

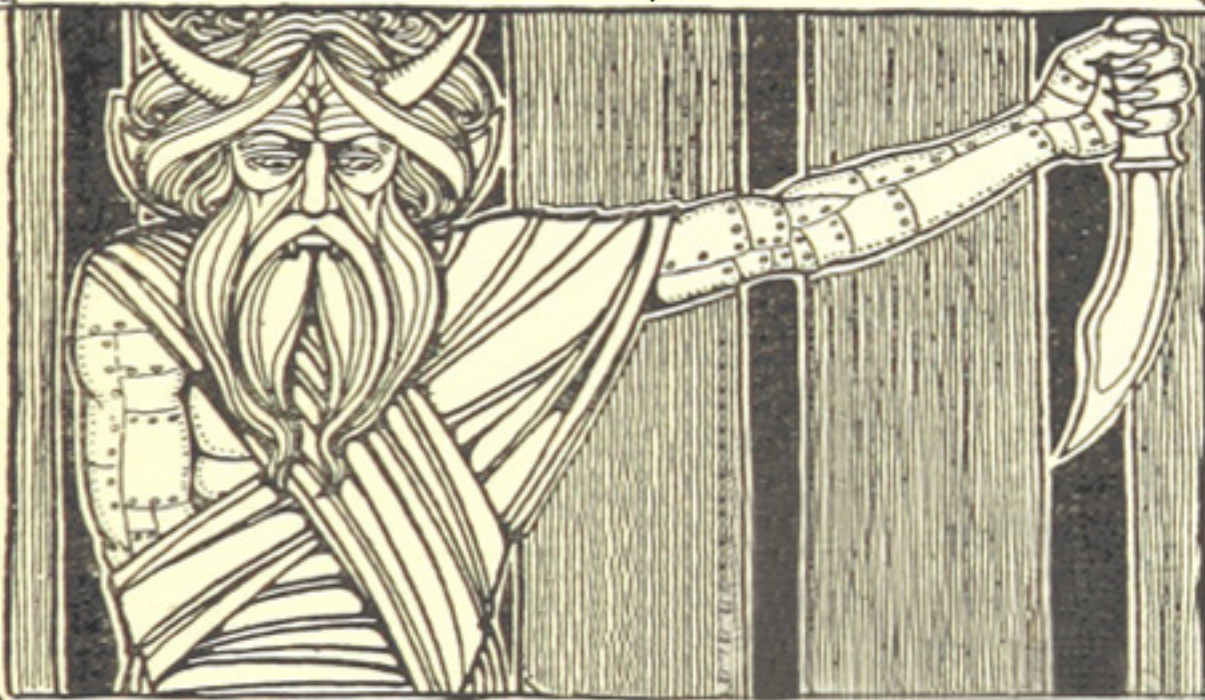


FIKSJON & FØLELSE

Verdensbyggende fortellergrep
i
Susanna Clarkes noveller

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
Mai 2015

Marit Sjelmo



Fiksjon & følelse
Verdensbyggende fortellergrep i Susanna Clarkes noveller

Marit Sjelmo



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
UNIVERSITETET I OSLO
Mai 2015

Copyright Marit Sjelmo
2015

Fiksjon & følelse

Verdensbyggende fortellergrep i Susanna Clarkes noveller

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Forsideillustrasjon: Åsmund Sjelmo og Inger Steinnes

Sammendrag

I novellesamlingen *The Ladies of Grace Adieu* (2006) møter leseren et annerledes England. Forfatteren Susanna Clarke (f. 1959) blander historie og fiksjon i fremstillingen av et England som både virker fremmed og forvirrende velkjent. Clarkes univers er komplekst og omfattende, og fortellergrep må derfor brukes strategisk, både for å formidle premissene for universet og for å skape en realisme-effekt på tross av tekstenes fantastiske innhold.

Omdreiningspunktet for denne studien er litterær verdensbygging. Hvilke fortellergrep får en verdensbyggende funksjon i *The Ladies of Grace Adieu*, og hvordan interagerer disse med leseren? Sentrale fortellergrep hos Clarke er fiktive paratekster, parodi og pastisj. Oppgaven undersøker funksjonen til intertekstene som aktiveres, og viser hvordan intertekstualitet fungerer som verdensbyggende fortellergrep. De første fire kapitlene tar utgangspunkt på avsendersiden. Her utforskes den fantastiske verdensbyggingens retorikk og den fiktive verdenens narrative struktur. Oppgavens femte og siste kapittel vender oppmerksomheten mot mottakeren, dvs. leseren. Hva slags leser forutsetter verdensbyggende tekster? Her undersøkes det hvordan Clarkes fortellergrep legger føringer for lesningen, og hvordan ulike lesergrupper responderer på Clarkes verdensbygging.

Forord

Mange mennesker har bidratt til at dette masterprosjektet endte opp i den formen det fikk til slutt. Takk til Hanne og Belinda for mange faglige og ufaglige samtaler, hjelp til korrekturlesing, sene middager, lunsjpauser og kaffepauser. Takk til Åsmund og Inger for forsideillustrasjon, Vigdis for tips, råd og *pep talks*, og til mor for grundig korrekturlesing og mye hjemmelagd brød i travle tider. Jeg vil også rette en stor takk til ILOS for tildelingen av reisestipend, og til professor Bartłomiej Błaszczewicz ved universitetet i Warszawa og alle på *Lodz Fantastic Literature Conference* for en spennende uke, interessante foredrag og mange fine byvandring. Mest av alt vil jeg takke min veileder Jon Haarberg for engasjert, grundig respons og stødig losing. Det har vært et fantastisk år.

Innhold

Sammendrag	iii
Forord	v
Innledning: Verdener i litteraturen	1
Forfatteren	2
Et annet England	2
England og <i>Faerie</i> , to land i litteraturen	3
Litterære verdener	4
<i>The Ladies of Grace Adieu</i>	5
Litteraturforskningen	8
Problemstilling	9
Kapittel 1. Fotnotefiksjonen	13
Ytre og indre paratekster	13
Fiktive paratekster som verdensbyggere	14
Premissene for en fiktiv verden	16
" <i>The Ladies of Grace Adieu</i> " som fortelling på mikronivå	18
Fragmentarisk informasjon som narrativt grep	20
Puslespillet "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner"	22
Tilfeldige sammenhenger	25
Kapittel 2. Utgiverfiksjonen	27
Utgiverfiksjoner og "den sanne historien"	28
Fiksjonskontrakten	29
Utgiverfiksjonen i <i>The Ladies of Grace Adieu</i>	30
Retoriske strategier	31
Ironisk realisme	34
Postmodernistisk historisk fiksjon	38

Kapittel 3. Parodi	41
Folkeeventyret i "On Lickerish Hill" 43	
Fra <i>Tom Tit Tot</i> til "On Lickerish Hill" 44	
Imitasjon og parodi 48	
Historisk og litteraturhistorisk bakteppe 50	
Komisk vitenskapelighet 51	
Parodi av Aubreys <i>Miscellanies upon Various Subjects</i> 52	
Skattejakt 54	
Imitasjon av folkeeventyret i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" 55	
Folkeeventyr og kunsteventyr 57	
Kapittel 4. Pasticj	61
"Mrs Mabb" – en austensk <i>fantasy</i> -novelle 62	
Pasticj av den viktorianske fortelleren 67	
"Miss Austen's <i>Emma</i> " 69	
Kapittel 5. Verdensbyggende lesere	71
Det gotisk-romantiske 73	
<i>Fantasy</i> -leseren og den fiktive verdenen 77	
Fandom 83	
Den implisitte leseren 84	
Avslutning: Kompliserte fiksjoner	87
Historiseringen av det fantastiske som verdensbyggende strategi 88	
Modelleseren og den optimale leseren 91	
Litteraturliste	93

Innledning

Verdener i litteraturen

I fotnotene til Susanna Clarkes roman *Jonathan Strange & Mr Norrell* fra 2004 finnes en lang utlegning om utfordringene som portrettmaleren Sir Thomas Lawrence møtte da han i 1814 skulle male et portrett av de to magikerne Jonathan Strange og Gilbert Norrell. Seansen foregår i biblioteket hjemme hos Norrell ved Hanover Square i London. Den eksentriske og paranoide Norrell bekymrer seg for at maleren skal lese i magibøkene hans og få tak i kunnskap som han helst vil ha for seg selv. Lawrence blir støtt av insinuasjonen:

Mr Lawrence was shocked. He had painted the greatest in the land and never before been accused of stealing. This was not the sort of treatment he expected. 'Come', said Mr Strange gently, 'do not be angry. If any man in England deserves our patience it is Mr Norrell. All the future of English magic is on his shoulders and I assure you he feels it very keenly. It makes him a little eccentric'. (Clarke 2005: 480)

Episoden er typisk for forfatteren Susanna Clarke. Med den største selvfølgelighet blander hun historie og fiksjon. De to magikerne Strange og Norrell er oppdiktede, noe enhver leser umiddelbart skjønner. Sir Thomas Lawrence, derimot, var virkelig en engelsk portrettmaler (1769–1830) som var umåtelig populær, og som malte noen av de mest kjente historiske personene fra perioden som gjerne kalles *The Regency*. Napoleon, hertugen av Wellington, Blücher og prinsregenten George IV er bare noen få (Monkhouse 1932: 282). På en måte er det derfor bare logisk og historisk "korrekt" at Susanna Clarke lar nettopp denne portrettmaleren forevige sine to hovedpersoner. I hennes romanunivers er Strange og Norrell to av tidens viktigste menn – de har brakt magien tilbake til England, akkurat i tide til å stå til tjeneste for konge og fedreland i krigen mot Napoleon. Dersom de virkelig *hadde vært* historiske personer, ville Sir Thomas Lawrence ganske sikkert ha malt et portrett av dem.

Forfatteren

Susanna Clarke (f. 1959) er engelsk og har utdanning i filosofi og politikk fra Oxford. Hun har utgitt to bøker: romanen *Jonathan Strange & Mr Norrell* fra 2004 og novellesamlingen *The Ladies of Grace Adieu* fra 2006. Hun ble først utgitt som novelleforfatter, og syv av de åtte korttekstene som inngår i novellesamlingen, hadde allerede stått på trykk da de ble samlet til *The Ladies of Grace Adieu*. De syv novellene ble utgitt enkeltvis i antologier, og i ett tilfelle i *The New York Times*, over en periode på ni år, fra 1996 til 2004. Det er derfor naturlig å anta at de ble skrevet parallelt med romanen, noe man også kan se mange tegn til i selve tekstene. *The Ladies of Grace Adieu* har dessuten et fiktivt forord som knytter de to bokutgivelsene sammen, og som indirekte plasserer alle de åtte novellene inn i samme univers som romanen er lagt til. Jeg vil hevde at de fleste av novellene ville gitt inntrykk av å tilhøre samme univers som romanen selv uten denne utgiverfiksjonen, og at de har en slags løs indre sammenheng.¹

Et annet England

Susanna Clarke skriver fantastisk litteratur. Hos henne er *The Regency* perioden da magien kom tilbake til England etter en tørkeperiode på 400 år. Hun har en del til felles med forfattere i sjangeren man på engelsk kaller *alternate history*, *counterfactual fiction* eller *alohistory*, hvor forfatteren tar utgangspunkt i virkelig historie, men tillater seg å spekulere i hva som *kunne* ha skjedd. Spørsmålet "hva om...?" oppsummerer på mange måter denne sjangeren. På den andre siden endrer ikke Clarke på utfallet av store historiske hendelser – hun gir dem bare alternative, og ofte fantastiske, foranledninger. Små og store historiske hendelser får nye forklaringer. For eksempel går England seirende ut av slaget ved Waterloo i 1814 også i hennes univers, men her skyldes seieren magi. Poeten Lord Byron skriver også

¹ Foruten romanen og de åtte novellene i *The Ladies of Grace Adieu* har Clarke også skrevet to andre fortellinger som *ikke* tilhører dette universet, selv om de utforsker lignende problemstillinger og deler mange av de samme premissene. Det gjelder en av de tidligste novellene hennes, "Stopp'd-Clock Yard" fra 1996 (*The Sandman. Book of Dreams*. Red. Ed Kramer og Neil Gaiman. New York, s. 360–391) og fortellingen "The Dweller in High Places", som aldri ble utgitt som novelle, men opplest på BBCs Radio 7 i februar 2007 (*Blood Lines*. BBC Radio 7. <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b007k2d4>>).

her det dramatiske diktet *Manfred*, men nå er foranledningen at han nettopp har møtt magikeren Jonathan Strange, som han syntes var kjedelig, og som dermed ga ham idéen til å finne opp en bedre og mer romantisk magiker selv (Clarke 2005: 715).

I Clarkes alternative historie inntreffer det i året 1110 en hendelse som i sin tur skaper en dominoeffekt av andre hendelser, og som dermed drastisk endrer den historien vi kjenner som Englands. Vi introduseres for nye historiske hendelser og nye historiske personer. I 1110 lar Clarke et hærtog ledet av magikeren John Uskglass, med tilnavnet *The Raven King* (Ravnekongen), innta England fra nord. England blir delt i et nord-rike og et sør-rike, og i nord regjerer magikerkongen sammenhengende i 300 år før han plutselig forsvinner og tar magien med seg tilbake dit han kom fra. Invasjonen er en inntrenging fra en annen verden. Clarkes magikerkonge leder en erobringshær som mest av alt later til å komme fra den britiske mytologien. Det er som om alvetroen i middelalderens England plutselig skulle tatt form, eller som om karakterer fra vår egen litteraturhistorie skulle blitt levende og gått til krig mot oss. Englands befolkning blir både forskrekket og redd av invasjonen, men reagerer ikke på det usannsynlige ved den. Invasjonen behandles i samme pragmatiske og løsningsorienterte ånd som man vanligvis finner i diplomatiet.

England og *Faerie*, to land i litteraturen

Erobringshæren til Ravnekongen kommer fra *Faerie*. I britisk mytologi er dette navnet på det landet hvor alvene bor. Virkelige eventyr og alvetro fra britisk tidligmiddelalder ligger til grunn for Clarkes *Faerie* og hennes fremstilling av alver. Bruken av disse mytologiske elementene bærer gjennomgående preg av en selvbevisst intertekstualitet. Clarke refererer bredt, både til forfattere av skjønnlitteratur, som for eksempel Edmund Spenser og hans episke dikt *The Faerie Queene* fra 1590, til "vitenskapelige" tekster om alver, for eksempel av filologen John Aubrey (1626–1697), til en tradisjon av folkelige ballader og eventyr, samlet og gjendiktet av britiske folklorister som Katherine Briggs (1898 – 1980), Jane Wilde (1821–1896) og Edward Clodd (1840–1930), og til moderne popkultur.

Faerie er et litterært land, en felles konstruksjon skapt av britiske forfattere og historiefortellere over flere århundrer. Clarke refererer de særegent britiske elementene av alvemytologi og idéen om det magiske landet *Faerie* ved å trekke på kjente litterære tekster fra engelsk litteraturhistorie.

Middelalderen, med Ravnekongens hoff, er fremstilt som en magisk middelalder i tradisjonen etter Arthur-litteraturen og blir derfor også en slags intertekstuell middelalder. Her alluderes det for eksempel til tekster som Geoffrey of Monmouths *Historia Regum Britanniae*, Arthur Malorys *Le Morte d'Arthur* og senere litterære nytolkninger av Arthur-myten, som for eksempel Alfred Tennysons *Idylls of the King* (1859–1885). Den romantiske rekonstruksjonen av britisk middelalder som fant sted gjennom litterære verk som Sir Walter Scotts *Ivanhoe* (1820) og James McPhersons *Ossian* (1760–1765), klinger også med i Clarkes fremstilling av både middelalderen og *The Regency*. Ved å påkalle slike tekster og forfattere leker Clarke gjennomgående med karakteristikaene til ulike former for *Englishness*. Hun oppnår dermed ofte en type tvetydig parodi som enten kan innebære hyllest eller latterliggjøring, eller begge deler på én gang. Det spesifikt engelske utforskes, både fra en historisk og en litteraturhistorisk synsvinkel.

Litterære verdener

Det er ikke alltid klart hva som menes når noen snakker om en forfatters "univers". Iblant er det kanskje forfatterens spesifikke og gjenkjennelige estetikk som menes, et mye brukt bakteppe, et persongalleri som stadig vender tilbake, eller en mer uåndsrikelig "atmosfære" som forfatteren gjerne skaper. Når jeg skriver om Susanna Clarkes univers i denne studien, mener jeg den parallelle historien hun har skapt til England, med alle de premisene den fører med seg. Den blir en overordnet fiksjon, en fortelling på makronivå, som kan romme mikrofortellinger; uavhengige og avsluttede hendelsesforløp som for eksempel romanen *Jonathan Strange & Mr Norell*, eller en novelle.

Universet som Clarke har skapt, er stort og komplekst. Slike store universer i litteraturen er fascinerende å utforske fordi de forutsetter en spesiell lese måte: Leseren må finne grunnpremissene som har blitt etablert for den skapte verdenen, og som fortellingene må innordne seg etter. Vi må identifisere den indre logikken til

universet, hvilke regler det bygger på, hvilke begrensninger det har – hvordan det fungerer. Suksessen til slike verdener står og faller på om de er koherente, om de følger sin egen fastsatte logikk. Dersom leseren finner hull, selvmotigelser eller anakronismer, rakner illusjonen.

Forfattere av realistisk fiksjon bygger også verdener og må også skape illusjoner. Ved hjelp av litteraturen forsøker de å skape en overbevisende illusjon av virkelighet som leseren kan tro på. I *The Rhetoric of Fiction* fra 1961 argumenterer Wayne Booth for at selv forfattere av ikke-didaktisk litteratur bruker en retorikk som har som mål å overbevise. Forfatteren prøver å overbevise leseren om troverdigheten til den fiktive verdenen, "to impose his fictional world upon the reader" (Booth 1983, xiii). All narrasjon er retorikk. Booth siterer også Ford Madox Ford, som bruker metaforen *sted* om fiksjonsteksten. Det å lese blir en slags reise, og tekstens verden er destinasjonen. Ford bruker verbet "immerse" – dukke eller fordype – om det forfatteren, gjennom historiefortellingen, gjør med leseren. Forfatteren senker oss ned i fiksjonen til illusjonen omslutter oss (Booth 1983: 30).

Men utfordringene med å overbevise leseren om troverdigheten til denne illusjonen er større i fantastisk litteratur enn i realistisk. Litteratur lagt til den verdenen vi lever i og kjenner premissene og begrensningene til (naturlovene, historien), byr ikke på problemer for leseren på samme måte som en ukjent, oppdiktet verden gjør. Her må premissene formidles til leseren, helst på en plausibel måte. Fortellergrep og retoriske virkemidler må kalkuleres nøye, noe som gjør dem til interessante studieobjekter. I studien *Rhetorics of Fantasy* fra 2008, klassifiseres fantastisk litteratur ut fra hvilke retoriske strategier tekstene benytter. Forfatteren er den engelske litteraturprofessoren Farah Mendlesohn, som også har skrevet om verdensbygging og retorikk i *science fiction*. Hun skriver kort om Susanna Clarke og kaster lys over hvordan hun har løst noen av de utfordringene fantastisk litteratur byr på i forhold til troverdighet og realisme.

The Ladies of Grace Adieu

Novellesamlingen *The Ladies of Grace Adieu* fra 2006 er i grunnen en merkelig utgivelse. Den fikk en sprikende, forvirret mottagelse blant anmelderne, og få butikker har den på hylla, i motsetning til bestselgeren *Jonathan Strange & Mr*

Norrell. Men i forhold til fortellergrep og verdensbygging er novellesamlingen minst like interessant som romanen. I de små, fortattede novellene blir narrative og retoriske strategier (og effektene av dem) ofte svært synlige – iblant så synlige at illusjonen brytes. Utgiverfiksjonen er ett slikt fortellergrep. I det fiktive forordet møter vi professoren James Sutherland, som underviser i *Sidhe Studies*, alvestudier, ved Universitetet i Aberdeen. Han kommenterer hver av fortellingene som om novellesamlingen var en antologi, og tilskriver hver novelle forskjellige opphavsmenn og historiske epoker. Han knytter også ”antologien” til *Jonathan Strange & Mr Norrell*, og gjør det dermed helt klart at vi i *The Ladies of Grace Adieu* befinner oss i samme univers som i romanen.

En konsekvens av utgiverfiksjonen blir at man leser novellene på en annen måte enn man ellers ville gjort. De får en indirekte sammenheng seg imellom og en indirekte sammenheng med romanen, som de ikke hadde hver for seg. De må nå leses på to nivåer samtidig – både som avsluttede og uavhengige mikrofortellinger, og som brikker i en større makrofortelling. På mikronivå er novellene elegante små kunsteventyr, ofte vittige, men kanskje også litt intetsigende. De fungerer først optimalt når leseren har begge nivåene med seg, noe som forutsetter kjennskap til romanen. Forbindelsene til de andre novellene, til det fiktive forordet, til romanen, og til romanuniversets premisser gjør novellene morsommere og mer komplekse.

Den fiktive utgiveren tilskriver novellene hver sin forfatter. Dette virker plausibelt, fordi det understreker et trekk ved novellesamlingen sett under ett, nemlig at hver fortelling har sitt eget prosjekt – et konsept som skiller den klart fra hver av de andre. Én novelle er lagt til begynnelsen av 1800-tallet, på en idyllisk engelsk landsbygd, den har allvitende tredjepersonsforteller og et språk som ligner det vi finner i engelske romaner fra samme epoke. En annen utspiller seg på 1600-tallet, har førstepersonsforteller og er skrevet i et overdrevent arkaisk engelsk. I noen av fortellingene – men ikke i alle – opptrer karakterer fra *Jonathan Strange & Mr Norrell*, mens i én er novellens (påståtte) forfatter en person fra romanen.

Pastisj er et betegnende ord for hele novellesamlingen. Språket i novellene er modellert over skriftlig engelsk i periodene hver av dem er lagt til, eller perioden den påståtte forfatteren skriver i. Iblant imiterer Clarke spesifikke forfattere, og noen ganger, spesifikke tekster. Til og med illustrasjonene er preget av pastisj. De imiterer

prerafaelittenes bokillustrasjoner og gir assosiasjoner til Arthur-litteraturen og den magiske middelalderen, visualisert gjennom kunstnere som William Morris, Dante Gabriel Rossetti og Edward Burne-Jones. Bruken av pastisj skaper illusjonen av at hver novelle virkelig skriver seg fra forskjellige forfattere og historiske perioder. Dermed blir pastisj et grep som får en verdensbyggende funksjon – Clarke bruker dette grepet til å bygge ut og gi troverdighet til sitt univers. Novellene blir historiske og litteraturhistoriske dokumenter fra ulike epoker av historien til Clarkes fiktive England. Samtidig er det noe åpenbart kunstig over å rekonstruere arkaisk engelsk i en moderne fiksjonstekst, og pastisjen blir dermed også svært synlig, nesten et illusjonsbrudd. Denne balansegangen preger alle novellene. Fortellergrep som skal skape en troverdig illusjon, brukes ofte med en selvbevissthet og en ironisk distanse som samtidig undergraver dette prosjektet og knuser illusjonen.

Fantasy-forfatteren Ursula Le Guin skrev en anmeldelse av *The Ladies of Grace Adieu* for Los Angeles Times da novellesamlingen utkom i 2006. Hun er en forkjemper for *fantasy* og later nærmest til å ta den ironiske distansen til Clarke som en fornærmelse mot *fantasy*-sjangeren. Avstanden, ironien og den kontrollerte bruken av fortellergrep som pastisj og imitasjon skaper en selvrefleksivitet som ofte undergraver det fantastiske og gjør det til noe åpenlyst litterært – et intertekstuelte motiv, en tekstlig mekanisme:

Susanna Clarke keeps her immensely lively imagination on a tight rein. This hyper-control may be the key to her popular success, for it allows her always to share a wink or a shrug with the reader - as if to say, "We really needn't take this seriously, you know" (...). The mild wit and dry, often slightly cynical tone may also reassure readers and reviewers afraid of being accused of believing in fairies. (Guin 2006)

Dette tror jeg er en god observasjon. Mange av fortellergrepene til Clarke brukes med en ironisk distanse som forårsaker kroniske illusjonsbrudd. Men jeg synes allikevel ikke dette slår bena under fiksjonen. Når Umberto Eco i forordet til *Rosens navn* påstår at fortellingen stammer fra et tysk middelaldermanuskript, skrevet av en viss Adso fra Melk, er det ingen lesere som tror at dette er sant (Eco 2009: 7). Det forstår også Umberto Eco. Forordet er nettopp et slikt blunk til leseren som Le Guin beskriver. Med det sier også Eco til leseren: "We really needn't take this seriously,

you know”. Utgiverfiksjonen brukes med ironisk selvbevissthet, men det gjør den ikke mindre effektiv – leseren har plass til to tanker i hodet på én gang.

Vekselvirkningen mellom disse to tankene, mellom illusjonen og illusjonsbruddet, karakteriserer lesningen av novellene i *The Ladies of Grace Adieu*. Clarke bruker verdensbyggende fortellergrep som effektivt gir hennes univers troverdighet og en illusjon av virkelighet. Samtidig trekker fortellergrepene ofte oppmerksomheten mot seg selv slik at de litterære mekanismene til dette universet blir blottlagt, og vi blir minnet om at vi leser *litteratur*.

De intertekstuelle referansene til Clarke får også ofte en verdensbyggende funksjon. Hennes univers blir som en *collage* av litteratur, fiktivt og litterært i mange lag. I studien *Palimpsestes* fra 1982 visualiserer Gérard Genette intertekstualitet som en palimpsest, en tekst skrevet oppå én eller flere andre tekster som delvis skinner igjennom. Enten man visualiserer intertekstualitet som en *collage* eller en palimpsest handler intertekstualitet om at to eller flere tekster virker sammen, samtidig. Clarke trekker andre forfatteres universer inn i sitt eget. Litteraturen blir en egen verden man kan bygge på og i, og litterære tekster blir klosser man kan bygge med.

