hesitation*, forsvinner raskt idet det fantastiske i

større og større blir grad gjengitt, men også mottatt av hovedpersonen og andre i teksten, som realistisk. Todorov tegner et bilde av tradisjonell fantastisk litteratur som bygger på en grunnleggende nøling ved om en situasjon er reell eller ikke, som en kurve helt diametralt forskjellig fra den man kan finne i Kafkas tekst. Her er det ifølge Todorov snarere snakk om adaptasjon enn nøling, hvor utviklingen starter med det fantastiske som utgangspunkt, mannen har blitt forvandlet til en kakerlakk, og utviklingen følger herfra til en normalisering av hendelsen. Og Todorov poengterer, tidstypisk: "The event described in 'The Metamorphosis' is quite as real as any other literary event." (Todorov 1975, 172) Hva betyr så en slik endring i den narrative strukturen?

In the fantastic, the uncanny or supernatural event was perceived against the background of what is considered normal and natural; the transgression of the laws of nature made us even more powerfully aware of them. In Kafka, the supernatural event no longer provokes hesitation, for the world described is entirely bizarre, as abnormal as the very event to which it affords its background. We therefore find here (but in an inverted form) the problem of the literature of the fantastic – a literature which postulates the existence of the real, the natural, the normal, in order to attack it subsequently – but Kafka has managed to transcend this problem. (Todorov 1975, 173)

Tvilen, som ifølge Todorov er en betingelse for sjangeren, forsvinner altså med Kafka og hans samtidige. Det gjør også selve identifikasjonen, som stilles som en sjangermessig betingelse mellom leser og hovedperson. Jean-Paul Sartre har foreslått en ny teori i forbindelse med det fantastiske. Teorien han fremsetter hevder at Kafka og Blanchot ikke lenger konsentrerer seg om ekstraordinære vesener i den fantastiske litteraturen. Sartre skriver:

[F]or them,"there is now only one fantastic object: man. Not the man of religions and spiritualisms, only half committed to the world of the body, but man-as-given, man-as-nature, man-as-society, the man who takes off his hat when a hearse passes, who kneels in churches, who marches behind a flag." (Todorov 1975, 173)

Todorov poengterer at "[t]he 'normal' man is precisely the fantastic being; the fantastic becomes the rule, not the exception". (Todorov 1975, 173) Dette er en forvandling i seg selv, en forvandling som består i at mennesket, hovedpersonen, ikke er en som bivåner det fantastiske, men i seg selv *er* det fantastiske. Hvordan stiller denne påståtte utviklingen og forvandlingen seg i forhold til Stevensons *Strange Case*? Og videre, til Bringsværd og Calvins tekster og hovedpersoner? Vi får ta én ting om gangen, og først se på *Strange Case*. I den forbindelse vil jeg hente frem Todorovs tre betingelser til sjangeren igjen, og bruker hans egen oppsummering som utgangspunkt:

[T]he fantastic is based essentially on the hesitation of the reader – a reader who identifies with the chief character – as to the nature of an uncanny event. This hesitation may be resolved so that the event is acknowledged as reality, or so that the event is identified as the fruit of imagination or the result of an illusion; in other words, we may decide that the event *is* or *is not*. Further, the fantastic requires a certain type of reading – otherwise, we risk finding ourselves in either allegory or poetry. (Todorov 1975, 157)

Som vi har sett, poengterer Todorov at det fantastiske i ”Forvandlingen” alt har inntruffet idet leseren blir presentert for resultatet, ved tekstens åpning. Hovedpersonen våkner om morgenen, ferdig transformert fra mann til kakerlakk, og det fantastiske normaliseres i tiltagende grad gjennom fortellingen. Denne narrative utviklingen (adaptasjonen) anser Todorov som en diametralt forskjellig utvikling fra det vi ser i det klassisk fantastiske. Også tonen i teksten bidrar til den utradisjonelle alminneliggjøringen. Denne todorovske analysen av Kafka er interessant å ha in mente når en leser Stevensons tekst av flere grunner, men mest fordi alle ulikhetene mellom de to tekstene bygger opp under min plassering av *Strange Case* innenfor det tradisjonelle fantastiske, som en tekst ennå ikke innhentet av modernismen.

For det første normaliseres det fantastiske i *Strange Case* på ingen måte, ikke engang mot slutten av teksten. Det er på dette tidspunkt avgjørende å nevne at jeg anser herr Utterson som hovedperson. Det er gjennom han vi får presentert ”the strange case”, og det er han som gjennom hele handlingen iherdig søker en naturlig forklaring. En presisering kan kanskje være nødvendig: Det er en aural forteller som porsjonerer ut fortellingen, men det er gjennom Utterson vi *ser* og også *opplever* utviklingen. Fokaliseringen ligger hos han, og det er han som strever med å finne forklaringer. Selv da Dr. Jekylls trofaste tjener, Poole, til slutt henter Utterson, fordi han frykter at Hyde har tatt livet av Jekyll, så leter Utterson etter naturlige forklaringer og syns det ville være ulogisk om den som eventuelt skulle ha tatt livet av Jekyll fortsatt oppholdt seg i bygningen. ”Suppose it were as you suppose, supposing Dr. Jekyll to have been – well, murdered, what could induce the murderer to stay? That won’t hold water; *it doesn’t commend itself to reason.*” (35, min utheving) Utterson får et slags svar på gåten i de to siste brevene fra henholdsvis Dr. Lanyon og Dr. Jekyll, men leseren får aldri vite hans reaksjon på disse. På denne måten blir identifiseringen mellom leseren og Utterson ytterligere styrket, fordi man havner i samme båt idet man får presentert løsningen. Han leser og vi leser. Vi vet like lite om hva han tenker om løsningen som han vet hva vi tenker. Og bevegelsen fra det stabile over i det ustabile gjennom det fantastiske (”the strange case”), blir aldri igjen bekreftet stabil, handlingen er ikke normalisert, og det kan derved hevdes at fortellingen forblir i den fantastiske sfæren. Denne tolkningen støttes av Dr. Lanyon i hans brev, som selv etter å ha fått svar på gåten og sett forvandlingen fra Hyde til Jekyll med egne



øyne skriver: "I saw what I saw, I heard what I heard, and my soul sickened at it; and yet now when that sight has faded from my eyes, I ask myself if I believe it, and I cannot answer."

(47) Selv på dette stadiet kan ikke Lanyon bestemme seg for om det han har sett *er* eller *ikke er*. Det Sartre hevder, og som Todorov viser til, om det fantastiske motivets utvikling i moderne tekster, fra å omhandle ekstraordinære vesener til at det fantastiske er mennesket selv, har enda ikke helt blitt aktuelt i Stevensons tekst. Det fantastiske oppstår riktignok i et menneske, men hovedpersonen herr Utterson er i høyeste grad ordinær, og han bivåner et fantastisk objekt, Dr. Jekyll/Mr. Hyde, som ved hjelp av en ukjent og mystisk mikstur (mer om dette siden) tilsynelatende besitter en fantastisk (selv om han tror den er vitenskapelig) evne. På basis av dette vil jeg kalle *Strange Case* for en klassisk fantastisk tekst. Det vi med Todorov ser hos Kafka kan vi ennå ikke se hos Stevenson. Det at Todorov vektlegger det realistiske i den grad han gjør, som faktisk premissleverandør til det fantastiske, er noe jeg vil komme tilbake til i analysene av Calvino og Bringsværd.

Den todorovske analysen av "Forvandlingen" er også interessant å ha lest, når en ser på hvordan fortellerhandlingen og tonen i *Strange Case*, i *motsetning* til hos Kafka, bidrar til å understreke og forsterke den ustabile situasjonen det fantastiske fører til. Dette kan knyttes til det *tredje* todorovske kravet, nemlig kravet om en ikke-allegorisk lese måte. For til tross for den stabiliteten som regjerer tekstens miljø, som uttrykkes via de respektable, edruelige karakterene og sannhetsvitnene i *The Strange Case*, deriblant Utterson, Enfield og Lanyon, som alle opererer innenfor respektable kretser i det øvre skikt i viktoriatidens London; og til tross for tekstens nærmest påståelige objektive ytre form, som gir seg uttrykk gjennom den autorale fortelleren, og språkb Bruken slik alle "incidents'ene" fungerer i kapitteloverskriftene, blodfattige og politistasjonsaktige som de er; så er det mye i narrasjonen og tonen som motsetter seg denne regelmessigheten, stabiliteten og nøytraliteten. Duo en Jekyll/Hyde motsetter seg regelmessigheten i teksten rent tematisk, men også språket Stevenson bruker når han presenterer Jekyll og Hyde er i høyeste grad uregelmessig. I "Henry Jekyll's full statement of the case" er denne uregelmessigheten tydelig. Jekyll skriver om forvandlingen til Hyde: "I was conscience of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself. It seemed natural and human." (51) Siden, i samme brevet, kan vi lese om Hyde: "He, I say – I cannot say, I. That child of Hell had nothing human; nothing lived in him but fear and hatred." (59) Den amerikanske litteraturforskeren Peter K. Garrett beskriver denne narrative uregelmessigheten på følgende måte:

As narrator and author of his "Statement", Jekyll is "I", but as protagonist or object of his narrative he sometimes is "I", sometimes "he" or "Jekyll", while Hyde is sometimes replaced by "I". Observe how quickly positions shift in this summary of the early stages of divided existence:

"The pleasures which I made haste to seek in my disguise were, as I have said, undignified; I would scarce use a harsher term. But in the hands of Edward Hyde, they soon began to turn towards the monstrous. When I would come back from these excursions, I was often plunged into a kind of wonder at my vicarious depravity. This familiar that I called out of my own soul, and sent forth alone to do his good pleasure, was a being inherently malign and villainous; his every act and thought centered on self; drinking pleasure with bestial avidity from any degree of torture to another; relentless like a man of stone. Henry Jekyll stood at times aghast before the acts of Edward Hyde; but the situation was apart from ordinary laws, and insidiously relaxed the grasp of conscience. It was Hyde, after all, and Hyde alone, that was guilty. Jekyll was no worse; he woke again to his good qualities seemingly unimpaired; he would even make haste, where it was possible, to undo the evil done by Hyde. And thus his conscience slumbered." (Garrett 1988, 189-190)

Garrett oppsummerer:

The unnamed narrator who can speak for either Jekyll or Hyde is matched within the story by an indeterminate figure who is neither: "Between the two I now felt I had to choose" (55). Who is this anonymous agent? Who writes "Henry Jekyll's Statement"? The more we ponder its disclosures, the more mysterious it becomes." (Garrett 1988, 190)

Jeg kan legge til at Jekylls "Statement" åpner med "I was born in the year 18-" og avsluttes slik: "Here then, as I lay down the pen and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end." (47, 62) Det som begynner som en tilsynelatende typisk jeg-form, som en gjerne venter seg i et utleverende og konkluderende brev, ender, hvis en ser nærmere på form og narrasjon, i alt annet enn konkluderende enkelhet. For som Garrett spør seg i eksempelet vist ovenfor: Hvem er denne som står utenfor og observerer og journalfører det ulykkelige livet til Henry Jekyll? Og kanskje er det viktigst å stille seg spørsmålet: Hva har denne narrative ustabiliteten å si for det fantastiske? Min tolkning er at den nører opp under nølingen, den gjør at man som leser stiller seg enda flere spørsmål enn det motivene alene ville ført til, og den problematiserer også på ypperlig vis det uttalte, opprinnelige målet til Henry Jekyll, nemlig å skille det onde fra det gode i mennesket.

I had learned to dwell with pleasure, as a beloved daydream, on the thought of the separation of these elements. If each, I told myself, could be housed in separate identities, life would be relieved of all that was unbearable; the unjust might go his way, delivered by the aspirations and remorse of his more upright twin; and the just could walk steadfastly and securely on his upward path, doing the good things in which he found his pleasure, and no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of this extraneous evil. It was the curse of mankind that these incongruous faggots were thus bound together - that in the agonised womb of consciousness, these polar twins should be continuously struggling. How, then, were they dissociated? (49)

Det at Henry Jekyll ikke lykkes i å besvare dette siste spørsmålet, mener jeg også å finne belegg for i Dr. Lanyon's brev til Utterson. Det ustabile i forholdet mellom karakterene Jekyll

og Hyde er tydelig i møtet mellom Hyde og Dr. Lanyon, i språkbruken til Hyde. For i Hydets tale til Dr. Lanyon kan en tydelig ane Jekylls farge og stil.

My visitor was, indeed, on fire with sombre excitement. "Have you got it?" he cried. "Have you got it?" And so lively was his impatience that he even laid his hand upon my arm and sought to shake me. (...) I beg your pardon, Dr. Lanyon," he replied civilly enough. "What you say is very well founded; and my impatience has shown its heels to my politeness. I come here at the instance of your colleague, Dr. Henry Jekyll, on a piece of business of some moment; and I understood..." he paused and put his hand to his throat, and I could see, in spite of his collected manner, that he was wrestling against the approaches of the hysteria – "I understood, a drawer..." (...) "There it is, sir," said I, pointing to the drawer, (...). He sprang to it, and then paused, and laid his hand upon his heart; I could hear his teeth grate with the convulsive action of his jaws; and his face was so ghastly to see (...). "Compose yourself," said I. (45- 46)

Med dosen for hånden, vender Hyde seg nå mot Dr. Lanyon:

"And now," said he, "to settle what remains. Will you be wise? will you be guided? will you suffer me to take this glass in my hand and go forth from your house without further parley? or has the greed of curiosity too much command of you? Think before you answer, for it shall be done as you decide. As you decide, you shall be left as you were before, and neither richer nor wiser, unless the sense of service rendered to a man in mortal distress may be counted as a kind of riches to the soul. Or, if you shall so prefer to choose, a new province of knowledge and new avenues to fame and power shall be laid open to you, here, in this room, upon the instant; and your sight shall be blasted by a prodigy to stagger the unbelief of Satan." (46)

Dr. Lanyon svarer kjølig, til tross for en viss indre uro, at han gjerne vil se slutten på denne merkverdige prosessen han nå selv har blitt implisert i via Jekylls brev og ønsker som Lanyon har imøtekommet. Lanyon gjengir i brevet Hydets svar til dette:

"It is well," replied my visitor. "Lanyon, you remember your vows: what follows is under the seal of our profession. And now, you who have so long been bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of transcendental medicine, you who have derided your superiors – behold! He put the glass to his lips and drank at one gulp. (46- 47)

Hyde er i sitt møte med Dr. Lanyon først rå og brutal i sin språkdrakt og generelle atferd, slik vi kjenner han. Men så tar han seg sammen, når han ser Dr. Lanyons reaksjon, og utviser en mer dannet side, som overrasker, og som man aner Dr. Jekyll står for. Denne mistanken styrkes idet han tilbyr Dr. Lanyon å se hva som skjer når han drikker miksturen. Min tolkning er at det henger sammen på følgende måte: Når *Dr. Lanyon* har makten, altså i dette tilfellet kontrollen på Jekylls mikstur, så justerer Hyde sin oppførsel lik en pendel som svinger mer i retning av Dr. Jekylls karakter. Han opptrer dannet og ber om unnskyldning for at han i sin utålmodighet rent glemte sine pene manerer. Men, når miksturen og makten er i hans hender, så svinger pendelen nok en gang mot Hyde: "And now, you who have so long been bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of transcendental

medicine, you who have derided your superiors – behold!” Her mener jeg vi får vi avslørt *Dr. Jekylls* mindre dannede side, preget av Hydres upolerte karakter, selv om det fortsatt er i Jekylls polerte språkdrakt. Sitatet avslører karrieremessig ambisjon og stahet, samt bitterhet over Lanyons og hans egen akademiske uenighet og strid. ”Behold” er et uttrykk man kan ta i bruk, når man med sikkerhet vet noe som tilhøreren ikke vet. Uttrykket understreker det tidligere nevnte maktforholdet. Bare en Hyde/Jekyll med miksturen for hånden ville brukt dette uttrykket. En tryllekunstner kan rope ”Behold!” fordi han kjenner utfallet og løsningen på gåten, men tilhøreren vet det ikke. En prest eller en bibelsk karakter kan truende utmale konsekvensene av for eksempel synder begått, synderen kan det ikke. Dette er Hydres laverestående ønske om å triumfere og beseire, og dette er Jekylls siste og triste akademiske kunstverk, som skal utøves foran øynene på hans livslange akademiske rival og motstander, med fatale konsekvenser for dem begge, skal det vise seg.

### **”[M]an is not truly one, but truly two.” Det fantastiske med fokus på sosial funksjon**

For å kunne skrive noe om den funksjonen litteratur har i sin samtid må en selvfølgelig kjenne til litteraturen, men en må også gjøre seg kjent med den samtiden litteraturen ble til i. Resepsjonen den litterære teksten fikk da den ble utgitt er verdifull i så måte. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* kom ut i London i 1886, og ble både beskrevet som en kort roman og en lang novelle, lest som en spekulativ ”shilling-shocker” og som et uttrykk for forfatterens geniale hjerne. Uansett ble boken umiddelbart populær, og ”Jekyll and Hyde” har siden befestet seg som et allment kjent populærkulturelt uttrykk. Uttrykket viser til en dualisme, en tosidighet, i menneskets natur.

Emma Letley, redaktøren av Oxford World Classics’ utgave av *Strange Case*, plasserer verket innen samtiden og litteraturvitenskapen i sin innledning:

*Jekyll and Hyde* is in many ways a characteristically nineteenth-century text: on one level it is a clear response to the constrictions of Scottish Victorianism and to bourgeois Edinburgh, it also has a firm place in the century’s literature of the double alongside works such as Dostoevsky’s *The Double* (1846) and Wilde’s *Dorian Grey* (1891). As Rosemary Jackson has commented on her study of fantasy, “fantasies of recidivism (a relapse into crime) multiplied in Victorian England after the publication of Darwin’s *Origins of Species* (1859) . . . Recidivism and regression to bestial levels are common post-Darwinian fantasies.” (Letley 1987, xi)

Hyde blir via bilder i teksten beskrevet som en satanlignende figur. Dette har jeg alt vist til i sitater fra teksten. Men Stevenson benytter seg også av bilder som viser Hyde som et udyr.

Dette vil komme bedre frem videre i analysen. Når Rosemary Jackson med utgangspunkt i psykoanalysen påstår at "[r]ecidivism and regression to bestial levels are common post-Darwinian fantasies", aner jeg en viktig forflytning innen definisjonen og bruken av ordet "fantasies", fra den litterære sfæren og over til den menneskelige psyken, gjennom psykoanalysen og dennes begrepsapparat. Vitner dette om at Todorov hadde rett i at det psykoanalytiske overtok den sosiale funksjonen til fantastisk litteratur? Det vil jeg komme tilbake til. Først vil jeg se nærmere på dobbeltgjengermotivet og implikasjonene av det.

Karl Miller skriver i artikkelen "The Modern Double" (1985) følgende om oppblomstringen av dualismen i victoriatidens tankegods, og om dobbeltgjengermotivet i datidens litteratur:

During the 1880s and 1890s duality underwent a revival which carried the subject, together with its predicted psychic state, into the century that followed. (...) Anglo-America, and well beyond, rang to the cry of Robert Louis Stevenson's Dr[.] Jekyll: "This, too, was myself." (Miller 2003, 125)

Darwinismen har ført til en biologisk forståelse av mennesket og menneskets plass i naturen. Mennesket er strengt talt et dyr. Men er det også et udyr ...? Det kan hevdes at Stevenson med sin karakter Jekyll/Hyde tar initiativ til et romsligere og mer nyansert syn på menneskets natur. Miller fortsetter med å beskrive noen typiske trekk ved dobbeltgjengermotivet:

There can be no satisfying short description of what doubles are, or of what they have become in shedding some part of their supernatural origins, as harbingers of evil and death, and growing into an element of individual psychology and a domestic feature. But, they have often been about running away, and revenge (...). One self does what the other self can't. One self is meek while the other is fierce. One self stays while the other runs away. (...) Doubles may appear to come from outside, as a form of possession, or from inside, as a form of projection. (Miller 2003, 125- 126)

I Stevensons verk får dualismen nettopp et darwinistisk uttrykk, da Hyde ofte beskrives som Jekylls dyriske og dermed laverestående dobbeltgjenger.

Stevenson confronts the Darwinian elements directly in *Jekyll and Hyde*, employing a very striking cluster of images stressing the bestial and animalistic: Hyde is described as 'hissing' like a snake (p. 18); he is a nameless 'thing' (p. 45); moves 'like a monkey' (p. 47); acts with 'mere animal terror' (p. 48) and is seen after one transformation 'sorely contorted and still twitching' (p. 49); and Jekyll awakes one morning, when the metamorphoses have become uncontrollable, to find 'a swart growth of hair' on his hand, the mark of Hyde (p. 67); later, Jekyll describes his double as 'the animal within me licking the chops of memory' (p. 71) and a 'caged' and 'apelike' creature that cannot be denied' (p. 75). (Letley 1987, xii)

Jeg tolker det slik at den sosiale funksjonen til det fantastiske i *Strange Case* bør sees i sammenheng med dobbeltgjengermotivet Miller beskriver ovenfor, og som Jackson beskriver

som "fantasies". De menneskelige fantasiene gjøres litterære i form av fantastiske hendelser, og ved å inkorporere en dobbeltgjenger i plottet. Det fantastiske i teksten har den funksjonen at det overskrider. Mennesket er ikke bare dyr, det er også udyr. Stevenson understreker forøvrig nettopp dette poenget i *Strange Case*, idet han lar Jekyll postulere følgende påstand: "[M]an is not truly one, but truly two." (48)

Det smaker unektelig psykoanalyse av dette, av Millers betraktninger om dobbeltgjengeren og av sitatene fra *Strange Case*. Det er vel gjerne også slik at humanistiske fag utvikler seg i takt med, eller som et svar til, det samfunnet de oppstår i. Men er det dermed sagt at alt fra den viktorianske tidsepoken kan forstås ved hjelp av psykoanalyse og psykologi? Nei, mener Stephen Prickett, som har skrevet *Victorian Fantasy* (2005). Prickett hevder at det ville være en forenkling og han nyanserer på følgende vis:

Our earlier metaphor of fantasy, therefore, as the *underside* or *obverse* of the Victorian imagination cannot be taken simply to mean that fantasy is always an escape or refuge from a repressive social code. (...) It is true, however, that the period did produce one of the most potent myths of repression in fantasy in Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*-where the worthy and benevolent Jekyll contains within himself; unassimilated, the alter ego of the evil and terrifying Hyde, who finally overwhelms and destroys the respectable doctor. Yet to argue as Chesterton does in support of his thesis that the story is a paradigm of what the Victorian age did not understand about itself is surely difficult to sustain. It is quite clear, even if only from the symbolism of Hyde's name, that Stevenson knew very well what he was about in creating his story. To talk of the "age" as having a common collective consciousness (that would have to exclude Stevenson) is simply a misuse of metaphor. (Prickett 2005, 40)

Jeg anser Pricketts poengtering som en sunn påminnelse om at psykoanalysen ikke kan gi formelaktige svar på sammenhengen mellom viktoriatiden og fantastisk litteratur, men den utelukker heller ikke koblingen helt. I sin egen innledning skriver Prickett om sjangerens funksjon som helhet over de siste to hundre årene, og det lukter ikke så rent lite psykologi av den tolkningen heller.