Litteraturforskningen

Bestselgeren *Jonathan Strange & Mr Norrell* fikk mye oppmerksomhet i media da den utkom i 2004. Den ble anmeldt i aviser over hele verden, og det finnes også spredte omtaler av romanen i diverse tidsskrifter (særlig tidsskrifter med *fantasy* og *science fiction* som interessefelt²) og på blogger og nettfora. Men blant litteraturforskere har Susanna Clarke fått lite oppmerksomhet. I en artikkel fra 2009 foretar litteraturprofessor Deirdre Byrne ved University of South Africa en lesning av romanen med utgangspunkt i Derridas teorier om dekonstruksjon.³ Det danske nettidsskriftet *Otherness: Essays and Studies* publiserte også et essay om romanen i 2011, skrevet av australske David Baker ved Deakin University. Her leses romanen opp mot teorier om litteraturens rolle i konstruksjonen av historie og dominante ideologier. *Jonathan Strange & Mr Norrell* har dessuten blitt nevnt i

² For eksempel *The Journal of the Fantastic in the Arts* (Brown 2012), *New York Review of Fantasy* (Wessells 2007), *Strange Horizons* (Reid 2004; Hoyle 2006), og *Science Fiction Weekly* (Clute 2004)

³ “This study reads *Jonathan Strange & Mr Norrell* through the lens of Derrida’s critique of the myth of presence in language” (Byrnes 2009).

litteraturvitenskapelige studier viet til *fantasy* og *science fiction*, slik som Farah Mendlesohns *Rhetorics of Fantasy* fra 2008. Men i sum er det få litteraturforskere som har studert romanen, og foreløpig ingen som har skrevet om novellesamlingen *The Ladies of Grace Adieu*.

Susanna Clarkes forfatterskap er interessant for en litteraturforsker av mange grunner. Tekstene hennes skaper komplekse forbindelser til andre tekster, til litterære sjangre, konvensjoner og epoker; fortellergrep brukes svært bevisst (og selvbevisst), og hun parodierer ofte en form for akademisk eller filologisk tilnærming til tekst som særlig imiterer hvordan litteraturforskere arbeider. Et annet interessant aspekt ved hennes forfatterskap er at hun skriver innenfor den populære sjangeren *fantasy*, men bruker fortellergrep som refererer en mer kanonisert litteraturhistorie – som for eksempel pastisj, parodi og fiktive paratekster. Den selvrefleksive måten fortellergrepene brukes på, minner om mye postmodernistisk historisk litteratur, slik som for eksempel Umberto Ecos *Rosens navn* – en type litteratur som ofte oppnår både populær suksess og anerkjennelse fra litteraturinstitusjonen. Det er uvanlig at en *fantasy*-tekst i så stor grad henvender seg til et litteraturutdannet publikum. Samtidig har tekstene også en mer popkulturell appell og aktualiserer både klassiske og popkulturelle intertekster.

Problemstilling

I denne studien vil jeg ta utgangspunkt i det litterære universet til Susanna Clarke. Det sentrale spørsmålet jeg stiller, er: Hvilke fortellergrep har en verdensbyggende funksjon i novellesamlingen *The Ladies of Grace Adieu*, og hvordan henvender disse fortellergrepene seg til forskjellige lesergrupper? Jeg vil særlig diskutere hvorvidt – og i så fall hvordan – pastisj, parodi og fiktive paratekster blir verdensbyggende fortellergrep i *The Ladies of Grace Adieu*. Metafiksjon, selvrefleksive fortellergrep og illusjonsbrudd blir også viktige stikkord i denne undersøkelsen. Hvordan går illusjonsbrudd overens med verdensbygging?

Hensikten med å fokusere nettopp på de verdensbyggende fortellergrepene hos Susanna Clarke er å lese novellene på en måte de selv inviterer til. Ved å lese

novellene som først og fremst underlagt en overordnet idé, nemlig den fiktive verdenen, tar jeg en leserrolle teksten tilbyr – jeg blir tekstens implisitte leser.⁴

En annen grunn til å interessere seg for verdensbyggende fortellergrep, ligger i en mer generell opptatthet av mekanismene som rår i litterære verdener. Alle fiksjonstekster bygger verdener. Forfattere av realistisk litteratur må også bruke fortellergrep strategisk for å skape en følelse av realisme og troverdighet. Men hva skjer når man bruker konvensjonene til den realistiske litteraturen for å skrive om det fantastiske? Hva skjer når språket brukes til å beskrive noe som leseren vet er usant eller umulig? Clarke benytter flere fortellergrep som tradisjonelt har vært brukt for å skape realisme, eller for å gi en fiksjonstekst status som "sann" – for eksempel utgiverfiksjon og pastisj, som begge har nære bånd til falskneriet.

Novellene inviterer dermed også til å bli lest som realistiske. Men den realismen som oppnås gjennom bruken av fortellergrep som pastisj og fiktive paratekster, blir gjennomgående en ironisk realisme sett i sammenheng med det fantastiske innholdet. Denne tvetydigheten er en sentral egenskap ved all fiksjon, men som ofte blir påtrengende tydelig i fantastisk litteratur generelt, og i Susanna Clarkes tekster spesielt. Hensikten med å studere de verdensbyggende fortellergrepene til Clarke er derfor også å bruke det fantastiske til å studere realisme fra en annen vinkel, nemlig som en litterær effekt, snarere enn en sjanger eller modus.

I første og andre kapittel vil jeg se på hva det er som gjør at vi oppfatter novellene i *The Ladies of Grace Adieu* som fortellinger fra samme litterære univers. Hva gir dem sammenheng? På hvilken måte posisjonerer de seg innenfor en omgripende rammefortelling, og hvordan formidles dette til leseren? Her vil jeg se på den verdensbyggende rollen til de fiktive paratekstene – hvordan de formidler sammenhenger og etablerer premissene til den fiktive verdenen. Hvordan brukes narrative og retoriske strategier for å kommunisere disse premissene til leseren?

I kapittel tre og fire vil jeg studere novellene i *The Ladies of Grace Adieu* utfra en hypotese om at intertekstuelle referanser brukes til verdensbygging i Clarkes

⁴ I *Story and Discourse* (1978) forklarer Seymour Chatman den implisitte leseren som en leser konstruert av teksten, en leser som teksten inneholder eller forutsetter: "the audience presupposed by the narrative itself" (Chatman 1978: 150).

univers. Hvilke funksjoner får forfatternavn, titlene på litterære verker eller navnene til fiktive personer i dette universet? Hva skjer når Clarke trekker andre forfatters litterære universer inn i sitt eget? Hva kan en tekst låne fra en annen, og hva blir effekten av disse litterære "lånene"?

I kapittel fem vil jeg avslutte studien med å se på intertekstuelle referanser fra en annen vinkel, nemlig hvordan fortellergrepene interagerer med leseren. Her blir funksjonen til de populærkulturelle intertekstene viktig. Hvordan gjenbraker Clarke estetiske formler som for eksempel det gotisk-romantiske, fra både litteratur og film? Hvordan relaterer de popkulturelle intertekstene seg til sjangeren hun skriver innenfor? Hvordan henvender verdensbyggingen hennes seg til ulike lesergrupper, og hvordan responderer disse på hennes univers? Her vil jeg både komme inn på *fantasy*-miljøets mottakelse av Clarke og på resepsjonen hun fikk i media generelt.

Kapittel 1

Fotnotefiksjonen

Novellene i *The Ladies of Grace Adieu* utspiller seg i samme univers. Men hvordan signaliseres dette? Noen sammenheng mellom novellene er ikke umiddelbart synlig. Ingen av dem bygger på hendelsesforløpet til noen av de andre, og alle har forskjellig persongalleri. Handlingen utspiller seg også i ulike epoker – én er for eksempel lagt til middelalderen, en annen foregår i dronning Elizabeth I's regjeringstid, en tredje på slutten av 1600-tallet.

Likevel kan det fastslås at de fleste novellene i *The Ladies of Grace Adieu* har elementer som knytter dem til *Jonathan Strange & Mr Norrell*. En karakter fra romanen kan opptre i en av novellene, slik som i tittelfortellingen "The Ladies of Grace Adieu". Her spiller Jonathan Strange en avgjørende rolle. En novelle kan også ta utgangspunkt i en liksom-historisk hendelse eller liksom-historisk person fra romanens univers, slik som i "Mr Simonelli, or the Fairy Widower". Her er John Hollyshoes, fortellingens antagonist, en person fra det historiske bakteppet til romanen. Som vi skal se, spiller de fiktive paratekstene en viktig rolle i å formidle disse forbindelsene. Dette gir dem en verdensbyggende funksjon.

Jonathan Strange & Mr Norrell har et omfattende apparat av fiktive fotnoter. Denne fiksjonen foregår på et nivå over romanens hendelsesforløp. Vi kan visualisere det fiktive universet som en fiksjon på makronivå og hendelsesforløpet som en fiksjon på mikronivå. Av den "ytre", liksom-historiske og liksom-filologiske informasjonen fotnotefiksjonen gir, lærer leseren seg å kjenne premissene for universet til romanen. Novellene relaterer seg til dette universet snarere enn til romanens hendelsesforløp, og derfor er det romanens *fotnoter* novellene i størst grad har forbindelser til.

Ytre og indre paratekster

I *Seuils* fra 1987⁵ beskriver Gérard Genette paratekster som en slags inngangsportaler. De befinner seg langs grensene til den verdenen teksten skaper,

⁵ Jeg har brukt Jane E. Lewins engelske oversettelse, *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (2001).

ofte verken inni teksten eller utenfor, men begge deler på én gang (Genette 2001: 2). De er "thresholds to interpretation", terskler til tekstfortolkning, fordi de rammer inn teksten og legger føringer på lesningen. Fiktive paratekster fungerer annerledes enn disse portalene (Genette 2001: 341). De gir ikke ekstern informasjon, selv om de ofte later til å gjøre det, men må anses som en slags *indre* paratekster, som del av fiksjonen på lik linje med hendelsesforløpet – ytre i forhold til historien, men ytre *innenfor* den verdenen historien hører til.

Romanens fotnotefiksjon og novellesamlingens utgiverfiksjon bidrar til å konstruere et komplekst og koherent litterært univers og til å formidle til leseren hvordan dette universet fungerer. De fiktive paratekstene legger føringer på leserens lesning, både fordi de skaper nivåer av fiksjon (ytre og indre, pålitelig og upålitelig), fordi de formidler forbindelser mellom tekster og fordi de oppfordrer leseren til å lese grundig og analyserende. En annen effekt av de fiktive paratekstene, som jeg vil komme tilbake til i forbindelse med utgiverfiksjonen i kapittel 2, er en form for tvetydig eller ironisk realisme. Som fortellergrep inviterer de fiktive paratekstene til en refleksjon omkring mekanismene til fiksjon, og forholdet som fiksjonen skaper mellom forfatteren og leseren, og mellom teksten og andre tekster.

Fiktive paratekster som verdensbyggere

Premissene som er spesifikke for Clarkes fiktive verden trer tydeligere frem for leseren jo oftere de blir aktivert og i jo flere forskjellige kontekster de blir nevnt. Tittelfortellingen "The Ladies of Grace Adieu" gir et godt eksempel på dette. Den åpner med en epigraf – et fiktivt sitat fra en fiktiv bok, skrevet av en fiktiv forfatter og oversatt av en fiktiv oversetter:

Above all things, remember this: that magic belongs as much to the heart as to the head. (...) This understanding is a gift to us from the Raven King, the dear king of all magicians, who stands between England and the Other Lands, between all wild creatures and the world of men. (Clarke 2007: 10)

Epigrafen er interessant som grep fordi den etablerer forbindelser. Den nevner Ravnekongen, en skikkelse fra romanen *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Epigrafen forklarer også at Ravnekongen er en magiker, at han er engelsk, men at han også

står med én fot i en annen verden – *the Other Lands* – han står på grensen mellom det hverdagslige og det overnaturlige, mellom England og en magisk verden. Dette er et premiss romanen deler. Personen som har skrevet epigrafen har altså samme oppfatning av Ravnekongen som forfatteren av romanen *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Etersom disse to (tilsynelatende) forskjellige personene opererer ut fra samme premiss, forsterker det troverdigheten til dette premisset, som først og fremst tar utgangspunkt i at Ravnekongen er en virkelig person. I tillegg kommer karakteristikkene av ham, som også later til å korrespondere.

Epigrafen er presentert som et sitat fra en bok. Under sitatet står bokens bibliografiske referanse oppført: "From *The book of the Lady Catherine of Winchester (1209–67)*, translated from the latin by Jane Tobias (1755–1819)". Lady Catherine av Winchester er også, i likhet med Ravnekongen, en skikkelse fra *Jonathan Strange & Mr Norrell*. I romanens univers er hun en kjent historisk person fra Englands middelalder, en av få kvinnelige magikere. Ikke bare blir navnet Lady Catherine of Winchester et signal til leseren av "The Ladies of Grace Adieu" om at novellen tilhører samme univers som romanen – epigrafen skaper også en innholdsmessig forbindelse mellom novellen og et premiss som fastslås i romanen, nemlig at det blir ansett som upassende for kvinner å studere magi.

"The Ladies of Grace Adieu" handler om kvinnelige magikere, og den nedlatende holdningen de møter fra mannlige utøvere av kunsten. Novellens hovedperson er oversetteren av Catherine av Winchesters bok, Jane Tobias. Hun arbeider som guvernante for to små barn, men studerer i all hemmelighet magi. Novellens ironiske forteller gjør oss oppmerksomme på dette nettopp ved ikke å si det:

It was said that the great grand-father of these children had studied magic and had left behind him a library. Miss Tobias was often in the library and what she did there no one knew. (...) For ladies (as everyone knows) do not study magic. Magicians themselves are another matter – ladies (as every one knows) are wild to see magicians. (Clarke 2007: 10)

Gitt den generelle oppfatningen at "ladies (as everyone knows) do not study magic", antar epigrafen som innleder novellen, en nærmest polemisk funksjon. Den minner jo leseren om at en av Englands mest anerkjente magikere nettopp var en kvinne.

Denne liksom-feministiske problemstillingen er helt og holdent fiktiv, og spesifikk for dette universet – i leserens verden er jo ikke kvinners rett til å studere magi noen kampsak.

I romanen fremstilles kvinners rett til å studere magi som et spørsmål under debatt, som om et paradigmeskifte er under oppseiling. Den konservative Norrell synes idéen om en praktiserende kvinnelig magiker er hårreisende og barbarisk, mens Jonathan Strange roser seg av sin progressive innstilling (en innstilling som i "The Ladies of Grace Adieu" for øvrig viser seg ikke å være så progressiv som han kanskje tror). I Sutherlands forord omtales derimot problemstillingen i fortid. For ham er novellen et interessant historisk dokument nettopp fordi den beskriver en tilstand som ikke lenger er aktuell. Den gir "a poignant depiction of the difficulties faced by female magicians during the early nineteenth century – a time when their work was simply dismissed by their male counterparts (here amply represented by Gilbert Norrell and Jonathan Strange)" (Clarke 2006: 1). Problemstillingen tas opp både i romanen, i novellesamlingens fiktive forord og i "The Ladies of Grace Adieu" – tre ulike kontekster, tilskrevet hver sin forfatter. Slik skapes en fiktiv kontekst for novellen, som den kan leses opp mot.

Premissene for en fiktiv verden

I *Rhetorics of Fantasy* fra 2008 klassifiserer Farah Mendlesohn verdensbyggende fantastisk litteratur i fire kategorier, etter hvilke retoriske grep som brukes. Mendlesohn bruker betegnelsen "The Immersive Fantasy" på tekster som Clarkes, hvor den skapte verdenen er fundert på et sett premisser eller antagelser som både fortelleren og karakterene deler, og som leseren også (tilsynelatende) ventes å ta for gitt (Mendlesohn 2008: 59-60). Retorikken til teksten demonstrerer dette. Både fortellerposisjonen og leserposisjonen befinner seg innenfor den fiktive verdenen; fortelleren henvender seg aldri til leseren som om hun tilhørte en annen verden enn karakterene (60).

Men dette er en utfordring, for Clarkes alternative England er komplekst, og mye informasjon må formidles til leseren. De finurlig konstruerte grenseoppgangene mellom fiksjon og faktisk historie skaper en vekselvirkning i leseren, en konstant manøvrering mellom det fantastiske og det historiske. Denne effekten må kunne

regnes som noe av det mest sentrale i Clarkes fortellinger. Men disse grensene kan være krevende å formidle på en plausibel måte i et hendelsesforløp. I alle fiksjonstekster der handlingen er lagt til en parallell virkelighet, til fremtiden, eller til et oppdiktet sted, representerer dette et dilemma. Hvilke narrative grep skal forfatteren ty til for å fortelle leseren hvordan den fiktive verdenen fungerer? George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) er for eksempel en førstepersonsfortelling. Her får leseren informasjon om tekstens verden gjennom de tenkte refleksjonene og observasjonene til hovedpersonen Winston Smith. Det er gjennom tankene hans vi først presenteres for fortellingens grunnpremiss: at vi befinner oss i fremtidens England, i året 1984, og at verden er inndelt i tre totalitære regimer.

I *Jonathan Strange & Mr Norrell* har Clarke delvis løst dette problemet ved hjelp av fotnoter. Den over 1000 sider lange romanen har 178 av dem. Disse bidrar med informasjon som er ytre i forhold til hendelsesforløpet, men samtidig indre fordi de forholder seg til romanuniversets premisser. I essayet "Who is the Narrator of *Jonathan Strange & Mr Norrell*, and Where Are the Lady Magicians?" diskuterer Belle Waring nettopp den narrative funksjonen til fotnotene. De sparer leseren for didaktiske monologer fra fortelleren midt i et spennende hendelsesforløp og, ikke minst, keitete og unaturlige dialoger mellom karakterene, hvor de forklarer hverandre (og dermed leseren) ting de ventelig burde vite fra før:

The footnotes are also an excellent device for presenting information likely known to the characters but unknown to the reader, avoiding the tedious 'why don't I deliver a long monologue about our own history and culture to you, fellow character for whom the information is otiose?' info-dumps which mar much fantasy and (much more) science fiction. (Waring 2005:10)

Slik etableres to gjennomgående nivåer av fiksjon: enkeltstående fortellinger – fortellinger på mikronivå – som kan ha status som sanne eller oppdiktete innenfor Clarkes univers, og et makronivå bestående av "ytre fakta" som påberoper seg å være sanne (innenfor dette universet, vel å merke). Dette er en utfordrende grense å manøvrere for både forfatter og leser, og en grense som Clarke ofte leker med. Det finnes mange eksempler, både i romanen og i novellesamlingen, på at

sannhetsverdien til påstander og fortellinger innenfor det fiktive universet, trekkes i tvil og diskuteres, av både karakterer og fortellere.

Novellesamlingens fiktive utgiver, James Sutherland, presenterer for eksempel "Tom Brighwind, Or How the Fairy Bridge Was Built at Thoresby" som en fiksjonstekst. Men for ham er ikke novellen en fiksjonstekst *på samme måte* som for leseren av *The Ladies of Grace Adieu*. For oss er den en novelle skrevet av forfatteren Susanna Clarke, utgitt for første gang i *science fiction*-antologien *Starlight 3* i 2001. Men for Sutherland er den en fiksjonstekst fra tidlig på 1800-tallet, utgitt i *Blackwood's Magazine*, og som, med utgangspunkt i to reelt historiske personer, forteller en historie om hendelser som *kan* ha skjedd. Han innrømmer at historien er en fiksjonstekst, men dette trekker ikke eksistensen til alver i tvil, for eksempel. Protagonisten Tom Brightwind blir ikke noe mindre virkelig bare fordi det finnes fiksjonstekster om ham.

Dersom leseren ønsker å la fiksjonen fungere slik den er ment, må hun adoptere Sutherlands antagelser: Det er et faktum at alver eksisterer og et faktum at alven Tom Brightwind har eksistert. Men fortellingen "Tom Brightwind, or How the Fairy Bridge Was Built at Thoresby" er en fiksjonstekst, og hendelsene den gjengir, kan derfor være oppdiktede.

"The Ladies of Grace Adieu" som fortelling på mikronivå

Tittelfortellingen "The Ladies of Grace Adieu" inneholder, utypisk, en del helt eksplisitte referanser til *Jonathan Strange & Mr Norrell* og til romanens hendelsesforløp. Men den inneholder også spor som demonstrerer hvordan den tilhører det samme universet uavhengig av romanens hendelsesforløp, og disse referansene er mer interessante i denne sammenhengen. Referansene til rammefortellingen demonstrerer best hvordan svært forskjellige enkeltstående fortellinger kan tilhøre samme univers så lenge de forholder seg til samme sett premisser.

Ett eksempel på en slik referanse i "The Ladies of Grace Adieu" er en liten ed eller besvergelse – ordene til en slags rituell lek kalt "The Yorkshire Game". En natt befinner hovedpersonen Jane Tobias seg alene i en mørk korridor i et stort, gammelt herskaps hus, midt på natten. I den andre enden av korridoren ser hun en skikkelse i

mørket. Den ligner henne selv, men hun vet at det ikke finnes noe speil i korridoren. For å beskytte seg mot skikkelsen, fremsier hun ordene til "The Yorkshire Game". Når hun senere forteller Strange om hendelsen, omtaler hun besvergelsen på en måte som implisitt signaliserer at den inngår i en allmennkunnskap som alle engelskmenn, særlig de i nord, og mest av alt de fra York, deler:

"So, what did you do?" asked Strange a little uncertainly. "I said aloud the words of the Yorkshire Game. Even you, Mr Strange, must know the words of the Yorkshire Game." Miss Tobias smiled a little sarcastically. "Mr Norrell is after all the Yorkshire magician, is he not?" "I greet thee, Lord, and bid thee welcome to my heart," said Strange. Miss Tobias inclined her head. (Clarke 2007: 34)

I *Jonathan Strange & Mr Norrell* nevnes aldri betegnelsen "The Yorkshire Game". Men i fotnote 3 i kapittel 39 fortelles historien om en baskisk sjømann som, etter at den spanske armadaen knuses mot den engelske kysten i 1588, skylles i land og legger seg til å sove i en forlatt låve. I mørket ser han en illevarslende skikkelse: en blek mann kledd i sort, som sitter på en trone. Baskeren bosetter seg med tiden i England, og folket der lærer ham en besvergelse for å beskytte seg mot mørket, som tilhører Ravnekongen, John Uskglass: "And all his life whenever he went into dark places, he said 'I greet thee, Lord, and bid thee welcome to my heart' – in case the pale king with the long black hair should be seated in the darkness waiting for him" (538).

Formålet med fortellingen om baskeren er ikke å introdusere leseren av *Jonathan Strange & Mr Norrell* for ordene til "The Yorkshire Game". Fotnoten med denne fortellingen opptrer midt i en krangel mellom Strange og Norrell hvor spørsmålet som diskuteres, gjelder Ravnekongen. Forlot han England for alltid da han forsvant i 1434? Har han overlatt engelskmennene til sin skjebne? Eller kan han fremdeles regnes som Nord-Englands konge og beskytter?

"Abandoned?" said Strange, frowning. "That is rather a harsh word (...) there are many accounts of people who saw John Uskglass long after he supposedly left England. The glovemaker's child in Newcastle, The Yorkshire farmer, the Basque sailor..." Mr Norrell made a small sound of irritation. "Hearsay and superstition!" (Clarke 2005: 538)

Det er øyenvitneskildringene til personer som påstår å ha sett Ravnekongen som er fotnotens formål. Øyenvitneskildringene til hanskemakerens barn i Newcastle, bonden i Yorkshire og den baskiske sjømannen gjengis i hver sin fotnote.

”The Yorkshire Game” nevnes ikke noe annet sted i noe av det Clarke har skrevet, kun i denne ene fotnoten i *Jonathan Strange & Mr Norrell* og i ”The Ladies of Grace Adieu”. Den danner derfor en direkte forbindelse mellom fotnoten og novellen. Men besvergelsen er ikke viktig for handlingen i noen av de to tilfellene, verken i romanens eller novellens hendelsesforløp. Forbindelsen er tilsynelatende tilfeldig. Den har ingen annen narrativ funksjon enn å være en tilfeldig forbindelse, for tilfeldige forbindelser har en verdi i seg selv, som verdensbyggende grep. ”The Yorkshire Game” refererer verken til romanen eller novellen, men til rammefortellingen. Den antar betydningen til en tilfeldig og løsrevet bit informasjon i den virkelige, historiske, verden. Den kan inngå i mange urelaterte sammenhenger og diskurser. Den er et selvstendig faktum i Clarkes litterære univers.

Fragmentarisk informasjon som narrativt grep

Det finnes svært mange små og vanskelig tilgjengelige forbindelser av samme type som ”The Yorkshire Game” mellom fotnotene i *Jonathan Strange & Mr Norrell* og novellene i *The Ladies of Grace Adieu*. Fotnote 1 i kapittel 68 av romanen er et annet godt eksempel på hvordan små elementer kan overlappe uten at dette tilsynelatende er intendert.

I fotnoten kan vi lese: ”A surprizing number of kings and princes of Faerie have been human. John Uskglass, Stephen Black and Alessandro Simonelli are just three” (Clarke 2005: 989). John Uskglass og Stephen Black har viktige roller i romanen, og leseren kjenner dem derfor godt. Navnet Alessandro Simonelli derimot, nevnes kun her, i denne ene fotnoten. Hvorfor da nevne ham i det hele tatt? Hva hjelper det leseren å få disse opplysningene om en person hun aldri har hørt om før, og som heller ikke dukker opp i hendelsesforløpet senere?

Slik fungerer de fiktive paratekstene til Clarke ofte; de oppgir fragmentarisk informasjon som leseren kan pusle sammen til et større bilde ved hjelp av litt detektivarbeid. Ved at leseren selv oppdager forbindelser, i stedet for å få dem

uttrykkelig forklart av en didaktisk fortellerstemme, fremstår fiksjonen mer solid; den blir et system som fungerer enten det blir forklart eller ikke.

I novellen "Mr Simonelli or the Fairy Widower", er Alessandro Simonelli både hovedperson og forteller. Novellen utgir seg for å være et utdrag fra dagboken hans – han nedtegner selv alle merkverdighetene han kommer ut for, iblant så å si i *real time*, mens han står midt oppi en hendelse. Det sier seg derfor selv at novellen ikke kan ha noen definitiv "slutt"; den er jo et dagbokfragment og foregår alltid i nåtid. Fotnoten i romanen gir novellen en slutt den aldri kunne gitt seg selv fordi den supplerer ytre informasjon om noe som må ha skjedd lenge etter hendelsene i "dagbokfragmentet". I fotnoten står det at Simonelli er en prins av *Faerie*, alveland. I novellen er han fremdeles bare en fattig prest. Novellen, som er nødt til å ende åpent på grunn av begrensningene til førstepersonsfortellinger, får til slutt en *happy ending* – men bare hvis man har oppdaget fotnote 1 i kapittel 68 av *Jonathan Strange & Mr Norrell* – hvilket er usannsynlig.

Antagonisten fra "Mr Simonelli or the Fairy Widower", John Hollyshoes, dukker også opp én gang i romanen, men i en helt annen fotnote. Fotnote 5 i kapittel 5 forteller en lang historie fra middelalderen om en alv ved navn Buckler. Han røver mennesker med seg til alveland ved å lure dem til å gå inn i et magisk skap. Nesten alle medlemmene av familien Bloodworth, historiens hovedpersoner, går inn i skapet og forsvinner. Fotnoten handler ikke egentlig om John Hollyshoes, han nevnes nærmest bare i forbifarten:

Two hundred years later Dr. Martin Pale was journeying through Faerie. At the castle of John Hollyshoes (an ancient and powerful fairy-prince) he discovered a human child, about seven or eight years old, very pale and starved-looking. She said her name was Anne Bloodworth and she had been in Faerie, she thought, about two weeks. (Clarke 2005: 74)

Dr Martin Pale er, i likhet med Catherine av Winchester, en skikkelse fra det historiske bakteppet til *Jonathan Strange & Mr. Norrell*. Han nevnes ofte, selv om han levde flere hundre år før romanens tid. Innenfor dette universet er han en kjent og viktig historisk person, og det er derfor betydningsfullt for handlingen i "Mr Simonelli or the Fairy Widower" at han kjente Hollyshoes. I novellen lykkes Simonelli i å ta livet av Hollyshoes. Simonelli kjenner ikke selv rekkevidden av denne bragden,

og det gjør heller ikke leseren, for ettersom novellen er en førstepersonsfortelling, vet vi bare det Simonelli selv vet. Fotnoten i romanen hjelper oss her: Hollyshoes blir en "ancient and powerful fairy prince", både en mektig person og en person man kan lese om i historiske kilder. Simonellis seier over Hollyshoes blir dermed en mye større bragd, en hendelse av historisk betydning. Men dette vet bare leseren som har lest fotnote 5 i kapittel 5 av *Jonathan Strange & Mr Norrell*.

Denne måten å spre fragmentarisk informasjon på er et effektivt retorisk grep i verdensbyggende litteratur. Mendlesohn kaller det å snu strømmen av informasjon på hodet og ser det som et typisk trekk ved "the immersive fantasy":

The reversal of information flow is crucial to the immersive fantasy: an issue is first taken for granted, and only later, in another context, explained. (...) The information we need takes us from detail to general context – precisely the reverse of the way we need to process the information. (Mendlesohn 2008: 75)

Dette grepet plasserer leseren innenfor den fiktive verdenen. Ved å unnlate å forklare viktig informasjon eller ved å gi opplysninger i feil rekkefølge, signaliserer fortelleren at informasjonen som gis, er åpenbar og allmenn kjent – at verdenen som skildres er leserens egen verden. Clarke bruker dette grepet ofte. Fragmentarisk informasjon om samme person eller hendelse kan være spredt utover mange forskjellige tekster, og det er sjelden leseren blir gjort oppmerksom på dette. Vi må selv pusle sammen bitene.

Puslespillet "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner"

Et av de beste eksemplene på dette grepet finner vi i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner", den eneste novellen som ble utgitt for første gang i *The Ladies of Grace Adieu*. Den fiktive utgiveren plasserer novellene innenfor hver sin epoke og tradisjon, og kommenterer flere av de påståtte opphavsmennene – hver novelle tilskrives forskjellige (fiktive) forfattere. "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" skiller seg ut i denne sammenhengen på grunn av den store mengden fragmentarisk informasjon om denne ene fortellingen som er spredt rundt på forskjellige steder i Clarkes tekster.

En fiktiv paratekst (uten noen oppgitt avsender) innleder novellen med en forklaring på dens opphav: "This retelling of a popular Northern English folk-tale is taken from *A Child's History of the Raven King* by John Waterbury, Lord Portishead" (Clarke 2007: 223). Denne opplysningen blir en viktig inngangsportale til teksten, for Lord Portishead er en karakter fra *Jonathan Strange & Mr Norrell*, og eventyrsamlingen *A Child's History of the Raven King* spiller en viktig rolle i romanens hendelsesforløp. Eventyrsamlingen dukker opp flere steder i narrativet, for eksempel i sekken til herr Norrells tjener (Clarke 2005: 921), på leselisten til den unge Flora, som er på ferie i Venezia (779) og i en avisomtale i *The Edinburgh Review*, skrevet av Strange (528). Slik etableres den som en virkelig gjenstand innenfor dette universet: en virkelig bok med mange lesere, omstridt, og av stor historisk og litteraturhistorisk betydning for England. En fotnote i romanen gir oss til og med eventyrsamlingens bibliografiske informasjon, som om vi kunne ha gått i en bokhandel og kjøpt den: "*A Child's History of the Raven King*, pub. Longman, London, 1807, engravings by Thomas Bewick" (Clarke 2005: 145). Plutselig sitter leseren av *The Ladies of Grace Adieu* med et utdrag fra denne betydningsfulle boken i fanget, og novellen blir mer enn bare den frittstående historien den forteller – dersom man har lest *Jonathan Strange & Mr Norrell*, vel å merke.

Det finnes enda mer informasjon om "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" både i romanen og i novellesamlingen. Novellen skal ikke bare forestille et kunsteventyr, skrevet, illustrert og utgitt på begynnelsen av 1800-tallet, men et kunsteventyr basert på et folkeeventyr. Det fiktive forordet til *The Ladies of Grace Adieu* gjør leseren oppmerksom på dette. Utgiveren kontekstualiserer eventyret historisk og litteraturhistorisk. Han trekker linjer mellom dette eventyret og andre lignende fortellinger fra middelalderen, slik at fortellingen om kullbrenneren fra Cumbria blir en del av Englands virkelige litteraturhistorie:

"John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" is an example of that genre of stories (much loved by the medievals) in which the rich and powerful are confounded by their social inferiors (I am thinking here of the tales of Robin Hood, or the ballad, "King John and the Abbot of Canterbury"). In medieval Northern England no one was more rich or powerful than John Uskglass, and consequently Northern English folklore abounds with tales in which Uskglass tumbles down holes in the ground, falls in love with

unsuitable ladies or for various and complicated reasons finds himself obliged to cook porridge for harassed inn-keepers' wives. (Clarke 2007: 2)

I dette sitatet fremstår både kullbrenneren og Ravnekongen som typer.

Kullbrenneren blir folkeeventyrenes typiske *underdog*, som seirer mot alle odds, og Ravnekongen blir den typiske kongen, et symbol på de mektige og privilegerte.

Mye av troverdigheten til Clarkes fiktive England står og faller på skikkelsen Ravnekongen, John Uskglass, som må fremstå som en historisk person for å fungere. Uskglass er erobreren som trenger inn i England i 1110 og tar det fantastiske med seg. Et gjennomgående retorisk grep Clarke bruker for å historisere skikkelsen Uskglass, er å flette ham inn i engelsk historie ved hjelp av slike sammenstillinger som i sitatet over. Faktisk og fiktiv historie føyes sammen. Napoleonskrigene herjer for eksempel Europa kraftig i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, men i romanen kan krigen vinnes ved hjelp av magi. Buckingham Palace preger bybildet også i Clarkes London, og kong George III omtales av alle som den gale kongen, slik han virkelig ble, men i tronsalen henger et portrett av Ravnekongen.

I en fotnote i *Jonathan Strange & Mr Norrell* gjentas en lignende observasjon som Sutherlands i forordet til *The Ladies of Grace Adieu*. John Uskglass omtales som protagonisten i en kategori muntlig overleverte fortellinger som ligner skjemteeventyr, og historien om kullbrenneren som overlister selveste Ravnekongen, nevnes som ett eksempel fra denne tradisjonen:

It has often been observed that the Northern English, though never wavering in their loyalty to John Uskglass, do not always treat him with the respect he commands in the south. In fact, Uskglass's subjects take a particular delight in stories and ballads that shew him at a decided disadvantage, *c.f.* the tale of John Uskglass and the charcoal burner of Ullswater or the tale of the Hag and the Sorceress. There are many versions of the latter (some quite vulgar); it tells how Uskglass almost lost his heart, his kingdoms and his power to a common Cornish witch. (Clarke 2005: 914)

Fotnoten har mange likhetstrekk med kommentaren i forordet til *The Ladies of Grace Adieu*. Dette er et godt eksempel på retoriske grep brukt med sikte på verdensbygging – Clarke lar her to tilsynelatende uavhengige uttalelser gi korresponderende informasjon om samme fortelling, men fra forskjellige ståsted.

Den ene kommentaren befinner seg i en liksom-historisk roman, den andre har en professor som påstått avsender og befinner seg i en liksom-antologi. Slik blir "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" et selvstendig faktum, og i likhet med et folkeeventyr i den virkelige verden, kan den inngå i mange forskjellige diskurser.

Tilfeldige sammenhenger

Få lesere vil få med seg alle de små forbindelsene som går mellom novellene i *The Ladies of Grace Adieu* og fotnotene til *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Det ville innebære konstant å kryssjekke fakta, som om fortellingene først og fremst var kataloger over informasjon om Clarkes univers – en unaturlig måte å lese en fiksjonstekst på. I praksis blir det antagelig tilfeldig hvilke forbindelser en leser får med seg. Noen forbindelser er åpenbare, mens andre kun finnes ved hjelp av målrettet detektivarbeid. Dette er kanskje ikke så dumt. Forbindelser som blir oppdaget tilfeldig, som ikke gjør noe nummer av seg, kommuniserer implisitt til leseren at det ikke spiller noen rolle om hun oppdager dem eller ikke – de er der allikevel.

I essayet "Virkelighetseffekten" fra 1968 reflekterer Roland Barthes rundt funksjonen til det han kaller den "unyttige detalj" eller den "betydningsløse notasjon" i et narrativ (Barthes 2003: 74). Barthes tar først og fremst utgangspunkt i beskrivelser av *gjenstander*: barometeret på stueveggen til Madame Aubain eller den lille døren i fengselscellen til Charlotte Corday (i henholdsvis Flauberts "Un coeur simple" og Michelets *Histoire de France*). Men den "unyttige detaljen" har allikevel overføringsverdi til effekten som de tilfeldige forbindelsene skaper i Susanna Clarkes tekster:

Beskrivelsens (eller den "unyttige detaljs") særegenhet i den narrative vev, selve dens ensomhet reiser et spørsmål som er av største viktighet for den strukturelle fortellingsanalyse (...): Er det slik at alt i en fortelling er betydningsbærende, og i motsatt fall, hvis det i det narrative syntagma blir noen betydningsløse rester igjen, hva slags betydning, om man så kan si, har i siste instans denne betydningsløshet? (Barthes 2003: 75)

Betydningen til denne betydningsløsheten er virkelighet – "kategorien 'virkelighet'" (79). I virkeligheten som omgir leseren har ikke alle detaljer en narrativ funksjon i

henhold til et forutbestemt hendelsesforløp. En fiksjonstekst som vil skape en virkelighetseffekt må derfor etterape dette aspektet ved virkeligheten. De "unyttige detaljene" *denoterer* ikke virkeligheten, men *konnoterer* den (79).

I tillegg til å skape en virkelighetseffekt, er det ingen tvil om at de sporadiske og tilfeldige instansene av sammenhenger som åpenbarer seg i og mellom Clarkes tekster, er tilfredsstillende for leseren: En liten bit informasjon i en bisetning kan bekrefte en antagelse eller understøtte noe hun leste et annet sted. Hendelser i fortellingene blir ekstra betydningsfulle og gir mening på flere nivåer. Logikken til den skapte verdenen blir mer solid og overbevisende. Forbindelsene kan også gi leseren tilfredsstillelsen av å tro at hun har oppdaget en sammenheng som forfatteren ikke hadde ment å skape – lik en detektiv, eller en svært skarpøyd leser av en kriminalroman. Å plante spor i teksten på denne måten, innebærer å oppfordre leserne til å lese på en helt spesiell måte. En leser som biter seg merke i navn, hendelser, årstall og formuleringer, som leser oppmerksomt og mistenksomt, blir belønnet.

Kapittel 2

Utgiverfiksjonen

Utgiverfiksjonen i *The Ladies of Grace Adieu* er, i likhet med fotnotefiksjonen i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, et fortellergrep som formidler forbindelser mellom tekster. Det fiktive forordet rammer inn novellene, slik at alle åtte implisitt blir subsumert inn i det samme universet. I likhet med fotnotefiksjonen foregår utgiverfiksjonen også på makronivå – ”professoren” James Sutherland posisjoneres på et nivå over eller utenfor novellene, lik en virkelig redaktør av en virkelig antologi. Men han tilhører samtidig samme univers som novellene – det finnes jo ingen professorer i *Sidhe Studies* i leserens verden slik det gjør i det universet professoren tilhører.

Utgiverfiksjonen skaper en fiktiv kontekst til de åtte novellene. De blir litterære bidrag fra ulike epoker og forfattere innenfor dette universet. Dette blir i seg selv et viktig verdensbyggende grep. Så lenge novellene deler et sett premisser som er spesifikt for det universet de tilhører, kan hver novelle fortelle vidt forskjellige historier, ha forskjellig persongalleri og være lagt til forskjellige epoker, men likevel henge sammen. Denne observasjonen kan også snus på hodet: Jo flere fortellinger som henger sammen og korresponderer med hverandre, desto klarere vil disse premissene tre fram. Slik forsterkes troverdigheten til det fiktive universet. Premissene som ligger til grunn for det blir et sett antagelser om verden som deles av mange tilsynelatende uavhengige forfattere, fra middelalderen frem til vår tid.

Motsigelsene mellom de fiktive og autentiske paratekstene i *The Ladies of Grace Adieu*, skaper en interessant effekt i forhold til verdensbygging. I leserens verden er boken en novellesamling. Paratekstene, med forlaget Bloomsbury som avsender, sørger for dette. Men i den fiktive utgiverens verden, er boken en antologi. I motsetning til leseren differensierer han også mellom sjangertilhørigheten til novellene: ”On Lickerish Hill” kan kalles memoarer, ”Mr Simonelli or the Fairy Widower” et dagbokfragment, ”John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner” et kunsteventyr. Dette fremgår av de fiktive paratekstene. For leseren er derimot alle novellene nøyaktig like fiktive, og nøyaktig like mye noveller. Slike motsigelser legger

press på illusjonen, de blottlegger fiksjonen og viser frem at den fiktive verdenen er konstruert.

Utgiverfiksjoner og "den sanne historien"

Utgiverfiksjon og fiktive paratekster henger tett sammen med romansjangeren og dens historiske utvikling. I Miguel de Cervantes' *Don Quijote* fra 1605, som på mange måter kan regnes som verdens første roman, benyttes for eksempel én versjon av utgiverfiksjonen. Her hevder fortelleren at historien om *Don Quijote* kommer fra manuskriptet til en murer ved navn Cide Hamete Benengeli, og dermed oppstår muligheten for at skikkelsen Don Quijote kan være en historisk person (Cervantes 2002: 80). Samuel Richardson benyttet en lignende fiksjon i sin bestselgende brevroman *Pamela; or, Virtue Rewarded* fra 1740. I forordet presenteres romanen som en samling av de autentiske brevene til tjenestepiken Pamela. Den anonyme avsenderen gjør seg selv til redaktør, ikke forfatter (Richardson 1985: 31). Daniel Defoe bruker samme grep i den innflytelsesrike *Robinson Crusoe* fra 1719. Defoe står kun som avsender av forordet; selve historien, hevder han, ble nedtegnet av Robinson Crusoe selv (Defoe 1994: 3).

Gérard Genette betegner denne typen fiksjon som "disavowing" (i den engelske oversettelsen av *Seuils*), fordi den kjennetegnes ved at den virkelige forfatteren benekter å være opphavsmannen til teksten, men gir fra seg ansvaret for forfatterskapet til en annen, som regel fiktiv, person (Genette 2001: 185). *The Ladies of Grace Adieu* føyer seg inn i denne tradisjonen. Men her har vi dessuten enda et ledd: I novellesamlingen er det ikke Susanna Clarke selv, men den fiktive utgiveren hennes som tilskriver de forskjellige novellene hver sin (fiktive) opphavsmann – en mindre vanlig, men like fullt etablert form for utgiverfiksjon, som Genette gir betegnelsen "the fictive allographic" (Genette 2001: 288).

Utgiverfiksjoner har ofte vært brukt med tanke på å overbevise leseren om historiens sannhet. Forfatteren kan for eksempel hevde at teksten skriver seg fra en dagbok, en brevsamling, en øyenvitneskildring, eller en oversettelse av et gammelt historisk dokument. Slik plasserer forfatteren teksten innenfor den historiske, virkelige verden, og gir den en autentisitet og autoritet som fiksjonstekster ikke har. Defoes roman skapte for eksempel reell forvirring om hvorvidt Robinson Crusoe

faktisk var en virkelig person eller ikke, da boken først ble utgitt tidlig på 1700-tallet (Hutcheon 1988: 107). For de av leserne som tok Defoes forord bokstavelig, ble fortellingen om Robinson Crusoe et sant og nøyaktig nedtegnet vitnesbyrd fra en virkelig, historisk skipbruddet – noe ganske annet enn en underholdningsroman. Slik har utgiverfiksjonen også tette bånd til falsknerier. I diktsyklusen *The Works of Ossian*, utgitt i 1761 av den skotske poeten James McPherson, benyttes samme type utgiverfiksjon som i *Robinson Crusoe*, men her blir resultatet falskneri. McPherson innrømte aldri at han var forfatteren av diktene i *Ossian*. Ingen av de autentiske⁶ paratekstene indikerte at han var noe annet enn redaktør, oversetter og utgiver av den ”virkelige” Ossians dikt.

Fiksjonskontrakten

I *The Works of Ossian* skjules eller fortrenses utgiverfiksjonen. I noen tilfeller, som med *Robinson Crusoe* og *Don Quijote*, får utgiverfiksjonen en tvetydig effekt som forvirrer leseren. Men i de fleste tilfeller vil fiksjonen være uttalt og åpenbar; forfatteren ønsker ikke *virkelig* å frasi seg eierskapet til teksten, men å benytte et retorisk grep som leseren skal forstå deretter. Denne gjensidige avtalen om hvordan teksten skal tolkes, omtaler Genette som en fiksjonskontrakt, ”the bilateral contract of fiction” (Genette 2001: 182). Utgiverfiksjonen kan ha en uttalt og offentlig status som fiksjon. Hvor åpenlys den skal være, avhenger selvsagt av hvor vanskelig forfatteren ønsker å gjøre det for leseren. Men en fiktiv paratekst som skal fungere som fiksjon, må inneholde det Genette kaller ”indications of its fictitiousness” (183), enten åpenlyse eller subtile vink til leseren om at parateksten skal forstås som fiksjon.

Utgiverfiksjonen i *The Ladies of Grace Adieu* fungerer som en åpenlys fiksjon. Avsenderen av forordet tilskriver hver novelle i samlingen ulike forfattere og epoker, og fremstiller seg selv som en utgiver eller redaktør. Men i praksis vet alle leserne at den virkelige forfatteren heter Susanna Clarke, og at hun har skrevet, ikke bare alle novellene, men også forordet. De autentiske paratekstene gjør dette helt klart.

⁶ Genette opererer med en motsetning mellom fiktive og autentiske paratekster: ”If the attribution to a real person is confirmed by some other (if possible, by every other) paratextual sign, we will call the preface *authentic*” (Genette 2001: 179).

Clarke's navn står på bokens tittelside, den opprinnelige utgivelsesinformasjonen til hver novelle står oppført på kolofonsiden, og den lille notisen "A note on the author" bakerst i boken handler også om Clarke. De fiktive og autentiske paratekstene motsier hverandre åpenlyst.

Spenningen mellom de uforenlige påstandene til de fiktive og autentiske paratekstene skaper en interessant effekt, fordi den demonstrerer forskjellen på *realisme* og *sannhet* i litterære tekster. Vi kan "tro" på en fiksjonstekst selv om vi vet at den ikke er "sann". Under overskriften "The novel as unmediated reality" i *The Rhetoric of Fiction* skriver også Wayne Booth om fiksjonskontrakten, og hvordan denne gjensidige forståelsen innebærer en erkjennelse om at litteratur er konstruert, uansett hvor realistisk den virker (Booth 1983: 52). Leseren opererer med en distinksjon mellom hva man kan kalle *sannhet* på den ene siden og *litterær realisme* på den andre. Vi kan overgi oss til fiksjonen mens vi leser, men blander likevel ikke sammen grensene mellom fiksjon og virkelighet. Som Booth skriver: "in no case do I pretend I am not reading a novel" (53). Vi kan "tro" på det som virker sannsynlig og plausibelt innenfor rammene til fiksjonen, innenfor tekstens verden, selv om det ikke er sant i vår egen.

Utgiverfiksjonen i *The Ladies of Grace Adieu*

Retorikken til den fiktive utgiveren i *The Ladies of Grace Adieu* har en viktig funksjon i forhold til å definere disse rammene og til å lære leseren om det universet novellene tilhører. Han benytter en retorisk modell hvor leseren tiltales som om vi var en del av tekstens fiktive verden – eller snarere, som om det bare fantes én verden, nemlig den fiktive (Mendlesohn 2008: 59). Fra første stund tiltales vi som om vi deler Sutherlands antagelser om verden og historien. Som vi skal se, blir dette viktig med tanke på å skape en følelse av troverdighet. Fiksjonen blir sterk og overbevisende fordi ingen i den fiktive verdenen på noe tidspunkt røper at de er klare over at det finnes en annen verden – *vår* verden, leserens verden, den virkelige verden.

Mye av det Sutherland konstaterer i forordet ville vakt svært stor oppsikt dersom han hadde vært en virkelig universitetsprofessor. For eksempel bemerket han hvor heftig "the Fairy Question" ble debattert av britiske politikere i tiden etter Waterloo (Clarke 2007: 2). Leseren blir sittende med et mentalt bilde av viktige,

historiske, parykkbekledte britiske politikere, oppildnet i lidenskapelig debatt omkring alvenes bidrag til britiske interesser – en latterlig idé. Samtidig leverer Sutherland slike oppsiktsvekkende påstander i et udramatisk språk, preget av akademisk nøkternhet. Mendlesohn beskriver dette som et typisk trekk ved "the immersive fantasy", hun kaller det "casualizing the fantastic" (Mendlesohn 2008: 73). I mye fantastisk litteratur trekker fortelleren, og iblant også karakterene, konstant oppmerksomheten mot de utrolige aspektene ved det overnaturlige som utspiller seg. Leseren blir kontinuerlig minnet på hvor overraskende og forunderlig alt sammen er (60). Men i "the immersive fantasy" skapes en annen effekt. Her formidles det overnaturlige i en nøktern tone. Fortelleren har fullstendig pokerfjes – hun later til ikke å være klar over at hendelsene hun forteller, virker forbløffende på leseren. På sett og vis normaliseres det fantastiske. Men på den andre siden skaper denne normaliseringen en gnisning mellom det fantastiske innholdet og den dagligdagse retorikken det ikles, som kan gi en sterk følelse av det absurde og surrealistiske.

I *Introduction à la littérature fantastique*⁷ ser Tzvetan Todorov denne "normaliseringen" av det overnaturlige som et moderne grep, som først og fremst preger fantastisk litteratur fra 1900-tallet (Todorov 1975: 169). Spenningen mellom det normale, dagligdagse, og det umulige, gir leseren en følelse av at noe er feil, at noe skurrer. I mange tekster kan denne skurringen skape en marerittaktig og ubehagelig atmosfære, som for eksempel i novellene til Julio Cortázar eller i Franz Kafkas *Forvandlingen*. Men ofte, som for eksempel i Lewis Carrolls *Alice*-bøker, blir den primære effekten komikk og ironi. Denne effekten preger også Clarkes tekster.

Retoriske strategier

Sutherlands retorikk preges av påstander der den (for leseren) mest forbløffende informasjonen liksom snikes inn. Den kommer i annen rekke. Han konstaterer "fakta" som om de var allment kjente og aksepterte og innlemmer ofte disse "faktaene" i påstander som fastslår eller argumenterer for noe annet. En stor andel av påstandene i forordet følger denne modellen. Her er ett eksempel: "if these

⁷ Jeg bruker Richard Howards engelske oversettelse, *The Fantastic. A Structural Approach* (1975).

stories demonstrate nothing else it is the appalling unpreparedness of the average nineteenth-century gentleman when he accidentally stumbled into Faerie” (Clarke 2007: 2). Sutherland later til å påstå at attenhundretalls mennesket var helt uforberedt på de situasjonene som kan oppstå når man plutselig befinner seg i alveland. Han understreker dette ved hjelp av det dømmende adjektivet ”appalling”, som om det å være uforberedt på alveland var en svikt ved våre forfedre, noe de selv var skyld i og burde ha gjort noe med. Han legger dessuten til: ”The Duke of Wellington is a case in point” (2).

Det pseudo-polemiske utspillet kamuflerer de egentlige påstandene som formidles her, nemlig 1) at det finnes et land som heter *Faerie*, 2) at man uforvarende kan snuble inn i det, 3) at britisk historie er full av mennesker som har gjort nettopp dette, og 4) at hertugen av Wellington var én av dem. Og så videre – setninger som i sitatet over inneholder mange skjulte påstander på grunn av premissene de tar for gitt. Dette retoriske grepet dreier leserens oppmerksomhet vekk fra selve premissene, slik at vi aksepterer dem uten å legge merke til det.

Passasjen hvor Sutherland kommenterer tittelfortellingen ”The Ladies of Grace Adieu” gir også en god illustrasjon på dette. Ifølge Sutherland gir fortellingen ”a poignant depiction of the difficulties faced by female magicians during the early nineteenth century – a time when their work was simply dismissed by their male counterparts (here amply represented by Gilbert Norrell and Jonathan Strange)” (Clarke 2007: 1). Her tar tilsynelatende Sutherland oppgjør med en mannssjåvinistisk tankegang som rådet tidlig på 1800-tallet, og nevner Strange og Norrell som to representanter for denne ukulturen. Som en god humanistisk akademiker *anno* 2006, har han husket på å få med det feministiske perspektivet. Men flere viktige premisser underkommuniseres her. For eksempel: 1) at det finnes utøvende magikere og dermed magi, 2) at disse praktiserte helt åpenlyst på 1800-tallet, 3) at denne praksisen var mannsdominert på samme måte som andre profesjoner, og sist, men ikke minst, 4) at dette er noe alle vet. Sitatet gjør også implisitt Gilbert Norrell og Jonathan Strange til historiske personer, en manøver som forvandler *Jonathan Strange & Mr Norrell* fra fantastisk til historisk roman.