Over the past two hundred years fantasy has helped us to evolve new languages for new kinds of human experience; it has pointed the way towards new kinds of thinking and feeling. In seeking to preserve and recreate a world we were in danger of losing, it has also created far other worlds and other seas. By them we have been able to hold a mirror to the shadowy and more mysterious sides of our own, and see reflected in a glass darkly mysteries not otherwise to be seen at all. (Prickett 2005, 3)

Men igjen nyanserer Prickett dette tilsynelatende én-til-én forholdet mellom psykologi og fantastisk litteratur ved å trekke inn en annen av de humanistiske vitenskapene, nemlig filosofi, som er og har en viktig forutsetning og funksjon for sjangeren. Han poengterer at selv realisme i litteratur alltid er en illusjon, og skriver om Dickens og Kipling at "as their great forerunners, Plato and Dante, knew well, fantasy is ultimately the most philosophic form of fiction, giving scope to man's deepest dreams and most potent ideas". (Prickett 2005, 3)

*Strange Case* plasserer seg med utgivelsesåret 1886 innenfor det Todorov hevder er sjangerens tidsbegrensede livsløp, men det kan også hevdes at *Strange Case* er en av de eksepsjonelle fantastiske tekstene Todorov viser til som lar nølingen tematiseres i selve teksten, og ikke bare i møtet med det overnaturlige. ”We may encounter examples of the hesitation characteristic of the fantastic in other periods, but *it is exceptional when this hesitation is thematized by the text itself.*” (Todorov 1975, 166, min utheving) Denne nølingen kan identifiseres på flere plan i *Strange Case*.

Nølingen til herr Utterson mener jeg å ha avdekket ovenfor i hans stadige forsøk på å forstå handlingene til sitt (og derigjennom leserens) fascinasjonsobjekt, Dr. Jekyll. Utterson nøler og tviler idet han forsøker å forstå den gåten han (og igjen, derigjennom leseren) får presentert. Men gjennom blikket til herr Utterson, brevet til Dr. Lanyon, vitneobservasjonene til Jekylls tjener, Poole, og andre, samt til sist Henry Jekylls brev til herr Utterson, får vi også presentert en annens nøling: Henry Jekylls’. Denne nølingen baseres på sjanglingen mellom egen hybris og tro på en vitenskapelig løsning på forholdet mellom individets fristelser og den tilhørende gode/dårlige samvittigheten, og den glimtvis erkjennelsen av at dette dilemmaet slettes ikke lar seg løse av vitenskapen. Nølingen mener jeg er tydeliggjort av Stevenson gjennom den siste usikre komponenten i Jekylls narkotiske/medisinske mikstur, som fremkaller overgangen fra Jekyll til Hyde. Dette oppdager Jekyll da Hyde tar overhånd, og Jekyll motvillig begynner å miste kontrollen. Han må stadig øke dosene:

My provision of the salt, which had never been renewed since the date of the first experiment, began to run low. I sent out for a fresh supply, and mixed the draught; the ebullition followed, and the first change of colour, not the second; I drank it and it was without efficiency. You will learn from Poole how I have had London ransacked; it was in vain; and I am now persuaded that my first supply was impure, and that it was that unknown impurity which lent efficiency to the draught. (61)

Leseren får ikke presentert Uttersons respons på dette, da vi som kjent heller ikke får vite Uttersons reaksjon på Jekylls brev og tilståelse overhodet. Men i bunnen ligger det en nøling som starter hos Dr. Jekyll, og som er tingliggjort gjennom den mystiske komponenten i miksturen: Utterson nøler i hele sin (mis-)forståelse av sin venns situasjon, og som lesere blir vi sammen med Utterson forlatte etter Jekylls selvmord, med mange uavklarte forhold og ubesvarte spørsmål. Jeg vil med dette hevde at teksten er en klassisk fantastisk tekst, i todorovsk forstand, både i tid (1886) og i tekst.

Todorov hevder at jeg-formen er den formen som er best egnet i en klassisk fantastisk fortelling. Dette fordi ”the first-person narrator most readily permits the reader to identify with the character, since as we know the pronoun ”I” belongs to everyone. Further, in order to

facilitate the identification, the narrator will be an "average man", in whom (almost) every reader can recognize himself." (84) Den autorale fortelleren i *Strange Case* benytter seg ikke av jeg-formen. Stevenson har brukt en annen narrativ strategi enn den Todorov her legger frem, men uten mindre hell, vil jeg si. Stevenson trekker på samtidens kultur, skikker og normer, og bygger derigjennom opp troverdige vitner til sin *Strange Case*. Det at han lar flere enn ett "jeg" komme til, er etter mitt skjønn med på å bygge opp en troverdig, mimetisk representasjon av virkeligheten, en virkelighet som jo i siste instans kun eksisterer i et fiktivt univers. Hvis identifikasjonen mellom leseren og hovedpersonen og den todorovske nølingen skal få gode levevilkår, så er det lett å være enig med Todorov når han hevder: "In other words, the events are supernatural, the narrator is natural. These are excellent conditions for the appearance of the fantastic." (84) Likevel mener jeg at den "naturlige" fortelleren ikke behøver å være en jeg-forteller, men som i Stevensons tilfelle i *Strange Case* godt kan være aural. Todorov gir noen eksempler på hvordan jeg-formen fungerer optimalt i forbindelse med det fantastiske og konkluderer: "In each of these examples, we do not doubt the narrator's testimony. Instead we seek, with him, a rational explanation for these bizarre phenomena." (85) Dette passer etter min mening utmerket til Uttersons rolle som hovedperson, som fortelleren legger seg tett opp til. Stevenson lar jo også to jeg-fortellere komme til til slutt, men Dr. Lanyon og Dr. Jekylls brev åpnes av Utterson og leses retrospektivt, og dermed skulle dette ifølge Todorov sørge for en løsning av gåten, og vi skulle ende opp i en av nabosjangrene til det fantastiske, nemlig "the marvelous" eller "the uncanny". Men, det gjør vi etter min mening *ikke*. Min plassering av *Strange Case* innenfor sjangeren fantastisk litteratur blir styrket når Todorov hevder følgende om den optimale fortelleren: "A character can lie, the narrator must not." (Todorov 1975, 85) Den autorale fortelleren er som kjent tilsynelatende nøytral i sine vitneobservasjoner, og Utterson er høyst troverdig. Men heller ikke Dr. Lanyon eller Dr. Jekyll hverken lyver eller er i besittelse av sannheten slik at de kan løse gåten. De lyver ikke, de vet bare ikke hva de skal tro. Dermed vet heller ikke leseren hva hun eller han skal tro. "The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event." (Todorov 1975, 25) Dette gjelder etter mitt skjønn herr Utterson, Dr. Lanyon og i siste instans også Dr. Jekyll, selv om han i sitt overmote en gang trodde han hadde triumfer over naturlovene. På bakgrunn av dette mener jeg at fortellerhandlingen i *Strange Case* styrker troverdigheten og intrigen i større grad enn hva en ren jeg-fortelling ville gjort.

I neste kapittel skal vi ta for oss en tekst som har en personal, og ikke aural forteller, men heller ikke her er forholdene helt optimale etter Todorovs standarder. Dette fordi den



personale fortelleren i *Il barone rampante* ikke er hovedpersonen. Mer om dette i neste kapittel, hvor vi altså skal stifte bekjentskap med Italo Calvino, en forfatter som forøvrig var en ivrig leser av Robert Louis Stevenson.

## 4. En analyse av Italo Calvinos *Il barone rampante* (1957)

”I urolige overgangsperioder er det mange som får lyst til å røre på seg, men i motsatt retning av strømningene i tiden.” (7)<sup>2</sup> Dette sitatet skal snart få dukke opp igjen i en annen kontekst, men her vil jeg la det henspille på Italo Calvinos forfatterskap, som så absolutt begynte å røre på seg i urolige tider. Like etter annen verdenskrig utgav han sin første roman, *Il sentiero dei nidi di ragno*, i 1947. Den fikk en god mottagelse, ble lest i lys av den italienske neorealismen, og solgte godt. I årene som fulgte skulle han streve med å skrive en god roman nr. to. Dette var før *Il visconte dimezzato* utkom i 1951, som markerte et brudd med realismen og derigjennom også en dreining i hans forfatterskap. Med denne sjangermessige dreiningen kan en si at Calvino gikk ”i motsatt retning av strømningene i tiden”.

I ettertid kan vi se at den sjangermessige eksperimenteringen på 1950-tallet peker frem mot postmodernismen. Calvinos utgivelser på dette tidspunktet er heller ikke lik den modernismen vi ser hos blant andre Woolf og Joyce, men det de blant annet har til felles med de store moderne romanene er den sterke erkjennelsesmessige søken. Dette utgangspunktet inviterer til at jeg begynner min analyse av Calvinos *Il barone rampante* med en sjangeranalyse. Så gir jeg en analyse av den litterære funksjonen det fantastiske får i teksten. Her vil jeg igjen fokusere på det norm- eller regelbruddet Todorov ser som igangsetter i handlingen. Deretter vil jeg lokalisere og gi en lesning av den ”nølingen” som finnes i Calvinos tekst, og derigjennom til sist si noe om den sosiale funksjonen det fantastiske får.

### En sjangeranalyse

*Il barone rampante* utkom i 1957. *Il visconte dimezzato* utkom i 1951 og *Il cavaliere inesistente* i 1959. Disse tre samlet Italo Calvino siden i en trilogi han kalte *Il nostri antenati* (1960). Han skrev følgende om dette valget i innledningen:

I have thought that this trilogy might help to provide a family tree for contemporary man. And so I have republished the three books in a single volume I have called *Our Ancestors*: in order to guide my readers round a portrait gallery where they may recognize some of their own features, and tics, and obsessions. (Calvino 1998, x)

I samme innledning fører han en sjangerdiskusjon med utgangspunkt i de engelske begrepene ”romance” og ”novel”. Det å skrive ”novels”, i den realistiske tradisjonen, var det som var

---

<sup>2</sup> ”L’agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d’agitarsi anche loro, ma tutto all’incontrario, fuori strada (...)” (Calvino 1959, 13) I dette kapitlet har jeg av hensyn til lesbarhet plassert de kortere sitatene på norsk i brødteksten, og på italiensk i fotnote. De lengre sitatene har jeg sitert både på norsk og italiensk i brødteksten. Analysene er basert på den italienske utgaven.

forventet av Calvino. Disse forventningene var tuftet på tidligere utgivelser, men også på den generelle litterære normen som dominerte etter krigen. Dermed ble overraskelsene mange og store da *Il visconte dimezzato* utkom, en utgivelse som ifølge forfatteren selv bør sees i lys av sjangeren ”romance”, sammen med de andre to fortellingene som siden skulle utgjøre hans fargerike trilogi. Han hadde begynt å skrive slik han ville, ikke slik han burde. Han store rollemodell og forbilde var, ja, Robert Louis Stevenson.

This is because Stevenson himself wrote the books he would have liked to read, because he, who was so delicate an artist, imitated old adventure stories and then relived them himself. To him, writing meant translating an invisible text containing the quintessential fascination of all adventures, all mysteries, all conflicts of will and passion scattered throughout the books of hundreds of writers; it meant translating them into his own precise and almost impalpable prose, into his own rhythm which was like that of dance-steps at once impetuous and controlled. (Stevenson's admirers are a chosen few in all literatures; J.L. Borges is the most eminent of them.) (Calvino 1998, viii)

Det var altså forventet av Calvino at han skulle fortsette å skrive ”novels”, mens han selv mente han hadde begynt å skrive innenfor sjangeren ”romance”. Om dette begrepet kan vi i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* blant annet lese:

Generally, romance is a narrative with an episodic plot structured by the protagonist's quest for love and honour within an idealised, imaginative, often mythical setting (...). During the quest, the romance hero or heroine confronts tests of sincerity and identity.” (Routledge Encyclopedia 2005, 506)

Til en viss grad er det også en ”quest for love and honour” som skildres i *Il barone rampante*. En dag klatrer hovedpersonen, Cosimo, i protest mot sin far opp i trærne. Han klatrer faktisk aldri ned igjen. Og i løpet av sitt lange liv i trærne skal han få bryne seg på kjærligheten gjennom sitt forhold naboenta Viola, som setter han på flere prøver. Allerede ved deres første møte forsøker hun å lure han ned fra trærne mot hans vilje. Viola inviterer Cosimo til å huske med henne, etter at det alt er etablert at han ikke vil sette sin fot ned på jorden.

”Du skulle prøve å sette deg og sparke fra med foten! Da kommer du høyere,” foreslo Viola. Cosimo gjepet [!] til henne.

”Kan du ikke komme og dytte meg litt, vær så snill!” sa hun og smilte søtt til ham.

”Nei, jeg har jo sagt at jeg ikke går ned, ikke på noe vilkår,” sa Cosimo, helt uforstående.

”Vær så snill da . . .”

”Nei.”

”Å, nå var det bare så vidt at jeg ikke lurte deg! Hvis du hadde gjort det, hadde du mistet alt!”

Viola gikk ut av husken og gav seg til å dytte Cosimos huske. ”Ugg!” Plutselig nappet hun setet som Cosimo stod på og vred det rundt. Heldigvis holdt han seg godt fast i tauene! Ellers hadde han falt som en sekk!” (25)

- Ma se tu provi a sederti e a darti una spinta coi piedi, vai piú in alto, - insinuò Viola.

Cosimo le fece uno sberleffo.

- Vieni giù a darmi una spinta, sii bravo, - fece lei, sorridendogli, gentile.

- Ma no, io, s'era detto che non devo scendere a nessun costo... – e Cosimo ricominciava a non capire.

- Sii gentile...

- No.

-Ah, ah! Stavi già per cascarci. Se mettevi un piede per terra avevi già perso tutto! – Viola scese dall'altalena e prese a dare delle leggere spinte all'altalena di Cosimo. – Uh! – Aveva afferrato tutt'a un tratto il sedile dell'altalena su cui mio fratello teneva i piedi e l'aveva rovesciato. Fortuna che Cosimo si teneva ben saldo alle corde! Altrimenti sarebbe piombato a terra come un salame! (Calvino 1959, 34)

Resten av sitatet hentet fra Routledge om ”romance”-begrepet passer også godt til *Il barone rampante*. Cosimos ære blir flerfoldige ganger satt på prøve, både gjennom hans bekjentskap med Viola, men Cosimos æresfølelse kommer også tydelig frem i hans standhaftighet: Gjennom at han faktisk aldri setter sin fot ned på bakken igjen, gjennom den livslange opposisjonen mot faren og hans levesett, og gjennom den hjelpen han yter befolkningen, enten det er ulver eller skogbrann som truer. I en tid hvor det begynner å gå nedover med helsen til Cosimo, fortelles det: ”Heldigvis ble det invasjon av ulver, og Cosimo fikk atter høve til å vise sine beste egenskaper.” (198)<sup>3</sup> Det er altså noen trekk ved *Il barone rampante* som kan leses som en ”romance”. Men det ene ekskluderer som kjent ikke alltid det andre, for også pikareskromanen er en sjanger som *Il barone rampante* har mye til felles med.

Som forfatterne i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999) påpeker: ”Typisk for pikareskromanen er at hovedpersonen er en avviker som står utenfor den vanlige samfunnsrammen og ferdes fritt gjennom de sosiale samfunnsgruppene.” (Lothe m.fl. 1999, 194) Denne posisjonen får Cosimo i aller **høyeste** grad. Når han som tolvåring klatrer opp i trærne, åpner det seg en verden utenfor murene rundt familiens eiendom. Fra gren til gren svinger han seg; fra tre til tre, fra eiendom til eiendom, fra sin egen far, baronens, eiendom, via hertugens nabotomt, til omstreifernes og fattigfolkets bosteder, og tilbake. Han blir behandlet med respekt fordi han er baronens sønn, men samtidig blir han inkludert blant frukttvyene og de nedre samfunnslag fordi han ikke er som baroner flest. Pícaro betyr gatetyv, svindler, omstreifer, eventyrer på spansk, og klatrebaronen<sup>4</sup> er i perioder en frukttyv, dog aldri noen svindler. Til det har han for gode manerer. Dessuten har han alt han trenger i skogen, og derfor ingen egentlig grunn til å svindle. Men omstreifer og eventyrer er han livet ut. Han lever et selvforsynt liv, han jakter for å skaffe seg selv både mat og klær. Han syr en hatt av skinnen til en katt han selv har skutt, og lager også egne praktiske oppfinnelser som en hengende skinnfelle til å sove i. Etter hvert får Cosimo en større appetitt for kunnskap enn han

<sup>3</sup> ”Per fortuna ci fu l'invasione dei lupi, e Cosimo ridiede prova delle sue virtù migliori.” (Calvino 1959, 242)

<sup>4</sup> Den norske oversettelsen av originalen fikk navnet *Klatrebaronen*, til tross for at en mer presis oversettelse av *Il barone rampante* kunne fokusert mer på *rampante* som på italiensk betyr tøylesløs. Dette tøylesløse mener jeg kan knyttes an til min lesning av Cosimo som en pícaro.

klarer å mette selv, og han bestiller da mengder med bøker som han tilegner seg kunnskap fra. Hans frie ferdsel åpner dermed for både en ytre og en indre reise. *Litteraturvitenskapelig leksikon* påpeker videre at pícaroen fremstiller samfunnsgruppene (og særlig de med høyere sosial status enn han selv) med uhemmet skepsis, besk kritikk og befriende humor. Beskrivelsene av Cosimos familie og samtid er så absolutt preget av befriende humor, treffende satire og karnevalisme. Baronens (farens) nagende ønske om å stadig klatre oppover i adelsgradene blir etter hvert så latterlig, at hans mål om å klatre og bli større i lesningen bare gjør han mindre. I opptakten til den franske revolusjonen opptrer baronen som en ”kjerringa mot strømmen”, og det får latterlige konsekvenser:

I urolige overgangsperioder er det mange som får lyst til å røre på seg, men i motsatt retning av strømmingene i tiden. Far var en slik ”kjerringa mot strømmen”, derfor var det at nå når alt kokte rundt ham, fikk han en ubendig trang til å skaffe seg en hertugtittel – ”Hertug av Ombrosa”, og han tenkte ikke på annet enn stamtavler, arvefølgerekker, familiefæder og forbindelser med nære og fjerne potentater.

Derfor var livet hjemme til daglig en permanent generalprøve på opptreden ved hoffet (...).(7)

L'agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d'agitarsi anche loro, ma tutto all'incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva allora in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d'Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani.

Perciò a casa nostra si viveva sempre come si fosse alle prove generali d'un invito a Corte (...). (Calvino 1959, 13)

Lenger enn dette vil jeg likevel ikke følge leksikonets definisjon av pikareskromanen overført på *Il barone rampante*, da definisjonen fortsetter på følgende vis: ”Som personal forteller presenterer han (les: hovedpersonen) selv handlingen fra sitt ’froskeperspektiv’ (...).” (Lothe m.fl. 1999, 194) For det første er **ikke** hovedpersonen i *Il barone rampante* fortelleren. For det andre inntar Cosimo tvert imot et fugleperspektiv, i en svært bokstavelig forstand. Fra trærne kan han betrakte samfunnet fra en avstand som gir han et helt nytt perspektiv. Eller som broren Biagio, fortelleren i *Il barone rampante*, skriver om Cosimo: ”Min bror hevder at hvis en vil forstå hva som foregår på jorden, bør en holde seg på en viss avstand.” (156)<sup>5</sup> Det at hovedpersonen inntar et fugleperspektiv fremfor et froskeperspektiv gir han den avstanden og det perspektivet han trenger, og som romanen trenger, for å kunne føre filosofiske diskusjoner og refleksjoner. Dette er nemlig også en historisk roman, hvor handlingen er satt til opplysningstidens Sør-Europa, til et fiktivt sted kalt Ombrosa på 1700-tallet.

---

<sup>5</sup> ” – Mio fratello sostiene, - risposi, - che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria (...).” (Calvino 1959, 193) Dette utsagnet vil jeg trekke frem igjen i konklusjonen i forbindelse med den funksjonen Bringsværd hevder at fabelprosa har.