De to kanskje mest effektive instansene av retorikk som underkommuniserer viktige premisser, kan vi finne der Sutherland beskriver litterære sjangre som kun

finnes i det universet han selv tilhører. Som vi allerede har sett, skapes en fiktiv tradisjon av folkeeventyr sentrert rundt Ravnekongen ved hjelp av fortellingen om kullbrenneren fra Cumbria. Novellen "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" introduseres i Sutherlands forord som ett eksempel fra denne tradisjonen. Det mest grunnleggende premisset for at denne litterære tradisjonen i det hele tatt kan eksistere, drukner i en annen påstand, nemlig at John Uskglass er en virkelig person fra Englands middelalder:

"John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" is an example of that genre of stories (much loved by the medievals) in which the rich and powerful are confounded by their social inferiors (I am thinking here of the tales of Robin Hood, or the ballad, "King John and the Abbot of Canterbury"). In medieval Northern England no one was more rich or powerful than John Uskglass, and consequently Northern English folklore abounds with tales in which Uskglass tumbles down holes in the ground, falls in love with unsuitable ladies or for various and complicated reasons finds himself obliged to cook porridge for harassed inn-keepers' wives. (Clarke 2007: 2)

Påstanden later til å ha med litteraturhistorie å gjøre; Sutherland forsøker å plassere novellen "John Uskglass" innenfor en historisk og litterær kontekst. Betrakningen følger resonnementet: 1) i middelalderen var det populært med historier hvor en mektig hersker ble utmanøvrert av en av sine simpleste undersåtter, 2) John Uskglass var den mektigste herskeren i middelalderen, 3) ergo inspirerte han mange slike fortellinger, og 4) fortellingen som følger, baserer seg på en av disse. Dette er et godt argument. Eller det ville vært det – dersom John Uskglass hadde eksistert.

Men dette tas for gitt. Retorikken signaliserer konsekvent at vi skal ta både denne litterære sjangeren og personen Ravnekongen for gitt som reelt historiske. Dette går for eksempel frem der Sutherland skal rose forfatteren, Waterbury: "Waterbury's writings, and in particular his retelling of old tales of the Raven King are a continual delight" (3). Vi kan merke oss at Waterburys fortelling ikke omtales som en novelle, men en *retelling* – en gjenfortelling eller oppskrift av et gammelt eventyr. Dette gir "John Uskglass" en helt annen type historisk status.

Det andre eksempelet på en litterær sjanger som kun eksisterer i Sutherlands univers, kan vi finne i den innledende kommentaren til "Tom Brightwind" (Clarke 2007: 163). Her introduseres leseren for kategorien "Tom and David stories", som

om dette var en virkelig, litteraturhistorisk sjanger, på lik linje med for eksempel robinsonaden. "Tom" og "David" henspiller på alven Tom Brightwind og den jødiske legen David Montefiore, og vi kan lese at det finnes mange historiske kilder som dokumenterer deres vennskap. Men for Sutherland, som er opptatt av litteratur, kaster de *skjønnlitterære* kildene et mye mer interessant lys over forholdet deres:

Yet, fascinating as these contemporary accounts are, our most vivid portrait of this unusual friendship comes from the plays, stories and songs which it inspired. In the early nineteenth century "Tom and David stories" were immensely popular both here and in Faerie minor... (Clarke 2007: 164)

Påstanden forutsetter ikke bare at alver eksisterer, men også at Tom Bightwind og David Montefiore virkelig eksisterte. Den litterære sjangeren "Tom and David stories" tas også for gitt: Sutherland *påstår* ikke at det ble laget teaterstykker, fortellinger og sanger inspirert av personene Tom og David – han påstår at teaterstykkene, fortellingene og sangene er mer fascinerende enn de rent historiske kildene om Tom og David. En litterær sjanger med røtter i historiske hendelser har blitt etablert, og den påfølgende novellen blir plutselig til ett bidrag fra denne.

På et nivå over de rene "faktaene" om Clarkes univers som slike underkommuniserte påstander gir oss, forklarer de oss også noe annet: hvordan vi skal lese. Her kommer det man kanskje kan kalle *spillereglene* inn. Det fantastiske skal ikke betviles. Den nølingen Todorov beskriver som grunnleggende for så mye fantastisk litteratur, har ingen plass her. Vi skal lese fortellingene fra en posisjon liksom på innsiden av Clarkes univers, og i dette universet er Sutherland en professor, og Jonathan Strange og Gilbert Norrell historiske personer.

Ironisk realisme

Utgiverfiksjonen henger tett sammen med realisme og troverdighet. Den virkelige forfatteren, som alle vet skriver fiksjon, setter bort ansvaret for teksten til en "objektiv" tredjepart, i dette tilfellet en fagperson. Novellene blir vitenskapeliggjort, de får låne litt av den troverdigheten og autoriteten som akademiske tekster, og særlig fotnoter og andre paratekster, har. På samme tid blir den sterke realismen kanskje først og fremst ironisk i denne sammenhengen. Novellesamlingen

iscenesetter ikke *egentlig* seg selv som akademisk antologi – de fiktive og autentiske paratekstene motsier hverandre, og fiksjonen blir dermed åpenlys.

Genette mener motstridende paratekster skaper en helt spesiell effekt. De drar oppmerksomheten mot fiksjonen og forsterker den: "the fictionality is stronger, and even entirely blatant, when the name of the author on the title page (...) quietly contradicts the fictive attribution of the text to its narrator" (Genette 2001: 187). Fiksjonen, som i realistisk litteratur må gjøres så usynlig som mulig for å opprettholde illusjonen av virkelighet, blottlegges i *The Ladies of Grace Adieu*. De fiktive paratekstene skaper både realisme og illusjonsbrudd på samme tid. I noen instanser blir illusjonsbruddet så tydelig at vi nesten kan høre Clarkes egen stemme gjennom Sutherlands.

Det tydeligste eksempelet finner vi i det fiktive forordet. Sutherland skal introdusere tittelfortellingen "The Ladies of Grace Adieu" og nevner at det finnes en roman som også tar for seg noen av hendelsene i novellen:

The events of the story were referred to in a somewhat obscure novel published a few years ago. Should any readers happen to be acquainted with *Jonathan Strange and Mr Norrell* (Bloomsbury, London, 2004), then I direct their attention to a footnote in chapter 43... (Clarke 2007: 1)

Her har vi nøyaktig den typen sterk, åpenbar fiksjon som Genette beskriver, på grunn av den tause motsigelsen mellom Sutherlands ord og de autentiske paratekstene til *The Ladies of Grace Adieu*. I sitatet omtaler Sutherland romanen som om det er lite trolig at leseren kjenner til den: "Should any readers happen to be acquainted with...". Han kaller den dessuten obskur. Dette kommer i direkte konflikt med novellesamlingens tittelside, som leseren ikke kan ha unngått å se. Under Susanna Clarkes navn står det: "Author of the bestselling *Jonathan Strange & Mr Norrell*". Selv om dette ikke hadde stått på tittelsiden, ville antagelig få lesere kjøpt novellesamlingen i det hele tatt, dersom de ikke allerede hadde lest romanen, og dermed strider Sutherlands ord mot leserens erfaring. Utsagnet blir komisk; åpenbart vet ikke Sutherland hva som står på tittelsiden til hans "egen" bok – eller for den del, at han slett ikke er en utgiver slik han selv tror, bare et retorisk grep i en annen forfatters tekst. Men leseren vet selvfølgelig dette. I øyeblikk som disse kan

man forestille seg at leseren og forfatteren veksler et megetsigende øyekast over hodet på Sutherland; han vet ikke hva som egentlig foregår. Jo mer han begir seg ut i akademiske utlegninger, desto mer ironisk blir det.

Samme type sterke ironi kan vi finne der Sutherland uttaler seg om den litterære kvaliteten til novellene, eller om de enkelte fortellernes pålitelighet. I den innledende kommentaren til "Tom Brighwind" avfeier han for eksempel selvsikkert novellens litterære aspekt: "Considered as literature it is deeply unremarkable. It suffers from all the usual defects of second-rate early-nineteenth-century writing" (Clarke 2007: 164). Verdien til fortellingen ligger ikke i det litterære, men i alle faktaene den gir oss om alver. Ironien her blir så sterk at illusjonen brytes. Uvitende om at han selv er en fiktiv person, fornærmer Sutherland talentet til sin egen opphavsmann, forfatteren Susanna Clarke. Han har nå kalt romanen hennes "rather obscure", og en av novellene hennes "deeply unremarkable". Hadde han bare visst at også han var skapt av den samme talentløse forfatteren! Leseren vet selvfølgelig at Clarke har skrevet paratekstene Sutherland står som avsender for, og at det dermed er hun og ingen andre som fornærmer sin egen novelle når Sutherland kaller "Tom Brightwind" "deeply unremarkable". Når utgiverfiksjoner fungerer som de skal, glemmer leseren tidvis dette. Vi aksepterer fiksjonen og tar utgiveren på alvor. Det er dette fiksjonskontrakten krever av oss. Men i tilfeller som Sutherlands kommentar om "Tom Brightwind" minner forfatteren oss på at hun er til stede, like under overflaten, og at det er hun som snakker til oss med utgiverens stemme.

Det finnes mange eksempler på slike illusjonsbrudd. I innledningen får for eksempel novellen "Mr Simonelli or the Fairy Widower" gjennomgå. Sutherland kaller Simonelli, og dermed indirekte Susanna Clarke, "a monstrously irritating writer" (Clarke 2007: 2). Men oftest forekommer disse illusjonsbruddene fordi Sutherland, professoren, trekker en fortellings, eller en fortellers, pålitelighet i tvil. Av de mange forholdene han ikke er klar over, har han åpenbart heller ikke fått med seg at "antologien" hans i virkeligheten er en novellesamling som går under sjangerbetegnelsen *fantasy* – en sjanger som ikke nettopp forbindes med pålitelighet og vitenskapelighet. Disse illusjonsbruddene forekommer mange steder, for eksempel i diskusjonen omkring Simonellis upålitelighet som historieforteller, eller den historiske statusen til "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner".

Det mest ironiske av disse kan vi finne i en fotnote til "Tom Brightwind". Fotnoten fungerer som en parodi av filologiske fotnoter – den gir en lang og utførlig utlegning om alvenes opprinnelige boliger, som går under betegnelsen "*brugh*" (Clarke 2007: 175). Tonen virker polemisk; Sutherland tar et oppgjør med hvordan misvisende informasjon om denne primitive boformen har fått florere i litteraturen, og han siterer "feilaktige" beskrivelser av alvenes boliger i tekster av både Lady Wilde og Sylvia Townsend Warner (176). Deretter slår han fast hvordan det *virkelig* var:

The truth is that the *brugh* was a hole or series of interconnecting holes that was dug into a barrow, very like a rabbit's warren or a badger's set. To paraphrase a writer of fanciful stories for children, this was not a comfortable hole, it was not even a dry, bare, sandy hole; it was a nasty, dirty, wet hole. (Clarke 2007: 176)

Lady Wilde, Oscar Wildes mor, samlet på muntlig overleverte folkeeventyr fra Irland, og hennes *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland* fra 1887, behandler selvsagt ikke temaet som om alver virkelig eksisterte. Det samme må sies om den engelske forfatteren Sylvia Townsend Warners (1893–1978) samling satiriske kunsteventyr, *Kingdoms of Elfin*, fra 1977. Å polemisere mot disse forfatterne fordi de gir et feilaktig bilde av alver, blir derfor absurd – og ironisk, fordi det vitner om en kolossal misforståelse. I Sutherlands univers eksisterer alver, i Lady Wildes og Townsend Warners verden, eksisterer de ikke. Men dette er ikke Sutherland klar over. For ham finnes det bare én verden: hans egen.

Den siste forfatteren, som nedlatende omtales som "a writer of fanciful stories for children", er selvfølgelig J.R.R. Tolkien. Passasjen som refereres, den kjente åpningen til *The Hobbit*: "In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort (Tolkien 1975: 13). Det blir ironisk at Sutherland skal karakterisere Tolkiens fortellinger som "fanciful" – leseren vet jo at hun egentlig hører Susanna Clarkes stemme her. Dersom Tolkiens fortellinger kan karakteriseres som "fanciful", hva da med hennes egne? Clarke kaster stein i glasshus med denne kommentaren, noe hun selvfølgelig er klar over.

Postmodernistisk historisk fiksjon

Apparatet av fiktive paratekster i *The Ladies of Grace Adieu* gir altså ofte to samtidige og motsatte effekter: økt troverdighet på den ene siden, og på den andre, en ironi som kan bli så sterk at illusjonen brytes og fiksjonen blottlegges. Dette skyldes Clarkes bruk av, og lek med, realisme. Jo sterkere realisme teksten oppnår, desto mer ironisk vil det virke på leseren, på grunn av det fantastiske innholdet. Konvensjoner fra litterære sjangre som ikke trives side om side, kombineres og forårsaker en skjærende disharmoni – som oppleves komisk. Jo mer saklig og liksomfaglig Sutherland skriver om alver og magi, desto mer ironisk vil leseren finne det. Innenfor den fiktive verdenen virker det både troverdig og sannsynlig at en universitetsprofessor forsker på dette temaet, og dermed fungerer realismen slik den skal: Den forsterker og opprettholder illusjonen. Men i leserens verden ville det vært utenkelig, og derfor blir det komisk at Sutherland ligner en virkelig professor.

Denne dobbeltheten ved Clarkes tekster knytter an til en bølge av postmodernistisk historisk fiksjon med representanter som for eksempel John Fowles, Umberto Eco, J.M. Coetzee og A.S. Byatt. Alle disse forfatterne har skrevet troverdige historiske fiksjonstekster, hvor fiksjonen på den ene siden overbeviser, men samtidig tematiseres *som fiksjon*, slik at illusjonen tidvis brytes. Fowles' *The French Lieutenant's Woman* fra 1969 illustrerer kanskje dette best, med sin insisterende fortellerstemme som stadig bryter inn i hendelsesforløpet med refleksjoner omkring prosessen med å skrive en pseudo-viktoriansk roman (Fowles 1969: 97; 98; 99; 440).

Den ironiske eller tvetydige realismen til Clarke skyldes en selvbevisst lek med litteraturens mekanismer, som ofte både utnytter potensialet til fortellergrep, men samtidig blottlegger dem og viser frem hvordan de fungerer. Konvensjonelle fortellergrep, som for eksempel den allvitende fortelleren eller utgiverfiksjon, refererer litteraturhistorien, samtidig som de iscenesettes som fortellergrep. Dette stemmer godt med hvordan Linda Hutcheon i *A Poetics of Postmodernism* beskriver et av de fremste kjennetegnene til postmodernistisk litteratur: en blanding av modernismens dyrking av kunstverkets selvrefleksivitet og autonomi, og en ny bevissthet overfor historien og litteraturens forhold til det man kan kalle "den

virkelige verden" (Hutcheon 1988: ix). Hutcheon bruker "the historiographic metafiction" som selve innbegrepet på postmodernistisk litteratur. Med det mener hun en type tekster som fungerer som historiske fiksjoner, samtidig som de også iscenesetter og tematiserer seg selv som *historisk fiksjon*. Umberto Ecos *Rosens navn* (1980) er for eksempel både en overbevisende historisk roman, som godt kan leses bare på dette nivået, men samtidig reflekterer den også, selvbevisst, omkring *at og hvordan* den er en historisk roman.

"The historiographic metafiction" problematiserer historien og forholdet mellom historie og litteratur. Postmodernismens historieforståelse innebærer en bevissthet om at historien overlates ettertiden i form av *tekst*, av dokumenter: "we know the past (which really did exist) only through its textual remains" (Hutcheon 1988: 119). Disse tekstlige etterlatenskapene følger også litterære konvensjoner; også her har vi forfatter, narrasjon, utvalg, synsvinkel, beskrivelser. Grensen mellom litterære og historiske dokumenter blir, for postmodernistene, flytende og vanskelig å opprettholde. Hutcheon bruker Ecos prosjekt med *Rosens navn* som eksempel:

Umberto Eco, writing of his novel, *The Name of the Rose*, claims: "I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told" (...). The stories which *The Name of the Rose* retells are both those of literature (by Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot, and so on) and those of history (medieval chronicles, religious testimonies). This is the paradoxically doubled discourse of postmodernist intertextuality. (Hutcheon 1988: 128)

Eco beskriver det dialogiske eller intertekstuelle aspektet ved litteratur, som postmoderne forfattere ofte understreker eller reflekterer over i sine tekster. Alle tekster står i et forhold til alle andre tekster. Men for Hutcheon er den postmodernistiske litteraturen, og særlig det hun kaller "the historiographic metafiction", fundamentalt intertekstuell også av en annen grunn: fordi den forholder seg til historie *som tekst*. Denne sjangeren refererer ikke til hendelser, men til tekster om hendelser.

Mange av de kjennetegnene Hutcheon gir "the historiographic metafiction", beskriver Clarkes litteratur treffende – for eksempel intertekstualitet, selvrefleksivitet, metafiksjon, ironi, parodi og omskrivning av historien. I Clarkes

univers er grensen mellom litteratur og historie enda mer utflytende enn hos for eksempel Umberto Eco. Også i hennes univers finnes det en grense mellom historie og litteratur, men den stemmer ikke overens med den grensen vi trekker i vår verden. Engelsk historie og litteraturhistorie går over i hverandre. Oversatt til en norsk kontekst blir dette som om Dovregubben skulle vært en historisk person, som Ibsens *Peer Gynt* bare gir en fiktiv og unøyaktig gjengivelse av.

I Clarkes tekster behandles historien som en fortelling, et nedskrevet hendelsesforløp. Både historiske dokumenter og skjønnlitterære tekster blir referert og gjenbrukt til å skape en verden som både er litterær og historisk. Iblant skapes forbindelser til spesifikke skjønnlitterære tekster, andre ganger refereres sjangre eller litterære konvensjoner fra spesifikke historiske epoker.

Kapittel 3

Parodi

Både i *Jonathan Strange & Mr Norrell* og i *The Ladies of Grace Adieu* finnes det mange eksempler på at Clarke låner elementer fra andre forfatteres litterære universer, eller fra myter og folkeeventyr. Bruken av intertekstuelle referanser kan for eksempel påkalle en historisk eller litteraturhistorisk epoke, en bestemt forfatter, en spesifikk tekst, en sjanger eller en narrativ teknikk. Ved hjelp av andre forfatteres tekster skapes det fiksjon på mange nivåer – litterære universer som både forfattere, lesere og kritikere har bidratt til å skape, trekkes inn i denne verdenen og brukes på ulike måter. Elementer fra litteraturhistorien – en karakter, et forfatternavn, en sjanger, en tekst – brukes som om de var en slags litterære ”gjenstander”, som kan klippes ut fra én kontekst og limes inn i en annen.

Tittelfortellingen ”The Ladies of Grace Adieu” illustrerer dette godt. Den kan ses som en *collage* av mange lånte elementer. For eksempel har den strukturen til et eventyr, med de tre obligatoriske gjentakelsene. Den har dessuten Jane Austens språk eller stil, og en måte å behandle det fantastiske på som minner om Lewis Carolls *Alice*-bøker. Men den mest konkrete instansen av litterært ”lån” i novellen, er navnet til William Shakespeare og tre av hans personer: Auberon, Titiana og Robin Goodfellow.

I ”The Ladies of Grace Adieu” forteller den ene hovedpersonen, Cassandra, en godnattfortelling til den lille Miss Ursula, som har forlangt å få høre en historie om Ravnekongen. Cassandra forteller om noe som hendte da Ravnekongen bare var et lite barn og bodde hos sin onkel Auberon og tante Titiana. Robin Goodfellow er onkelens tjener, og her, som i *En midtsommernattsdrøm*, fungerer han som en *trickster*-figur: Han sender Ravnekongen uhyggelige drømmer og spionerer på onkelen, forkledt som en byste av William Shakespeare.

William Shakespeare er en historisk person, mens Oberon, Titiana og Robin Goodfellow, eller Puck, kommer fra en gammel, felles-europeisk mytologi. I tillegg eksisterer de som litterære personer i mange fiksjonstekster, hvorav Shakespeares *En midtsommernattsdrøm* bare er én. En gjennomgående strategi hos Susanna Clarke går ut på å blande sammen, eller flytte om på, disse grensene – hva er

historie, hva er mytologi og hva er litteratur? Det samme skjer her. I "The Ladies of Grace Adieu" har Auberon en byste av William Shakespeare i biblioteket sitt. Hvordan går det an? Hvordan kan en litterær person ha en byste av sin egen skaper? Det snur fullstendig opp–ned på forholdet mellom kunstneren og verket.

I dette universet kan mytologiske elementer, som alver og magi, ha status som historiske og virkelige. En fotnote i *Jonathan Strange & Mr Norrell* omtaler for eksempel Merlin og Nimue som om de var virkelige personer (Clarke 2005: 70). Det hadde derfor ikke brutt den fiktive verdenens indre logikk dersom Oberon var Ravnekongens onkel, som i Cassandras godnattfortelling. Den *mytologiske* Oberon, vel å merke – ikke Shakespeares. Ifølge logikken til den fiktive verdenen kan Shakespeares Oberon fra *En midtsommernattsdrøm* umulig være Ravnekongens onkel – en person av kjøtt og blod (Ravnekongen) kan jo ikke være i slekt med en fiktiv person!

Men ifølge den samme logikken kan alven Oberon være en historisk person som Shakespeare senere skrev et skuespill om. Denne historiske Oberon kunne godt ha vært Ravnekongens onkel. Slik plasserer Clarke en karakter hun selv har skapt, inn i en kanonisert engelsk tekst: Shakespeares *En midtsommernattsdrøm*. Med dette grepet kan man også si at hun oppnår det motsatte, nemlig å gjøre sin egen Oberon til modellen for Shakespeares alvekonge. Slik blir det implisitt Shakespeare som spinner videre på hennes univers, ikke motsatt.

Sammenblandingene mellom historie og fiksjon gir Clarkes univers større troverdighet. De historiske hendelsene og personene låner bort litt av sin historiske troverdighet til de fiktive elementene. Den hypotesen jeg arbeider utfra i dette kapittelet, forutsetter at de *skjønnlitterære* kildene til Clarke også gir en lignende effekt. Velkjente elementer, som for eksempel en karakter, en forfatter, en litterær konvensjon, et bakteppe eller et mytologisk motiv, skaper en gjenkjennelseeffekt som fungerer på en måte som minner om realisme. Det gir mening for leseren at en fortelling lagt til begynnelsen av 1800-tallet har et språk som ligner Austens. Det føles fornuftig og riktig at en novelle som presenteres som et eventyr, har eventyrets sjangertrekk. Det virker logisk at Titiana og Oberon dukker opp i en fortelling som handler om alver – og så videre. Lånte elementer fra andre forfattere brukes på måter som understøtter den indre logikken til dette universet, slik som når

Shakespeares Oberon forvandles til en fiksjonalisert versjon av den "virkelige" Oberon. Slik kan også de intertekstuelle referansene få en verdensbyggende funksjon.

Folkeeventyret i "On Lickerish Hill"

De to novellene "On Lickerish Hill" og "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" illustrerer godt hvordan gammel engelsk folketro trekkes inn i Susanna Clarkes univers. Novellene bruker disse referansene på hver sine måter. "John Uskglass" forholder seg til folkeeventyret på strukturnivå; her blir kategorien eventyr en formel for hvordan man kan fortelle en historie, mens Clarke selv dikter innholdet. Bruken av eventyrformelen får en viktig funksjon i forhold til verdensbygging i Clarkes univers på grunn av de konnotasjonene som følger med folkeeventyret. Folkeeventyret gir assosiasjoner til en fjern historie, til mytologi, folketro og eldgamle tradisjoner. "John Uskglass" skal forestille et folkeeventyr om Ravnekongen – ett eksempel fra en rik tradisjon muntlig overleverte fortellinger. Dette er et fint grep med tanke på å overbevise leseren om at Ravnekongen faktisk er en mytisk person.

I "On Lickerish Hill" brukes derimot en omvendt manøver. Her er det ett spesifikt folkeeventyr Clarke låner. Hun tar historien, altså innholdet, og supplerer selv formen. En liten notis på slutten av novellen opplyser leseren om at det er det engelske folkeeventyret *Tom Tit Tot* som ligger til grunn. Dette er ganske enestående blant Clarkes fortellinger. De intertekstuelle forbindelsene hun vanligvis etablerer mellom sine egne og andres tekster, skyldes nesten alltid mer subtile og skjulte referanser. Fortellingene kan ofte "låne" en karakter, et bakteppe, et forfatternavn eller en måte å formulere seg på (uten å signalisere dette eksplisitt), men her er en hel historie, fra A til Å, skrevet om og inkorporert i dette litterære universet. I "On Lickerish Hill" forvandles folkeeventyret *Tom Tit Tot* til et historisk dokument, og blir derfor et eksempel på Clarkes gjennomgående og bevisste sammenblanding av mytologi, fiksjon og historiske fakta. Denne sammenblandingen er et grep som ofte skaper en form for ironisk realisme, og det gjør den også i "On Lickerish Hill".

Fra *Tom Tit Tot* til "On Lickerish Hill"

Folkeeventyret *Tom Tit Tot* er nært beslektet med det tyske *Rumpelstiltskin*, og mange andre europeiske folkeeventyr. Hendelsesforløpet i *Tom Tit Tot*, raskt oppsummert, er som følger: en ung jente spiser fem paier som moren har bakt, og moren blir så fortørnet at mens hun sitter og spinner senere samme dag, synger hun for seg selv: "min datter har spist fem paier i dag". Kongen passerer tilfeldigvis døråpningen hvor hun sitter, og spør henne hva det er hun synger. Moren, som synes det er pinlig, svarer: "min datter har spunnet fem ruller garn i dag" (noe som formodentlig er umulig). Kongen blir så imponert at han vil gifte seg med datteren, på én betingelse: at hun skal spinne fem ruller garn hver dag den siste måneden i det første året de er gift. Viser det seg at hun ikke får det til, vil han kappe av henne hodet. Moren går med på avtalen, og når de elleve første månedene er omme, sperrer kongen sin unge kone inn i tårnet med en vevstol og en haug med ull. Mens hun gråter sin nød, dukker et stygt og ondskapsfullt lite vesen opp, og tilbyr seg å hjelpe henne med å spinne all ulla. De inngår en avtale: hvis hun ikke kan gjette navnet hans før måneden er omme, blir hun hans (Clodd 1898: 8–16).

Clarke har lagt seg tett opp til dette hendelsesforløpet, og iblant bruker hun til og med samme ordlyd som i eventyret. Dette gjelder særlig i de tilfellene hvor ord og fraser går igjen og brukes flere ganger som en formel, slik det ofte gjøres i eventyr. Det magiske lille vesenet fra *Tom Tit Tot* blir i "On Lickerish Hill" omgjort til en alv, og dette er kanskje det grepet som mest åpenbart knytter "On Lickerish Hill" til de andre fortellingene til Clarke. Forøvrig er denne alven nesten helt lik det vesenet han er modellert over, og replikkene hans er stort sett de samme som i *Tom Tit Tot*.

Versjonen av *Tom Tit Tot* som Clarke har basert "On Lickerish Hill" på, er en oppskrift fra 1898 i Suffolk-dialekt, skrevet av den engelske antropologen Edward Clodd (1840–1930). Språket til Clodd er muntlig og enkelt, og bærer tydelig preg av dialekt, med fotnoter som forklarer uttale og spesielle dialektord. Som i alle folkeeventyr, har vi også her en ekstern og allvitende tredjepersonsforteller, og eventyret er kort og konsist. En annen sjangerkonvensjon som *Tom Tit Tot* overholder, er at det ikke finnes verken stedsnavn eller familienavn, og ingenting

som kan tidfeste narrativet. Kongen er ingen spesifikk konge, og selv hovedpersonen benevnes aldri med noe navn.

Med "On Lickerish Hill" har Clarke på sett og vis transponert dette folkeeventyret til en annen sjanger: minnet. Alle sjangerkonvensjonene som gjør at vi leser eventyrets sted som hypotetisk, handlingen som symbolsk og personene som typer eller personifikasjoner, er endret til en orientering mot det historiske og etterrettelige; et nedtegnet minne om hendelser som virkelig skjedde. Alle personene har navn og etternavn, narrativet er tidfestet med årstall, vi befinner oss i England, den ideelle eventyrskikkelsen *kongen* er byttet om til en mer realistisk *adelig*, en av karakterene er en historisk person, og narrativet er fortalt av en førstepersonsforteller. Slik som i *Tom Tit Tot* er det også her den unge spinnersken som er hovedpersonen, men i "On Lickerish Hill" er hun navngitt: hun heter Miranda Sowreston, og det er hun som er historiens forteller og forfatter.

Alle førstepersonsfortellere må anses som upålitelige til en viss grad, men Mirandas narrativ fremstår som svært upålitelig, særlig når hun beskriver seg selv. Teksten signaliserer dette, så å si over hodet på Miranda; hun reklamerer ufortrødent for alle sine dyder, og bortforklarer tabber og karakterbrister på måter som bare gjør dem enda verre. Episoden med de fem paiene fra *Tom Tit Tot* som får den unge spinnersken til å fremstå i et ganske komisk lys, er også med i "On Lickerish Hill", men her er det Miranda selv som må forklare den pinlige tildragelsen. Hun prøver å bøte litt på skaden, men har ikke særlig suksess:

Now malicious persons will open their mouths and lies will flie out and buzz about the World, but the truth is that those pies (which my mother baked) were curiously small, and for certaine pressing and private reasons of my owne – to witt a Great and Sudden Hunger – I ate them all... (Clarke 2007: 39)

Den defensive tonen – antydningen om at det finnes andre som påstår at paiene kanskje ikke var så små allikevel – blir ufrivillig komisk. Det aner oss at dette er en person som ikke har så veldig god selvinnsikt, eller som i alle fall ikke er interessert i å gi leserne et nyansert bilde av seg selv. Hun er utvilsomt intelligent og handlekraftig, men er også kanskje i overkant klar over det. Når hun innser hvilket uoverkommelig løfte moren har gitt Sir John – at hun skal spinne fem ruller garn hver

dag i en måned – er hun først fristet til å legge seg ned og gråte, men hun kommer snart på bedre tanker:

And I thought how I had a very ingeniose head and alwaies a thousand notions flitting about inside it and waz besides as beautiful as an Angell. I dare say, sayz I, there is some very cunning way to overcome this Fate. And I decided to discover what it waz very suddenlie. (Clarke 2007: 44)

Miranda har ingen mangel på selvtillit, med andre ord. Men å måtte spinne fem ruller garn hver dag i en måned, er en skjebne som passer henne svært dårlig; hun bruker mye energi på å overbevise leseren om at hun ikke er noen huslig kvinne. Som hun sier det selv: "my naturall Genius inclin'd not to sweeping dairies or baking cakes or spinning, (...) but to Latin, Greeke, and the study of Antiquities" (39). Miranda visualiserer seg selv som en lærd, en "scholar", og språket hennes speiler dette.

I motsetning til det enkle, folkelige og dialektpregede språket i Clodds *Tom Tit Tot* er Mirandas språk meget korrekt, en kontrast som poengteres i gjengivelsene av hvordan moren snakker. Scenen hvor Miranda får rede på morens løfte til Sir John Sowreston, er presentert som en dialog mellom mor og datter, hvor morens språk knytter an til Clodds versjon av *Tom Tit Tot*. Språket er muntlig og enkelt, og en del fraser og ord er hentet rett fra Clodds versjon. Slik demonstreres det samtidig at Mirandas språk har et helt annet forbilde:

"Mother!" sayz I, "you never! You never told Sir John such a lie!" "Well then," sayz she, "I did. An' there ain't nothing but good come of it to my daughter a'cos of it. Sir John Sowreston looks at me with his bewtiful Eyes like two dishes of chocolate apoppin' out of his Head and he sayz to me Stars o' mine! I never heerd of anyone as could do that!" (Clarke 2007: 43)

I novellen er det kun moren og alven som snakker på denne måten. Replikkene deres er de eneste som ligner språket i Clodds *Tom Tit Tot*. Ved å gjengi morens replikker på denne måten, mener Miranda åpenbart å formidle at hun er en enkel sjel. Hun introduserer oss for henne på en måte som kommuniserer at hun ikke anser sin mor som særlig intelligent – i motsetning til hva hun selv er, selvfølgelig:

Mrs Abigail Sloper, widow; person thin and stringy, face the shape of a spoon and the colour of green cheese; cook and nurse to Dr Hieronymous Quince; made nervous by Dr Quince's talking Hebrew on purpose to discompose her (she mistook it for incantations) – a cruel Satire on her Ignorance, but I could not gett him to leave off; talkes to herself when in a fright... (Clarke 2007: 41)

Denne kontrasten er viktig. I "On Lickerish Hill" skapes det et skille mellom det enkle og folkelige på den ene siden, og det lærde og vitenskapelige på den andre. Det gamle folkeeventyret *Tom Tit Tot*, som representerer overtro, og i forlengelsen av dette, bonnsk uvitenhet, settes inn i en kontekst av vitenskapelighet og historisk etterrettelighet. Mirandas språk, med gjengivelsene av hvordan moren og alven snakker som kontrast, bidrar til å understreke dette skillet.

Miranda har en komisk tendens til å formulere seg i et slags pseudo-akademisk og litt pretensiøst språk, og bruker for eksempel ofte de latinske forkortelsene "etc., etc.," og "viz.". Behovet for å fremstå som "lærd" fungerer som regel mot sin hensikt, slik som hos Rasmus i *Erasmus Montanus*. Når hun skal demonstrere sin kunnskap, lykkes hun ofte med det motsatte, noe disse to sitatene er gode eksempler på: "Pipers Hall is the loveliest old house (...) It was built long ago (I thinke in the time of King Solomon)" (Clarke 2007: 40), og "Irishmen have tailes neare a quarter of a yard longe (as I thinke is commonly known)" (53).

Hun forvansker også konsekvent "fairy" til "pharisee", en fatal forveksling – alver og fariseere er jo aldeles ikke det samme. Sammenstillingen blir komisk, og kan få leseren til å begynne å innbille seg Jesus som refser alver i Det nye testamentet, eller rampete fariseere som oppfører seg slik Miranda beskriver alver: "They pinche dairymaides black and blewe. Other times they sweepe the floor, drinke the creame and leave silver pennies in shoes. They putte on white cappes, crie Horse and Hattock, flie through the aire on bittes of Straw – generally to the King of France's winecellar..." (46).

Den ene karakteren i "On Lickerish Hill" er en historisk person: den engelske arkeologen, folkloristen og altnuligmannen John Aubrey (1626–1697), som var utdannet ved Oxford, og som hadde et bredt kontaktnett både blant adelen og blant tidens store vitenskapsmenn. Han var interessert i alt fra magi til lokalhistorie, og i likhet med sin fiktive motpart i "On Lickerish Hill", tilbrakte han virkelig store deler

av livet sitt boende hjemme hos en av sine rike bekjenskaper, som han hadde mange av (Garnett 1932: 244). Aubreys nærvær i fortellingen er ett grep som forsterker novellens historiske troverdighet, og som bidrar til å viske ut grensene mellom fiksjon og virkelighet. "On Lickerish Hill" trekker på både historisk og mytologisk materiale, og sidestiller dem i troverdighet med største selvfølgelighet. Det er dette gjennomgående grepet som gjør det historiske bakteppet i Clarkes univers til en *collage* av historie, mytologi og litteraturhistorie.

Imitasjon og parodi

Det arkaiske språket i "On Lickerish Hill" er så markert at det fungerer som et signal til leseren om å lese teksten som pastisj, det blir hva Genette kaller en "pastisjkontrakt" (Genette 1997: 86), en gjensidig forståelse mellom forfatter og leser. Den antikverte stavemåten er et tydelig signal: "He *alwaies* meant that I should *learne* Hebrew, *Geometrie*, *the Mathematicques*, and he would have taught me this *yeare* but Time *putt* a trick on him and he died last summer" (Clarke 2007: 39, mine uthevinger).

På den ene siden bidrar språket til å underbygge den indre logikken i fortellingen: Den er gammel, og språket er derfor gammeldags. Men samtidig blir det noe åpenbart kunstig over å forsøke å gjenskape skriftlig engelsk fra 1600-tallet i en novelle som leserne vet er skrevet av en forfatter i deres egen samtid. Selve handlingen å insistere på historisk korrekthet blir et tydelig prosjekt som trekker oppmerksomheten mot seg selv. Det arkaiske språket fungerer derfor også som kronisk illusjonsbrudd, og resultatet blir en slags ironisk realisme. Dette skjer ofte i Clarkes tekster. Et fortellergrep som i utgangspunktet skal bidra til å underbygge den indre logikken eller troverdigheten i hennes univers, gjør jobben sin på en så overtydelig måte at det tiltrekker seg all oppmerksomheten, og dermed bryter illusjonen. Fortellergrepet peker på seg selv og gjør leseren oppmerksom på de mekanismene som skaper illusjonen av virkelighet i en litterær tekst. Pastisj kan skape denne effekten når den blir veldig tydelig, og det samme gjelder parodi.

I "On Lickerish Hill" er språket så arkaisk at leserne forstår at de leser en imiterende tekst. Noen vil kanskje også mistenke at fortellingen ikke bare imiterer et arkaisk engelsk generelt, men at den faktisk parodierer en helt spesifikk tekst eller

forfatter. I dagligtalen bruker vi begrepet "parodi" for å snakke om en komisk imitasjon; en etteraping som klarer å fange noe kjennetegnende for det kunstverket den imiterer, men som vrir på disse kjennetegnene på en måte som får oss til å le, som regel av originalen. Dette skjer også i "On Lickerish Hill". Men en parodi kan ha mange "skyteskiver", flere enn bare originalen. Iblant er det ikke grunnteksten parodien gjør narr av i det hele tatt, men noe helt annet – grunnteksten blir da bare et verktøy, et middel mot et annet mål.

Intensjonene til parodien kan også være mange. Linda Hutcheon skriver i *A Theory of Parody* om parodiens "range of intent", om det spennet av ulike holdninger til grunnteksten som en parodi kan ha (Hutcheon 1991: 16). En parodi kan være alt fra en respektfull hyllest til en bitende kritikk, og selv om ironi er parodiens fremste retoriske grep, kan også ironien benytte ulike grader av latterliggjøring. Clarkes imitasjon av andre forfattere kan ofte være karikerende, komisk eller ironisk, men den er aldri bitter, foraktfull eller satirisk. De instansene av imitasjon som oppleves som komiske eller latterliggjørende hos Clarke, har en ironisk etos som ligger nært det Hutcheon kaller et nullpunkt av aggresjon (60) – de er fremkalt av en reaksjon på grunnteksten som kan karakteriseres, ikke som hånlige latter, men som "the knowing smile" (61). Forfatter og leser beundrer, men himler også iblant med øynene til, de gamle mesterne som blir imitert. Det er en tilfredsstillende rolle å ha for leseren – hver gang vi identifiserer modellen for Clarkes imitasjon, og tar del i denne milde formen for latterliggjøring, deler vi en intern spøk med forfatteren.

Et annet kjennetegn på parodi som Linda Hutcheon nevner i *A Theory of Parody*, er beskrivende for en manøver Clarke bruker ofte, og som "On Lickerish Hill" er et spesielt godt eksempel på. Hutcheon kaller det "transkontekstualisering", at man sakser et element ut fra sin vante kontekst og limer det inn i andre, nye og overraskende omgivelser. Dette er et av de ypperste kjennetegnene til moderne parodi (Hutcheon 1991: 11). I "On Lickerish Hill" klippes et eventyr ut fra sin egen kontekst av muntlig overlevert folkekultur og limes inn i en helt annen kontekst: John Aubrey og hans Oxford-utdannede bekjentskapskrets på 1600-tallet. Den uvanlige sammenstillingen forårsaker en gnisning, og effekten blir en type ironi som

ikke går direkte på bekostning av grunntekstene. Intensjonen til denne typen ironi er ikke å latterliggjøre, men å more og underholde.

Historisk og litteraturhistorisk bakteppe

Mannen til hovedpersonen Miranda, John Sowreston, lider av en dyp melankoli. Som kur får han foreskrevet lærd konversasjon. Det skal underholde ham og få ham til å tenke på hyggeligere ting. Dermed inviterer Sowreston lærde Oxford-menn med seg hjem til Pipers Hall, slik at de kan samtale om dype temaer. I novellen fungerer dette hendelsesforløpet som rammefortelling for den historien som fortelles i *Tom Tit Tot*. Det adskillig kortere og enklere hendelsesforløpet til folkeeventyret blir her kjernen i et større og mer komplekst hendelsesforløp, der mange flere karakterer er involvert. De lærde Oxford-mennene skaper en helt ny kontekst for folkeeventyret, og Mirandas korrekte, litt pretensiøse språk, speiler dette innholdsmessige skiftet. Aubrey og de tre andre vitenskapsmennene, Meldreth, Shepreth og Foxtton, påkaller et spesifikt og veldig lite miljø: den lille kretsen Oxford-utdannede geistlige, akademikere og vitenskapsmenn på slutten av 1600-tallet i England. Denne referansen er så spesifikk at leseren begynner å skjønne at "On Lickerish Hill" kanskje parodierer én eller flere helt spesifikke tekster.

Aubrey (og mange andre vitenskapsmenn i hans samtid) trodde på magi, trylleformler, hekser og trollmenn, synske, barn med helbredende evner, spøkelser, ånder, heldige og uheldige dager, og mange andre fenomener som dagens vitenskap avfeier som overtro. I Aubreys tekster finner vi mange utlegninger av forskjellige magiske praksiser, og blant annet en lang brevveksling om fenomenet klarsynthet, og hvordan denne gaven arter seg hos forskjellige mennesker (Aubrey 1784: 244). Grensen mellom vitenskap og magi var i stor grad ikke-eksisterende på Aubreys tid; på 1600-tallet blomstret interessen for alkymi, okkultisme og hermetisme. Det var verken uvitenskapelig eller kontroversielt å tro på magi på 1600-tallet – det var for eksempel mange som ble henrettet for heksekunst i løpet av dette århundret.

Foruten John Aubrey nevnes også to andre historiske personer fra denne epoken: Elias Ashmole (1617–1692) og Simon Forman (1552–1611). Disse mennene var også Oxford-utdannede og gikk under betegnelsen vitenskapsmenn, men begge praktiserte alkymi, astrologi og okkultisme, og Forman har blitt kalt magiker minst

like mye som vitenskapsmann, særlig etter sin død (Lee 1932: 439). I "On Lickerish Hill" spør Miranda Dr Foxton om han vet om noen trylleformler for å påkalle alver, hvorpå Dr Foxton svarer: "'Oh, severall!' (...) 'Mr Ashmole (who is a noble Antiquary and haz made the Collection at Oxford) haz putt them downe in his Papers'" (Clarke 2007: 47). Som vi skal se, er dette overhodet ikke utenkelig. Ashmoles samling i Oxford inneholder mye rart. Forman nevnes bare i forbifarten: "Dr Foxton had gott a magickal hatt that (he thinkes) once belonged the old, wicked magician, Simon Forman" (51).

En slik tidsånd, hvor magi og vitenskap går hånd i hånd, er det ideelle bakteppet for en historie fra Clarkes univers. Det er jo en slik virkelighetsoppfattelse som er grunnlaget for hennes England. På 1800-tallet, som flesteparten av fortellingene hennes er lagt til, var dette skillet for lengst trukket. Men på 1600-tallet var overgangene mellom det vi i dag anser som "virkelig" og "overnaturlig", ofte flytende. "On Lickerish Hill" er kanskje den av Clarkes tekster som demonstrerer best at disse grensene i seg selv er historiske. *Jonathan Strange & Mr Norrell* etablerer en normaltilstand hvor det å forske på magi er mulig, på lik linje med å studere for eksempel fysikk eller kjemi. Slik posisjonerer "On Lickerish Hill" seg historisk i forhold til handlingen i Clarkes fortellinger lagt til 1800-tallet. Novellen lager en narrativt plausibel forhistorie til det England vi møter i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, over 100 år senere.

Komisk vitenskapelighet

Det er der Miranda introduserer de lærde gamle herrene fra Oxford at leseren begynner å ane at Clarke i "On Lickerish Hill" leker med, og ironiserer over, en slags tradisjon for institusjonalisert vitenskapelighet, og alt den fører med seg av sjargong, kunnskap og "sannhet". Vitenskapsmennene Meldreth, Shepreth og Foxton er for eksempel spesialister på hver sine felt:

They are all very memorablie famose. Mr Meldreth, a sweet, shy gentleman the color of dust, is for Insects and haz 237 dead ones in a box. Mr Shepreth haz discovered the date upon which the Citie of London waz first built. This, being like to its *Birth-daye*, haz enabled him to cast its horoscope: he knows all its Future. Mr Foxton haz shewne by Irrefutable Arguments that

Cornishmen are a kind of Fishe. His beard curls naturallie – a certaine sign of witt. (Clarke 2007: 45)

Miranda tviler ikke på at Mr Shepreth virkelig har laget et horoskop som spår Londons framtid. Hvorfor skulle hun det? Astrologi var en helt legitim del av vitenskapen på 1600-tallet. På sett og vis er Mr Shepreths horoskop en medvirkende faktor til å forsterke det historiske bakteppet i novellen, men samtidig er ideen så absurd for en moderne leser at den fremstår som komisk. I dag ville det virket fullstendig hårreisende dersom for eksempel en samfunnsforsker eller urbanist foreslo å "spå" en bys fremtid ved hjelp av astrologi, en "vitenskapsgren" vi nå først og fremst forbinder med de bakerste sidene i ukeblader. Mr Foxtons forskningsresultater er enda mer overraskende: Han har klart å konstruere en argumentasjonsrekke som beviser at innbyggerne i Cornwall i virkeligheten er fisker. Dette er en type ikke-mening som kunne hørt hjemme i *Alice in Wonderland*, men som virkelighetsfjern teoretisering i alle typer fagfelt iblant kan fremvise eksempler på. Mirandas argumentasjon følger samme mønster når hun skal overbevise leseren om Dr Foxtons intelligens: "His beard curls naturallie – a certaine sign of witt".

Parodi av Aubreys *Miscellanies upon Various Subjects*

Hvis vi leser litt i det materialet av essays, brev og "vitenskapelige" utlegninger som John Aubrey etterlot seg, blir det tydelig at "On Lickerish Hill" parodierer Aubreys språk generelt og flere av tekstene hans spesielt. Referansene er mange – Aubrey nevner for eksempel ofte Elias Ashmole, og har både skrevet om Simon Forman, alkymisten John Dee, og skillet mellom magi og vitenskap. Men hans *Miscellanies upon Various Subjects* er utvilsomt den teksten "On Lickerish Hill" refererer oftest til. Ett kapittel i *Miscellanies* heter for eksempel "Abracadabra, a noted charm", et annet "Magick, its operations", og ett kapittel heter faktisk også "Miranda", selv om det ikke har noen åpenbar sammenheng med navnet Miranda i "On Lickerish Hill".

Én scene hvor Clarke later til å alludere til en spesifikk passasje i *Miscellanies*, er når Miranda og John Sowreston reiser til Oxford for å finne årsaken til Sowrestons dype melankoli. De konsulterer en Dr Richard Blackswann, som ber om en urinprøve, som han deretter benytter sin helt egen vitenskapelige metode for å analysere: "Dr

Blackswann went into a little closet behind a curtaine of black velvet and prayed upon his knees. The Angell Raphaell then appearing in the closet (as commonly happens when ever this doctor prays) peer'd into Sir John's urine" (Clarke 2007: 41).

Aubrey kan også fortelle om en fremstående doktor som bruker denne fremgangsmåten. I kapittelet "Converse with angels and spirits" i *Miscellanies* kan vi lese om en Dr Richard Napier: "when a patient or quarent came to him, he presently went to his closet to pray: and told to admiration the recovery or death of the patient. It appears by his papers, that he did converse with the angel Raphael, who gave him the responses" (Aubrey 1784: 223). Aubrey kan videre fortelle at Elias Ashmole lagde en avskrift av alle Napiers samtaler med engelen Rafael og inkluderte dem i sin samling i Oxford: "[they] are now repositied in the library of the Musæum in Oxford. Before the responses stands this mark, viz. R. Ris. which Mr. Ashmole said was *Responsum Raphaelis*" (243). Både Dr Richard Napier og Dr Richard Blackswann skylder altså sin medisinske treffsikkerhet først og fremst til engelen Rafael, og ikke til legevitenskapen.

En annen klar referanse kan vi finne i scenen hvor Aubrey, Meldreth, Shepreth og Foxton diskuterer alver. De bestemmer seg for å påkalle en alv for å lære litt om "fairie politics". I vitenskapens ånd forbereder de en rekke spørsmål de vil stille alven, slik at alt kan gå systematisk for seg når den først kommer. Denne spørsmål- og svarformen minner sterkt om Aubreys lange brevveksling med en av sine lærde venner, der spørsmålet om klarsynthet blir lagt under lupen. I Aubreys etterlatte papirer har denne brevvekslingen fått overskriften "An accurate account of second-sighted men in Scotland" (Aubrey 1784: 244). Skjemaet som brukes, følger mønsteret "Query:" / "Answer:" og er en lang liste spørsmål besvart ved hjelp av empirisk innsamlede data – i dette tilfellet, vitneutsagnene til to pålitelige menn i Skottland. Ett spørsmål om klarsynte er for eksempel som følger: "Query 6. If any person, or persons, truly godly, who may justly be presumed to be such, have been known to have had this gift or faculty? Answer. Negatively, not any godly, but such as are vitious [*sic*]" (Aubrey 1784: 249).

Dette spørsmålet ble nok stilt i største alvor, men blir komisk i en moderne kontekst. Spørsmålet som stilles, er hvorvidt det noen gang har blitt rapportert om noen *geistlig* som har hatt denne evnen. Svaret er nei – men ikke fordi klarsynthet

trekkes i tvil. Skrittet blir ikke langt til Shepreth, Meldreth, Foxton og Aubreys liste med spørsmål til alven de skal påkalle i "On Lickerish Hill". Alvenes eksistens er åpenbart allerede et etablert faktum mellom dem, spørsmålene er saklige, og svarene de klarer å forestille seg, er funderte på ganske tynt empirisk grunnlag, slik de også er i Aubreys brevveksling. Det første spørsmålet som Shepreth, Meldreth, Foxton og Aubrey kommer på, er illustrerende:

Quaere: if the Faeries have anie Religion among them? Oh! Sayd Dr Foxton, there waz a Faerie-woman in Cornwall who heard a Reverend gentleman saying his prayers. She asked him if there were salvation and eternal life for such as shee? No sayd the Reverend gentleman. With a cry of despair she instantly threw herself over a cliff and into the foaming sea. This, sayd Dr Foxton, he gott from a very Pious person who all his life abhorred Lying. Dr Foxton sayd he would not believe it else and Mr Meldreth, who is of a sweet and gentle nature, wept a little to think on't. (Clarke 2007: 48)

Scenen er komisk fordi den er en treffende parodi av metodene som Aubrey og hans samtidige åpenbart brukte. De lærde herrene i "On Lickerish Hill" er godt forberedte. De har sine 147 spørsmål klare, og skal bruke Mr Ashmoles trylleformel og Mr Formans magiske hatt – hva kan gå galt?

Skattejakt

Den eneste kilden leseren gjøres eksplisitt oppmerksom på i "On Lickerish Hill" er Edward Clodds *Tom Tit Tot*. Allusjonene til Aubreys brev og essays er vanskeligere tilgjengelige. Men fordi både Aubrey, Simon Forman og Elias Ashmole opptrer i samme tekst, tre historiske skikkelser fra samme epoke og fagmiljø, blir de til sammen en markør som varsler leseren om at "On Lickerish Hill" refererer dette miljøet. Når Aubreys forfatterskap først er identifisert som en av Clarkes undertekster, kan man finne svært mange allusjoner til ham i novellen. De utilgjengelige referansene signaliserer til leseren at "On Lickerish Hill" må leses mistenksomt og oppmerksomt – at det kanskje finnes enda flere skjulte referanser, som er enda mindre tilgjengelige.