Jeg har til nå etablert en lesning av *Il barone rampante* som en sjangerhybrid. Når jeg nå skal lese *Il barone rampante* med et særlig blikk på det fantastiske, skal det vise seg at det har vært flere lesninger også av det fantastiske i Calvino's tekst. Den amerikanske litteraturforskeren JoAnn Cannon hevder relativt bastant i sin *Italo Calvino: Writer and Critic* at: "The novel [*Il barone rampante*] is clearly meant to be an **allegorical representation** of the poet's role in society." (Cannon 1981, 36, min utheving) Og i en samling tekster som Calvino selv har vært redaktør for, *Fantastic Tales* (2001), blir han av forlaget Penguin Classics introdusert på følgende vis i tittelbladet:

An essayist and a journalist, and the author of many stories, Calvino had six other books published in English, which confirm his mastery of **allegorical fantasy**: *The Castle of Crossed Destinies*, *Cosmicomics*, *The Watcher and other stories*, and the trilogy, *Our Ancestors*, comprising *The Cloven Viscount*, *The Baron in the Trees* and *The Non-Existent Knight*. (Calvino 2001, min utheving)

Jeg synes det er merkelig å bruke et slikt begrep som "allegorical fantasy" om mannen som selv hevder å ha samlet tekster som han benytter begrepet "fantastic tales" om. Viktigere er det at jeg oppfatter en sterk spenning mellom begrepene "allegorical fantasy" og det todorovske "la littérature fantastique". Begrepene er beskrivende og delvis overlappende, men også motsetninger, fordi Todorov i sin poetikk for den rene sjangeren "fantastisk litteratur" som kjent *ikke* kunne tillate en allegorisk lese måte. Dette fordi det ifølge han selv unndro grunnlaget for all nøling og tvil i teksten. For Todorov var dette et ufravikelig krav: Fantastisk litteratur skulle **ikke** leses allegorisk. Ergo kan en tekst ikke leses både som fantastisk litteratur i en todorovsk forstand *og* som "allegorical fantasy". Selve begrepet "allegorical fantasy", med sammenstillingen av disse to ordene, ville ifølge Todorov vært som et oksymoron å regne. Det ene ordet utelukker det andre i sammenstillingen.

Hvorvidt *Il barone rampante* er best tjent med en allegorisk eller rent fantastisk lesning er en diskusjon jeg vil ta med meg videre i analysene av litterær funksjon, narratologi og sosial funksjon. Det kan uansett synes som om Calvino selv ikke stilte særlig strenge krav til lese måte. Han skriver følgende om lesningen av egne tekster:

I will give no more than these very general points because the reader must interpret the stories as he will, or else not interpret them at all and read them simply for enjoyment – which would fully satisfy me as a writer. So I agree to the books being read as existential or as structural works, as Marxist or neo-Kantian, Freudianly or Jungianly; but above all I am glad when I see that no single key will turn all their locks. (Calvino 1998, ix- x)

## ”Jeg har sagt jeg ikke vil ha! Og jeg vil ikke ha!” En analyse av det fantastiske med fokus på Todorovs litterære funksjon

Til tross for at Todorov hevdet at den fantastiske litteraturen døde med modernismen, eksemplifisert gjennom hans lesning av Franz Kafkas ”Forvandlingen”, og Calvino selv mener han ikke har den realistiske romanen som utgangspunkt, er det likevel på bakgrunn av det realistiske at det fantastiske fremtrer i Calvinos roman. Det realistiske bakteppet som Todorov beskriver som fraværende i ”Forvandlingen” er etter mitt skjønn absolutt til stede i *Il barone rampante*. Realismen, lovmessigheten, vanene, og det påfølgende bruddet med dette er å finne alt fra første setning, hvor teksten griper fatt i leseren in medias res.

Det var den 15. juni 1767 at broren min, Cosimo Piovasco av Rondò, satt sammen med oss **for siste gang**. Jeg husker det som om det skulle vært i går. Vi satt i spisestuen i villaen vår i Ombrosa, hvor vi hadde de store eviggrønne eketrærne i parken rett utenfor vinduene. Klokken var tolv, og **vi fulgte familiens gamle tradisjoner** og satte oss **alltid** til bords på det klokkeslettet, selv om størsteparten av adelen allerede hadde begynt å ta etter den skikken å spise middag langt ut på ettermiddagen; denne skikken var innført av det franske hoff som ikke akkurat var morgenfriskt. Det **blåste inn fra havet**, husker jeg, og **vinden** viftet i løvet på **eketrærne**.

Cosimo sa: ”**Jeg** har sagt at jeg **ikke** vil ha! Og jeg vil ikke ha!” Og derved skjøv han vekk tallerkenen sin med snegler. Maken til ulydighet hadde **vi aldri** opplevd! (5, min utheving)

**Fu** il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, **sedette** per l’ultima volta in mezzo a noi. Ricordo come fosse oggi. **Eravamo** nella sala da pranzo della nostra villa d’Ombrosa, le finestre **inquadavano** i folti rami del grande elce del parco. **Era** mezzogiorno, e la nostra famiglia per vecchia tradizione **sedeva** a tavola a quell’ora, nonostante fosse già invalsa tra i nobili la moda, venuta dalla poco mattiniera Corte di Francia, d’andare a desinare a metà del pomeriggio. Tirava vento dal mare, ricordo, e si muovevano le foglie. Cosimo **disse**: - Ho detto che non voglio e non voglio! – e respinse il piatto di lumache. Mai s’era vista disubbidienza più grave. (Calvino 1959, 11, min utheving)

Bruken av de to italienske verbformene i fortid, imperfetto og passato remoto, understreker normbruddet. De første to setningene domineres av verb som står i passato remoto (”fu”, ”sedette”), som understreker at noe har skjedd én gang, og var en avsluttet handling. Setningene som beskriver at de satt som vanlig i spisestuen og fulgte tradisjonene domineres av verbtiden imperfetto (”Eravamo”, ”inquadavano”, ”era”, ”sedeva”). Denne verbtiden brukes når noe skjedde vanligvis, som normalt. Bruddet med vanen kommer i passato remoto: ”Cosimo **disse** (...) På denne måten understrekes normbruddet også grammatikalsk.

I teksten etableres et forutsigbart univers, som Cosimo så opponerer mot. Realismen og sannhetsgehalten av denne er understøttet av dato, navn på personer og stedsnavn. På norsk understrekes normbruddet gjennom en veksling mellom ord som ”for siste gang” og ”alltid”; setningen om vinden fra havet som vifter i løvet på eketrærne fungerer som et frampek; og bruddet fremheves og forsterkes i den norske oversettelsen ved et innrykk. Biagio gjengir og siterer her sin brors tydelige protest. Her fremheves vekslingen mellom ord

som ”jeg” og ”ikke”, ”vi” og ”aldri”. Cosimo gjentar seg selv, skyver familiens tradisjoner fra seg, og familien er i sjokk. Handlingen går fra å være i balanse til ubalanse, handlingen er antent, kan en vel si, og basert på foranledningen til Cosimos flukt opp i trærne, kan det hevdes at det er nettopp opposisjonen som etableres i teksten som normbruddet og dermed også igangsetteren for handlingen. Klatringen i trærne og valget hans om å *bli der oppe* blir i denne sammenhengen konsekvensen av den utløsende handlingen – protesten.

Siden fortellingen ikke er helt kronologisk kan vi noe senere lese at denne protesten, normbruddet, også skjedde på bakgrunn av en lov som var formet som et ultimatum og en advarsel som faren gir Cosimo. Cosimo og Biagio nekter å spise en middag, som deres morbide og merkelige søster har tilberedt. Farens tålmodighet overfor sønnene er allerede hardt prøvd. Biagio gjengir episoden, med retrospektiv refleksjon og skyldfølelse:

**”Nå spiser dere øyeblikkelig, ellers blir dere stengt inne igjen!”** Jeg gav meg, og prøvde å svelge bløtdyrene. Det var feigt av meg og det fikk Cosimo til å føle seg alene og forlatt. Så når han forlot oss var det kanskje også som en protest mot meg som hadde skuffet han. Men jeg var jo bare åtte år, og hva kan det nytte å sammenlikne min viljestyrke, barn som jeg ennå var, med den **overmenneskelige utholdenheten** som Cosimos liv senere bar vitnesbyrd om? (14-15, min utheving)

**- Mangiate o subito vi richiudiamo nello stanzino!** – Io cedetti, e cominciai a trangugiare quei molluschi. (Fu un po’ una viltà, da parte mia, e fece sí che mio fratello si sentisse piú solo, cosicché nel suo lasciarci c’era anche una protesta contro di me, che l’avevo deluso; ma avevo solo otti anni, e poi a che vale paragonare la mia forza di volontà, anzi, quella che potevo avere da bambino, con l’**ostinazione sovrumana** che contrassegnò la vita di mio fratello?) (Calvino 1959, 22)

Det absurde fokuset på normene og rutinene, og viktigheten av å holde på disse, kulminerer i et ultimatum som for Cosimo er siste dråpe i et allerede fullt beger. Her får vi også vite at fortelleren på dette tidspunktet er et barn på åtte år, og at hovedpersonen Cosimo, til tross for sine arme tolv år, altså besitter en *overmenneskelig utholdenhet*. Her er vi med ett inne på det fantastiske. For hvordan kan en ellers forklare sammenhengen mellom det som først kunne se ut som en barnlig reaksjon i affekt, med det som siden skulle vise seg å være et livsvalg? Det uforklarlige blir ofte nettopp beskrevet som *overnaturlig*. Cosimos protest fungerer som igangsetter og skaper den litterære funksjonen Todorov har beskrevet. Den skaper en ubalanse, som endrer den episodiske strukturen fra å være statisk til å være dynamisk. Imidlertid lar ikke Cosimo det bli med protesten og klatringen opp i trærne – han kommer faktisk *aldri* ned igjen. Det er her, og i formidlingen av dette (i fortellerhandlingen som jeg siden skal behandle), jeg øyner det fantastiske i *Il barone rampante*.

Den som har skrevet om romanen på smussomslaget til den norske oversettelsen sier seg muligens enig i en slik analyse av det fantastiske, når han åpner omtalen ved å stille



følgende spørsmål: ”Er det mulig å leve hele livet sitt i toppen av et tre?” *Er det mulig?* I romanen lener baronen, faren til Cosimo, seg ut av vinduet og roper til sin sønn i trærne:

”Når du blir lei av å sitte der oppe, ombestemmer du deg nok!”  
”Jeg ombestemmer meg aldri,” sa Cosimo.  
”Du skal nok få når du kommer ned!”  
”Jeg kommer aldri ned.”  
Og han holdt ord. (16)

- Quando sarai stanco di star lì cambierai idea! – gli gridò.  
- Non cambierò mai idea, - fece mio fratello, dal ramo.  
- Ti farò vedere io, appena scendi!  
- E io non scenderò più! – E mantenne la parola. (Calvino 1959, 23)

Den overmenneskelige utholdenheten, som Biagio altså tilskriver Cosimo, pareres og kontrasteres av et syn som beskriver Cosimos valg som helt naturlig: ”Sneglehistorien ble bestemmende for Cosimos reaksjon, og det som fulgte senere er ikke noe å undre seg over.” (13)<sup>6</sup> Hva er det her Biagio hevder at ikke er noe å undre seg over? Den samme naturlige tilnærmingen kan vi finne her: ”Derfor syns jeg det var helt naturlig at det var Cosimos første innskytelse – nå når verden gikk ham slik imot – å klatre opp i vår venn eken” (15-16)<sup>7</sup> Det er altså det at Cosimos første innskytelse var å klatre opp i eiken det ikke er noe å undre seg over. Det kan synes som om fortelleren Biagio og jeg er enige, på sett og vis, i at det er forståelig at Cosimo klatret opp i eiken; det uforståelige (les: det fantastiske) er det at han ikke kommer ned igjen. Biagio forsøker stadig å forstå dette siste.

Jeg begynte jo å bli klar over at for øyeblikket nektet Cosimo å komme ned, men jeg lot som om jeg ikke skjønnte det for å få ham til å uttrykke seg litt tydeligere, for eksempel: ”Ja, jeg vil bli her oppe til i ettermiddag, til i kveld, til det blir mørkt,” et eller annet som trakk opp en grense, og viste hvor langt protestlysten rakk. Men han sa ikke noe slikt og jeg begynte å bli litt redd. (29- 30)

Non che io non avessi capito che mio fratello per ora si rifiutava di scendere, ma facevo finta di non capire per obbligarlo a pronunciarsi, a dire: ”Sì, voglio restare sugli alberi fino all’ora di merenda, o fino al tramonto, o all’ora di cena, o finché non è buio”, qualcosa che insomma segnasse un limite, una proporzione al suo atto di protesta. Invece non diceva nulla di simile, e io ne provavo un po’ paura. (Calvino 1959, 39)

Med dette tekstutdraget har vi beveget oss fra den litterære funksjonen og igangsetteren i handlingen til en tematisering av Biagios nøling. Denne nølingen forsterkes og forplanter seg

<sup>6</sup> ”[T]anto che non c’è da stupirsi se di lì Cosimo maturò quel suo gesto e quel che ne seguì.” (Calvino 1959, 20)

<sup>7</sup> ”Trovai quindi naturale che il primo pensiero di Cosimo, a quell’ingiusto accanirsi contro di lui, fosse stato d’arrampicarsi sull’elce albero a noi familiare, (...)” (Calvino 1959, 23)

videre i leseren, gjennom hans vanskelige ståsted som vitne og forteller. Dette resulterer i en slags mimetisk umulighet, noe jeg vil komme tilbake til i en analyse av fortellerhandlingen.

Før jeg kommer så langt vil jeg trekke frem de to begrepene jeg diskuterte innledningsvis: "la littérature fantastique" og "allegorical fantasy". Etter mitt skjønn er Todorov fortsatt relevant og interessant å ha med i lesningen av en moderne tekst som *Il barone rampante*. Dette fordi jeg blant annet får utbytte av å lokalisere igangsetteren for handlingen, slik jeg nå har gjort, og sett på den litterære funksjonen dette får i teksten. Samtidig er også den viktige todorovske nølingen tilstede, noe som er en umulighet hvis en tolker romanen som "allegorical fantasy". Etter Cannons påstand om at *Il barone rampante* er ment å være en allegorisk representasjon av forfatterens rolle i samfunnet, legger hun til:

In *Il barone rampante*, the relation of fiction to empirical reality begins to be called into question. (...) It is as if the author felt the need to posit, on a thematic level, the relevance of the writer's task: no longer may he take for granted the "meaningfulness" of literature. (Cannon 1981, 36)

Jeg er enig i den tematiske lesningen hennes, hvor det vanskelige forholdet mellom virkelighet og litteratur blir vektlagt. Men det å lese *Il barone rampante* rent allegorisk utelukker som tidligere nevnt romanen fra å være fantastisk i en todorovsk forstand. Enda viktigere mener jeg det er å poengtere at dette blir å frarøve en viktig komponent i teksten det fokus den fortjener, nemlig fortellerhandlingen. Der Cannon lener seg mot en allegorisk lesning hvor hun ser romanen i lys av særlig eventyrsjangeren, lener jeg meg mot en lesning som ser romanen i lys av hybridisering og modernitet, en ny tid i brytning med det bestående, hvor alt dette tematiseres og reflekteres i fortellerhandlingen. For det er fortellerhandlingen som står for det som hovedsaklig fører til nøling i denne romanen. Og det er det jeg nå vil se nærmere på.

### **"Der forsvant han for meg (...)." En analyse av fortellerhandlingen med fokus på epistemologisk nøling og fantastisk relativisering**

Det er to forhold jeg innledningsvis vil peke på som har påvirket den todorovske nølingens karakter fra *Strange Case* til *Il barone rampante*. På liknende måte som i *Strange Case* har også *Il barone rampante* en forteller som utporsjonerer fortellingen, og som derved styrer den kronologiske rekkefølgen i hendelsene, hvor mye leseren skal få vite til hvilken tid og så videre. Slik er det jo i grunnen alltid. Leserens er i fortellerens makt. Fokuset på dette har blitt mer fremtredende i lesningen av fantastisk litteratur (og selvfølgelig annen litteratur) siden

modernismen. Lesere er nå i utgangspunktet mer tvilende og skeptisk innstilt til alt og alle, også den litteraturen de møter. Den samtidige leserens innstilling har altså endret seg fra *Strange Case* til *Il barone rampante*. Etter modernismen er det mer sannsynlig at leseren stiller seg spørsmålet om *hvorfor* noe fantastisk i en tekst inntreffer (som et virkemiddel for eksempel), enn han eller hun stiller seg spørsmål som søker å forklare *hvordan* det fantastiske kan ha inntruffet, ut fra naturlige eller overnaturlige forklaringsmodeller (slik Todorov gjerne vil at leseren skal gjøre). En annen viktig forskjell mellom *Strange Case* og *Il barone rampante*, og som påvirker nølingen, er den mellom fortellerne Mr. Utterson og Biagio, og den sannhetsgehalten teksten søker å bygge opp omkring dem som (u-)pålitelige kilder og fortellere. Først må det jo presiseres at vi i *Strange Case* så en aural, ukjent forteller, men hvor fokaliseringen i så stor grad lå hos Utterson at det var han vi opplevde som hovedperson; det var også gjennom han vi opplevde handlingen. I *Il barone rampante* ser vi en personal forteller, Biagio. Dette er i utgangspunktet den formen Todorov foretrekker i fantastisk litteratur, blant annet fordi det skal føre til en sterkere grad av identifikasjon og nærhet mellom leser og hovedperson. Men hos Calvino så som hos Stevenson er det én ting som kommer i veien for denne idealtilstanden, og det er det faktum at fortelleren *ikke* er hovedpersonen. Begge fortellingene blir fortalt gjennom et vitne, men vitnene i de to tekstene er meget forskjellige. Mr. Utterson ble, som vi husker, omhyggelig oppbygd som en meget traust, troverdig skikkelse. Biagio, derimot, har flere utfordringer i det å berette fortellingen om sin bror, og disse utfordringene blir villig viderefremidlet til leseren. For det første er Biagio kun åtte år, når Cosimo foretar sitt valg om å klatre opp i trærne for godt. For det andre er mye av det som siden skjer i Cosimos liv lappet sammen i ettertid av broren, for å få det til å henge sammen som en sammenhengende fortelling. I perioder bodde Biagio borte fra Cosimo, eller han hadde lite kontakt med han. Episodene Biagio har måttet lappe sammen stammer derfor henholdsvis fra rykter, myter og Cosimo selv – som på ett tidspunkt utviklet en mani for det å fortelle historier:

Han var kort sagt blitt grepet av en mani for å fortelle historier, og han visste aldri hvilken versjon han syntes var den beste – det som virkelig hadde hendt og som fikk han til å gjenoppleve et hav av minner, lykkelige, kjedelige, frastøtende og stolte – eller det som var fantasifostre, hvor han skildret seg selv som en tapper helt, som alt hadde gått så lett for . . . Men jo mer han fantaserte, jo mer meldte virkeligheten seg igjen, og han blandet inn ting som han hadde sett og opplevd. (132)

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svaria più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo. (Calvino 1959, 166)

Mr. Utterson er altså et pålitelig vitne til den historien som berettes, Biagio er det motsatte. Den nølingen som oppstår i fortellerhandlingen hos Stevenson oppstår hovedsaklig i spenningsfeltet mellom den informasjonen Mr. Utterson får (leser, hører, ser) og det han får ut av denne informasjonen. Han forsøker, som vi husker, iherdig å finne en rasjonell forklaring på det mysteriet han får presentert. Nølingen hos Calvino oppstår i *Il barone rampante* på grunn av det enkle forholdet at fortelleren *ikke har* den informasjonen han trenger for å kunne skape et helt sannferdig bilde av historien – og dessuten: Er det å få et sannferdig bilde av *noen* historie et mål som det i hele tatt er mulig å oppnå? *Fokuset i nølingen har i enda større grad blitt flyttet fra den ytre handlingen til fortellerhandlingen.*

Lucia Re undersøker i *Calvino and the Age of Neorealism* (1990) særlig Calvinos senere verk *Il sentiero dei nidi di ragno* (1976), men hun skriver noe om Todorov og forholdet mellom tradisjonell fantastisk litteratur, moderne litteraturteori og allegori jeg synes er interessant:

In his still-fundamental structuralist analysis of the fantastic as a literary genre in the nineteenth century, Tzvetan Todorov argues that the fantastic was originally "nothing but the bad conscience" of positivism. (...) In order to produce its disconcerting "reality effect", the nineteenth-century fantastic must carefully avoid any explicit sign of its own fictionality. Unlike the fairy tale, it cannot say "once upon a time there was" but must instead say – like narrative history itself – "it was". Consequently, the nineteenth century fantastic poses no evident epistemological threat to the mode of historicist mimesis and positivist thought. (Re 1990, 218-219)

Dette stemmer så langt med *Strange Case*. Begrepet "transcendental medicine" (Stevenson 1886, 46), som Dr. Jekyll anklager Dr. Lanyon for å ikke ha noen tiltro til i sin karriere, sier mye om datidens vitenskapelige ståsted. Forvandlingen fra Jekyll til Hyde støtter for så vidt også Dr. Jekyll i hans kritikk av Dr. Lanyon, og ingenting av dette er videreformidlet med distanse eller ironi. Den sobre advokatskikkelsen påstår i *Strange Case* at "it was", og det er lite hos Stevenson som utfordrer den positivistiske og mimetiske tankegangen som Lucia Re viser til ovenfor. I *Il barone rampante*, derimot, oppstår det en tydelig epistemologisk tvil omkring fortellerhandlingen. Biagio sier ikke "it was" (som om det fantes kun én versjon av historien og ferdig med det), han sier heller ikke "once upon a time there was" (som om det han presenterte var rent oppspinn eller eventyr). Tvert imot hevder han *noen ganger* at "it was": "Det var den 15. juni 1767 at broren min (...)"<sup>8</sup>, og *andre ganger* innrømmer han noe som vi med en omskrivning av Res utsagn kunne formulere som: "maybe it was *this*, maybe it was *that*", som her når han erkjenner sin begrensede tilgang til etterrettelig informasjon: "Der

<sup>8</sup> "Fu il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello (...)" (Calvino 1959, 11)

forsvant han for meg, og det som jeg kommer til å fortelle nå, og mange andre historier om hans liv, har jeg enten fått referert av ham senere, eller jeg har måttet flette dem sammen på grunnlag av kortfattede utsagn og antydninger som jeg har fått høre.” (19)<sup>9</sup> Biagio sier likevel aldri noe som ligner på ”Det var en gang (...)”. Når Re sammenfatter slik: ”According to Todorov, fairy tales cannot be considered fantastic texts because they are openly fictional in nature”, (Re 1990, 219) ser jeg at *Il barone rampante* kan hevdes å være ”openly fictional in nature”. Men dette er på grunnlag av brorens innrømmelser og nøling, ikke fordi verket kan knyttes til eventyrsjangeren. Den forflytningen jeg tidligere har pekt på, hvor nølingen som tradisjonelt oppstod på bakgrunn av ytre handling nå i større grad oppstår på bakgrunn av fortellerhandling, blir her relevant. *Fortellerhandlingen* er ”openly fictional in nature” på grunn av de tidligere nevnte utfordringene fortelleren har med å fortelle den. Gjenfortellingen til Biagio *må* av naturlige årsaker bli ”openly fictional” fordi han ikke *har mulighet* til å gi en etterlignende fremstilling. Videre: ”The fantastic confronts us with a dilemma ’to believe or not to believe?’” (Re 1990, 219) Når det gjelder denne teksten til Calvino stiller vi oss dette spørsmålet, når det gjelder Biagios fortellerhandling spesielt, og hele den menneskelige narratologiske situasjonen generelt. Fortellerhandlingen har avfødt en nøling, som har fått en moderne, epistemologisk drakt.

### **”Det lyste inn gjennom løvverket, og for å se Cosimo, måtte vi skygge med hånden foran øynene.” Det fantastiske med fokus på sosial funksjon**

Den sosiale funksjonen er knyttet til forholdet mellom det fantastiske i teksten og den kulturelle konteksten den utgis i. Peter Penoldt skal ha hevdet om forfattere av fantastisk litteratur at ”for many authors, the supernatural was merely a pretext to describe things they would never have dared mention in realistic terms.” (Todorov 1975, 158) Todorov innrømmer at det er mye sant i dette utsagnet. Han gjennomgår noen typiske motiver i fantastisk litteratur: ”incest, homosexuality, love for several persons at once, necrophilia, excessive sensuality . . . . It is as if we were reading a list of forbidden themes”. (Todorov 1975, 158) Todorov så den sosiale funksjonen i lys av motiver og handling, og derigjennom tematikk. Det fantastiske i teksten til Calvino har jeg derimot knyttet til fortellerhandlingen. Jeg har påpekt en forflytning av det fantastiske fra eksemplet *Strange Case* til *Il barone rampante*. Jeg ser for meg to bilder som kan illustrere dette. Det første illustrerer *Strange Case*, og

---

<sup>9</sup> ”Di lì scomparve alla mia vista; e quello che ora dirò, come molte delle cose di questo racconto della sua vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze ed induzioni.” (Calvino 1959, 27)

inneholder en gammeldags vekt med én skål på hver side. Motivene og den ytre handlingen er lagt i den ene skålen, fortellerhandlingen i den andre. Vekten tipper så vidt i retning motiver og ytre handling – disse veier tyngst. Bildet av *Il barone rampante* viser den samme vekten, men her tipper vekten i retning av fortellerhandlingen – her er det den som veier tyngst. Det fantastiske er i Stevensons tekst fra 1886 tettere knyttet til handling enn narrasjon. I Calvino's tekst fra 1957 er det knyttet nærmere til fortellerhandling enn ytre handling. Dette får også konsekvenser for den sosiale funksjonen *Il barone rampante* får, i forhold til den sosiale funksjonen *Strange Case* fikk.

Den sosiale funksjonen fantastisk litteratur har hatt, tradisjonelt og historisk, er som tidligere nevnt ifølge Todorov knyttet til det subversive. Det trykkende 1800-tallssamfunnet skapte en litteratur hvor det tabubelagte fikk større spillerom. Viktigere enn dette mener jeg det nå er å poengtere den sosiale funksjonen fokuset på *narratologien* som mulig premissleverandør for det fantastiske gir. Her henledes fokuset mot problemer knyttet til muligheten av å gjengi en historie eller noe som helst "sant". Mimetisk gjengivelse blir gjort til gjenstand for tvil, for en nøling i lesningen. Fokuset flyttes fra en mer umiddelbar, førmoderne lesemåte (og levemåte?) til en mer distansert, epistemologisk nøling – ja, til en problematisering av viten. Hva er viten? Hvordan kan man vite noe? Hvordan kan viten overføres? Disse spørsmålene er av epistemologisk art, og den sosiale funksjonen som Todorov har erklært død etter at Freud med psykoanalysen trakk mye tabubelagt tematikk frem i dagslyset, *kan* faktisk godt være livløs – uten at det fantastiske i litteraturen dermed også er livløst. For med den forflytningen jeg her har påpekt hos Calvino, har det fantastiske fått en mer filosofisk karakter og funksjon. Denne filosofiske ambisjonen understrekes for det første av bruken av solen som symbol på Cosimo, noe som i opplysningstiden var et kjent symbol på den sannhet og viten man søkte, og for det andre av fastsettelsen av handlingen til 1767, nettopp i opplysningstiden. Cosimo bryner seg på Rousseau, Diderot og Voltaire. Calvino lar sin hovedperson (Cosimo) symbolisere, og sin forteller (Biagio) formidle, en epistemologisk nøling omkring det modernismen og opplysningstiden tross alt har til felles: et fokus på vitenskap.

Cosimo satt oppe i treet. Grenene filtret seg inn i hverandre høyt over jorden. Det blåste en mild vind, solen skinte. Det lyste inn gjennom løvverket, og for å se Cosimo, måtte vi skygge med hånden foran øynene. Cosimo betraktet verden fra treet – alt så helt annerledes ut der ovenfra, og det var moro, bare det. Alléen fikk et helt annet perspektiv, likeså blomsterbedene, hortensiaene, kameliaene og jernbordet hvor familien pleide å drikke kaffe. (16)

Cosimo era sull'elce. I rami si sbracciavano, alti ponti sopra la terra. Tirava un lieve vento; c'era sole. Il sole era tra le foglie, e noi per vedere Cosimo dovevamo farci schermo con la mano. Cosimo guardava il mondo dall'albero: ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento. Il viale aveva tutt'un'altra prospettiva, e le aiole, le ortensie, le camelie, il tavolino di ferro per prendere il caffè in giardino. (Calvino 1959, 24)

Cosimo går så langt inn i sitt prosjekt, er så tro mot sitt ord om å leve hele sitt liv i trærne, at han til slutt ligner mer et dyr enn et menneske. Prosjektet hans kan kalles vitenskapelig, selv om det ikke er vitenskapelig definert på forhånd. Han har forstått at han må løsrive seg om han skal lære noe, og være noe annet enn det han har vokst opp med. Baronens spørsmål til sønnen: ”Er du klar over at du kunne herske over adelen her med tittel av hertug?” Cosimo svarer: ”Jeg er klar over at hvis jeg er klokere enn andre, så vil jeg gi klokskapen videre til dem, hvis de vil ta imot. *Slik* vil jeg herske!” (117)<sup>10</sup> I sin streven etter å bli klok, fastholder han sin allerede omtalte avstand til menneskene, han leser og *han lever*, i trærne.

Den lysten til å trenge inn i et vanskelig tilgjengelig område som hadde fått Cosimo til å flytte opp i trærne, var fremdeles sterk og utilfredsstillt i ham. Han lengtet etter å bli enda nærmere knyttet til det livet som utfoldet seg der, å kjenne hvert blad, hver kongle, hver fjær og hvert vingeslag. Det er den samme kjærligheten som jegeren har til alt som lever, men som ikke vet noen annen måte å uttrykke det på enn å rette bøsseletet mot det. Cosimo visste ikke dette ennå, men forsøkte å tilfredsstille sin trang ved å søke enda dypere inn. (55- 55)

Quel bisogno d'entrare in un elemento difficilmente possedibile aveva spinto mio fratello a far sue le vie degli alberi, ora gli lavorava ancora dentro, malsoddisfatto, e gli comunicava la smania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo. Era quell'amore che ha l'uomo cacciatore per ciò che è vivo e non sa esprimerlo altro che puntandoci il fucile; Cosimo ancora non lo sapeva riconoscere e cercava di sfogarlo accanendosi nella sua esplorazione. (Calvino 1959, 69-70)

Cosimo går dypere og dypere inn i naturen, og hans antrekk og utstyr bærer preg av dette. På hodet bærer han en lue han har sydd av villkatt. Han bruker geiteskinns-gamasjer med lærknær. Han finner ut at tøfler laget av grevling er det beste å klatre i trærne med. Han bytter etter hvert ut telt og hytter med en enkel skinnsovepose, som han henger fra en gren. Biagio forteller at om morgenen, ”[s]å strakte han ut bena (de var begynt å bli ganske litt kroket i knærne fordi han krøp så meget på alle fire)<sup>11</sup>, vred litt på kroppen og klorte seg under skinnjakken, og frisk som en rose var han klar til å begynne dagen.” (78)<sup>12</sup> Calvino lar sin

---

<sup>10</sup> ”- Tu sai che potresti comandare alla nobiltà vassala col titolo di duca? – So che quando ho più idee degli altri, do agli altri queste idee, se le accettano; e questo è comandare.” (Calvino 1959, 146)

<sup>11</sup> Den norske oversettelsen er tidvis preget av svakheter som her, men betydningen av setningen kommer like fullt frem. Se original nedenfor.

<sup>12</sup> ”Queste gambe saltavano fuori, si sgranchivano, e così, con uno scrollar di schiena, una grattata sotto il giubbotto di pelo, sveglia e fresco come una rosa Cosimo incominciava la sua giornata.” (Calvino 1959, 98)

hovedperson gå så opp i sitt prosjekt at det får en fantastisk effekt<sup>13</sup>. Reaksjonene fra andre karakterene i *Il barone rampante* dokumenterer denne fantastiske effekten, når de ikke vet hva de skal tro om det de ser. Ja, de nøler, rett og slett. I kapittel 27 møter Cosimo på det som blir introdusert som en dikteroffiser. Han utbryter: ”Ja, nå ser jeg dem! En menneskefugl, en sønn av hekser, kanskje De er en mytologisk skapning?” (217)<sup>14</sup> Noen hevder at øynene til Cosimo lyser om natten, lik katte- og ugleøyne. (78) På tross av dette gjøres det et poeng ut av at disse reaksjonene avtar, etter hvert som folket blir vant med det uvante. Dette kan utledes av de reaksjonene Cosimo møter, når han skal besøke kolonien av adelsmenn som lever i eksil blant trærne i Olivabassa.

Når han klatret forbi bebodde steder, og folk som aldri hadde sett ham før fikk øye på ham, ropte de høyt av forundring, og noen kastet sten etter ham, så han prøvde å passere mest mulig ubemerket. Men, ettersom han nærmet seg Olivabassa, la han merke til at hvis en eller annen tømmerhugger, arbeidskar eller olivenplukker oppdaget ham, ble han ikke det minste forbauset, tvert imot, folk tok av seg luen og hilste på ham som en gammel kjenning, og de ropte noe som var helt forskjellig fra dialekten der på stedet, som for eksempel: ”Señor! Buenos dias, Señor!” (135)

Per via, vicino agli abitati, la gente che non l’aveva mai visto dava in grida di meraviglia, e qualcuno gli tirava dietro delle pietre, per cui cercò di procedere inosservato il più possibile. Ma man mano che s’avvicinava a Olivabassa, s’accorse che se qualche boscaiolo o bifolco o raccoglitrice d’olive lo vedeva, non mostrava alcuno stupore, anzi, gli uomini lo salutavano cavandosi il cappello, come se lo conoscessero, e dicevano parole certamente non del dialetto locale, che in bocca loro suonavano strane, come: - Señor! Buenos dias, Señor! (Calvino 1959, 169)

Denne skiftende mottagelsen, som i tiltagende grad fikk en vennlig karakter, kan forklares ved at jo nærmere Cosimo kommer adelsmennenes klatrekoloni, desto mer vant har lokalbefolkningen blitt med deres valg, vaner og nærvær. Dette mener jeg kan leses som et bilde på hvordan det som til enhver tid anses som utrolig, udefinerbart, overnaturlig og **fantastisk** er *relativt*. Slik utvikler den fantastiske tematikken i litteraturen seg, den er relativ til sin samtid. Og slik utvikler også den sosiale funksjonen det fantastiske får seg. Når de tabubelagte emnene som tradisjonell fantastisk litteratur ofte tok opp nærmest har blitt hverdagskost, ifølge Todorov mye takket være psykoanalysen, er det naturlig at det fantastiske – som faktisk per alle de definisjonene jeg har støtt på hevder at er grenseoverskridende i sin essens – finner andre grenser å overskride og andre sosiale funksjoner å betjene. Hvis vi kan hevde at *Strange Case* inneholder tradisjonelt tabubelagt tematikk, og hvis vi også med tanke på at den utkom i en viktoriansk samtid også antar at den

---

<sup>13</sup> Calvino lar forøvrig sin hovedperson i den senere *Palomar* (1986) gjøre det samme – fortape seg helt i sitt nærmest umulige prosjekt.

<sup>14</sup> ”- Vedo! Che è là? Un uomo-uccello, un figlio delle Arpie! Siete forse una creatura mitologica?” (Calvino 1959, 266)



hadde denne subversive, psykologiske, sosiale funksjonen Todorov har påpekt – så vil jeg hevde at Calvino med *Il barone rampante* her viser at det fantastiske i litteraturen er relativt og stadig i endring. Hos Calvino, i *Il barone rampante*, er det fantastiske fokuset dermed *ikke* begrenset til klatrebaronens sprø påfunn og eventuelle subversive levesett, men retter oppmerksomheten mot de store epistemologiske vanskelighetene knyttet til viten og formidlingen av viten, i teksten formidlet gjennom fortellerhandlingen. Vi skal nå, i neste kapittel, se hvordan det fantastiske kommer til syne og hvilken funksjon dette får i Bringsværds postmoderne tekst.

## 5. En analyse av Tor Åge Bringsværds *Den som har begge beina på jorda står stille* (1974)

I *Den som har begge beina på jorda står stille* får vi kjennskap til alveolenes trosbekjennelse ”Nr. 27”:

*Forsanger:* Jeg har aldri vært her før.  
*Kollektivet:* Når var det?  
*Forsanger:* For to år siden. (53)

I begynnelsen av en annen av Tor Åge Bringsværds utgivelser, *Det Eventyrlige* (1991), finner vi følgende epigram:

”Hvor skal vi hen?” spurte Brumm og skyndte seg etter ham.  
”Ingensteder”, sa Kristoffer Robin – og så gikk de dit.

Det disse to korttekstene har til felles, er at teksten leder leseren gjennom en i utgangspunktet lukket dør. Det er min påstand at Bringsværds fantastikk ikke opererer **med utgangspunkt i** det realistiske, slik Todorov hevdet og slik vi fant grunnlag for blant annet i Stevensons tekst. Bringsværds fantastikk i *Den som har begge beina på jorda står stille* opererer **parallelt med** det realistiske. Det realistiske er her ikke det fantastiskes premissleverandør, ei heller er det dets speilbilde eller motpol. Til det er avstanden mellom dem for liten i Bringsværds tekst. Det realistiske og det fantastiske får fritt spillerom – på samme banehalvdel – og der det realistiske setter hindringer får vi en oppvisning i diverse overraskende finter, slik sitatene ovenfor demonstrerer. Det umulige blir mulig, og vi lesere skoleles mot en friere (anarkistisk?) tankegang. For som Bringsværd selv legger til under trosbekjennelsen:

(Den som har ører,  
han hører  
- som Jesus sa.)

I min analyse av Bringsværds *Den som har begge beina på jorda står stille* vil jeg først gjøre meg noen betraktninger om forteller og fortellerhandling, før jeg foretar en analyse av karakteren Billy/greven av Saint-Germain. Dette fordi karakteren er sentral i den videre lesningen av boken, både som en postmoderne og en fantastisk tekst. Jeg vil også nærlese deler av kapittel ti, fordi kapitlet gir uttrykk for mange postmoderne tendenser i en komprimert form, før jeg gjør en analyse av det fantastiske i Bringsværds tekstunivers fra

1974. Avslutningsvis vil jeg forsøke å snøre denne store, innholdsrike, postmoderne og fantastiske sekken, med litt støtte fra Lance Olsen. Rekkefølgen, hvor jeg etter analysen av Billy/greven ser på det postmoderne før jeg kommer tilbake til det fantastiske, er valgt fordi postmodernismen har hatt stor innvirkning på det todorovske prinsippet om det realistiske som premissleverandør for det fantastiske. Når virkeligheten i seg selv oppfattes som fantastisk, får dette konsekvenser også for det fantastiske i litteraturen.

## ”Nok av det.” Narratologisk analyse

Fortelleren i *Den som har begge beina på jorda står stille* har en stil som er både meningstett og pratsom på samme tid. Tung og lett. Jeg tror det er fordi han så ofte hevder at digresjoner og tilfældigheter er våre venner, at teksten ikke inviterer til noen rask lesning. Det den derimot inviterer til er en aktiv og våken lese måte, hvor alt kan bety alt – eller ingenting.

Fortelleren er en navnløs, auctorial forteller. Dette har *Den som har begge beina på jorda står stille* til felles med *Strange Case*. Men etter at denne likheten er etablert, er det mer nærliggende å peke på de to tekstenes forskjeller enn likheter hva angår fortellerhandling og komposisjon. *Den som har begge beina på jorden står stille* har et stort persongalleri. Vi møter først Billy, og vi kan merke oss følgende på første side: ”Dette er boken om Billy Ballantine, som hadde et porselensaskebegeer på nattbordet og et postkort fra Puerto de la Cruz (Tenerif) over sengen.” (7) Vi tror på dette tidspunktet at vi har møtt hovedpersonen. Men så, i neste kapittel kan vi lese at ”[d]ette er også boken om Carl Magnus Byzantroph”. (12) Og i neste: ”La oss heller ikke glemme Sebastian Foxcraft.” (17) I det fjerde kapitlet går vi tett på Elvira Madigan og Walter Graham, direktøren for pornofilmselskapet som Elvira er skuespiller for, og som Billy skriver manus for, og kapitlet avslutter idet Walter inviterer Elvira med til et møte:

Jeg har funnet noe jeg tror du vil like, Elvira. (...) Noe helt nytt. Det er en amerikaner. Helt skrulle. Snakker i ett kjøer om Den store lunge og at verden har holdt pusten altfor lenge. Nettopp sånt som du er på jakt etter, eller? Han skal snakke på National Poetry Centre i kveld. Skal jeg hente deg ved halv syv-tiden, så rekker vi å spise først? (30)

Dette er et smidig grep, for fortelleren får gjennom dette møtet samlet og anledning til å omtale alle de karakterene som boken i all hovedsak skal handle om. Fortelleren konsentrerer seg ikke om én tydelig hovedperson, men fokaliseringen ligger likevel ofte hos Billy. Det er han vi først stifter bekjentskap med, og rent tematisk fungerer han som et gjennomsnittsmenneske, en som vi lett kan kjenne oss igjen i og identifisere oss med. Til tross

for alt det abnormale vi snart skal få vite om Billy Ballantine blir nemlig ikke hans omverden beskrevet av fortelleren som særlig mer normal. Tvert imot. Gjennom dette styrkes identifikasjonen mellom leseren og Billy.

Det er likevel ikke tale om en todorovsk identifikasjon. Ei heller er fokaliseringen like tydelig som i Stevensons tekst. *Strange Case* hadde en tydelig mimetisk intensjon. Språket, tonen, karakterene, vitneobservasjonene; alt gikk i retning av å skape et troverdig, faktisk og gjenkjennbart univers. Teksten bestrebet seg på å virke virkelig, slik at det uvirkelige, det fantastiske, skulle tre tydelig frem. Bringsværds tekst følger ikke denne modellen, og Todorov ville nok aldri vurdert *Den som har begge beina på jorda står stille* som en klassisk fantastisk tekst. Bringsværds tekst fremviser i en viss forstand en radikalisering av tendensene Todorov mente han så begynnelsen på i Kafkas "Forvandlingen". Postmodernismen er i så fall motoren bak denne radikaliseringen. Mange postmoderne trekk er tydelig til stede i Bringsværds tekst, blant annet i det at det er mangfoldige karakterer med mangfoldige fortellinger. *Ingen* har monopol på virkeligheten, som forøvrig har blitt mer og mer *uvirkelig*. Dette skal jeg komme tilbake til senere i behandlingen av Lyotard.

Et annet postmoderne trekk ved teksten til Bringsværd er det metafiktive grepet, som brukes flittig. Det metafiktive er selvrefererende av natur, og effekten dette får er først og fremst at fortelleren stadig påpeker det faktum at det tross alt er et fiktivt univers han legger frem. Her må jeg raskt korrigere meg selv noe, for dette er for så vidt ikke en presis eller fullt ut tilfredsstillende karakteristikkk av teksten. Den fulle og hele tittelen avslører *en viss* mimetisk intensjon: *Den som har begge beina på jorda står stille. (Eller: Alveolene kommer!) Om de merkelige hendelser som lørdag 26. og søndag 27. mai 1973 rystet London. En digresjonsroman. Vel blåst!* Fortelleren ønsker å fortelle om hendelser som "faktisk" fant sted, til en viss tid, et visst sted, men han er klar over det faktum at leseren kun får hans versjon av sannheten. Det er som om fortelleren har tenkt at alle digresjonene skal sikre en visst sannhetsgehalt, selv om også digresjonene til syvende og sist blir preget av fortellerens utvalg og komposisjon. Skepsisen til "de store fortellingene" (dette kommer jeg tilbake til) synes åpenbar i det at fortelleren lar mange karakterer slippe til, ved at flere versjoner av sannheten er gyldige og gis plass, og til sist også gjennom metafiksjonen.

Teksten er selvrefererende på mange måter. Det metafiktive opptrer som leserhenvendelser om form: "Den oppmerksomme leser vil allerede ha merket det, men for sikkerhets skyld: Dette er ikke en roman. Ikke i vanlig forstand." (202); som etterstilte bruksanvisninger: "[a]v dette kan vi lese at (...)" (111) og "[d]ette er ment som (...)" (125); og

som tvilende instans til egen fortellergjerning. Fortelleren kommenterer i åpningen av kapittel åtte sin egen tvil omkring håndteringen av det berømte alveolske møtet:

Knappt noen enkelt-hendelse i alveolismens historie er blitt ofret så stor oppmerksomhet som det berømte møtet i National Poetry Centre, lørdag 26. mai 1973. Det er nesten med en viss motvilje forfatteren av nærværende skrift nærmer seg begivenheten. For hva kan han si som ikke er sagt før? Hvilken innfallsvinkel skal han velge? Det er allerede skrevet 34 artikler om dette møtet, 6 reportasjebøker og 1 limerick-samling. Samtlige tilstedeværende er film-intervjuet minst tre ganger. Fra *Shalimar Press* kan man få kjøpt allment aksepterte referat i form av pamfletter, bøker – også for barn, grammofonplater og videobånd. Den japanske komponisten Sako Gabawi har laget en kabukiballett, og franskmannen Fayette arbeider med en fri scene-versjon. Kan vi virkelig tilføye noe nytt?