For eksempel er navnene til de lærde Oxford-mennene Shepreth, Meldreth og Foxton også navnene på tre små landsbyer i Cambridgeshire som ligger helt inntil hverandre. Er dette tilfeldig, eller betyr det noe? Faren med å finne slike skjulte spor

som skaper helt merkelige og usammenhengende forbindelser, er at man ikke vet når man har tippet over i vill spekulasjon og plutselig ser forbindelser overalt. De tre landsbyene Meldreth, Shepreth og Foxton ligger for eksempel ikke langt fra Lickerish Ltd., Domestic and Commercial Appliance Sales, som selger husholdningsinnretninger som støvsugere og kjøleskap. Er dette tilfeldig eller betydningsfullt? Hvordan effektivisere en husholdningsoppgave (å spinne garn), er jo Mirandas dilemma i denne historien. Slik hun ser det, er det dette alvene på Lickerish Hill best kan hjelpe henne med.

Lickerish er ikke noe stedsnavn i England, men det er et etternavn med lange røtter. Er det meningen at Lickerish skal bety noe for leseren eller ikke? Er navnet en skjult referanse? Skattejakten blir en funksjon ved teksten, en mekanisme som kjennetegner Clarkes litterære univers. Leserens arbeid med å skape forbindelser bidrar til å konstruere dette universet.

Imitasjon av folkeeventyret i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner"

Måten "On Lickerish Hill" behandler folkeeventyret på, er et speilbilde av hvordan folkeeventyret blir brukt i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner". I "On Lickerish Hill" har vi innholdet til ett spesifikt eventyr, men ikke formen, mens vi i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" har folkeeventyrets form, men et annet innhold. Dette er nøyaktig den motsetningen Genette i *Palimpsests* beskriver i forhold til *direkte* og *indirekte* transformasjon – to motsatte operasjoner som omskaper en opprinnelig tekst på hver sin måte. Genette oppsummerer det slik: "saying the same thing differently / saying another thing similarly", altså å fortelle den samme historien på en annerledes måte enn den opprinnelige teksten gjør, i motsetning til å fortelle en annen historie på en lignende måte (Genette 1997: 6).

Direkte transformasjon er når en historie, en serie hendelser og forhold, skrives på nytt i en annen stil. Genette bruker *Ulysses* i forhold til *Æneiden* som eksempel på dette. En indirekte transformasjon er det samme som *imitasjon*, nemlig at man identifiserer en stil, tone, form eller uttrykksmåte som man trekker ut fra en opprinnelig tekst, og bruker til å fortelle en helt annen historie. Hos Clarke kan bruken av *Tom Tit Tot* i "On Lickerish Hill" stå som eksempel på en direkte

transformasjon, og bruken av folkeeventyret som form i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" stå som eksempel på en indirekte transformasjon.

"John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" forestiller et kunsteventyr basert på et folkeeventyr – vi skal forstå det som en i utgangspunktet muntlig overlevert fortelling fra middelalderen, et uttrykk for en mytologiserende folkekultur sentrert rundt den historiske personen John Uskglass. Som nevnt i forbindelse med fotnotefiksjonen i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, har Clarke gjort flere grep for å skape inntrykket av en slags konsensus (innenfor sitt univers) omkring statusen til denne fortellingen; den er et *eventyr*, et upålitelig narrativ, til forskjell fra sann, faktabasert historie om Ravnekongen. I fotnotene til *Jonathan Strange & Mr Norrell* omtales fortellingen med et litt annerledes navn, som om det finnes mange varianter av den, og den nevnes dessuten i sammenheng med en annen, lignende fortelling om Ravnekongen fra samme tid (Clarke 2005: 708). I *The Ladies of Grace Adieu* sammenlignes den med slike folkelige fortellinger som historiene om Robin Hood, og balladen om kong Johan og abbeden av Canterbury. Vi gjøres oppmerksomme på at fortellingen ikke har historisk basis – som er komisk fordi leseren er klar over at den heller ikke har noen mytologisk basis, men først så dagens lys i en novellesamling fra 2006.

Denne konstruerte konteksten er et retorisk grep, i den forstand Wayne Booth snakker om retorikk i *The Rhetoric of Fiction* (1961), som øker troverdigheten til Clarkes fiktive England. Hun har ikke bare skapt en alternativ historie til England, men også en nasjonal kulturhistorie som den alternative historien kan speile seg i. Ravnekongen og hele den magiske verdenen han representerer, har ikke bare påvirket historiske hendelser, men inngår også i alle tenkelige kunstneriske og kulturelle diskurser, som for eksempel malerier, romaner, fagbøker, musikkstykker, dikt, ballader – og folkeeventyr. "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" er én instans hvor Clarke ikke bare nevner disse fiktive kulturuttrykkene, men faktisk produserer et og lar oss få lese det.

I forlengelsen av denne fiktive konteksten, har Clarke også konstruert en kontekst rundt fortellingen som *kunsteventyr*. Leseren som kjenner *Jonathan Strange & Mr Norrell*, kjenner også fortellingens fiktive forfatter John Waterbury, Lord Portishead. Han spiller en liten, men viktig rolle i romanen. Eventyrsamlingen A

Child's History of the Raven King, som kunsteventyret inngår i, er leseren også kjent med fra romanen.

Vi har derfor to sett litterære konvensjoner å forholde oss til og lete etter når vi leser "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner". Folkeeventyret som form har sine karakteristika, mens en engelsk barnebokforfatter ved begynnelsen av 1800-tallet ville fulgt et helt annet sett litterære konvensjoner. Med de to kontekstene folkeeventyr fra middelalderen/kunsteventyr fra tidlig 1800-tall som Clarke har konstruert til denne fortellingen, sørger hun for at vi leter etter begge settene med konvensjoner når vi leser "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner".

Eventyret forteller historien om en fattig kullbrenner fra Cumbria, som har én eiendel – en stabel kull – og én venn – grisen Blakeman. En dag feier et jaktfølge til hest inn i skoglysningen hvor han bor, river ned kullstabelen hans og etterlater seg rot og kaos. En av jegerne forvandler Blakeman til en fisk for å få ham unna veien, og dermed står kullbrenneren igjen uten inntektskilden sin, kullet, og uten følgesvennen sin, Blakeman. Jegeren med de magiske ferdighetene er naturligvis John Uskglass, Nord-Englands mektige magikerkonge, men det vet ikke kullbrenneren. Tre ganger forulempes kullbrenneren på ett eller annet vis av John Uskglass, og tre ganger allierer kullbrenneren seg med en helgen for å få hjelp. Den tredje gangen gir Uskglass seg, og kullbrenneren går seirende ut av eventyret – fremdeles uten å vite hvem det er som har gjort ham urett tre ganger.

Folkeeventyr og kunsteventyr

Flere av folkeeventyrets soleklare sjangertrekk er representert her. Protagonisten er en utpreget *underdog*, slik helten i folkeeventyret ofte er. Motstanderen er derimot rik, mektig og arrogant – og blir behørig satt på plass. Begge er typer i denne sammenhengen. Uskglass er figuren *kongen*, som ofte går igjen i folkeeventyr, og kullbrenneren er ingen spesifikk kullbrenner – han har for eksempel ikke noe eget navn – men en representant for den klassen borgere som er aller svakest og som har aller dårligst mulighet til å beskytte seg mot overgrep fra de mektige.

Folkeeventyrets tre gjentakelser danner strukturen til fortellingen, og den har en

lykkelig slutt. Den narrative funksjonen *hjelperen* er også representert, ved de tre helgenene som hjelper kullbrenneren.

Sist, men ikke minst, forholder fortellingen seg til magi og det overnaturlige på en måte som er typisk for eventyret. For eksempel er det på ingen måte utenkelig at en gris kan bli forvandlet til en fisk, bare fortærende ergerlig. Det man da har å gjøre, er å prøve å finne ut hvordan man kan få gjort fisken om til en gris igjen. Å få tak i en helgen er heller ingen sak – det er bare å rope vedkommendes navn høyt nok:

So the Charcoal Burner walked to Beckermeth and when he got to the church he banged the altar plates together and roared and made a great deal of noise until Saint Bridget looked anxiously out of Heaven and asked if there was anything she could do for him. (Clarke 2007: 228)

Fortellingen som kunsteventyr er tydelig på andre måter. Vi befinner oss for eksempel ikke *østenfor sol og vestenfor måne*, eller et annet slikt hypotetisk eventyrsted, men i en skoglysning i Cumbria. Den generiske figuren *kongen* er her en helt spesifikk, navngitt, "historisk" konge, og eventyrets tid er én eller annen gang i løpet av hans regjeringstid – som riktignok varte i 300 år. Kirkene til de tre helgenene som kullbrenneren oppsøker, er også helt presise geografiske, og til en viss grad historiske, markører.

Men fortellerstemmen er kanskje den tydeligste indikatoren på at vi leser et eventyr som er skrevet av en forfatter. I folkeeventyrene får vi fortalt historien av en forteller som ikke tematiserer hvem den selv er – det er ingen forteller. Folkeeventyret tilhører ikke noen, men gir inntrykk av at det bare er. Det forteller alltid om noe som skjedde for lenge siden, langt borte, som utallige andre mennesker har fortalt om før. Fortelleren i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" er, i likhet med fortelleren i folkeeventyret, en allvitende tredjepersonsforteller, men den blander seg inn i fortellingen, kommer med sine egne observasjoner, og ironiserer til stadighet over karakterene sine på en måte som folkeeventyrene ikke gjør, men som den viktorianske romanens fortellerstemme derimot gjør konstant:

"Well," said saint Kentigern, cheerfully. "Let me see what I can do. Saints, such as me, ought always to listen attentively to the prayers of poor, dirty, ragged men, such as you. No matter how offensively those prayers are phrased. You are our special care." "Am I though?" said the Charcoal Burner, who was rather flattered to hear this. (Clarke 2007: 225)

Fortelleren i "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" imiterer ikke like åpenbart en spesifikk forfatter eller stil som en del av de andre fortellingene i *The Ladies of Grace Adieu* gjør, men minner litt om den naivistiske og ironisk distanserte tonen som mange britiske barnebokfortellere bruker, for eksempel C.S. Lewis i *Narnia*-bøkene og Lewis Carroll i *Alice's Adventures in Wonderland*.

Mange innskutte setninger i parenteser skaper underdrivelser som sørger for en tørr, ironisk, underspilt, og – kan man kanskje påstå – typisk britisk, humor. For eksempel: "He was in fact John Uskglass (otherwise known as the Raven King), king of Northern England and parts of Faerie, and the greatest magician that ever lived. But the Charcoal Burner (whose knowledge of events outside the woodland clearing was very imperfect) guessed nothing of this" (Clarke 2007: 224), eller: "Then he spoke to Persons of Great Importance (such as the West Wind or the Stars)..." (227).

Språket virker konstruert; det er sofistisert på en måte som språket i muntlig overleverte folkeeventyr ikke er. Vi har en tydelig forteller som følger utpreget litterære konvensjoner, og som skriver seg inn i en rekke av britisk barnelitteratur. Novellen overbeviser som kunsteventyr, og på grunn av den konteksten Clarke har skapt for fortellingen, opplever leseren det også som plausibelt at den er basert på et folkeeventyr. Med "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner" utnytter Clarke bevisst folkeeventyret som form for å overbevise leseren om at Ravnekongen er en mytisk person innenfor det universet hun har skapt; han er en person som har inspirert engelskmenn til å finne opp historier om ham, som de har fortalt hverandre i hundrevis av år, og til slutt nedtegnet, gjort om til kunst og inkludert i sin nasjonale kanon av klassisk litteratur. Han er en historisk person som mytene har udødeliggjort, i likhet med for eksempel Kong Arthur og ridderne av det runde bord.

Genettes todeling *direkte* og *indirekte* transformasjon, passer godt for å beskrive de to motsatte operasjonene Clarke foretar i "On Lickerish Hill" og "John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner". I det ene tilfellet brukes innholdet til et

folkeeventyr, i det andre brukes folkeeventyret som form. I begge tilfellene skapes det intertekstuelle forbindelser til andre tekster, og andre litterære universer trekkes inn og brukes som puslespillbrikker i Clarkes verden.

Kapittel 4 Pastisj

Kapittel 9 av *Jonathan Strange & Mr Norrell* innledes med en allusjon. Fortelleren parafraiserer en viss dame, som ikke navngis nærmere, og henvender seg direkte til leseren, slik fortelleren i 1800-tallsromaner ofte gjør: "It has been remarked (by a lady infinitely cleverer than the present author) how kindly disposed the world in general feels to young people who either die or marry" (Clarke 2005: 116). Den uendelig mye klokere damen er selvfølgelig Jane Austen, som i *Emma* bemerker: "Human nature is so well disposed towards those who are in interesting situations, that a young person, who either marries or dies, is sure of being kindly spoken of" (Austen 2012: 125).

Referansen til kommentaren i *Emma* blir morsom her, fordi den skaper en sammenblanding mellom to uforenlige romanuniverser: Clarkes fantastiske og Austens realistiske. Kapittel 9 av *Jonathan Strange & Mr Norrell*, som *Emma*-sitatet innleder, heter "Lady Pole" og handler om en ung kvinne som både dør og gifter seg – i den rekkefølgen – i løpet av bare noen få dager. Tenk da hvor velvillig innstilt omverdenen må være overfor henne! Hun er en ung person som ikke bare dør *eller* gifter seg, men som gjør begge deler. Som den lakoniske fortelleren bemerker: "No young lady had ever had such advantages before: for she died upon the Tuesday, was raised to life in the early hours of Wednesday morning, and was married upon the Thursday; which some people thought too much excitement for one week" (Clarke 2005: 116).

Fortelleren bruker sitatet på en måte det innbyr til retorisk, men samtidig på en måte som fortelleren i *Emma* aldri kunne ha brukt det. I Austens romanunivers ville en slik hendelse vært utenkelig. Sitatet blir et eksempel på det Linda Hutcheon i *A Poetics of Postmodernism* kaller transkontekstualisering (1991: 11), et grep som ofte skaper ironi og komikk. Mange av Clarkes referanser til Austen følger denne modellen. Men en annen måte Clarke ofte refererer til Austen på, er gjennom en språklig pastisj som fungerer som en mer nøytral form for imitasjon. Den språklige pastisjen posisjonerer oss historisk og litteraturhistorisk.

Clarke imiterer både Austens språk og en type estetikk eller atmosfære vi i dag forbinder med hennes romanunivers. Dette er et univers som kanskje i like stor grad har blitt konstruert av mange generasjoner lesere og kritikere som av Austen selv. Adaptasjoner av romanene hennes for film og TV har gitt dette universet en slags standard visuell utforming, og en populær appell som har gjort navnet hennes kjent i de fleste hjem. Det er et univers som inngir en følelse av nostalgi, av en tapt og uskyldig tid, og ikke minst: av noe spesifikt *engelsk*. BBC-adaptasjoner for radio, film og TV, Austen-museer, *English Heritage*, guidede turistturer til gods og landskaper som har blitt brukt som *locations* for seriene, og Margaret Thatchers appropriasjon av *viktoriensk* som noe typisk engelsk, er alle konnotasjoner som følger med forfatternavnet Jane Austen i dag (Troost 2007: 80; 81; 84).

Clarkes Austen-pastisj er derfor like mye en popkulturell referanse som en referanse til kanoniserte litterære tekster. Novellen "Mrs Mabb" er et godt eksempel på dette. Den gir konnotasjoner til en nærmest standardisert visuell "Austen-estetikk" skapt gjennom både film, TV og historisk fiksjon. Både utgangspunktet for handlingen, språket og miljøet – den landlige engelske småbyen, omgitt av idyllisk, romantisk natur – imiterer denne konstruerte Austen-estetikken.

"Mrs Mabb" – en austensk *fantasy*-novelle

"Mrs Mabb" ble først utgitt i *science fiction*-antologien *Starlight 2* fra 1998, og forteller historien om Venetia fra landsbyen Kissingland, som ved novellens begynnelse er blitt forsmådd helt uten forvarsel av en offiser ved navn Fox, til fordel for den rike og mystiske Mrs Mabb. Dette kunne høres ut som begynnelsen på et typisk austensk plot. Venetia er en danned ung kvinne som bor i en idyllisk engelsk landsby, slik Austens heltinner gjerne gjør. Hun bor med sin søster og svoger – respektable, men ikke rike mennesker. Svogeren er landsbyens prest, og familien lever på en beskjeden inntekt. Søsteren Fanny er geskjeftig og lettere hysterisk, svogeren mild og stoisk, og de minner derfor om flere austenske ektepar, hvorav Mr og Mrs Bennet fra *Pride and Prejudice* kanskje er det mest minneverdige. *Giftermålet* er historiens narrative omdreiningspunkt, slik det også er i alle Austens romaner. For Fanny er det viktig av økonomiske grunner at Venetia gifter seg med kaptein Fox, mens for Venetia, som for alle Austens heltinner, handler det om kjærlighet.

Kaptein Fox er også et innslag som påkaller Austens *Pride and Prejudice*. Han er en offiser i "The Regulars", det regulære militæret, og kledd i sin røde uniform og ridende på sin flotte hest, er han nøyaktig den typen heltemodig kjekkas som de to yngste søstrene i *Pride and Prejudice* dagdrømmer om. I Austens fiktive landsby Meryton, hvor familien Bennet bor, innkvarteres en avdeling fra det regulære militæret for vinteren. Det er under napoleonskrigene, og selv om krigen som sådan ikke spiller noen rolle for handlingen, blir militærets nærvær viktig for hendelsesforløpet. De kjekke offiserene i sine røde uniformer skaper fullstendig kaos i familien Bennet, og knuser hjerter i øst og vest.

Åpningssetningen i Clarkes novelle fungerer tydelig som det Genette kaller en pastisjkontrakt, et signal som varsler leseren om at teksten skal leses som pastisj: "In the late spring of 18__ a lady in the village of Kissingland in D__shire suffered a bitter disappointment" (Clarke 2007: 65). Denne måten å unnlate å skrive et helt stedsnavn eller årstall på, er en litterær konvensjon som er fullstendig utdatert i dag, men som vi ofte kan finne i romaner fra 17- og 1800-tallet. I likhet med fortellerstemmene i alle Clarkes fortellinger lagt til perioden omkring slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet er pastisjen kanskje først og fremst generell. Språket imiterer konvensjoner for skriftlig engelsk i romaner *generelt* i denne epoken oftere enn én særskilt forfatter imiteres. Slik er det også her. Clarke legger inn ord og uttrykk som signaliserer pastisjen tydelig. Monologen som Venetias søster Fanny holder for sin venninne ved novellens begynnelse, demonstrerer mange slike pastisj-markører som er generelle, men som noen ganger spesifikt påkaller Austen:

"...and I know, my dear Clara, that you will share my vexation when I tell you what has happened. Some months ago, my sister, Miss Moore, had the good fortune to captivate an officer in the Regulars. Captain Fox shewed a decided preference for Venetia from the start and I was in great hopes of seeing her respectably settled when, by a stroke of ill fortune, she received a letter from an acquaintance, a lady in Manchester who had fallen sick and was in need of someone to nurse her." (Clarke 2007: 65, forfatterens ellipse)

Mange ord og uttrykksmåter i dette lille sitatet formidler effektivt at novellen ønsker å posisjonere seg språkmessig på 1800-tallet. "Vexation" er for eksempel et ord man

sjelden hører i dag. Det klinger arkaisk, men brukes (i én eller annen form av ordet) over 20 ganger i Austens *Pride and Prejudice*. Den syntaktiske strukturen med det innskutte "my dear X" mellom komma: "I know, my dear Clara, that you will...", er fremdeles i bruk, men har likevel noe litt teatralisk over seg. Denne formelen har nærmest blitt en klisjé; en skriftlig indikator på *Englishness*. Austens karakterer bruker denne formelen ustanselig når de snakker til hverandre. Eksemplene er mange: "Do not make yourself uneasy, my dear cousin, about your apparel" (Austen 2001: 107), "Only let me assure you, my dear Miss Elizabeth, that I can..." (142), "Pray, my dear aunt, what is the difference..." (102).

Uttrykkene "had the good fortune to" og "by a stroke of ill luck" virker begge unaturlige i dag, og stavemåten "shew" (istedenfor "show") er helt borte. Det ville også føles unaturlig at en bekjent ble omtalt som "a lady" istedenfor "a woman" – "lady" er en betegnelse som var mer utbredt før, og som i *Pride and Prejudice* for eksempel er brukt nesten 200 ganger. At Fanny omtaler sin egen søster som Miss Moore, virker også gammeldags.

En annen avslørende indikator på pastisj kan vi finne i uttrykkene Fanny bruker for å snakke om forholdet mellom kaptein Fox og Venetia. Hele det vokabularet som engelskmenn på 1800-tallet trengte for å snakke om prosessen med å få et giftermål i stand, er nå utdatert. Ordene som ble brukt, er fossiler fra en svunnen tid; etiketten for å gjøre kur til noen er ikke den samme i dag som for 200 år siden (gjør man fremdeles kur?). For en moderne lesere er det komisk at Fanny i fullt alvor snakker om Venetias forhold til kaptein Fox som en erobring: "my sister, Miss Moore, had the good fortune to *captivate* an officer". Hun har fanget ham, fått ham på kroken – den største jobben burde nå vært over og giftermålet rett rundt hjørnet. Det er nettopp derfor Fanny er så "vexed". Kapteinen har klart å sno seg unna! Dette er en logikk mange geskjeftige mødre, søstre, tanter og venninner i Austens romanunivers deler. Å kapre en ektemann er en jobb, en slags jakt som er like langvarig som den er slitsom og vanskelig. Austens Charlotte Lucas bemerker for eksempel til Elizabeth Bennet i *Pride and Prejudice*: "If a woman conceals her affection with the same skill from the object of it, she may lose the opportunity of *fixing* him" (Austen 2001: 15, min utheving). Ser man sjansen til å fange en mann, burde man slå til.

Der Fanny sier "Captain Fox shewed a decided *preference* for Venetia from the start" (min utheving), siteres også dette forførelsesvokabularet som ikke lenger er i bruk. "Preference" brukes ikke lenger i denne betydningen. Det ville hørt merkelig pragmatisk ut dersom noen i dag hadde sagt "jeg foretrekker denne unge kvinnen som kone fremfor den". Austens karakterer måler derimot ofte romantiske følelser som grader av "preference". Elizabeth i *Pride and Prejudice* merker seg for eksempel at "Jane was yielding to the preference which she had begun to entertain for him from the first" (Austen 2001: 15). Fanny sier dessuten at hun hadde begynt å håpe på å kunne se sin søster "respectably settled", som også er en uttrykksmåte fra samme vokabular. "Settled" er hva man er når det hele er over – hele den lange, vanskelige jakten er overstått, man er trygt ført til alters, lenken smidd.

Premisset for Fannys indignerte monolog fungerer faktisk også som en slags pastisj i seg selv. Ikke bare er Fanny opprørt over at kaptein Fox har unnsloppet, men hun forventer også at venninnen skal være det: "and I know, my dear Clara, that you will share my vexation when I tell you what has happened". Giftermålet, som i større grad var en økonomisk ordning på 1800-tallet enn det er i dag, var et anliggende som berørte mange flere enn bare de to som skulle gifte seg. Det er nettopp derfor giftermålet kan fungere som narrativt omdreiningspunkt i Austens romaner, fordi det berører så mange. Mye sto på spill, og språket som ble brukt til å beskrive fasene i prosessen, blir nå markører som peker mot en helt spesifikk epoke. Clarke benytter seg av disse markørene her. De formidler effektivt både hvor vi befinner oss historisk – og litteraturhistorisk.

Mange ord, uttrykk, utbrudd og setningsstrukturer som i årenes løp har blitt til klisjeer på *Englishness* forbundet med denne epoken, brukes av Clarke både i "Mrs Mabb" og i mange av de andre novellene hennes, for ikke å snakke om i romanen. I første omgang konnoterer de den engelske romanen på 1800-tallet, dernest mer spesifikke modeller, som for eksempel Jane Austen, Lewis Carroll eller Charles Dickens. Ord som "vexed", "wretched", "amiable", "quarrel", "distress" og "disagreeable" gir kanskje assosiasjoner til denne epoken generelt mer enn til Austen spesielt, selv om dette er ord som forekommer svært ofte i Austens romaner,

kanskje særlig "amiable" og "distress".⁸ De har blitt austenske ord. I sitatet under, som er en fortsettelse av Fannys opprørte monolog til venninnen Clara, finnes flere eksempler på uttrykk eller setningsstrukturer som gir assosiasjoner til 1800-tallet:

But now *I fear she is too well punished* for her obstinacy for in her absence the wretched Captain Fox has forgot her entirely and has begun *to pay his respects to another lady*, a neighbour of ours, Mrs Mabb. *You may well believe that when she returns I will be always quarreling with her* about it... (Clarke 2007: 65, mine uthevinger)

Uttrykkene "pay his respects to" og "you may well believe" høres gammeldagse ut i dag, og "I will be always quarreling with her" virker helt antikvert. Austen har mange eksempler på denne setningsstrukturen, som følger oppskriften *be always X*, der hovedverbet alltid står i den grammatiske formen *present continuous*: "and she began to fear that he might *be always flying about* from one place to another" (Austen 2001: 7), "yet she was really vexed that her mother should *be always giving* him such an epithet" (245).

De små utbruddene som enten står alene eller innleder en setning, er kanskje det språklige grepet hos Clarke som aller mest sørger for en tydelig pastisj. Det er åpenbart ugler i mosen hvis en karakter i en moderne fiksjonstekst utbryter "Good Lord!", "Upon my word!" eller "Upon my honor!". Disse uttrykkene har en klang av noe karikert britisk, noe oppstyltet og pompøst, og kan ikke lenger brukes i fullt alvor. Det er derfor de fungerer så effektivt som pastisjmarkører når de dukker opp i moderne tekster. Clarkes karakterer er fulle av dem; Venetia utbryter til stadighet "Good Lord!", og annenhver setning, enten tenkt eller sagt høyt, innledes av det erkebritiske og austenske "Oh!". Dette gjelder ikke bare Venetia, men alle karakterene: "Oh! but now I am no better off than she is" (Clarke 2007: 79), "Oh! do not thank me" (80), "Oh! the most terrible thing in all the world!" (82), "Oh! there is no need to pretend it is not so" (84). Austens karakterer uttrykker "Oh!" til stadighet, men ikke på langt nær så ofte som Clarkes. Dette er én instans hvor

⁸ Som *app* for PC/mac, gjør Kindle tekster søkbare. I *Pride and Prejudice* finner Kindle 36 treff på "amiable", og 35 på "distress" (jeg brukte Kindles 2012-utgave av *Pride and Prejudice*).

pastisjen, kanskje utilsiktet, går over i karikatur fordi den overdriver et trekk som kjennetegner kildeteksten.