Nei.

Og likevel: ja?

Møtet startet kl. 20.45 (...). (54)

For å låne fortellerens språk her, i min analyse, er det fristende å skrive: 'Av dette kan vi lese at,' ja, fortelleren tar her i bruk et metafiktivt grep, som også tematisk viser sin postmoderne farge idet fortelleren poengterer at versjoner av virkeligheten er utallige. Den voldsomme bredden i sjangere som her blir belyst er også gjenkjennelig postmoderne, og enda er det altså rom for flere. Alt er allerede fortalt, men mye gjenstår likevel å fortelle. Poenget understrekes også gjennom utviklingen av personlige pronomener i den siterte passasjen, hvor fortelleren går fra å omtale seg selv som "**forfatteren** av nærværende skrift", til å spørre: "Hvilken innfallsvinkel skal **han** velge?" og "Kan **vi** virkelig tilføye noe nytt?" (min utheving). Her frister det å svare med slagord fra politikken så vel som skoreklamen: "Yes, we can!" (Obama) og "Just do it!" (Nike). Det metafiktive fortellergrepet og poengene som grepet synes å understreke har i alle fall vekket denne leserens engasjement.

Metafiksjonen i *Den som har begge beina på jorda står stille* fungerer også som en humoristisk veiviser i den menings- og ordtette teksten. Når fortelleren gjerne vil videre, utbryter han: "Nok av det." (112) Han kan riktignok tidvis være en nokså forvirrende veiviser, som når han i kapittel ni, etter at Billy har hoppet gjennom vinduet inn til det alveolske møtet, hevder at: "Resten kjenner vi." (84) Det gjør vi jo faktisk ikke på dette tidspunktet. Fortelleren leker med kronologien og babler tilsynelatende tankeløst med oss lesere på en innforstått måte, som det ikke finnes grunnlag for i den foregående teksten. I *Det Eventyrlige* skriver Bringsværd: "Vi lever våre liv kronologisk. Det får greie seg." (Bringsværd 1991, 8)

En annen innforstått påstand fra fortellerens side er: "Det skulle være nok å minne om arrestasjonen i Bangkok. En episode vi muligens kommer tilbake til senere." (68) Dette er en kommentar til de innvidde, som faktisk aldri har blitt eller vil bli innvidd i denne "episoden".

Fortelleren er åpenbart leken. Begynnelsen på samme kapittel, kapittel ni, åpner med et spørsmål som han tilsynelatende stiller leseren:

Går det for fort?

Når alveoler syns at noe går for fort, pleier de å minne hverandre om Robert Liston fra Edinburgh. Robert Liston var kirurg, og har fremdeles verdensrekorden i rask amputering. Rekorden ble satt en gang på 1800-tallet, og Liston brukte nøyaktig 33 sekunder på å skjære benet av en pasient. Samtidig kuttet han av tre fingre på en operasjonsassistent som ikke rakk å dra til seg labbene...

Altså: går det for fort? (68)

Denne leseren syns ikke det går for fort. Tvert imot får man som leser så mye informasjon, at man tvinges til å lese i et roligere tempo. Om det blir for mye, er en annen sak. En diskusjon som tar utgangspunkt i begrepet pandeterminisme kan muligens belyse fortellerens forhold til mengde og tempo.

Ifølge Freud finnes det som kjent ingen tilfeldigheter knyttet til menneskets psyke. Alt har her en sammenheng med alt. Dette *pandeterministiske* synspunktet knytter Todorov videre til fortelleren i fantastisk litteratur: "The psychoanalyst's attitude here is analogous to that of the narrator of a fantastic tale in asserting that a causal relationship exists between apparently unrelated facts." (Todorov 1975, 162) For å se dette utsagnet i forbindelse med fortelleren til Bringsværd, må jeg trekke inn samtidens ånd nok en gang. For kan det virkelig være en årsakssammenheng mellom alle de karakterene, tekstene-i-teksten og episodene som fortelleren i denne teksten så raust slipper til?

Den fulle tittelen på boka avslører at dette er en såkalt digresjonsroman. Inni kan vi lese at det er en digresjonsroman, som går ut fra at tilfeldighetene er våre venner: "Tilfeldighetene er våre venner, ville Carl Magnus Byzantroph ha smilt. Bare se hva de kan føre til!" (40) Lignende utsagn finnes flere andre steder i teksten (49, 50, m.fl.) Fortelleren går dypere inn i fenomenet og spør seg hvilke lover som styrer tilfeldighetene:

Vi åpnet dette kapitlet med spørsmålet: Hvilke lover styrer tilfeldighetene? Vi avslutter kapitlet med et sitat fra et brev Karl Marx skrev til Kugelmann, 17. april 1871. Marx skriver: "*Historien ville være meget mystisk av natur dersom 'tilfeldighetene' ikke spilte noen rolle i den. Disse tilfeldighetene går selv inn som ledd i utviklingens alminnelige prosess og blir i sin tur kompensert av andre tilfeldigheter.*" (181)

Dette støtter altså fortelleren seg til, som den alveolen han er. Synspunktet angår riktignok dagliglivet, der ute i virkeligheten. Hvordan er forholdet mellom tilfeldigheter og "historien" inne i et tekstunivers? Hvordan forholder fortelleren seg til digresjoner og tilfeldigheter i teksten? Kan pandeterminisme spores her? Hva skal med og hva skal ikke med, og har alt, også her, en sammenheng med alt?

Teksten gir oss et visst svar på dette alt i kapittel tre, i omtalen av en belgisk linedanserinne: ”En kvinne som dessverre ikke hører hjemme i denne historien, og som det derfor bare vil være forvirrende å fortelle mer om.” (18) Selv ikke denne overmåte rause fortelleren synes at *alt* skal med i *Den som har begge beina på jorda står stille*. Selv han har en grense. Hvordan han videre forholder seg til denne grensen, av det som skal fortelles og det som ikke skal fortelles, kan vi lese mer om i kapittel 18:

Den oppmerksomme leser vil allerede ha merket det, men for sikkerhets skyld: Dette er ikke en roman. Ikke i vanlig forstand. Boken er et forsøk på å sette sammen små, ulike biter til et stort, farverikt konglomerat. Et forsøk på å gjenskape noe av det som en gang var 26. og 27. mai 1973. Ikke som et fotografisk bilde, for fotografi viser bare en overflate. Men slik 26. og 27. mai 1973 en gang levde – og tildels lever – i hodene på en rekke kjente og ukjente alveoler. Vi skal ikke gi oss til å flette tråder, slik man gjerne har for vane mot slutten av en tradisjonell roman. Vi har altså *ikke* til hensikt å la x antall menneskeskjebner løpe sammen til en trygg og sikker knute i siste kapitell. Tvert i mot: Vi skal knyte opp. Vi skal la hver enkelt tråd få flise seg opp i det uendelige. For slik er tråders vis. (...) Dermed har vi også sagt noe om bokens begrensning. (202)

Digresjoner, tilfeldigheter og *bredde* er stikkord som følger den strategien fortelleren fører, mest av alt for å gi et *sannere* bilde av virkeligheten, av det som skjedde den 26. og den 27. mai 1973. Dernest gir fortelleren leseren en innføring i den historiske oppdagelsen av piksler, og hvorledes de fungerer på en billedskjerm.

På nært hold vil bildet se nokså meningsløst ut, nærmest som et usystematisk virvar av kvadrater. Men betrakter man det på avstand, vil bildet straks bli skarpere . . . En del forsøk tok sikte på å klarlegge spørsmålet om hvor få kvadrater bildet kunne settes sammen av uten at det ble ugjenkjennelig. *Harmon påviste altså at et bilde formes i hjernen ved at en serie enkeltformasjoner settes sammen til et hele.* (...) Dermed har vi også sagt noe om bokens oppbygning. (203)

Digresjonene og tilfeldighetene, i det hele tatt bredden i teksten, fungerer som piksler som, når man betrakter det på avstand, utgjør et bilde på en helhet. Men ikke alt skal med i dette bildet, noe utelatelsen av linedanserinnen fra Belgia tydelig illustrerer. Jeg konkluderer med at fortelleren ikke følger en todorovsk pandeterminisme, og derfor heller ikke utsagn som at alt nødvendigvis har en direkte sammenheng med alt, hverken i menneskets psyke eller i en fortelling. Fortellingen har løse tråder den nekter å knytte sammen, men den utelater også tråder som ikke har plass i det bildet fortelleren ønsker å vise oss. Fortelleren er raus, han opphøyer bredde og pluralisme, men også han må gjøre et utvalg til slutt.

## **”Vi snakket sammen om alt mulig.” Karakteren Billy/greven av Saint-Germain**

Første kapittel i *Den som har begge beina på jorda står stille* heter ”Av dette kan vi lese at Billy Ballantine ble født i en alder av 40 år”, og åpner på følgende måte:

”Da Billy Ballantine var 43 år, slo Gud han på skulderen. ”Billy Ballantine,” sa Gud,  
”Den som har begge  
beina på jorda,  
står stille!” (7)

Og dette er noe av det vi får vite om Billy i åpningskapitlet:

Egentlig het han ikke Billy Ballantine. Egentlig het han Fredriksen. Men han likte å tenke på seg selv som Billy Ballantine. (...) Det har liten hensikt å grave i Billy Ballantines fortid. Han nekter å huske mer enn tre år tilbake. Han nekter å huske Fredriksen. ”Fredriksen er død,” kan Ballantine si, ”jeg drepte ham med tre gjennomslag.” Lenger vil ikke Billy Ballantine strekke seg. Han mener han har sagt nok som det er. Og antagelig har han rett. Døde mennesker vil komme til å spille en viss rolle i denne boken, men Fredriksen er ikke blant dem. Dette er boken om Billy Ballantine, og Fredriksen har ingen plass i den. Nå er han nevnt for siste gang. (8-9)

De døde menneskene fortelleren her nevner, og som vil komme til å spille en viss rolle i boken, er etter mitt syn et frempek på han som skal vise seg å være stemmen i Billys hode, den samme som postulerer bokens tittel for Billy i åpningssekvensen. Dette viser seg nemlig å være greven av Saint-Germain, ikke Gud. Et visst forsøk på å gjøre det at greven tar bolig i Billys hode plausibelt, blir også lansert alt på første side. Når Billy skal skildres, velger fortelleren å skildre soverommet hans. Med et porselensaskebege, et postkort og et rødt fingerbøll festet i enden av en hyssingstump med en liten kule, på nattbordet.

Når Billy Ballantine ikke fikk sove, løftet han fingerbøllet og lot kulen pendle frem og tilbake mens han telte til seks. På seks gjorde han et lite rykk. Det var nå meningen at kulen skulle havne oppe i fingerbøllet. Av og til gikk det, av og til gikk det ikke i det hele tatt. Billy Ballantine kunne ligge i timesvis og pendle med denne lille kulen. Av dette kan man lese at Billy Ballantine ikke hadde noen tillit til farmasøyter. (7)

Av dette kan man også lese at hadde Billy gått til en lege, så ville legen sannsynligvis skrevet ut medikamenter til han. Enten for å hjelpe han med å sove, eller for å håndtere de underliggende årsakene til at han faktisk ikke sover, og heller bruker natten til å pendle en kule fra et fingerbøll. Denne mulige søvn- og/eller sinnslidelsen er den eneste realistiske forklaringen vi blir gitt som mulig årsak til at greven av Saint-Germain tar bolig i nettopp hans hode, hvis man da ikke skal karakterisere denne inkarnasjonen som fantastisk uten grunnlag i det realistiske overhodet. Todorov påpeker, som vi nå vet, at det fantastiske hos



Kafka oppstår alt i den første setningen til "Forvandlingen". Dette bidro til at Todorov satte et punktum for fantastisk litteratur ved inngangen til modernismen. Her, i Bringsværd's postmoderne tekstunivers, er på sett og vis det fantastiske introdusert allerede i overskriften til det første kapitlet: "Av dette kan vi lese at Billy Ballantine ble født i en alder av førti år." Hva betyr "Av dette"? Av hva, kan vi lese, hva? Vi skal etter hvert bli godt kjent med fortellerens krumspring, men det kan allerede her slås fast at denne postmoderne teksten ikke har den samme litterære funksjonen som Todorov hevdet at den fantastiske litteraturen fra 1800-tallet hadde. Dette er fordi det fantastiske hos Bringsværd ikke tar utgangspunkt i det realistiske, men får opptre side om side med det.

Det neste vi hører om Billy er i femte kapittel, titulert etter en av beskjedene Billy får i hodet sitt: "Du skal kysse adskillige frosker". På dette tidspunktet tror Billy fortsatt at det er Gud som snakker til han, og han adlyder så godt han kan. Han kysser kvinner i alle aldre på sine vandringer gatelangs i London. Dette fører til at han blir omtalt i BBC radio som *Det mystiske Kyssefantomet* (31). Billy får så en mistanke om at det slettes ikke er Gud han har i hodet. Dette fordi han på pub, etter å ha inntatt mangfoldige glass øl, plutselig hører hikking og drikkeviser inne i hodet sitt. Gud ber også om mer: "Bare en til? Bare en eneste liten kald, duggfrisk, svalende, sunn og styrkende halvliter til...?" (39)

Fortelleren skriver om behandlingen av forholdet mellom Billy og greven i Michael Conrads tegneserie, som dukker opp litt senere: "Heller ikke nevnes det med et ord at Billy Ballantine på dette tidspunkt forlengst var blitt klar over at han bl.a. hadde greven av Saint-Germain i hodet." (67) Denne tråden plukkes først opp igjen i kapittel ni, "Hele tiden samtalte han lavmælt med hodet sitt". Fortelleren tar her grep, og nøster opp litt informasjon fra Billy: "La oss vende tilbake til Billy Ballantine og hodet hans", foreslår fortelleren. "Vi snakket sammen om alt mulig", sa Billy (72). Vi får deretter gjengitt en samtale mellom fortelleren og Billy, om greven:

*Hadde han noe navn?*

Han hadde mange.

*Men du omtaler han gjerne som Greven av Saint-Germain<sup>15</sup>?*

Ja, det var det navnet han likte best.

*Hvem var Greven av Saint-Germain?*

Det er en lang historie.

*Men kort fortalt?*

Ingen visste hvem han var eller hvor han kom fra. Vi kjenner hverken hans fødselsår eller dødsår. Det franske politi mistenkte han for å være en prøysisk spion. Andre europeiske etterretningsvesen holdt ham for å være en russisk agent eller en engelsk jacobit. Han var en nær venn av Louis XV og madame de Pompadour. Voltaire sa om ham: "Han er en mann som aldri kan dø og som kjenner og vet alt."

---

<sup>15</sup> Merk at greven av Saint-Germain her skrives med stor G. Jeg har valgt konsekvent å skrive greven med liten g, fordi det er det som faktisk gjøres i resten av teksten og fordi jeg anser det som mest korrekt.

*Men til deg sa han vel...?*

Han fortalte meg ikke mer enn det jeg kunne fått vite på annen måte. Jeg sjekket alle opplysninger. Og jeg har forsøkt å sette opp en slags tidstabell... (...)

*Han var alkymist?*

Alkymi og kjemi er samme sak. Det vi ikke forstår, kaller vi alkymi, det vi forstår: kjemi. Det meste av dagens kjemi ville blitt betraktet som alkymi på Saint-Germains tid. (72-76)

Kapitlet fortsetter med direkte gjengivelser av dialoger mellom greven og Billy på vei til det første alveolske møtet, hvorav én blir til en diskusjon som avføder en utfordring: Greven utfordrer Billy til å gå inn i baren hvor møtet finner sted gjennom et lukket vindu, i stedet for å gå gjennom døren. De har diskutert hvem som er mest bundet av regler, hvem som i størst grad er fri, hvem som er mest revolusjonær. Greven begrunner utfordringen på følgende måte: ”Ved å bruke vinduet som dør viser du at du ikke lenger anerkjenner døren som autoritet. Du setter tingene på hodet. Man har gitt deg linjert papir, men du velger likevel å skrive på tvers. Du bryter reglene og stiller deg utenfor samfunnet.” (83) Dette viser at greven er en litt spekulativ luring, noe arrogant, men ikke uten humoristisk sans. Det at Billy tar sats og hopper gjennom et lukket vindu, viser at han på sin side er sta, i beste fall lettpåvirkelig, og i verste fall ikke direkte intelligent. Til sammen blir dette et nokså uimotståelig par – som i boken utgjør én underholdende, utfordrende og mangfoldig skikkelse.

Jeg vil trekke frem noe som kan virke som en detalj, og som lett kan overses, i en allerede sitert tekstpassasje: ”Heller ikke nevnes det med et ord at Billy Ballantine på dette tidspunkt for lengst var blitt klar over at han bl.a. hadde greven av Saint-Germain i hodet.” (67) Det jeg vil trekke frem her, er det faktum at Billy for lengst var blitt klar over at han **bl.a.** hadde greven i hodet. Altså har Billy sannsynligvis flere enn bare greven i hodet sitt. Noen grunn til at de bor der får leseren som tidligere nevnt ikke. Er han schizofren? Påvirket av rus? Det får vi aldri vite. Vi ender dermed aldri, på bakgrunn av karakteren Billy/greven, i Todorovs fastsatte nabosjangre til det fantastiske, ”the uncanny” eller ”the marvelous”. I forbindelse med denne karakteren, forblir vi i uvisshet og dermed også i den fantastiske sfæren. Denne karakteren, Billy/greven, er det mest klassisk fantastiske motivet i *Den som har begge beina på jorda står stille*. Karakteren kan leses som en postmoderne dobbeltgjenger, men da med en annen sosial funksjon enn den som gjerne tilskrives dobbeltgjengeren i realistisk litteratur, eller den i *Strange Case*. Dette vil jeg komme tilbake til.

## **”Vi er i samme båt alle sammen.” Kapittel 10 – postmodernismen i et nøtteskall**

Tittelen på kapittel 10 er betegnende for det det her skal handle om: ”Vi er blitt lurt vi også”, sier dødsstuperen fra Ludwigsburg. ”Vi er i samme båt alle sammen.” (85) Greven av Saint-Germain har dog vært i denne ”båten” i lengre tid enn de fleste, takket være sine stadige inkarnasjoner, og har i så måte to interessante perspektiver å dele med oss: hans utlegninger av de *såkalte* vitenskapelige fremskritt i historien, ”Det finnes lite nytt under solen” (88), samt hans erfaringer som liane-mester i jungelen og grunnen til at han til slutt, inkarnert inn i hodet til Billy, ender som en tilhenger av anarkismen. Dette vil jeg knytte opp mot postmodernismen og særlig Jean-François Lyotards teori omkring den økende skepsisen mot de store metafortellingene i etterkrigstiden. Lyotard hevdet i sin *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), som kom i engelsk oversettelse 1984, at: ”[s]implifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives.” (Lyotard 1984, xxiv) Dette vil jeg komme tilbake til. Først vil jeg se nærmere på anslaget til kapittel 10, som setter oss i en riktig postmoderne lesemodus.

### En tilsynelatende bablete åpning vekker en postmoderne lesemodus

Kapitlet begynner med et epigram, et slags anarkistisk opprop signert av ”The Diggers of San Francisco”. Et epigram var opprinnelig, ifølge Litteratutvitenskapelig leksikon, ”en innskrift på en statue, et monument, en tempelgave eller en gravplate som forklarer gjenstandens betydning.” (Lothe m.fl. 1999, 63) Epigrammet i Bringsværds tekst fungerer på en lignende måte. Valget av nettopp dette oppropet som epigram tydeliggjør ”gjenstandens”, det øvrige kapitlets, ”betydning”. Men ”betydningen”, særlig når epigrammet står i bestemt form entall, er et begrep det er noe problematisk å anvende på teksten til Bringsværd. Dette fordi det eneste man med sikkerhet kan fastslå som betydning eller budskap gjennom lesningen av både epigrammet og den øvrige teksten, er at det *ikke* finnes én betydning, ett budskap eller ett system som noen bør følge:

Beware of leaders, heroes, organizers. Watch that stuff. Beware of Structure-freaks. They do not understand. We know the system doesn't work because we are living in the ruins. We know that leaders don't work because they have all led us only to the present, the good leaders equally with the bad. (Who caused more suffering, Hitler or St. Paul?) It doesn't matter whether the leader is good or bad: Leading *per se* is bad. The medium is the message, and the message of leadership is Vietnam. Concentration camps... Any man who wants to lead you is the man. Think: Why would anyone want to lead me? Think: Why should I pay for this trip? ... Watch out for cats who want to play the systems games, 'cause you can't beat the System at its own games, and you know that. Why should we trade one Establishment for another? FUCK LEADERS. (85)

”The Diggers og San Francisco” advarer her mot tilhengere av strukturer og systemer i alle slags former og fasonger. Disse fører, ifølge anarkistene bak oppropet, ikke til annet enn krig og elendighet. Jean-François Lyotards kritikk av de store fortellingene rommer tydelig en kritikk av teori (som jo også innebærer systemer og strukturer). Samtidig er det paradoksalt nok nettopp dette postmodernistene har blitt kritisert for, at de ikke har noen ny utformet struktur, teori, for å demme opp for tapet av de gjennomhullede gamle. Postmodernismens svar er pluralisme, mangesidighet, ikke-universalitet. Den postmoderne grunntonen som settes fra og med epigrammet forblir present i videre lesning, som går via en metakommentar: ”Her kan det være på plass å sette en komma”, (85) til fabulerende og underholdende utlegninger om kommategnet opprinnelse og bruk. Dette ender i noe som også kan sies å være et typisk trekk ved postmoderne litteratur: parodi. Her parodieres, ironisk nok, anarkismens alvor og manglende humor, idet vi får formulert nok et mål for alveolismen: å vinne tilbake kommategnet (den lille kniven):

Og sist, men ikke minst: Vi bruker den lille kniven for å minne om hva den lille kniven egentlig er. Opprinnelig ble den brukt til å flå dyr. I dag bruker monopolkapitalen den lille kniven når de – gjennom lovparagrafer, forsikringsavtaler og baksiden av kontrakter – forsøker å flå *mennesker*. Dette lærer oss at alle ting – selv et komma – har en dualistisk karakter og kan brukes både til godt og ondt. Vi må vinne tilbake den lille kniven! Sørg for at den aldri mer kan brukes *mot* folket! (86)

Til tross for humoren fortelleren her benytter seg av på anarkistenes bekostning, vil alvorret også snart komme til syne gjennom Sebastian Foxcraft og hans erfaringer i sirkuset. Lest slik kan denne parodien nemlig peke frem mot episoden hvor Sebastian blir lurt av sirkusdirektøren og kontrakten, hvor nettopp den lille kniven får betydning. Mer om dette siden.