En annen slik instans av bevisst eller ubevisst karikatur er Clarkes overdrevne bruk av "upon" til fordel for "on". Austens språk er også fullt av "upon", men ikke like mye som Clarkes. Selv i situasjoner hvor en forfatter tidlig på 1800-tallet alltid, eller i alle fall like gjerne, ville skrevet "on", bruker Clarke ofte allikevel "upon". Effekten blir en rekonstruksjon av 1800-tallets engelsk som blir så tydelig at den trekker oppmerksomheten mot seg selv som rekonstruksjon, og nærmest blir komisk. Kaptein Fox' utbrudd er et godt eksempel: "Upon the contrary, Captain Fox had cried" (Clarke 2007: 68). Til sammenligning sier Austens karakterer alltid "on the contrary".

Pastisj av den viktorianske fortelleren

Det er sjelden man ser en forfatter bruke pastisj så gjennomgående som Clarke gjør. Både romanen og novellene hennes imiterer språket i den epoken de er lagt til, eller den epoken den påståtte forfatteren skriver i. Clarkes lesere forventer å møte pastisj og vil derfor lete etter det i hver nye tekst. *Jonathan Strange & Mr Norrell* og flere av novellene er lagt til tidlig på 1800-tallet, med en forteller som later til å situere seg omtrent én generasjon etter karakterenes levetid. Her speiles konvensjonene for historiefortelling i den engelske romanen fra samme århundre. Den viktorianske romanens forterlleteknikk, med den allvitende tredjepersonsfortelleren som uanstrengt kan vandre inn og ut av hjertene og hjernene til alle sine karakterer, danner modellen for Clarkes fortellere. Tanker gjengis som direkte replikker i hermetegn eller gjennom fri indirekte diskurs. Fortelleren vet mer om karakterene enn de vet om seg selv. De observeres fra avstand av fortelleren, som beskriver, tolker, dømmer og forklarer dem for leseren, gjør narr av dem og ironiserer over dem. I "Mrs Mabb" møter vi også en slik forteller, som både imiterer den viktorianske fortelleren generelt og iblant Jane Austens fortellerstemme spesielt.

Fortelleren står på et utkikkspunkt høyt over personene i hendelsesforløpet, og kan se alt: både hva de gjør, hva de tenker, og – enda mer interessant – hvorfor de tar feil. Beskrivelsen av kaptein Fox er et godt eksempel:

Captain Fox was a tall Irishman of about thirty-six or –seven who bore the reputation of having red hair. Indeed in some weathers and lights it did appear to have a little red in it, but it was more his name, his long ironical grin and a certain Irish wildness that made people believe they saw red hair. (Clarke 2007: 68)

Fortelleren gir oss først noen helt konkrete, objektive, ytre karakteristikk: kapteinen er høy, han er irsk, og han er 36–37 år. Men så skifter perspektivet. Ikke bare vet fortelleren at kaptein Fox ryktes å ha rødt hår, hun vet også *hvorfor* alle tror det – og at de tar feil. Leserne trenger heldigvis ikke gå i samme felle, siden vi har den allvitende fortellerens skarpsyn til hjelp.

Venetia er hovedpersonen, og den fortelleren tilbringer mest tid inne i hodet til. Tankene hennes gjengis ofte, og hun skildres en del nærere enn bipersonene, som fortelleren ofte skaper en stor avstand til på grunn av det vurderende blikket hun ser dem med. Fortelleren ironiserer over bipersonene på en arrogant, men også øm og humoristisk måte som minner mye om Austen. To kommentarer om tjeneren Lucas er for eksempel illustrerende: "Gone was his smart brown coat, gone were his shining top boots, gone his swaggering air – the air of someone with a proper consciousness of the fact that his master had once given the Duke of Wellington a flat contradiction" (Clarke 2007: 69). Ikke nok med at fortelleren påstår at Lucas har mistet sin tidligere selvsikre fremtoning, hun påstår dessuten at denne selvsikkerheten i utgangspunktet skyldtes bevisstheten om å være tjeneren til en mann som en gang motsa selveste hertugen av Wellington. Dette virker unektelig som en ganske tåpelig grunn til å være selvsikker, det stiller Lucas i et komisk lys og får oss til å le av ham. Når Venetia spør Lucas om Mrs Mabb er vakker, må vi igjen trekke på smilebåndet: "Lucas made a scornful sound as though he would like to say something very cutting about the beauty of Mrs Mabb and was only prevented by the fact of his never having seen her" (71).

Denne ironiske tonen kan minne om hvordan Austen ofte fremstiller motivene eller de dype følelsene som karakterene hennes ikke alltid er seg bevisst selv, men som *hun* selvfølgelig kjenner. I *Pride and Prejudice* konstaterer hun for eksempel kontant årsaken til de to yngste Bennet-søstrenes likegyldighet mot sitt ukjente søskenbarn som skal komme på besøk: "It was next to impossible that their

cousin should come in a scarlet coat, and it was some weeks since they had received pleasure from the society of a man in any other colour" (Austen 2001: 44).

Avstanden fortelleren skaper til karakterene ved å stille seg opp som en objektiv tredjepart og gi helt eksplisitte dommer og vurderinger av dem, er typisk for den viktorianske fortelleren. Austen gjør også dette ofte: "and as for Mr. Hurst (...) he was an indolent man, who lived only to eat, drink, and play at cards" (Austen 2001: 24), eller "Mr Collins was not a sensible man"(48). Clarke gir eksplisitte dommer og vurderinger av karakterene sine sjeldnere enn Austen, men det ironiske blikket er ofte svært likt. Å påpeke selvmotsigelser, selvbedrag eller misforståelser i karakterenes handlinger, tanker og motiver, er grepet som oftest bidrar til denne ironiseringen, og som både Clarke og Austen benytter. Fanny i "Mrs Mabb" og Mrs Bennet i *Pride and Prejudice* gjøres narr av ved hjelp av samme manøver. I "Mrs Mabb": "But Fanny had a few oddities of her own, one of which were to delight in fancying herself disagreeable and cold-hearted when in truth she was only ill-used and anxious" (Clarke 2007: 66). I *Pride and Prejudice*: "When she was discontented she fancied herself nervous" (Austen 2001: 4). I begge tilfellene feiltolker karakterene sine egne følelser. Fortelleren, derimot, ser klarere.

"Miss Austen's Emma"

I de av Clarkes fortellinger som utspiller seg på 1800-tallet, er imitasjonen av Austen for det meste blandet med en mer generell pastisj av den viktorianske romanen. Men noen få steder dukker helt spesifikke Austen-referanser opp: en karakter fra Austens romanunivers, en brokk fra en handlingstråd, en replikk som ligner, eller andre slike hint. I "Mr Simonelli or the Fairy Widower" har for eksempel alle Mrs Gathercoles fem døtre navn etter austenske heltinner, og de minner dessuten om de fem søstrene Bennet i *Pride and Prejudice*.

De to mest uttalte referansene til Austen befinner seg i *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Den første er Austen-sitatet fra *Emma* som innleder kapittel 9. Andre gang er i kapittel 50, hvor *Emma* dukker opp igjen, på bokhyllen til forleggeren John Murray. Murray utga alle Austens romaner, men i *Jonathan Strange & Mr Norrell* er han også forleggeren til Strange. Han blir svært fortørnet når han oppdager at Norrell har kastet en forbannelse som får alle eksemplarene av Stranges bok til å

forsvinne: "Yes, yes! Never mind that now!" interrupted Mr Murray. "My own copy is gone! Look! I put it here, between d'Israeli's *Flim-Flams* and Miss Austen's *Emma!*" (Clarke 2005: 719).

Til tross for alle referansene til Austen er dette den eneste gangen navnet hennes nevnes, både i romanen og i novellene. Å sette *Emma* og Stranges *The History and Practice of English Magic* ved siden av hverandre i bokhyllen, er et effektivt verdensbyggende grep. Det sidestiller den historiske statusen til de to bøkene. Samtidig leser jeg det som en symbolsk gest, en hyllest: Clarke setter sin egen yndlingsroman side om side med boken til sin egen fiktive karakter. Slik anerkjenner hun også hvor mye Strange, og hele dette universet, skylder sin utforming, og kanskje også delvis sin eksistens, til Austen.

Kapittel 5

Verdensbyggende lesere

Settingen av Susanna Clarkes fortellinger illustrerer godt hvorfor det gir mening å tenke på denne fiktive verdenen som en *collage* av lånt litteratur. Særlig i novellesamlingen blir dette tydelig. Én novelle utspiller seg mot en austensk landlig idyll, en annen mot en magisk, arthuriansk middelalder, en tredje i et dystert gotisk-romantisk landskap. Alle disse miljøene har en sterk gjenkjennelseeffekt. Selv en leser som aldri har hørt betegnelsen "gotisk-romantisk", vil sannsynligvis kjenne igjen denne estetikken og forstå hva slags atmosfære den formidler.

Gjenkjennelseeffekten sørger også for å forsterke den historiske troverdigheten til fortellingene. En velkjent estetikk som forbindes med en spesifikk epoke, slik som for eksempel Austen og *The Regency*, formidler både hvilken epoke vi befinner oss i, og forsterker illusjonen av at teksten vi leser ikke bare *handler om* denne epoken, men faktisk *er fra* denne epoken.

Kanskje er det delvis den historiske *settingen* som gjør at *Jonathan Strange & Mr Norrell* også tiltrekker seg et publikum som ikke vanligvis leser *fantasy*. Romanen dyrker *den gode historien*, med røtter til de store engelske historiefortellerne på 1800-tallet – som Charles Dickens, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson og Brontë-søstrene. I omtalene av *Jonathan Strange & Mr Norrell* fra 2004 kommenterte mange anmeldere nettopp Clarkes evne til historiefortelling. Det historiske og litteraturhistoriske fikk også mye oppmerksomhet, særlig den språklige pastisjen, de tydelige litterære innflytelsene, skildringen av London under *The Regency* eller Brüssel kvelden før slaget ved Waterloo, og alle de historiske personene som til stadighet dukker opp i handlingen.

Anmelderne demonstrerer ofte, og gjerne eksplisitt, at de ikke er vant med å lese *fantasy*-litteratur. Noen føler åpenbart også et behov for å distansere seg fra sjangeren, og kommer med ironiske stikk til *fantasy* generelt.⁹ Anmeldere som har en slik mistenksom innstilling til fantastisk litteratur, kan derfor nødvendigvis ikke

⁹ Anmeldernes retorikk er ofte morsom lesning. De historiske og litteraturhistoriske elementene hos Clarke blir nesten alltid omtalt i rosende ordelag, mens det fantastiske nærmest må unnskyldes. Se for eksempel Hendrix 2004, Grossman 2004, Page 2004, eller Brown 2004.

lese romanen sympatisk eller "med hårene". Selv om de kan kommentere aspekter som romanen helt klart innbyr til, går de ikke inn i lesningen som en optimal eller implisitt leser,¹⁰ en leser teksten forutsetter. Aspektene som knytter romanen til *fantasy*-sjangeren, som for eksempel verdensbygging, ulike *modi* av det overnaturlige, eller intertekstuelle referanser til annen fantastisk litteratur, fikk lite oppmerksomhet i omtaler av romanen. Derfor er det interessant å se hvordan Clarkes verk har blitt mottatt i hennes "eget" miljø. Resepsjonen ser annerledes ut når leserne er personer med mye forkunnskap om, og interesse for, *fantasy*.

I og med utgivelseshistorien sin, tilhører Clarke et smalt og relativt lukket *fantasy*-miljø, som gjennom internett har blitt en global subkultur. Resepsjonen av Clarke innenfor dette miljøet er vanskeligere å finne, men tråler man nok blogger, diskusjonsfora, *fan fiction*-portaler og nettsider viet til *fantasy* og *science fiction*, begynner et bilde å danne seg. Andre intertekster trekkes frem i dette miljøet, andre sjangerbetegnelser, og en helt annen respons på Clarkes litterære univers og verdensbyggende fortellergrep.

Identifiseringen av litterære allusjoner som jeg gjennomførte i kapittel 3 og 4, forutsetter en leser som kan mye om litteraturhistorie og kanonisert litteratur. Like viktig er det kanskje at leseren er interessert i, og villig til, å jakte på allusjoner, hint, spor og sammenhenger. Denne måten å lese på speiler filologens arbeid med tekst, men også, som vi skal se, den erfarne *fantasy*-leserens arbeid med å utforske og kartlegge et fiktivt univers. Clarkes fortellinger innbyr til en slik skattejakt, ettersom de inneholder mange spor – som for eksempel elementer fra John Aubreys obskure *Miscellanies*, en forkledt dronning Mab fra William Shakespeares *Romeo and Juliet*, og skjulte Jane Austen-sitater. For å få med seg det tvetydige og ironiske ved Clarkes selvrefleksive bruk av fortellergrep, må leseren også ha mye forkunnskap om litteratur. Dersom leseren for eksempel tar Clarkes pastisj av 1600-tallsengelsk i "On Lickerish Hill" på ramme alvor, forsvinner ironien, men fortellingen fungerer allikevel på det mest grunnleggende nivået: som en historisk fiksjon og et morsomt eventyr.

Men ikke alle de intertekstuelle referansene til Clarke krever at leseren har mye forkunnskap om litteratur, verken om *fantasy* eller kanonisert litteratur. Tvert

¹⁰ I *Story and Discourse* (1978) beskriver Seymour Chatman den implisitte leseren som "the audience presupposed by the narrative itself" (150).

imot – de mest synlige intertekstene til Clarke, som utgjør *settingen*, er nesten alltid kjente og etablerte litterære motiver som populærkulturen har adoptert. Å få med seg disse intertekstuelle referansene dreier seg mindre om å jakte på skjulte spor i teksten enn å oppfatte hvilken stemning, atmosfære eller estetikk en fortelling forsøker å etablere som sitt utgangspunkt. For en leser som er vel bevandret i popkultur, for eksempel TV-serier, tegneserier og film, vil denne øvelsen gå like automatisk som for en person som har lest mye litteratur. Dette reiser spørsmålet om leserens rolle i verdensbyggende litteratur. Hvordan må man lese for å bli den implisitte leseren i dette fiktive universet? Hva kjennetegner Susanna Clarkes ”modelleser”?¹¹

Det gotisk-romantiske

I novellen ”The Ladies of Grace Adieu” nevner Cassandra Mrs Radcliffe (1764–1823), den umåtelig populære forfatteren av pirrende gotiske skrekkromaner ved slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet i England. Cassandra bruker Mrs Radcliffes romaner som illustrasjon på sitt mentale bilde av Yorkshire, noe som er betydningsfullt, for i denne versjonen av England er York Ravnekongens by:

”I have always had a great desire to visit Yorkshire”, she [Cassandra] said. ”I imagine it to be just like the novels of Mrs Radcliffe”. ”It is exactly like everywhere else”, said Miss Tobias. ”Oh, Miss Tobias”, said Cassandra, ”how can you say so? If magic does not linger in Yorkshire, where may we find it still? ’Upon the moors, beneath the stars, With the King’s wild Company.’ That is my idea of Yorkshire.” (Clarke 2007: 9)

Mrs Radcliffe refereres som en indikator på den atmosfæren Cassandra forestiller seg at det magiske Yorkshire har. Passasjen hun siterer – ”Upon the moors, beneath the stars, with the King’s Wild Company” – er en verselinje fra en (fiktiv) ballade som siteres i sin helhet i *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Balladen heter ”The Raven King” og handler om en vakker pike som røves fra kjæresten sin av Ravnekongen (Clarke

¹¹ I essayet ”Il lettore modello” fra 1979 (”Læserens rolle” på dansk) opererer Umberto Eco med begrepet ”modelleser” fremfor implisitt leser. Modelleseren er en hypotetisk leser som forfatteren skaper seg under skriveprosessen, en leser som responderer på fortellergrep i overensstemmelse med forfatterens intensjon – eller som Eco skriver, som gjør mottrekk som korresponderer med forfatterens trekk (Eco 1981: 184).

2005: 36). For Cassandra er Yorkshire et sted hvor vakre piker kan bli bortført av Ravnekongen – et motiv som passer svært godt inn i den gotiske litteraturen. De øde lynchene under en klar stjernehimmel danner et uhyggelig og ensomt bilde, men også et romantisk og spennende et.

Ann Radcliffe er ikke lenger noe kjent forfatternavn, selv om romanene hennes ble bestselgere på hennes egen tid. Få lesere kjenner til *The Mysteries of Udolpho* (1794) i dag, men i et sjangerhistorisk perspektiv regnes den som en av de mest innflytelsesrike gotiske romanene i Englands litteraturhistorie (O'Malley 2011: 82). Navnet til Ann Radcliffe, slik det brukes i sitatet over, vil derfor ikke gi alle lesere noen indikator på hvordan Cassandra forestiller seg det magiske Yorkshire. For leseren med mye forkunnskap om litteratur, vil forfatternavnet derimot fungere som en slags *readymade* eller et *found object* i den visuelle kunstverdenen – en ferdig utformet gjenstand som konnoterer sin egen, helt spesifikke estetikk. Men om Ann Radcliffes navn ikke er kjent for så mange av leserne, er den estetikken hun bidro til å utforme, desto mer kjent. Den gotiske og gotisk-romantiske estetikken har avleggere gjennom hele 18- og 1900-tallet, og har særlig blitt omfavnet av filmindustrien. De standard gotiske elementene som brukes for å beskrive det magiske Yorkshire (og magi generelt i Clarkes fortellinger), formidler effektivt denne estetikken overfor leseren, like presist som Ann Radcliffes navn.

Den opprinnelige gotiske romanen på slutten av 1700-tallet i England var en formelbasert sjanger (Roberts 2012: 25). Den hadde nærmest oppskriftsmessige hendelsesforløp og brukte svært gjenkjennelige motiver og baktepper: for eksempel en ung, vakker og uskyldig heltinne, en plaget og selvdestruktiv helt, et hjemløst slott, begravde familiehemmeligheter, ujevne perversjoner og synder (Roberts 2012: 25; Hogle 2002: 2). I "The Ladies of Grace Adieu" foregår for eksempel mesteparten av handlingen i et gammelt og delvis sammenrast herskapshus, ofte midt på natten. Vi har en mørk familiehemmelighet: Kaptein Winbright som har til hensikt å ta livet av sine to små kusiner for å bli enearving til den store formuen deres. Vi har også eksempler på typiske, "standard", gotiske scener: for eksempel den unge, vakre Cassandra som har gått seg bort i herskapshusets labyrintiske

korridorer, midt på natten.¹² Men det mest gjenkjennelige trekket er kanskje innslaget av den modusen Tzvetan Todorov kaller *the uncanny*¹³ – det merkelige eller mystiske (Todorov 1975: 41). Denne modusen skyldes leserens kontinuerlige tvil – vi vet ikke om det merkelige som utspiller seg er overnaturlig eller ikke. Denne tvilen skaper uhygge, mystikk og spenning. I ”The Ladies of Grace Adieu” har vi også denne modusen. Vi vet ikke om det egentlig *har* utspilt seg noe magi – det vil si, vi vet det egentlig, men det sies aldri.

Alle disse elementene – den unge, vakre heltinnen som trues av farer, det gamle, mørklagte herskapshuset, de labyrintiske korridorene, de uhyggelige og mystiske hendelsene – er elementer de fleste lesere vil kjenne igjen og koble til annen litteratur eller film som benytter seg av samme elementer og oppnår en lignende effekt. De er derfor intertekstuelle referanser som treffer svært bredt.

I *Jonathan Strange & Mr Norrell* beskrives det magiske – Ravnekongen, alver, Nord-England (særlig York), og den magiske middelalderen – gjennomgående ved hjelp av en mørk og melankolsk estetikk typisk for den gotisk-romantiske litteraturen. Én scene i romanen gir en svært god illustrasjon. I denne scenen befinner Mrs Strange (Jonathan Stranges kone) seg i et rom hvor magi utspiller seg. Hun legger ikke merke til den, men magien påvirker henne ved å gi henne syner som hun ikke forstår hvor kommer fra. Synene fortøner seg som en serie bilder som avløser hverandre i rask rekkefølge:

...bleak, wind-swept fens and moors; empty fields with broken walls and gates hanging off their hinges; a black, ruined church; an open grave; a suicide buried at a crossroads; a fire of bones blazing in the twilit snow; a gallows with a man swinging from its arm; another man crucified upon a wheel; an ancient spear plunged into the mud with a strange talisman, like a little leather finger, hanging from it; a scarecrow whose black rags blew

¹² I *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) skriver John Hogle om hvordan motivet med den uskyldige heltinnen fanget i labyrintiske korridorer har blitt et standard motiv i gotisk fiksjon: “It is Otranto’s Isabella who first finds herself in what has since become the most classic Gothic circumstance: caught in ‘a labyrinth of darkness’ full of ‘cloisters’ underground and anxiously hesitant about what course to take there.” (Hogle 2002: 9)

¹³ I den engelske oversettelsen av *Introduction à la littérature fantastique* (1970) brukes ”uncanny”. På fransk: ”L’étrange”. Begge har Freuds forestilling om ”das Unheimliche” som bakgrunn.

about it so violently in the wind that it seemed about to leap into the air and fly towards you on vast black wings... (Clarke 2005: 341, forfatterens utheving og ellipser)

Disse motivene – øde lynchheier, ruiner, en galge, et fugleskremsel – danner nærmest en formel for det gotisk-romantiske, som effektivt formidler for leseren hvilken atmosfære vi skal koble til det magiske i *Jonathan Strange & Mr Norrell*.

Austen-pastisjen og England under *The Regency* danner et bakteppe som også vil være velkjent for svært mange lesere. Denne epoken har også fått sin egen estetikk gjennom popkulturen, særlig på grunn av adaptasjoner av Jane Austens romaner for film og TV. En gjennomgående motsetning både i romanen og i novellene til Clarke er kontrasten mellom denne estetikken og den gotisk-romantiske. Skillet mellom den fornuftige og siviliserte nyklassisismen og den irrasjonelle og ville romantikken, er et gjennomgående motiv i *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Clarke karikerer idealene for hver av disse epokene. De beskrives ved hjelp av hver sin komplementære estetikk, som i *Jonathan Strange & Mr Norrell* nærmest legemliggjøres av de to hovedpersonene: Nyklassisismen preger den lille, tørre, boklærde Gilbert Norrell med sine runde briller og pudrede parykk, mens romantikkens fremmarsj varsles i den impulsive, temperamentsfulle og intuitive Jonathan Strange.

Av disse er det den beherskede nyklassisismen som etableres som spesifikt engelsk. *Understatement* blir indirekte et tegn på *Englishness*. Fortellerstemmen i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, og dessuten i flere av novellene, har en knusktørr, ironisk tone som minner om Jane Austens, og som én kritiker beskriver som "very cool and dry, like dry white wine and a biscuit" (Mendlesohn 2008: 165). I kontrast med den pompøse og dramatiske romantikken virker denne stemmen ofte drepende nøktern, noe som kan skape komiske øyeblikk. Denne kontrasten er effektiv fordi den spiller på en utbredt og allment akseptert karakteristikk av briter, nemlig at de er avmålte og beherskede. Slik leker Clarke både med *Englishness* og den gotisk-romantiske estetikken på en måte som nesten alle lesere vil få med seg – og finne komisk.

Understatements eller kommentarer som på andre måter konnoterer den fornuftige, austenske og erkebritiske *Regency*-ånden, kommer ikke bare fra

fortelleren, men også ofte fra karakterene. En scene i *Jonathan Strange & Mr Norrell* kan tjene som illustrasjon. Her sitter Mr Lascelles og Drawlight alene i en dagligstue i et London-hus midt på natten og venter på at Norrell skal vekke en ung kvinne til live ved hjelp av magi. Drawlight finner atmosfæren i det mørklagte huset uhyggelig. Den lakoniske Lascelles, derimot, er kjent for ikke å la fantasien ta overhånd. Han tror ikke noe på at magien har vendt tilbake til England:

“That was the clock striking half-past one o’clock!” said Drawlight suddenly.
“How lonely it sounds! Ugh! All the horrid things one reads of in novels always happen just as the bell tolls or the clock strikes some hour or other in a dark house!” “I cannot recall any instance of any thing very dreadful happening at half-past one,” said Lascelles. (Clarke 2005: 113)

Kontrasten er effektiv. Først etableres en tilfredsstillende uhyggelig og gotisk-romantisk atmosfære, deretter punkteres den ved hjelp av ironi. Kontrasten mellom det mystiske og det fornuftige, der det fornuftige er noe utpreget britisk, befestes gjennom slike scener. Magien blir gotisk og u-engelsk i sammenligning.

Noen lesere vil kanskje også få med seg den dobbelte “logikken” i å la en austensk fortellerstemme ironisere over det gotiske. I sin første roman, *Northanger Abbey* (utgitt 1817), gjør Jane Austen narr nettopp av den gotiske romanen. Den unge heltinnen, som har forlest seg på gotiske romaner (blant annet Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*), lar fantasien løpe løpsk når hun kommer på besøk til sin tiltenkte, Henry Tilney, i familiens dystre herskapshus. Hun dikter en mørk familiehemmelighet i stil med herskapshuset og blir etter hvert overbevist om at Tilneys far tok livet av hans mor. Romanen ender med at heltinnen lærer seg en dyrekjøpt lekse. Fornuften går, ikke overraskende, av med seieren.