Etter noen flere betraktninger om kommategnet foretar fortelleren så et overraskende grep. Etter en liten pause i teksten, markert ved en stjerne (\*), men ingen blanklinje, kan vi lese: ”Men Walter Graham var ikke død...” (87) Et brudd markeres fra tidligere tanker om kommategnet og vi går videre i teksten, uten videre kontekstuell innledning eller forklaring, over til en mer tradisjonell narrativ form med ytre handling og tilhørende dialog. Alt før dette punktet i kapitlet kan leses som en *tilsynelatende* pratsom, lett og kontekstløs åpning, men ved nærmere ettertanke har jeg sett på det som en interessant, og ikke bare underholdende, innledning, fordi det ledet tankene mine over i en postmoderne modus, klar til å tolke påfølgende handling. På denne måten får alt jeg hittil har omtalt av kapittel 10, de første tre sidene, den samme funksjonen som definisjonen av det opprinnelige epigrammet beskriver.

Jeg vil nevne det jeg leser som et spark til vitenskapen, før jeg går videre til å ta for meg greven av Saint-Germain. Walter Graham har nemlig onde hensikter med Billy Ballantine, og disse formidler han via telefonen. Vi får vite at en annen Graham – med etternavnet Bell – roterte langsomt, men inderlig i sin grav. ”Hva faen?” ropte han mot det morkne kistelokket. ’Her gir jeg verden en så kostelig gave som telefonen, og alt man bruker den til er jøvelskap, jøvelskap, jøvelskap!’” (87) Dette åpenbart anakronistiske språket tilfører teksten en stor dose humor. ”Jeg trekker min oppfinnelse tilbake!’ ropte Graham Bell fra dypet av Amerikas jord. ’Jeg trekker den tilbake!’ Dette er vitenskapens evige dilemma . . .” (87-88) Vitenskapen har flere dilemmaer knyttet til seg, og vi skal i den videre analysen se nærmere på noen av dem.

### Lyotards kritikk av de store fortellingene

For å nå lese kapitlet i lys av Lyotard og hans postmoderne teori vil jeg først ta et steg tilbake, og få oversikt over den til tider voldsomt springende teksten og de mangfoldige handlingstrådene, før vi på nytt kan foreta et dypdykk ned i teksten. Et kort, stikkordspreget, innholdsreferat fra kapittel 10 følger, kronologisk slik vi faktisk får presentert handlingen i teksten: De allerede nevnte betraktningene om kommategnet. En dialog mellom Billy/greven og Elvira hvor greven påstår: ”Lite er nytt under solen.” Carl Magnus Byzantroph overhører samtalen, og utbryter ”Mennesket er og har vært og blir det samme til alle tider.” En episode som latterliggjør politiet, men som samtidig påpeker politiets språklige og faktiske makt over folket. Leonard Cushing gir oppdraget fra mr. Graham, som går ut på å bortføre Elvira og kastre Billy, videre til Harry Osborne. Hierarki blir gjennom dette tematisert på et mikronivå. Sebastian Foxcraft blir lurt av sirkusdirektøren og kontrakten. Billy spør greven: ”Så alt har vært før, hm? Verden går slett ikke fremover? Vi går i ring, er det det du mener?” Greven innrømmer: ”Omtrent noe sånt.” (97) Inkaene og ”autoritær sosialisme” brukes som eksempel på at heller ikke kommunismen var ny med Marx. Alveolenes holdning til staten: ”Staten er en kvelerslange!” (100) Sitater fra anarkister ”i den virkelige verden” får komme til i teksten. Teksten parodierer så psykoanalytisk praksis i beskrivelsen av Walter Graham. Så kan vi lese monologen ”Jungelens herre”, som vi skal komme tilbake til senere. Harry Osborne rasjonaliserer til slutt oppdraget sitt, slik også liane-mesteren og dødsstuperen gjør det i samme kapittel: ”Pokker heller, en fyr skal jo leve også”. (105) Dette oppstykkede innholdsreferatet fungerer etter mitt skjønn som ekstrakter av, og eksempler på, Lyotards kritikk av metafortellingene om friheten i den postmoderne verden. Her blir ansvar

rasjonalisert og relativisert bort, det finnes ingen autoritet som noen kan stole på, og ingenting er dessuten nytt under solen. Med dette som utgangspunkt, våger vi oss ned på dypet.

Idéhistorikeren Espen Schaaning oppsummerer Lyotards kritikk av to spesielt utvalgte metafortellinger om "frigjøringen" og "den spekulative ånd" slik:

Den ene er fortellingen om *friheten* eller *frigjøringen*. Den store helten her er det såkalte "folket" (...). Siden vitenskapen bare spiller et deskriptivt spill, dvs. bare beskriver den verden den er om, overlates det til "folket" å bestemme det normative spillet, dvs. diskusjonen om hva som er moralsk riktig og galt. Man forestiller seg da folket som et slags kollektivt subjekt som passer på at de sannhetene som vitenskapene etablerer, blir brukt slik de "bør". Dermed skal det vitenskapelige fremskrittet, kunnskapsakkumuleringen, bidra til å bringe samfunnet mot en økende grad av frihet. (...) Slik etablerer moderniteten en forestilling om vår frihet til å styre samfunnet. Men ifølge Lyotard finnes det ikke noe slikt "folk" som diskuterer med seg selv om hva som bør gjøres for å bringe oss mot et bedre samfunn. Samfunnet består av et helt sett av språkspill som ikke lar seg forene. Den postmoderne tilstand består nettopp i at det ikke finnes noe slikt "sosio-politisk subjekt" (...). (Schaaning 2000, 29)

(...)

Den andre store fortellingen Lyotard beskriver, er fortellingen om den såkalte "spekulative ånd" (...). Hvis vi kan karakterisere den forrige fortellingen om folkets frigjøring som frihetens *praktiske* side, så representerer denne siste fortellingen frihetens *teoretiske* eller kognitive side (...). I den tyske idealisme (Hegel, Fichte, Schleiermacher, Humboldt) forestilte man seg at det var filosofien som skulle konstituere den store fortellingen, dvs. den instans som skulle knytte alle språkspillene sammen til en enhet. Det kollektive subjektet representeres nå altså ikke av "folket", men av universitetet (...). Friheten til å forme samfunnet situeres i den intellektuelle elite. De som utdannes på universitetet skulle oppnå det man kalte for "dannelse" (*Bildung*). I "dannelsen" lærer man seg ikke bare vitenskapelige sannheter, men disse sannheten settes inn i en større totalitet: De integreres i arbeidet med å etablere et rettferdig samfunn. Slik kombineres frihet som autonomi med friheten til å bli historiens herrer (...). Og det var altså filosofien som skulle klare dette kunststykket. (Schaaning 2000, 30)

Det gir liten mening å skille disse to fortellingene kategorisk. Ifølge Schaaning kan de to opptre i mange versjoner.

Eksempelvis vakler marxismen ifølge Lyotard mellom de to. Enten erstattes universitetet med partiet, dvs. det blir nå kommunist-partiet (og ikke universitetet) som forvalter den rette lære som skal bringe oss til målet. Eller så erstattes folket med proletariatet, dvs. det er arbeiderklassen (og ikke folket) som representerer de sanne interesser som skal frigjøre oss fra kapitalismens åk (...). (Schaaning 2000, 30)

I teksten til kapittel 10 i *Den som har begge beina på jorda står stille* får vi mangfoldige eksempler som stikker hull på de store fortellingene. Nedenfor skal jeg ta for meg noen av dem.

Fortellingen om at dannelsen som fremdyrkes på universitetene (basert på vitenskap, kunnskap, sannhet) skal lede oss i riktig retning, tilbakevises av greven i hans påstand om at "[i]ntet er nytt under solen". Greven opplyser Billy og Elvira: "Huske og huske... (...) Jeg kan i hvert fall garantere at historien gjentar seg. Det finnes lite nytt under solen. Nesten alt som er, har vært. Nesten alt vi har, har noen hatt før oss." Billy spør skeptisk: "Som for

eksempel?” (88-89) Greven kommer med flere eksempler, blant annet vaksinasjoner, røntgen, og han trekker frem Suez-kanalen som mange tror er ny.

”I virkeligheten,” og Saint-Germain la trykk på ordet, ”i virkeligheten ble den påbegynt under Necho – han var farao fra 609 til 593 f. Kr. – og avsluttet under den persiske erobreren Darius. Gjennom århundrene grodde kanalen igjen av sand. Araberne rensket den opp og brukte den i det syvende århundre. Men snart grodde den til igjen . . .” (89)

Elvira lar seg dypt fascinere, og ber Billy om at greven må få fortelle mer. Om røntgen kan greven fortelle at: ”Jeg holder meg til en opplysning om den kinesiske keiseren Tsin-Shi (259-210 f. Kr.) (...). Det fortelles at han eide et ’magisk speil’ som var i stand til å ’lyse opp bena i kroppen’.” (90) Dette speilet, forteller greven, kunne brukes til å stille diagnoser, og når pasienten stilte seg opp foran det ble alle organer og bein synlige. Litt senere i kapitlet stiller Billy greven noen kritiske spørsmål: ”Så alt har vært før, hm? Verden går slett ikke fremover? Vi går i ring, er det det du mener?” Greven svarer: ”Omtrent noe sånt.” ”Hva da med sosialismen?” spør Billy. ”Fantas det noe kommunisme (...) før Marx? Han var kanskje ikke så original han heller, når det kommer til stykket?” (97) Nei, det kan greven bekrefte med en selvopplevd erfaring fra Inkariket, som var en form for ”autoritær sosialisme”. I monologen ”Jungelens Herre” får vi vite mer om grevens fortid i denne samfunnsformen, før hans siste inkarnasjon. ”[D]et var en på mange måter sur tilværelse.” Grevens fargerike og galante stil erstattes av en bitter og tverr tone, forståelig nok:

Jeg er liane-mester. Det er jeg som passer lianene. Sørger for at de henger der de skal. (...) Det er mye å passe på. (...) Grenen Hans Høyhet lander på må være kvistfri. (...) Den verste jobben er å holde rutene ”rene”. Alt vokser jo så jævla fort i dette landet, og selv etapper som brukes jevnlig, gror igjen på noen få dager. (...) Det er et slit. Men får jeg noen gang et takkens ord? Hvor ville Hans Høyhet vært uten meg og rutene mine? Han ville sittet værfast og brølt seg hes . . . Men det er han som får hele æren. Alle beundrer han, alle dyrker han, ”jungelens herre”, kaller de ham . . . de har bare sett han i glideflukt med vakre blondiner på ryggen, de har ikke sett han etterpå: stor og halvfet og engelsk overklasse . . . ”gjør ditt, gjør datt” . . . ”det er en gren som ikke er som den skal være!” Og hvem er det som må ut, om det så er midt i verste regntiden? (...) Dere har bare sett han i slåsskamp med blodtørstige kannibaler og . . . kannibaler, ja vel: de har faen ikke noe annet å spise enn hverandre. (...) Hva er det verden jubler over? Hvorfor beundrer de han? Hvorfor jobber jeg for en slik fyr? Hvorfor hjelper jeg ham? Meg betaler han godt, det er så . . . Og jeg har kone og barn å tenke på. Men hvor lenge kan jeg lukke øynene? Hvor lenge kan jeg si: Jeg er liane-mester. Jeg gjør bare jobben min? (103-105)

Det denne monologen uttrykker tilsvarende det Harry Osborne konkluderer med, når han vurderer om han faktisk *skal* bortføre Elvira og kastre Billy på oppdrag fra Walter Graham. ”Pokker heller, en fyr skal jo leve også” kommer han frem til. Han rasjonaliserer oppdraget sitt på et praktisk nivå i stedet for å ta moralsk ansvar. ”Vi er blitt lurt vi også,” sier dødsstuperen fra Ludwigsburg til Sebastian Foxcraft, og refererer til sirkusdirektørens

behandling av dem som arbeidere og mennesker. ”Vi er i samme båt alle sammen.” Det er Sebastian Foxcraft som vekker oss fra håpløsheten, idet han spør dødsstuperen (som forøvrig virkelig er i et håpløst predikament i og med at han er en dødsstuper – man kan vel ane hvordan det stupet går?): ”Og hva har dere tenkt å gjøre med det?” (96) Et annet sted i boken sier Foxcraft opp sirkusjobben. Greven vet vi at inkarneres fra liane-mester til mytisk greve, som fra da av lever det gode liv takket være beryktet kunnskap om alkymi, men utstyrt med en ny anarkistisk holdning. Med denne holdningen passer han godt inn blant alveolene, som hevder at: ”*Staten er en kvelerslange!*” (100)

Verden går altså i ring og lite er nytt under solen, hevder greven. Vitenskapen eller universitetene har dermed lite å tilby folket i den humboldtske tradisjonen, hvis all kunnskap glemmes bort, eller skusles bort, for så å bli ”gjenoppdaget” på nytt et annet sted (eller til og med samme sted, som jo tilfellet er ifølge greven med Suezkanalen). Carl Magnus Byzantroph overhører greven når han påstår dette, og da er greven i særlig god form. Han briljerer og flørter med Elvira, som utbryter: ”Fantastisk!” Billy kjenner et stikk av misunnelse. Samtalen fortsetter slik: ”’Skjønne frøken’, sa Saint-Germain galant. ’Hvis jeg har gledet deg med mine små eksempler, er det *jeg* som skal takke ...’. ’Hold kjeft!’ brølte Billy. ’Jeg synes han er søt, jeg!’ sa Elvira. ’Hold kjeft, begge to!’ sa Billy Ballantine mutt.” Carl Magnus Byzantroph, som hittil hadde forholdt seg stille i bakgrunnen, erklærer da: ”Mennesker er og har vært og blir det samme til alle tider (...).” (90)

Fortelleren belegger dette utsagnet, og forklarer at det kan være at Carl Magnus viser til de fysiologiske prosessene som nå står i full blomst hos både Billy og hos Walter Graham. De er sjalu og sinte, og har faktisk lagt sin elsk på samme kvinne: ja, Elvira. Farsen synes komplett når Graham har beordret Billy kastret, uvitende om at Billy jo er tekstforfatteren bak Grahams mange pornografiske filmer, som har vært så innbringende for Graham, med nettopp Elvira i hovedrollen. De fysiologiske reaksjonene er, i alle fall, ”så gamle som menneskeheten selv”. (91) Det kan være dette Carl Magnus Byzantroph viser til, forklarer fortelleren. Uansett betrakter jeg dette utsagnet som et nøkkelutsagn, fordi vi både i sjalusien til Billy og Graham, og i forholdet mellom sirkusdirektøren og Sebastian Foxcraft og dødsstuperen, og til sist også hos Hans Høyhet og liane-mesteren i ”Jungelens Herre”, kan se tydelige eksempler på at mennesker og de strukturene vi bygger rundt oss, i stor grad er uforanderlige. De er strukturer uansett, om enn innholdet og budskapet varierer. Det er dette ”The diggers of San Francisco” advarer mot. Jeg tolker teksten slik at den synes å fortelle oss at vår biologi og våre tilhørende behov (for blant annet struktur og mening) i stor grad er uforanderlige. Dermed er det ikke rart at verden slettes ikke går fremover, men i ring. I



kapitlet er det få modernistiske fremskritt eller lite frigjøring å spore, og den eneste mulige løsningen som blir fremlagt er anarki og pluralisme, *ikke* universalisme. Lyotards kritikk av de to store fortellingene – fortellingen om frigjøring og selvstyre via folket, og fortellingen om friheten til å styre utviklingen i kraft av den spekulative ånd på universitetet – får i mine øyne full støtte i Bringsværds kapittel 10, og jeg vil dermed påstå at kapitlet er ytterst postmoderne, i både form og tematikk.

## **”Alkymi og kjemi er samme sak.” Det fantastiske med fokus på sosial funksjon**

Jeg har til nå identifisert Billy/greven som en overnaturlig karakter, men i teksten blir det fantastiske presentert og behandlet på en måte som gjør at nølingen får en annen form og funksjon, enn den vi så at oppstod i møtet med karakteren Dr. Jekyll/Mr. Hyde. Det er dermed et stort sprang fra det Todorov anså som en ren, historisk avgrenset sjanger, til tekstuniverset til Bringsværd og det fantastiske vi finner her. Kathryn Hume åpner for en annen forståelse av det fantastiske i litteraturen enn Todorov, idet hun sidestiller det mimetiske og det fantastiske som to likeverdige impulser, som opptrer i et varierende styrkeforhold innad i all litteratur. Jeg vil fortsatt ha med Todorov i videre analyse, men Kathryn Hume er en teoretiker som synes å ha mer til felles med Bringsværd og hans egen poetikk, som lar det fantastiske forholde seg parallelt til det mimetiske i teksten. Med dette som utgangspunkt vil jeg nå forsøke å svare på to spørsmål: Hva kan fylle tomrommet etter de store fortellingene? Og hva har skjedd med det fantastiske i denne postmoderne teksten?

Hva kan fylle tomrommet etter de store fortellingene?

Kathryn Hume skriver følgende om dagens litteratur og dens funksjon:

The immensity of the macrocosm and the complexity of the subatomic microcosm alike make man aware of his own pitiful finitude. Yet we crave a sense of meaningful relationship with the universe, as our history of myth-making testifies, but the relationships that science can properly trace – physical, biological, and chemical – do not give people that sense of their own importance that they crave. For many, this lack of meaning spells depression and alienation, and makes literary focus on the individual pointless. (Hume 1984, 42)

Hun hevder at det i moderne tid har oppstått et meningstap og et meningsgap, og ville dermed sikkert vært enig i Lyotards beskrivelser av den økende skepsisen til de store fortellingene. I lesningen av *Den som har begge beina på jorda står stille* slo det meg: Kan vi se til mytene for å forsøke å tette dette meningsgapet? Behovet synes i alle fall åpenbart.

Our access to meaning in this century is much more restricted. As Albert Levi, Colin Wilson, Abraham Maslow, and other twentieth-century thinkers in other disciplines have insisted, the men and women who lack externally imposed meaning structures and who do not impose them on themselves are likely to lose their grip on life. (Hume 1984, 171)

Dette er en sterk påstand, men Hume hevder det er bred enighet i denne antagelsen på tvers av faggrensene. Hva er løsningen i vårt postmoderne samfunn, hvor religion ikke lenger står i sentrum og vitenskapen er avkledd? Anarki blir jo fremsatt som løsningen for tekstens karakterer, men siden dette blir behandlet med parodi og ironi, mener jeg det kan være interessant å undersøke om leseren ledes til å søke svar blant mytene.

Om det desorienterte moderne mennesket kan vi, i en innledende kommentar til novellen "Mannen som samlet på 1. september 1972", lese følgende:

Vår hverdag blir nemlig mer og mer komplisert. Det blir stadig vanskeligere å orientere seg i "virkeligheten". Vi driver omkring på et åpent hav av informasjoner, og det er tilsynelatende ikke land i noen retning. (...) Tross alle hjelpemidler: Det moderne mennesket blir mer og mer forvirret og *desorientert*. Den av alveolene som har ofret mest tid og krefter på dette problemet er uten tvil Billy Ballantine. I novellen "Mannen som samlet på 1. september 1972" har han gitt en forholdsvis presis skildring av det desorienterte menneskets situasjon. (126)

Hovedpersonen i denne novellen, Ptk, har veldig tydelig *ikke* funnet noe godt svar på meningstapet. Novellen åpner slik: "Det var en gang en mann (Ptk) som oppdaget at han var i ferd med å miste taket på virkeligheten." (126) Den klassiske eventyråpningen og anonymiseringen av hovedpersonen fungerer i denne sammenhengen slik at problemet hans generaliseres. Ptk kunne vært hvem som helst. Han kunne vært meg, han kunne vært deg. Problemet hans er problemet vårt. Gjennom en avisartikkel viser han til en virkelighet som har gått av hengslene. Vitenskapen ikke har noen gode svar, og medisinerer ikke er noen god løsning.

Armbåndsuret hadde brennende visere, og han visste ikke lenger på hvilken side han hadde skillen; speilet mente høyre, hånden påstod venstre. (...) Ptk pekte forundret på sitt eget speilbilde, og hverken Librax eller Valium klarte å få han på andre tanker. (127)

Han er overlatt til seg selv for å finne svar på hvordan virkeligheten og verden henger sammen. Det at han har fått navnet Ptk må dessuten legge sten til byrden for han. Et navn helt uten vokaler og dermed umulig å uttale, tilsynelatende vilkårlig valgt og uten mening: Navnet er et perfekt speilbilde av hans situasjon, tilsynelatende forvirrende og meningsløs. Tilbake til hans streben etter mening og sammenheng:

Ptk bestemte seg for å se hverdagen i øynene, forsøke å orientere seg i den virkelighet han var strandet. Han gikk ut, kjøpte alle dagens Oslo-aviser (lørdag 19. august 1972) og gikk hjem. Han leste dem grundig – side for side, spalte for spalte. Da han endelig syns han hadde fått et visst tak på lørdag 19. august, var det i mellomtiden blitt tirsdag 22. august – og virkeligheten hadde skiftet ansikt tre ganger. (...) Ptk innså at han hadde handlet overilet. Den som konsumerer for mange nyheter, rekker hverken å koke, steke eller tygge dem, men må sluke alt rått og helt. Etter å ha memorert over politisk fordøyelse og beskyttende fettlag, bestemte han seg for å gripe saken an fra en ganske annen vinkel. Han resignerte overfor virkeligheten som et mangehodet vesen, men valgte i stedet å hugge av et av hodene, for gjennom en grundig **detaljstudium** av ett enkelt hode å komme hele skapningen nærmere inn på livet. Valget falt på 1. september 1972. (127-128, min utheving)

Dette detaljstudiet kan knyttes til bokens, og forøvrig også Bringsværds, poetikk. I kapittel 8 kan vi lese følgende i Sebastian Foxcrafts rosende omtale av Michael Conrads tegneserie:

Den gir seg ikke ut for å være en nøktern historisk beretning, den vil i stedet trenge *under* den historiske overflate – i et forsøk på å avdekke hva som *egentlig* skjedde.” For: SANNHETEN ER EN RULLENDE KULE – sier alveolene – DEN LAR SEG IKKE STANSE ELLER BRETTE UT SOM ET KART. (60)

Dette er et nøkkelutsagn som gjør sitt til at Ptk's detaljstudium virker desto mer fåfengt. Myter og eventyr kan sies å ha tilsvarende formål og funksjon som det tegneserien til Conrad har. Bringsværd skriver i *Det Eventyrlige* (1991):

For hvis virkeligheten er en skog som vi har gått oss vill i – og det har vi nok, de fleste av oss – så hjelper det lite å sette seg på huk og detaljgranske stener og strå. Sannsynligvis har vi en bedre sjanse til å orientere oss hvis vi finner et høyt punkt. Og eventyret er nettopp et slikt tre man kan klatre opp i. For å få en oversikt. Se de store linjene i landskapet . . . (29-30)

Ptk har dessverre valgt det første alternativet og satt seg fore å detaljgranske stener og strå. Han innreder først et soverom som laboratorium, som siden spiser opp all plass i resten av leiligheten hans. Den blir etter hvert full av skillevegger, fulle av avisutklipp og all tilgjengelig informasjon om denne valgte datoen. Fra både innland og utland. To ganger må han flytte for å få bedre plass. Han lærer seg flere språk for å komme til bunns i prosjektet sitt, og unngår all kontakt med omverden. Det går til slutt fryktelig galt: ”En gråværsdag i februar 1983 tok det fyr i sportsavdelingen. (...) Det var rene ildstormen. Ingenting ble reddet. (...) Ptk ble stygt forbrent, og tilbrakte resten av sitt liv (to år) på sykehus.” (130) Flere forsøker å snakke med han, men hver gang noen snakker om krigen i Latin-Amerika, snakker han om Vietnam. ”Nevnte noen Brussel, svarte Ptk at han trodde svaret ble nei – i hvert fall for hans del.” (130) ”Et håpløst tilfelle,” sa legene. ”Det er ingenting mer vi kan gjøre.” (130) De rundt han gir opp, og Ptk er overlatt til seg selv igjen, noe som gjør han lettet og glad. Han setter i gang med å lappe sammen all informasjonen om 1. september 1972, denne gangen i sitt eget hode. Han går sannsynligvis helt fra forstanden, men dør med et smil om munnen. Idet

erindringen er komplett, kan vi lese: ”Men da hadde han allerede vært død . . . et kvarter, sa den ene legen. Ti minutter, sa den andre. **Og ingen av dem merket at det var blitt høst.**” (131, min utheving)

Alveolisme, som i stor grad støtter seg til anarkisme, er to ismer som karakterene i *Den som har begge beina på jorda står stille* har vendt seg mot i sine forsøk på å forstå og håndtere sin omverden. Alveolismen blir startet av Carl Magnus Byzantroph og innehar mange av de samme mytene og strukturene andre trossamfunn ofte har knyttet til seg, selv om de gjennom alveolismen latterliggjøres. Byzantroph introduserer alveolenes (lungeblærenes) trossamfunn først og fremst for å slippe unna krigen i Vietnam (år 1970). ”Bortblåsningen” kalles alveolenes første mirakel – da han stikker av fra hæren og rømmer til fjellene i Rocky Mountains. ”Den store lunge” er den mytiske vinden, og ”Miriam, fjellets dronning” kalles enken som han søker tilflukt hos. Organisert religion blir gjennom dette rimelig latterliggjort, slik også predikanten Samuel latterliggjøres i bokens portrettering av han og hans religion. (113) Det finnes imidlertid én karakter som fritt, og med både humor og alvor, fungerer slik Bringsværd gjerne vil at mytiske figurer og eventyr skal kunne fungere: som et høyt punkt som man kan skue utover og få oversikt fra, og nå snakker jeg altså om greven av Saint-Germain. Til nettopp greven er det knyttet mange mytiske forestillinger i *Den som har begge beina på jorda står stille*. Disse skal jeg nå komme nærmere inn på og gi en tolkning av.

Elvira er som kjent forelsket i Billy, og har vært det helt siden hun så han stupe inn gjennom vinduet på det første alveolske møtet. ”Heller ikke fant hun det særlig vanskelig å akseptere at Billy Ballantine var *to* – at han takket være velvillig assistanse fra greven av Saint-Germain fremsto som en slags moderne **Janus**.” (111) Selv beskriver Billy sitt forhold til greven slik til Sebastian Foxcraft: ”Du vet, på den tiden var jeg jo nærmest en billig karikatur av **Dr. Jekyll og Mr. Hyde** . . . Det var ikke greit. Så mye kan jeg fortelle deg: Det var faen ikke greit!” (134) Elvira ser på Billy/greven som en moderne januskarakter, Billy selv karakteriserer forholdet som det mellom Dr. Jekyll og Mr. Hyde, greven kaller seg selv for **greven av Saint-Germain**<sup>16</sup>, og på radioen omtales han som **Kyssefantomet** (litt hysteri oppstår på grunn av all kyssingen, og fører til frykt for at kyssingen skal kunne utarte seg til voldtekt og andre fæle handlinger fra Kyssefantomets side, hvilket igjen fører til en heksejakt på det noen frykter kan utvikle seg til å bli en ny **Jack the Ripper**...). Greven *blir* faktisk også litt aggressiv etter hvert, utløst av sin stigende sjalusi over Elvira og Billy, og han forvandler

---

<sup>16</sup> For øvrig fantes greven av Saint-Germain i virkeligheten, ifølge det svenske ”Teosofiska selskapet”, og omtales i en foredragsserie de har kalt ”Stora teosofier genom tiderna”.  
<<http://www.teosofiskakompaniet.net/GrevenAvSaintGermain.htm>>

alt han kommer over til gull i ren frustrasjon (**Alkymisten**). Det hele ender med at greven forsvinner like plutselig som da han kom. En dag er det ikke lenger spor etter han i Billys hode. En *legende* (les: myte) om hvor han så blir av, lyder slik:

Nøyaktig ni måneder senere fødte Elvira en sønn. Den lykkelige far så overrasket på sitt avkom. Så fra barn til mor, og tilbake på barnet. ”Hei, Saint-Germain,” påstås det at Billy Ballantine skal ha hvisket. (...) Og det kan ha vært innbilning, men det var akkurat som om den nyfødte blunket til ham . . . (258-259)

Om overgangen fra kyssefantomet-myten til frykten for Jack the Ripper finner vi følgende informasjon: ”Slik døde den muntre myten om Kyssefantomet. Døde og ble erstattet av en skikkelse med nattsvart kappe og en stemme som blafrende gardiner. Slik er det med myter. Noen kommer, andre går.” (111) I *Det Eventyrlige* skriver Bringsværd: ”For meg er myten en slags trampoline for fantasien.” (Bringsværd 1991, 63) Om funksjonen til mytene hevder han følgende: ”Felles for alle myter, eventyr og fantastiske fortellinger er ønsket om å finne en sammenheng i tilværelsen.” (Bringsværd 1991, 71)

Enda mye mer kan sies om den dynamiske og sammensatte karakteren Billy/greven, men før jeg nå skal analysere karakteren ut fra et fantastisk standpunkt, vil jeg gjerne belyse Bringsværdets betraktninger om litterære merkelapper, og hans synspunkt på forholdet mellom myter, eventyr og det fantastiske:

Eventyr og dagens fantastiske fortellinger er i slekt med hverandre. En annen betegnelse for moderne fantastiske fortellinger kunne vært *elektriske eventyr*. (...) For meg er myten en slags trampoline for fantasien. (...) Jeg trives best blant myter som har kuttet fortøyningen til Det hellige. Nå driver de fritt omkring på fantasiens himmel . . . lik digre luftskip. Fremmedartede – men likevel underlig kjente. Mens de tålmodig venter på å bli eventyr. (...) Og la meg like gjerne tilstå: For meg er science fiction identisk med fantastisk litteratur. Science fiction er bare en ny merkelapp. Endog en merkelapp som jeg ikke liker. Fordi den gir gale assosiasjoner. Jeg ville heller ha valgt for eksempel (Bing & Bringsværdets betegnelse) *Fabelprosa*, eller rett og slett ”fantastisk litteratur”. (63-64)

Bringsværd er ingen tilhenger av såkalt realistisk litteratur, fordi han hevder at realistisk litteratur krever monopol på å fortelle oss hva som er vår virkelighet. Videre hevder han at realistiske utsagn utgir seg for å være sanne, når de *i virkeligheten* kun er tolkninger av sannheten. (Bringsværd 1991, 29) Bringsværd hevder derimot at litteratur som benytter seg av ”den fantastiske metoden” gjengir virkeligheten på den sanneste måten. ”Jeg bruker den fantastiske metode fordi jeg derigjennom mener å kunne få sagt mest om den hverdag vi lever i.” (Bringsværd 1991, 30) Videre hevder han: ”Jeg tror på eventyret – ikke bare som en underholdende lek, men som en måte å formidle idealer og livsvisdom på. En snarvei til hjerte

og forstand. For det er jo alltid oss selv vi møter, forkledd som hekser og prinsesser, dyr og troll.” (Bringsværd 191, 27)

Mitt svar på spørsmålet jeg tidligere stilte, om vi kan se til mytene for svar på meningstapet, er **ja**. *Den som har begge beina på jorda står stille* inviterer til en romsligere omgang med myter (spesielt religiøse myter), men i tillegg til dette postulerer teksten, og Bringsværd, en påstand om at mytene har den funksjonen som det utkvikks- og orienteringspunktet det moderne mennesket så sårt har behov for.

### Hva har skjedd med det fantastiske i denne postmoderne teksten?

Billy/greven skal trekkes frem en siste gang i denne analysen, og det er for å påvise hvorledes det fantastiske har endret seg, spesielt i forhold til det fantastiske i *Strange Case*. Greven referer jo selv, som kjent, til seg selv som ”en billig karikatur av Dr. Jekyll og Mr. Hyde . . .” (134). Forskjellene mellom disse to parene er mange, men de største består i at greven/Billy opptrer samtidig og er sidestilt (selv om Billy tilsynelatende ikke går inn i dette forholdet frivillig), samt at greven/Billy opptrer uten den tematiske dikotomien mellom den lyse/mørke, den gode/onde som Jekyll/Hyde gjør. Bringsværd karakterer speiler seg ikke i hverandre på annen måte enn den man kan forestille seg at en enkeltaktør i verden (Billy) kan speile seg i erfaringens vise lys (grevens, og derigjennom mytens vise lys). Der Jekyll/Hyde spiller på religiøse og romantiske forestillinger om den gode/onde (til tross for at Jekyll er moderne nok til å hevde at ”man is truly two”, så går han til grunne nettopp på grunn av denne tanken), så spiller greven/Billy på eksisterende myter i litteraturen og i det menneskeskapte. Ja, mytene er hentet fra nettopp verdenslitteraturens romslige ”roteloft”<sup>17</sup>, ikke fortrinnsvis fra religionen. Den fantastiske karakteren (greven) oppstår vekselvis, men samtidig med den realistiske karakteren (Billy). For ikke å snakke i munnen på hverandre, og for at andre skal forstå hvem det er som snakker til enhver tid, har de blitt enige om en håndbevegelse, som skal signalisere når det er greven som snakker (88). Hva er det som kan ha bidratt til denne sidestillingen og alminneliggjøringen av det fantastiske? Hvordan kan dette skiftet i sentrum, i selve kjernen, også for referanser, eventuelt ha skiftet fra det religiøse til det litterære og menneskeskapte? For å gå dette nærmere etter sømmene vil jeg trekke frem beskrivelsen av ”en helt normal dag på planeten Jorden”:

---

<sup>17</sup> Bringsværd's uttrykk ”imaginært roteloft” er hentet fra *Det Eventyrlige*, og tilsvarer hele bredden av det fantasien har tilgjengelig som råmateriale. (Bringsværd 1991, 23)

Lørdag 26. mai 1973. **En helt normal dag på planeten Jorden:** I Amerika rullet Watergate-skandalen langsomt videre, utenfor Island hadde oppsynsskipet *Ægir* nettopp skutt hull i den britiske tråleren *Everton*, i 9. etasje i Marlborough House var lord Lambton blitt fotografert naken sammen med Norma Levy og den mystiske Kim (men lady Lampton hadde allerede tilgitt ham), ved filmfestivalen i Cannes ble Grand Prix delt mellom amerikanske "Scarecrow" (Fugleskremselet) og den britiske "Forakten", i Cambodia spiste soldatene fiendens lever stekt på spidd og enkelte aviser var bekymret over at bare 7 av 100 mødre ammet. Daily Express kunne dessuten fortelle at britene satset millioner av pund på å utvikle laserkanonen – den legendariske "døds-strålen" var i ferd med å bli en realitet. En laserstråle går som kjent med lysets hastighet, så det nytter ikke å forsøke å hoppe unna . . .

**En fullstendig normal dag på planeten Jorden.** (40, min utheving)

Utsagnet "En fullstendig normal dag på planeten jorden" gjentas, og sirkler på denne måten inn galskapen. Mennesket har mistet troen på at det er noen overordnet mening i det sirkuset som virkeligheten gjenspeiler. Selv religionen er i dette tilfellet menneskeskapt (jeg innser at dette er en påstand som kan knyttes til alle religioner ...); alveolismen begynte som kjent med "bortblåsningen" av Carl Magnus Byzantroph, som stakk av fra militæret. Når verden har gått av skaffet, slik det fremstår i sitatet ovenfor, er det ikke lenger lett å vite hva som er realistisk og hva som er fantastisk. For leseren gir det dessuten liten mening å sverge til en overordnet todorovsk, ikke-allegorisk lese måte, når sitatet ovenfor etter min mening godt kan leses som en parabel.

Dette leder meg til spørsmålet jeg stilte innledningsvis: Hva har skjedd med det fantastiske i denne postmoderne teksten? **Deler av den kan med fordel leses allegorisk.** Dette er jo som å banne i den todorovske kirken, fordi han hevdet at ved å lese det fantastiske allegorisk, så underkjenner man den nølingen som han hevdet at var så avgjørende for sjangeren fantastisk litteratur. Det realistiske skulle ligge til grunn og være godt dokumentert i teksten før det fantastiske på dette grunnlaget skulle tre frem. Hovedpersonen skulle da, sammen med leseren, nøle på forklaringen når det fantastiske inntraff. Hva skjer nå? Hva er dette? Er det sansene våre som spiller oss et puss, eller hvordan skal dette forklares? I Bringsværd's postmoderne tekstunivers, og samtid for den saks skyld, er nølingen etablert som et permanent utgangspunkt for all tanke og handling. Den har blitt regelen, ikke unntaket. Virkeligheten *er* fantastisk. Teksten søker å *avbilde* denne tilstanden på sannest mulig vis og dette gjøres ifølge Bringsværd best, som tidligere nevnt, via *den fantastiske metode*, som i stor grad lener seg på bruken av bilder.

Det finnes flere tekster-i-teksten i *Den som har begge beina på jorda står stille* som kan leses som parabler. En av dem, "Du er en god gutt, Frank!", skal vi snart komme tilbake til. Men først vil jeg se nærmere på et sitat jeg tidligere har referert til, om greven og hans bakgrunn. Særlig er det som sies om alkymi og kjemi interessant nå: "Alkymi og kjemi er samme sak. Det vi ikke forstår, kaller vi alkymi, det vi forstår: kjemi. Det meste av dagens

kjemi ville blitt betraktet som alkymi på Saint-Germains tid.” (76) Ved å knytte dette opp mot det fantastiske kan en hevde at utsagnet relativiserer det fantastiske, ved at det som anses som alkymi (fantastisk, ikke-realistisk) til enhver tid må sees i forhold til samtidens forståelse av virkeligheten (kjemi). Utsagnet om alkymi/kjemi korrigerer på mange måter uttrykket brukt i *Strange Case*, nemlig ”transcendental medicine”, som jeg også foretok en tolkning av i forhold til *Il barone rampante*. Jeg gjentar sitatet hentet fra *Strange Case*:

”It is well,” replied my visitor. ”Lanyon, you remember your vows: what follows is under the seal of our profession. And now, you who have so long been bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of **transcendental medicine**, you who have derided your superiors – behold! He put the glass to his lips and drank at one gulp. (Stevenson 2003, 46, min utheving)

Som jeg har nevnt tidligere gir sitatet uttrykk for en sterk vitenskapsoptimisme, da Dr. Lanyon blir satt kraftig på plass for å ha vært skeptisk til denne typen vitenskap. Ikke minst i praksis blir Lanyon irettesatt, når Hyde transformeres til Dr. Jekyll foran øynene hans. ”Transcendental medicine”, en term de fleste humrer av i dag, gis tyngde og realisme av tekstens ord og handling. En slik vitenskapsoptimisme nyanseres og korrigeres i *Il barone rampante*, hvor vitenskapen problematiseres, men enda kraftigere blir vitenskapsoptimismen korrigert i *Den som har begge beina på jorda står stille*. Dette kommer sterkest til syne i det som blir introdusert som en ”Frankenstein-variant i én akt”, nemlig ”Du er en god gutt, Frank!”, skrevet av Billy Ballantine. (224) Enakteren handler kort fortalt om vitenskapsmannen Frank Stein som i vitenskapens navn utfører uetiske eksperimenter, og hvor alle rundt han, inkludert foreldre, kone, assistent og legemiddelindustrien tilrettelegger for hans virksomhet. Ingen korrigerer han og alle, inkludert han selv, rasjonaliserer ugjerningene, slik vi forøvrig tidligere har sett at liane-mesteren og Harry Osborne har gjort det, oppsummert i det tidligere refererte sitatet: ”Pokker heller, en fyr skal jo leve også.” I enakteren om Frank Stein finner vi nesten identiske utsagn, først fra assistenten Robert, som rasjonaliserer og bortforklarer det faktum at de har tatt livet av alle tilgjengelige forsøkspersoner, og som i behovet for flere til slutt graver opp en gammel kjenning, Gabriel, fra kirkegården, og skyter sin egen mor, bare for å nevne noen av ugjerningene til vitenskapsduoen. Robert: ”Du er en bra kar, Gabriel. En bra kar. Men faen heller, en fyr skal jo leve!” (248) To sider senere gjentas tilsvarende bortforklaring av en annen sjokkerende handling: ”Men en fyr skal jo leve, ikke sant? En fyr skal jo leve . . .” (250) Robert fortsetter rasjonaliseringen av ugjerningene:



Han betaler godt. Og det er han som er sjefen. Jeg gjør jo bare som jeg får beskjed om, ikke sant? Det er ikke noen lett jobb akkurat. Jeg vil ikke si det. Men den er interessant. Og avvekslende. En kommer i kontakt med så mange . . . mennesker. Og er jobb er en jobb. Jobben er ålreit den. Og det er ikke mitt ansvar. (251-252)

Enakteren ender med at Frank Stein ser på sine falne ofre, som nå også inkluderer assistenten Robert, med åpne armer, ”som om han vil si: Dere skjønner hvorfor jeg måtte gjøre det, ikke sant? Dere skjønner hvorfor jeg måtte gjøre det?” Den siste sceneanvisningen understreker moralen, som om ikke den var tydelig nok: ”Lyset gjør han mer og mer grotesk og patetisk . . .” (253)

Parablene i denne teksten er altså ladde kanoner hva gjelder tematikk. De er gjerne å finne i tekster-i-teksten, slik tilfellet er med ”Mannen som samlet på 1. september 1972”, ”Du er en god gutt, Frank!”, og også den tidligere nevnte ”Jungelens Herre”. Moralene er ofte svært tydelige, og tekstene blir også grundig kontekstualiserte, enten gjennom introduksjoner, eller som vi så sist gjennom etterstilte sceneanvisninger og forklaringer. Parablene kan og bør leses allegorisk, fordi de speiler en virkelighet som har blitt fantastisk. De er en del av det bringsværdiske overskuddet, men de er ikke bærerne av det som ligner mer det tradisjonelle fantastiske i en todorovsk forstand. Det er det Billy/greven som er, og her er det ingenting i teksten som leder oss til å tro at dette skal leses allegorisk. Tvert imot presenteres forholdet som virkelighetsnært, ikke virkelighetsfjernt. Det realistiske premisset som lå til grunn for det klassiske fantastiske er forrykket, det er så, men det legges av teksten ikke opp til en allegorisk lesning av dette fantastiske fenomenet i *Den som har begge beina på jorda står stille*.

Så, tilbake til det store spørsmålet: Hva har skjedd med det fantastiske i *Den som har begge beina på jorda står stille*? Virkeligheten har gått over styr, mennesket har mistet troen på de store fortellingene, og realisme er ifølge Bringsværd ikke lenger den beste (sanneste) måten å skrive om virkeligheten på. Han tyr derfor til myter, eventyr og bilder. Alt dette beskriver det Todorov anså som sjangerens *litterære* dødsdom: fordi det virkelige har blitt *uvirkelig* er det ikke lenger mulig for det fantastiske å speile dette. Det er vanskelig å være uenig med Todorov om dødsdommen, hvis man har fastsatt realisme som et absolutt premiss for at sjangeren skal kunne leve. Hume har som kjent et annet syn på det fantastiske, som en impuls og en metode, ikke som en ren sjanger. Hume og andre teoretikere (og forfattere som Bringsværd) bidrar altså slik til å trekke Todorovs litterære dødsdom tilbake, ved å fastsette at det realistiske premisset ikke nødvendigvis må legges til grunn. Den *sosiale* dødsdommen Todorov lanserer, når han hevder at psykoanalysen har tatt over den fantastiske litteraturens viktigste temaer og dermed unyttiggjort den fantastiske litteraturens funksjon som sådan, vil

jeg også være med på å tilbakevise. Her vil jeg vil trekke inn Lance Olsen, da jeg anser hans teori som opplysende i feltet som knytter postmodernismen til det fantastiske. Om funksjonen det fantastiske har i postmodernismen hevder han følgende:

So postmodernism is an attempt – at best paradoxical and at worst failed – to respond to contemporary experience, an experience that is continually beyond belief. (...) Our preconceptions of what constitutes the impossible are assaulted every day. In other words, postmodern art faces the problem of responding to a situation that is, literally, fantastic. No wonder, then, that fantasy becomes the vehicle for the postmodern consciousness. The fantastic becomes the realism our culture understands. (Olsen 1987, 13-14)

Når Olsen skriver om det fantastiske som en metode og diskurs, er det lett å kjenne igjen tematikken fra *Den som har begge beina på jorda står stille*:

It [the fantastic] is a mode of radical skepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of "meaning"; in the production of a universe without "truth"; in a bottomless relativity of "significance". (Olsen 1987, 3)

Det fantastiske i postmodernismen gis i dette sitatet kan hende en negativ valør. Noe tungt og motløst henger ved fremstillingen til Olsen. Dette inntrykket korrigerer Bringsværd med sitt overskudd og sin iver. Til de som hevder at det fantastiske er en flukt fra virkeligheten, har Bringsværd følgende beskjed: "Slik går det an å snu tingene på hodet. For er det noe eventyr, lignelser og fantastiske bilder kan hjelpe oss til, så er det vel nettopp til å *forstå* virkeligheten. Slik at ikke alt blir borte i en grå tåke av logaritmetabeller, stresskofferter og pensjonspoeng." (Bringsværd 1991, 28)

## 6. Konklusjon

De tre tekstene jeg her har gjort analyser av er svært forskjellige. De kriteriene jeg stilte til utvalget av skjønnlitteraturen har til en viss grad sørget for dette, da de jo er skrevet og utgitt i forskjellige litteraturhistoriske epoker. Til tross for dette, eller kanskje nettopp på grunn av dette, er det noen motiver og virkemidler på tvers av tekstene som jeg vil trekke frem og foreta en konkluderende analyse av. Denne har som mål å utkrystallisere og belyse en utvikling både i litteraturhistorien og den samtidige virkelighetsforståelsen, og samtidig vise hvilken innvirkning utviklingen har hatt på litteraturen og det fantastiske heri.

Fortellerhandling, avstand som forutsetning for kunnskap, syn på vitenskapen og normalisering av det fantastiske i litteraturen er blant det jeg nå vil se nærmere på.<sup>18</sup>

Todorov fastslo som kjent at en jeg-fortelling var den formen for fortelling som var best egnet til klassisk fantastisk litteratur. Dette hadde med identifisering og nøling å gjøre. Det kan med andre ord hevdes at Stevenson, med sin tekst fra 1886, alt hadde tatt et lite skritt ut av den klassiske formen for fantastisk litteratur i og med at han valgte en aural forteller. I min analyse av denne teksten har jeg argumentert for at Stevenson med hell har valgt en form for fortellerhandling som bygger på vitneberetninger, fra høyst troverdige vitner, og at dette i viktoriatidens England var et trekk som på en god måte besørget det realistiske utgangspunktet som Todorov la til grunn for det fantastiske. Men likefullt er det altså *ikke* en jeg-fortelling. Hos Calvino møter vi i *Il barone rampante* en personal forteller, Biagio, som skriver i jeg-form. Til tross for dette er troverdigheten hans liten, noe han åpent erkjenner. Hans unge alder og hans til tider manglende tilgang på sannferdig informasjon er blant grunnene til dette. Lesningen av Biagios beretning fører tidvis til en tvil omkring muligheten av å (videre-)formidle kunnskap og erfaring, men likevel er det noen ting som av fortelleren gis tyngde og sannhet. Den siste gangen Cosimo sitter ved familiens middagsbord er et eksempel på dette. Her er fortelleren uten tvil: Den episoden husker han, som han selv sier, ”som om det var i går”. (Calvino 2005, 5) Hos Bringsværd, i *Den som har begge beina på jorda står stille* møter vi igjen en ukjent aural forteller, som tilfellet var hos Stevenson, men fortellerhandlingen er likevel helt forskjellig. Denne fortelleren er svært synlig og aktiv i sin fortellergjerning, blant annet gjennom sine mange metakommentarer og digresjoner. Han er også det jeg vil kalle forbausende optimistisk og preget av et overskudd, til tross for

---

<sup>18</sup> Jeg vil her ta et lite forbehold om den muligheten for tautologi som vel alltid er til stede når en ønsker å belyse noe og henter inn litteratur som kan være hjelpelig med dette, men det jeg i denne oppgaven har kommet frem til er nettopp ment som ”belysning” og ikke som ”bevis”.

postmodernismens ellers noe tunge budskap (eller mangelen på budskap, det er ikke mye lystigere det). Til tross for denne optimistiske tonen er teksten springende og handlingen sprikende, på samme måte som mange opplever den samtidige, postmoderne virkeligheten.

Det denne korte sammenligningen av og redegjørelsen for fortellerhandling blant annet bærer bud om, er en tematisering av avstand. Det paradoksale er at avstanden mellom fortelleren og det fortalte økes tilsynelatende for å bedre få tilgang til ”sikker viten”, eller kanskje skal vi si ”den sanneste fremstillingen”, mens avstanden mellom det fantastiske og realistiske i tekstene tilsynelatende blir mindre. Samtidig som at avstanden mellom fortelleren og det fortalte økes, så økes også avstanden de sentrale karakterene har til resten av sitt tekstunivers, og denne avstanden idealiseres også til en viss grad, som om avstand er en forutsetning for kunnskap. Cosimos intensjon med å permanent melde flytting fra jorden til trærne er ifølge Biagio klar: ”Min bror hevder at hvis en vil forstå hva som foregår på jorden, bør en holde seg på en viss avstand.” Cosimos protest mot faren og hans måte å leve på, vitner også om ønsket om å finne sin egen vei. Hans nye fugleperspektiv blir kommentert og tematisert i teksten. Hos Bringsværd kommer en slik avstand som premiss for kunnskap godt til syne gjennom hans tese i *Det Eventyrlige*. Her gis det som kjent et bilde av livet som en skog de fleste av oss har gått oss vill i, og da hjelper det lite å sette seg ned og detaljgranske stener og strå. Bringsværd vil at vi skal finne et høyt punkt vi kan orientere oss fra, og for han er dette høye punktet i litteraturen eventyret. Det vil siden vise seg at begrepet hans ”fabelprosa” også regnes som et slikt høyt punkt, et begrep som forøvrig innbefatter fantastisk litteratur. I *Den som har begge beina på jorda står stille* kommer denne idealiserte avstanden til syne i form av karakteren greven av Saint-Germain, som kan komme og gå som han vil i kraft av sine inkarnasjoner, mens den uheldige virksomheten som består i å detaljgranske stener og strå eksemplifiseres gjennom Ptk i ”Mannen som samlet på 1. september 1972”.

Det er også interessant i denne sammenheng å vise til at *Il barone rampante* er satt til 1767, altså til opplysningstiden. En hovedtanke i denne tiden er at man gjennom fornuft og opplysning – viten om naturen og mennesket – kunne danne et bedre menneske og et bedre samfunn. Denne tiltroen tematiseres og til en viss grad problematiseres i teksten, gjennom Cosimos handling og Biagios fortellerhandling. Som nevnt i analysen går Cosimo umettelig løs på praktisk kunnskap gjennom sitt liv i trærne, men han er også umettelig på teoretisk kunnskap, noe som formidles gjennom hans lesing av og korrespondanse med blant annet Diderot, Rousseau og Voltaire. Formidlingen av kunnskap problematiseres i Biagios fortellergjerning, noe som vitner om en den modernistiske tidsånden. I *Strange Case* er ikke synet på vitenskap videre problematisert, men kommer til syne gjennom Dr. Jekylls uttrykk

”transcendental medicine”. Som nevnt i analysen er dette begrepet brukt uten distanse eller ironi. Dette kan forklares med at teksten ble til i en tid der vitenskap er positivisme og mye makt fortsatt er knyttet til vitenskapen, mens Calvino bruker opplysningstiden til å problematisere vitenskapens premisser. Denne problematiseringen ser vi en radikaliserings av hos Bringsværd, hvor vitenskapen er mistenkeliggjort, og til og med har fått en morbid farge gjennom frankensteinvarianten: ”Du er en god gutt, Frank!” (224-253)

Samtidig som vi ser denne utviklingen i synet på kunnskap og vitenskap, som fortellerhandling og tematikk viser at det tas en økende grad av avstand fra, kan vi merke oss at avstanden mellom det fantastiske og det realistiske i tekstene minkes. Menneskets eksistensielle søken forsterkes som tema i tekstene, og tar farge av den samtiden de blir utgitt i. Det kan også hevdes at det tradisjonelle fantastiske i økende grad normaliseres i takt med at synet på virkeligheten i økende grad oppfattes som uvirkelig. Det kan virke som om det moderne mennesket vi ser vakle i modernismen, i postmodernismen helt har mistet fotfestet.

De utviklingslinjene jeg her har pekt på på tvers av de litteraturhistoriske epokene, kan tydeliggjøres ved hjelp av Brian McHale. I utgivelsen *Postmodernist Fiction* fra 1987 fører han innledningsvis en interessant diskusjon som tar utgangspunkt i begrepet ”postmodernism”.

”Postmodernist”? The term does not even make sense. For if ”modern” means ”pertaining to the present”, then ”post-modern” can only mean ”pertaining to the future”, and in that case what could postmodernist fiction be except fiction that has not yet been written? Either the term is a solecism, or this ”post” does not mean what the dictionary tells us it should mean, but only functions as a kind of intensifier. ”In a world which values progress,” says John Gardner, ”post-modern” in fact means *New! Improved!*”; and Christine Brooke-Rose says it merely means moderner modern (most-modernism?). (McHale 1987, 4)

Han hevder her at enten så er begrepet ”postmodernism” rett og slett en språkbommert, en språkfeil (solecism), eller så betyr ikke ”post” i denne sammenstillingen det ordboka hevder at det betyr, men har kun en slags forsterkende funksjon (most-modernism?). Vi har i sammenligningen av de tre utvalgte skjønnlitterære verkene sett et sprang fra Stevensons utgivelse under realismen, til Calvinos utgivelse under modernismen, og under påvirkningen av postmodernismen har teksten til Bringsværd fått en stav tilsvarende den vi ser i friidretten, som har tilført spranget nye høyder. Her virker det tydelig at postmodernismen fungerer som den forsterkeren McHale hevder at den er i forhold til sin forgjenger modernismen i sitatet ovenfor.

Som vi så i teorikapitlet så er McHale opptatt av både suksesjonen av litteraturhistoriske epoker generelt og av vekslingene innen overgangene fra modernismen til

postmodernismen spesielt. Han bruker dominanten som redskap og hevder at "to describe change of dominant is in effect to describe the process of literary-historical change". (McHale 1987, 7) På bakgrunn av at Todorov i sin poetikk har erklært at den fantastiske litteraturen ikke lenger finnes, mens jeg forutsetter at generell litteraturhistorisk endring og utvikling også endrer og utvikler det fantastiske i litteraturen, har det vært både veldig interessant og nyttig å lese McHale.

McHale, vet vi nå, har fastslått at modernistiske tekster har en epistemologisk dominant. Han hevder at tekster tilhørende modernismen engasjerer og forutsetter følgende spørsmål:

How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?" Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? (McHale 1987, 9)

McHale analyserer selv det modernistiske verket til William Faulkner, *Absalom!, Absalom!* (1936) og konkluderer at "I think there can be no doubt that Faulkner's *Absalom!, Absalom!*, for example, has been designed to raise just such epistemological questions". (McHale 1987, 9) Selv vil jeg være noe forsiktig med å antyde hva intensjonen til Italo Calvino var, da han skrev *Il barone rampante* i 1957, men jeg vil absolutt hevde at det er slike spørsmål som nevnt ovenfor som hovedpersonen Cosimo bryner seg på. Han plasserer seg selv på mer enn en armlengdes avstand fra omverdenen, og det kan virke som om han gjør dette nettopp for å få rom til å gruble på spørsmål om hvordan han skal tolke og forholde seg til verden og virkeligheten. Han tyner den kunnskapen han kan ut av abbeden i huset, som for Cosimo og Biagio fungerer som lærer. Han stiller abbeden så mange spørsmål, og utfordrer han intellektuelt til en slik grad at abbeden til slutt må melde pass. Etter dette bestiller han bøker selv, og han leser og korresponderer som tidligere nevnt med størrelser som Diderot. Ifølge McHales lesning av *Absalom!, Absalom!* så overføres de epistemologiske utfordringene til leseren blant annet gjennom "its strategies of 'impeded form'". (McHale 1987, 10) En slik hindrende eller tilbakeholdende fortellerhandling tar form gjennom blant annet ukronologisk diskurs, eller tilbakeholdt eller indirekte presentert informasjon. Dette gjelder så absolutt fortellerhandlingen til Biagio, som serverer leseren en tidvis ukronologisk fortelling basert på ikke alltid like sikre kilder (som for eksempel Cosimo selv, med sin mani for å fortelle historier). Med dette vil jeg hevde at vi med McHale har lokalisert en epistemologisk

dominant som ligger til grunn for Italo Calvinos *Il barone rampante*. Hva så med Bringsværd?

Vekslingen fra en epistemologisk dominant i modernismen til en ontologisk dominant i postmodernismen er ifølge McHale preget av et skifte fra ”problems of knowing to problems of modes of being”. Han hevder videre at tekster tilhørende postmodernismen engasjerer og forutsetter følgende spørsmål:

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? Other typical questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (McHale 1987, 11)

Slike spørsmål og det slike spørsmål tematiserer, er veldig gjenkjennelig i Bringsværd's postmoderne tekst *Den som har begge beina på jorda står stille*. Billy Ballantine er en sentral karakter å nevne i så måte, fordi han av fortelleren blir introdusert som den alveolen som ofrer mest tid på problemene knyttet til det moderne menneskets desorientering, en tilstand som blant annet kommer til syne gjennom novellen ”Mannen som samlet på 1. september 1972”. (126) Vi får lese flere av Billys tekster i *Den som har begge beina på jorda står stille*, der flere av de spørsmålene nevnt ovenfor blir tematiserte og problematiserte, og Billy er som kjent også bæreren av det klassisk fantastiske i denne teksten. Han har, som vi har sett, **bl.a.** greven av Saint-Germain i hodet, og slik blir også spørsmålene ”[w]hich world is this? What is to be done in it? Which of my selves are to do it?” relevante.

Fra Stevensons *Strange Case*, som ble til i realismen hvor mimesisidealet fortsatt stod sterkt i litteraturen, ser vi altså en utvikling til Calvinos utgivelse med sine gjenkjennelig modernistiske trekk og sin epistemologiske dominant, og utviklingen ender i denne analysen i Bringsværd's postmoderne tekst med en underliggende ontologisk dominant. I innledningen skriver jeg at jeg vil undersøke vilkårene for, utviklingen av, og funksjonen til fantastisk litteratur fra den klassiske formen som Todorov hevdet at den hadde på 1800-tallet og vel inn i postmodernismen. Jeg har gjennom McHale understreket mitt syn på samtiden og samtidens verdens- og virkelighetsanskuelse, som premissleverandører for det fantastiske i litteraturen. Vilkaene for det fantastiske har siden 1800-tallet forandret seg i takt med vårt verdensbilde, altså i stor grad. Den Todorovske nølingen har med modernismen og postmodernismen muligens fått en karakter som ligner mer tvil enn nøling, i takt med den allerede poengterte økende avstanden til vitenskap også som en konsekvens av en eksistensiell søken, i en verden

det ikke er lett å orientere seg i. Litteraturen som innehar fantastiske elementer er ikke lenger obskur eller marginalisert, men i økende grad allemannseie på tvers av aldergrupper og kjønn. Det fantastiske blir oftere også benyttet som et virkemiddel til å formidle alvor og refleksjon, ikke bare lek og moro som mange tror når de hører begrepet "fantasy". Det tematiske innholdet i det fantastiske har i økende grad blitt normalisert, og ettersom virkeligheten i økende grad har blitt oppfattet som uvirkelig skal det bli spennende å følge i nye utgivelser i fremtiden. Vi har sett en radikalisering av den litterære funksjonen som Todorov fastsatte i sin sjangerpoetikk, fra de to bruddene i Stevensons første kapittel, til bruddet som leseren møter i første paragraf i første kapittel hos Calvino, og til Bringsværd, hvor bruddet er flyttet helt frem til tittelen på første kapittel: "Av dette kan vi lese at Billy Ballantine ble født i en alder av førti år". Bruddet skjer hos Stevenson og Calvino på bakgrunn av en realisme i teksten, men hos Bringsværd ikke på bakgrunn av annet enn: "Av dette (...)". Den sosiale funksjonen som Todorov hevder at den fantastiske litteraturen som oppstod på 1800-tallet hadde, kan jeg se at var relevant og riktig, men det at han velger å lyse død over den fantastiske litteraturen på bakgrunn av modernismen og psykoanalyse synes jeg er overraskende. Med en mer mchalesk forståelse av de litteraturhistoriske epokenes sammenheng og utvikling synes jeg selv det må være rom for at det fantastiske kan opptre på forskjellig vis i forskjellige tidsepoker, og dermed også inneha forskjellige funksjoner. Men det er klart at det ikke er lett, kanskje er det ikke engang mulig, å etablere en sjangerdefinisjon som skal romme alt dette. I en tid hvor sjangerhybriden er den nye sjangeren, er det sannsynligvis ekstra problematisk å plassere det fantastiske innen én avgrenset sjanger. Jeg avslutter denne oppgaven med en typisk parallell og oppfordring fra Bringsværd, og minner om at eventyr hos han hører hjemme under betegnelsen "fabelprosa", eller fantastisk litteratur:

Vi lever i en tid da alle snakker om hvor viktig det er å holde kroppen i form, men få later til å bekymre seg om hodet. Burde vi ikke også tilby tankene og følelsene våre en joggetur av og til? Og finnes det i så fall noen bedre mosjon enn eventyr? Passer like godt for gammel som for ung. Samler hele familien. Kan drives overalt. Når som helst. Så sant man har hodet med seg. (Bringsværd 1991, 28)



## 7. Litteratur

- Attebury, Brian. 1980. *The fantasy tradition in American literature. From Irving to LeGuin*. Bloomington
- Auerbach, Erich. 2005. *Mimesis* [ty. orig. 1946]. Overs. Per Paulsen. Trondheim
- Bache-Wiig, Harald (red.). 2006. *På terskelen. Bidrag om nordisk barne- og ungdomslitteratur*. Oslo
- Barth, John. 1967. "The Literature of Exhaustion". *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York. s. 62-77
- Bringsværd, Tor Åge. 1974. *Den som har begge beina på jorda står stille. (Eller: Alveolene kommer!) Om de merkelige hendelser som lørdag 26. og søndag 27. mai rystet London. Vel blåst!* Oslo
- Bringsværd, Tor Åge. 1991. *Det Eventyrlige*. Oslo
- Calvino, Italo. 1957. *Il barone rampante*. Torino
- Calvino, Italo. 1983. *Palomar*. Torino
- Calvino, Italo. 1985. *Mr. Palomar* [it. orig. 1983]. Overs. William Weaver. London
- Calvino, Italo. 1998. *Our ancestors* [it. orig. 1960]. Overs. Archibald Colquhoun. Reading
- Calvino, Italo (red.). 2001. *Fantastic Tales. Visionary and everyday* [it. orig. 1983]. London
- Calvino, Italo. 2003. *Klatrebaronen* [it. orig. 1957]. Overs. Ingeborg Hagemann. Oslo
- Cannon, JoAnn. 1981. *Italo Calvino: Writer and Critic*. Ravenna
- Ewo, Jon og Kari Woxholdt Sverdrup (red.). 2006. *Kartet og terrenget. Linjer og dykk i barne- og ungdomslitteraturen*. Oslo
- Garrett, Peter. 1988. "Instabilities of Meaning, Morality, and Narration". *A Norton Critical Edition. Robert Louis Stevenson. Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Red. Katherine Linehan. s. 189-197
- Jakobson, Roman. 1978. "Dominanten" [tsj. orig. 1935]. Overs. Anders Heldal og Arild Linneberg. *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Red. Anders Heldal m.fl. Oslo. s. 60-65
- Herman, David, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.). 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London. s. 506-508

- Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to western realism*. New York
- Kafka, Franz. 2006. "Forvandlingen" [ty. orig. 1915]. Overs. Trond Winje m.fl. *Kafkas beste. Prosessen. Slottet. Fortellinger i utvalg*. Trondheim
- Letley, Emma (red.). 1987. "Introduction". *Oxford World Classics. Robert Louis Stevenson. The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. s. vii-xxvi
- Lothe, Jacob, Christian Refsum, Unni Solberg (red.). 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [fr. orig. 1979]. Overs. Geoff Bennington. Manchester
- Lynn, Ruth Nadelman (red.). 2005. "Introduction". *Fantasy Literature for children and young adults. A Comprehensive Guide. Fifth Edition*. London. s. xv-xlvi
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London
- Miller, Karl. 2003. "The Modern Double". *A Norton Critical Edition. Robert Louis Stevenson. Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Red. Katherine Linehan. New York. s. 124-126
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Gøteborg
- Olsen, Lance. 1987. *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*. New York
- Prickett, Stephen. 2005. *Victorian Fantasy* [1979]. Texas.
- Robbe-Grillet, Alain. 1965. *For a New Novel: Essays on Fiction* [fr. orig. 1963]. Overs. Richard Howard. New York
- Re, Lucia. 1990. *Calvino and the age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford
- Schaaning, Espen. 2000. *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo. s. 9-36
- Stevenson, Robert Louis. 2003. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. A Norton Critical Edition* [1886]. Red. Kathryn Linehan. New York
- Svensen, Åsfrid. 2001. *Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Polen
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A structural approach to a literary genre* [fr. orig. 1970]. Overs. Richard Howard. New York
- Twain, Mark. 2004. "The Mysterious Stranger" [1916]. *The Mysterious Stranger and Other Stories*. Ann Arbor, Missouri. s. 150-230.