Fantasy-leseren og den fiktive verdenen

John Clute og John Grants murstein av et oppslagsverk, *The Encyclopedia of Fantasy* fra 1997,¹⁴ inneholder mange sjangerbetegnelser som bare en erfaren *fantasy*-leser

¹⁴ Den kanadiske *science fiction*-forfatteren John Clute (f. 1940) og hans skotske kollega John Grant (f. 1949) har begge lang fartstid som kritikere av *science fiction* og *fantasy*-litteratur. Oppslagsverket er det eneste i sitt slag, og brukes både av entusiaster av sjangeren og av akademikere som skriver om *fantasy*, for eksempel Farah Mendlesohn og David Attebery.

har hørt om før. Noen virker åpenbare: At *gothic fantasy* er en sjanger, gir umiddelbart mening. Denne merkelappen passer for eksempel godt på mange viktorianske klassikere, som *Frankenstein* og *Dracula*. Men hva er *steampunk*, *fantasy of manners*, og *gaslight romance*? Innenfor *fantasy*-miljøet på internett går Clarkes litteratur iblant under alle disse sjangerbetegnelse, i tillegg til den mer generelle *historical fantasy*.

Gaslight romance, eller *Gaslight fantasy*, henspiller på perioden da gasslys ble brukt som belysning i London. Clutes og Grants leksikon behandler sjangeren som en sekkebetegnelse for fantastisk litteratur lagt til viktoriatiden i England. *Gaslight romance* beskrives som "URBAN FANTASIES (and other generic fictions) set in the high Victorian or Edwardian period, usually (but not unvariably) LONDON (...) Greyness, twilight and fog are more than local color in GRs; they are its pervading metaphor" (Clute og Grant 1997: 391). Selv om *Jonathan Strange & Mr Norrell* strengt tatt er lagt til perioden før viktoriatiden, utspiller handlingen seg i et tåkete og gassbelyst London. Estetikken og bruken av modusen *the uncanny*, konnoterer også den samme kanon av gotisk-romantiske tekster som anses som utgangspunktet for hele sjangeren *Gaslight Romance* – for eksempel *Dracula*, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Time Machine* og Sherlock Holmes-bøkene (Clute og Grant 1997: 390).

I motsetning til en "vanlig leser" vil noen med mye kunnskap om *fantasy* kunne gjenkjenne andre tekster innenfor *Gaslight Romance*- og *Steampunk*-sjangerne som intertekster til *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Prosjektet til Clarke vil gi mening på et helt annet nivå. Gasslys-perioden, slik denne sjangeren forestiller seg den, er helt og holdent en litterær konstruksjon med sine egne konvensjoner og karakteristika, et ferdig utformet bakteppe man som forfatter kan låne. Ethvert nytt bidrag til sjangeren kan dermed anses som et slags tilskudd til et felles litterært univers. Omtalene av *Jonathan Strange & Mr Norrell* i de "vanlige" mediene, opererte, forståelig nok, ikke med denne ukjente sjangerbetegnelsen, og de intertekstuelle referansene som ble påpekt, knyttet an til kanonisert litteratur. I høyden ble Susanna Clarke sammenlignet med J.K. Rowling og J.R.R. Tolkien – noe som kanskje først og fremst er informativt fordi det demonstrerer at Rowling og Tolkien i 2004 utgjorde mange anmelderes samlede kunnskap om *fantasy*-litteratur.

Clarke er stor innenfor *fantasy*-miljøet. *Jonathan Strange & Mr Norrell* har for eksempel en egen Facebook-profil, en Tumblr-side, sin egen Wiki, og en såkalt *fandom*¹⁵ på *fan fiction*-portalen archiveofourown.com. Våren 2015 gjennomføres også en ukentlig, guidet gjennomlesning av hele Clarkes forfatterskap i regi av det New York-baserte *fantasy*-forlaget *Tor Books*. Gjennomlesningen ble foreslått som en måte å forberede seg til BBCs miniserie basert på romanen, som ifølge ryktene skal slippes i mai 2015.

Tor Books' gjennomlesning røper noe interessant om hvordan erfarne *fantasy*-lesere responderer på verdensbyggende fortellergrep. Lesere som er vant til komplekse, fiktive verdener, tar i mye større grad enn "vanlige" lesere det fiktive universet alvorlig som et selvfungerende *system*, med sin egen, indre logikk. Mekanismene til systemet blir utgangspunktet for lesningen, og en fortelling eller et hendelsesforløp blir først og fremst iscenesettelsen av en hendelse innenfor dette systemet.

Tor Books' "guide" Kate Nevpu demonstrerer sin forkunnskap om verdensbyggende litteratur gjennom måten hun responderer på premissene for Clarkes fiktive univers. Nevpu finner og aksepterer disse premissene, og med utgangspunkt i dem forsøker hun å se hendelser fra alle kanter for å avgjøre om de virker plausible innenfor dette universet – om de forholder seg til den fiktive verdens fastsatte logikk. Innstillingen til teksten som et system gir seg også utslag i et slags fugleperspektiv, som hun opprettholder kontinuerlig under lesningen. I kommentarene sine hopper hun frem og tilbake i narrativet for å påvise sammenhenger for leseren. Ved hjelp av linker til sine egne tidligere kommentarer, gjør hun leseren oppmerksom på detaljer som korresponderer og overlapper (Nevpu 2015).

Denne oppmerksomme og utforskende leseren er en leser som Clarkes tekster forutsetter. Dette så vi også i forbindelse med fotnotefiksjonen i *Jonathan Strange & Mr Norrell*: Den fiktive verdenen er konstruert som et system som skal

¹⁵ Generelt brukes *fandom* som betegnelse på en subkultur sentrert rundt et kunstverk eller en kunstner; en gruppe *fans*. Men på portalen *Archive of Our Own* brukes *fandom* til å betegne et korpus av *fan fictions* som tar utgangspunkt i samme kunstner eller kunstverk – for eksempel Jane Austen, skikkelsen Sherlock Holmes, en film eller et tegneserieunivers.

fungere, enten leseren oppdager det eller ikke. Man trenger selvsagt ikke å lese noen av fotnotene, verken i romanen eller novellesamlingen, ettersom alle fortellingene fungerer i seg selv, som fortellinger. Men leseren får ikke den maksimale effekten av de verdensbyggende fortellergrepene uten dette nivået. Systemet den fiktive verdenen utgjør, inviterer til å bli oppdaget og utforsket.

Wikien *The Library at Hurtfew* er interessant med tanke på dette. Den fungerer ikke som *fan fiction* i vanlig forstand, ettersom den ikke sikter mot å bruke Clarkes univers som utgangspunkt for nye fortellinger. Hovedmålet med Wikien er å kartlegge Clarkes univers. Siden har form som et digitalt oppslagsverk à la Wikipedia, og fungerer som et leksikon over det fiktive universet. Under kategorien "Persons" finnes for eksempel 200 innførsler, sortert alfabetisk på etternavn. Hver person har sin egen artikkel, og ofte et bilde.

For å skrive disse forklarende, "biografiske" artiklene har bidragsyterne måttet lete etter informasjon om hver person i alle Clarkes tekster og brukt denne fragmentariske informasjonen til å konstruere en ny, sammenhengende tekst. Nesten alle innførslene er skrevet i en (ofte haltende) pastisj av tidlig 1800-talls-engelsk, i stil med *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Artikkelen om Alessandro Simonelli, hovedpersonen i "Mr Simonelli or the Fairy Widower", inneholder for eksempel 813 ord, noe som tilsvarer nesten to A4-sider med tekst. Den er sortert under de tre overskriftene "Early life", "Mr. Simonelli at Allhope" og "Mr. Simonelli and John Hollyshoes", og supplert med et portrettmaleri som ser tidsriktig ut, og som bærer billedteksten "The Much Admir'd Young Mr. Simonelli as seen by his flock in Allhope" (VanHelmont 2013). Retorikken til bidragsyterne viser at de posisjonerer seg innenfor Clarkes univers. Artikkelen som omhandler York, et virkelig sted, gir for eksempel en "biografi" av York som kun inneholder de liksom-historiske hendelsene spesifikke for dette universet, og ingen annen informasjon om det virkelige York.

Et av de beste eksemplene på at bidragsyterne forsøker å posisjonere seg innenfor det fiktive universet (i motsetning til vår verden), er en artikkel om den fiktive personen Mrs Bullworth. En kort handlingstråd i *Jonathan Strange & Mr Norrell* dreier seg om en kvinne som ligner svært på Jane Austens Mrs Rushworth fra *Mansfield Park*, som skaper skandale ved å forlate ektemannen sin for en elsker.



Santa Maria della Salute - Venezia

En ivrig fan på *The Library at Hurtfew* har åpenbart sett seg nødt til å ta den digitale malerkosten fatt for få til å illustrere artikkelen "Pillar of Darkness". Innførselen sikter til en scene i *Jonathan Strange & Mr Norrell*, hvor Jonathan Strange sitter forrykt i sitt kvistværkelse i bydelen Campo Santa Maria Zobenigo i Venezia sommeren 1816 og omgir seg med evig natt. For de skrekkslagne byboerne fortoner denne magien seg som en søyle av mørke som strekker seg opp i himmelen.

Clarke har i praksis klippet denne karakteren inn i sitt eget univers og diktet en historie om henne som fortsetter utover handlingen i Austens roman. Denne allusjonen ble bemerket av mange anmeldere. Under artikkelen om Mrs Bullworth har artikkelforfatteren på *The Library at Hurtfew* lagt til en notis i klammer:

[Note: Several persons have commented on similarities between the unfortunate Mrs Bullworth and a fictional character, 'Maria Rushworth', in a novel by Miss Jane Austen, *Mansfield Park*. These are so close it is perhaps possible that the distinguished authoress knew some details of Mrs Bullworth's story – though we can be sure she would never have learned them from a man as discreet and honourable as Jonathan Strange. Nor, of course, can one easily suppose that Christopher Drawlight would be known to her. The connexion is a mystery.] (tiptaptoe 2008)

Her omtales Austens Maria Rushworth som en fiktiv person, i motsetning til Susanna Clarkes Mrs Bullworth. Det går frem av sitatet at Austen skal leses som en virkelig person, i likhet med Jonathan Strange og Christopher Drawlight: Hun var en forfatter, og hadde en karakter ved navn Maria Rushworth, som vitteleg ligner på den "historiske" Mrs Bullworth. Følgelig kan det altså tenkes at Austens karakter er basert på henne.

I kommentarfeltet nederst på siden diskuteres notisen – burde den være med? Eller ikke? Bekymringen går ut på om notisen bryter illusjonen. Bidragsyterne har en klar idé om at retorikken i artiklene skal ta Clarkes univers alvorlig og behandle de fiktive personene i tekstene hennes som historiske og virkelige. I et eget område, så og si *backstage*, diskuterer de friere med hverandre, og poster innlegg om alt fra BBCs kommende miniserie¹⁶ til ferieturer i Ravnekongens fotspor (VanHelmont 2014).

¹⁶ I skrivende stund er miniserien antagelig like om hjørnet. På *Facebook*-siden til *Jonathan Strange & Mr Norrell* går samtalen i ring: Når kommer den? Hva om den er dårlig? Hva om den ikke yter boken rettferdighet? Når kommer den? Forventningene er høye, og spenningen til å ta og føle på. De to første episodene har nå endelig blitt vist for et prøvepublikum, og administratorene av romanens *Facebook*-side var blant de heldige utvalgte. De kan ymte, hemmelighetsfullt, om at den som venter på noe godt, ikke venter forgjeves.

Fandom

Bidragsterne på *The Library at Hurtfew* viser en annen måte å lese verdensbyggende litteratur på enn det en "vanlig" leser gjør. Mens en vanlig leser vil la seg fange av en god historie og illusjonen den skaper, ønsker disse leserne i enda større grad å tre inn i et univers – å oppdage det, kartlegge det, teste om det fungerer og ta det i bruk.

Fan fiction gir et annet eksempel på dette. Disse leserne går også inn i originalverkets univers. De skjøter på narrativet, låner karakterer, eller tar på andre måter utgangspunkt i den verdenen grunnteksten skaper. Grunnteksten trenger selvsagt ikke være fantastisk eller utpreget verdensbyggende – på *fan fiction*-portalen *Archive of Our Own* (www.archiveofourown.org), finnes for eksempel *fandoms* med utgangspunkt i alt fra Victor Hugos *De elendige* til japansk manga. Alle skjønnlitterære tekster skaper en slags verden som leseren kan bli kjent med og spinne videre på, enten denne verdenen baserer seg på leserens verden, eller er funnet opp av en forfatter. Men utpreget verdensbyggende litteratur genererer andre typer *fan fiction* fordi fiktive universer skaper en slags ramme som *fan fiction*-forfatterne kan ta utgangspunkt i. De fleste fortellingene fra Susanna Clarkes univers holder seg strengt til den fiktive verdenens indre logikk.

Susanna Clarkes *fandom* er lite sammenlignet med de største på *Archive of Our Own*. 63 fortellinger med utgangspunkt i hennes univers er registrert på nettsiden (til sammenligning har for eksempel innførselen "Sherlock Holmes" 2.665 *fan fictions* pr. 27.04.15). Forfatterne av disse historiene forsøker seg gjennomgående på en språklig pastisj slik også Clarke gjør, og supplerer også ofte fortellingene sine med fotnoter. Noen bruker kun personer og hendelser som nevnes i romanen eller en av novellene, noe som i *fan fiction*-vokabularet refereres til som *canon*. *Post-canon* er naturlig nok det motsatte, hvor forfatteren tar utgangspunkt i universet, men finner opp egne personer og hendelser. Mange blander også fiktive universer. Én fortelling er en *crossover* med Patrick O'Brians historiske romaner i *Aubrey-Maturin*-serien (1969–2004), en annen med Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-bøker (1887–1927), en tredje med superhelt-universet skapt av Marvel Comics (fra og med *The Fantastic Four* i 1961).

Én historie skaper en fiksjon som både imiterer Susanna Clarkes kompliserte fiksjoner, og kompliserer dem enda mer: Den gir seg ut for å være en annotert utgave (første ledd utgiverfiksjon) av en oversettelse (andre ledd utgiverfiksjon) av et brev skrevet av Plinius den yngre til Lucius Licinius Sura en gang på 100-tallet. "Brevet" skildrer et møte med en alv, og spinner dermed videre på Clarkes mange referanser til Julius Cæsar og til møter mellom romerne og alvene i England i den romerske senantikken. Skriveren og mottageren av "brevet" er valgt med omhu: Plinius skrev faktisk brev til Lucius Licinius minst to ganger, der temaet dreide seg om de fysiske lover og det overnaturlige (*Ep.* 4.30 og 7.27). Den fiktive oversetteren er funnet opp av forfatteren selv, ikke av Susanna Clarke. Men magasinet vi (liksom) leser denne annoterte "oversettelsen" i, *The Famulus*, er et fiktivt magi-magasin fra Clarkes univers. I kjent Susanna Clarke-stil har forfatteren også oppgitt full bibliografisk informasjon: "The Famulus, reestablished 1817, volume viii, issue iv" (fog_shadow 2010).

Noen fortellinger spinner også videre på detaljer fra Clarkes univers – for eksempel noe som nevnes i en fotnote, men aldri utbroderes, eller en liten biperson som aldri får sin egen historie. Clarkes tendens til å finne opp bøker, magasiner, historikere, og akademiske tvistemål, videreføres også av mange av forfatterne. Én fortelling gir seg for eksempel ut for å være et utdrag av en bok skrevet av Mrs Strange, Jonathan Stranges kone (CloudAtlas 2014).

Det varierer hvor tro forfatterne er til det universet Clarke har skapt. Bidragsyterne på *The Library at Hurtfew* forholder seg til dette universet som et stort, komplekst og logisk sammenhengende system som kan klassifiseres og kategoriseres. Med nitid nøyaktighet dokumenterer de "fakta" innenfor dette universet, sorterer det alfabetisk og presenterer det for leseren som et oppslagsverk. *Fan fiction* derimot, er i mindre grad avhengig av et slikt system. Enhver roman kan fungere som grunntekst for en *fan fiction* dersom målet er å skjøte på narrativet til grunnteksten, eller skrive den ufortalte historien til en biperson.

Den implisitte leseren

Fortellinger forutsetter noen som forteller og et publikum, det Seymour Chatman i *Story and Discourse* fra 1978 kaller "narrator" og "narratee" (150). Men mer

interessant i forhold til fortellergrep, er nivået over fortelleren: den implisitte forfatteren.¹⁷ Chatman betegner ham som et *det*, en stemmeløs, upersonlig, tekstlig funksjon, et narrativt prinsipp som styrer leserens lesning ved å velge hva vi får se, i hvilken rekkefølge, og fra hvilken synsvinkel:

He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. (...) He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole... (Chatman 1978: 148)

Den implisitte forfatteren legger føringer på hvordan teksten kan leses, og henvender seg dermed til en *indre* leser, en leser som tilhører teksten, som teksten har skapt og forutsetter: den implisitte leseren (Chatman 1978: 150).

Fiksjonskontrakten krever av den virkelige leseren at hun tar denne rollen mens hun leser: "When I enter the fictional contract I add another self: I become an implied reader" (150). Vi må adoptere den verdensanskuelsen eller de antagelsene om verden som teksten forutsetter, for at fiksjonen skal fungere slik den er ment (150).

Når teksten er fantastisk, lagt til en fiktiv verden, til fremtiden, eller en annen slik tenkt virkelighet, legges det mer press på dette kravet. Fiksjonen er sterkere, "mer" fiktiv, den krever mer av leseren for å fungere. Det skal ikke like mye til å "tro" på en fortelling lagt til Oslo, som en fortelling fra Mars. En historie lagt til en prosaisk og, for leseren, velkjent virkelighet, kan selvfølgelig også forutsette en verdensanskuelse hos sin implisitte leser som den virkelige leseren føler seg ukomfortabel med. Gamle bøker kan særlig skape denne effekten på grunn av verdene teksten tar for gitt hos sitt publikum, som kan virke hårreisende i dag – for eksempel Robinson Crusoes skjeve vennskap med sin nesegrus hengivne Fredag. Men den mest grunnleggende verdensanskuelsen, en gjensidig enighet om tyngdekraften og kompassretningene, for eksempel, kan forfatteren ta for gitt at han eller hun deler med leseren. Slik er det ikke nødvendigvis i verdensbyggende litteratur.

¹⁷ Chatman låner denne betegnelsen fra Wayne Booths *The Rhetoric of Fiction* (1961).

Leserne jeg har referert til som "*fantasy*-leserne", forholder seg til Susanna Clarkes tekster først og fremst som fortellinger innenfor et gitt, fiktivt univers, og ofte leser de ved å tilegne seg verdensanskuelsen til personene i dette universet. Bidragsyterne på *The Library at Hurtfew* går særlig inn for dette: De adopterer en retorikk som gir inntrykk av at de selv er personer innenfor dette universet, som om tekstens verden også var deres (og vår) verden. På sett og vis krever Clarkes tekster dette av den implisitte leseren. Dette er den retoriske modellen Farah Mendlesohn beskriver som karakteriserende for "the immersive fantasy": både forteller, karakterer og leser antas (tilsynelatende) å dele de samme premisene om verden (Mendlesohn 2008: 59). Slik blir den fiktive verdenen forseglet, en vanntett fiksjon som ikke røper at den er fiktiv. Dersom leseren aksepterer denne måten å lese på, finnes det ikke rom for illusjonsbrudd.

Men mange av Clarkes fortellergrep inviterer også leseren til å se det fiktive universet nettopp som noe litterært og konstruert. Den selvbevisste bruken av fiktive paratekster, pastisj, parodi og andre typer intertekstuelle referanser skaper ofte en ironisk avstand til fortellingene som gjør at de balanserer mellom illusjonen og illusjonsbruddet. Det er nettopp dette Ursula Le Guin kritiserer der hun skriver at den kontrollerte og utstuderte bruken av fortellergrep i *The Ladies of Grace Adieu* undergraver det fantastiske, og at holdningen "We really needn't take this seriously, you know", ender opp med å dominere novellesamlingen (Guin 2006).

Verdensbyggende litteratur gir leseren mulighet til å tre inn i et univers i større grad enn realistisk fiksjon, ettersom selve verdensbyggingen ofte er et høyt prioritert prosjekt – kanskje høyere prioritert enn fortellingens hendelsesforløp. Verdensbyggingen inviterer leseren til å utforske det fiktive universet. Resepsjonen av Susanna Clarkes forfatterskap viser at de som i størst grad har tatt denne rollen, er lesere innenfor *fantasy*-miljøet, lesere som har forkunnskap om verdensbyggende litteratur. Anmelderne i "vanlige" medier forholder seg snarere til det fiktive universet som en litterær konstruksjon, et produkt av pastisj og nøye historisk *research*. Clarkes fiktive univers inviterer til begge deler.

Avslutning

Kompliserte fiksjoner

Har landsbyen Thoresby i Nottinghamshire en usedvanlig imponerende bro? Dette spørsmålet kan komme til å plage leseren av "Tom Brightwind or How the Fairy Bridge Was Built at Thoresby", hvor byggingen av en bro fungerer som omdreiningspunkt for handlingen. I en scene i novellen våkner Henry Cornelius, en arkitektstudent ved Cambridge, plutselig opp fra en drøm med bildet av en bro på netthinnen. Det er midt på natten, men han går ut i gaten i bare nattøyet. Her møter han bokhandleren, kledd likedan, som gir ham boken *Carceri d'Invenzione* (1761), en serie etsninger av dystre, massive og labyrintiske byggverk utført av den italienske kunstneren Giambattista Piranesi. En hest står salet og klar, og Cornelius setter seg på den. Han fordyper seg i Piranesis etsninger, og når han igjen ser opp fra boken, er han fremme ved elvebredden i Thoresby. Her er arbeidsfolk på plass, også de i nattøyet, og hester er i ferd med å slepe tømmer og steinblokker ned til bredden av elva:

The scene before Cornelius was one of the most frantic industry imaginable. Massive timbers and blocks of stones lay strewn about on the bank and teams of horses were bringing more every minute. There were workmen everywhere one looked (...). What was very extraordinary about these men was that they were dressed in the oddest assortment of nightgowns, coats, breeches, nightcaps and hats. One fellow had been in such a hurry to get to Thoresby that he had put his wife's gown and bonnet on, but he hitched up his skirts and carried on regardless. (Clarke 2007: 200)

En ingeniør og en byggherre fra Nottingham står også ved elva, fordypet i samtale. Først når Cornelius dukker opp med plantegningene, ser de hva det er de skal bygge. På bare noen timer står broen klar, og arbeidsfolket lar seg overmanne av søvnen der de står.

Fortellingen kan minne om et opphavssagn, en fortelling som forklarer hvordan et landemerke ble til eller hvorfor reven har hvit haletipp. Mange av fortellingene til Susanna Clarke benytter opphavssagnets struktur. En historisk hendelse kan få en ny, og som regel fantastisk, foranledning, slik som at Lord Byron

får ideen til diktet *Manfred* (som handler om en magiker) fordi han nettopp har møtt magikeren Jonathan Strange, eller at slaget ved Waterloo vinnes ved hjelp av magi. Susanna Clarkes gjennomgående sammenblanding av historiske og fiktive elementer gjør at leseren raskt lærer seg å undersøke fortellinger som brobyggingen i "Tom Brightwind" nærmere. Men det finnes ingen massiv, Piranesi-lignende bro i Thoresby. Den etterforskende leseren som begynner å undersøke alle broene i Thoresby, må snart gi tapt og innse at hun har blitt ført på ville veier.

Historiseringen av det fantastiske som verdensbyggende strategi

Sammenblandingene mellom historie og fiksjon er et av de mest sentrale fortellergrepene til Susanna Clarke. Når det fantastiske omtales som om det var historisk, blir det fantastiske normalisert, og oppnår dermed en slags realisme eller troverdighet. Jonathan Strange som engasjeres av prinsregenten for å undersøke om kong George IIIs galskap kan kureres ved hjelp av magi, eller John Aubrey som bruker en trylleformel fra Elias Ashmoles samling i Oxford for å påkalle en alv, er scener som plasserer fantastiske hendelser i en historisk kontekst. I *Rhetorics of Fantasy* (2008) omtaler Farah Mendlesohn denne strategien som "casualizing the fantastic", et grep som særlig kjennetegner "the immersive fantasy" (Mendlesohn 2008: 59).

Historiseringen av det fantastiske går igjen i alle Clarkes fortellinger. Det blir et strategisk grep i forhold til verdensbygging fordi det skiller den fiktive verdenen tydelig fra leserens. Hendelser som ville vært umulige i leserens verden, kan ha status som historiske, virkelige hendelser i den fiktive verdenen. Her etableres en annerledes virkelighet, bygget på et annet sett premisser. Når den fiktive utgiveren for eksempel beklager seg over den nedlatende holdningen mannlige magikere hadde overfor sine kvinnelige kollegaer på 1800-tallet, krever retorikken hans at leseren adopterer samme sett antagelser om verden for at utsagnet skal gi mening. Vi må identifisere og akseptere reglene for den fiktive verdenen for at fiksjonen skal fungere optimalt.

Reglene til verdenen formidles gjerne gjennom de fiktive paratekstene. Fiktive fotnoter og introduksjoner supplerer novellene med "ytre", kontekstualiserende "fakta". Innledningen til "Tom Brightwind" er illustrerende. Her kan vi lese at fortellingen først sto på trykk i *Blackwood's Magazine* i 1820, og at den

er et eksempel på den populære sjangeren ”Tom and David Stories”, som særlig hadde sin storhetstid på 1800-tallet. Introduksjonen formidler til leseren et viktig premiss ved dette universet: at alver finnes, og at for personene i den fiktive verdenen er dette faktumet noe dagligdags og innlysende. Dette blir en del av den verdensanskuelsen vi som lesere må adoptere dersom vi skal ta den leserollen teksten tilbyr oss. Det er også de fiktive paratekstene som i størst grad formidler forbindelser mellom tekster. Disse forbindelsene blir viktige verdensbyggere fordi de forteller leseren at ulike fortellinger skal leses inn i det samme universet. Slik blir verdenen en omfattende rammefortelling med kapasitet til å romme mange enkeltstående narrativer.

Forbindelsene sørger også for å understreke de spesifikke premissene for verdenen ved å gjenbruke dem i ulike kontekster. Epigrafen som innleder ”The Ladies of Grace Adieu” er et godt eksempel på dette. Den forestiller et sitat fra boken til The Lady Catherine of Winchester, en person som bare finnes i Susanna Clarkes univers. I *Jonathan Strange & Mr Norrell* blir hun gjennomgående omtalt som en historisk person fra Englands middelalder. I novellens epigraf bekreftes dette, både ved at årstallene for hennes levetid står oppført og gjennom opplysningen om at boken hennes originalt ble skrevet på latin. Overensstemmelsen mellom hvordan Catherine av Winchester fremstilles i romanen og i novellesamlingen, forsterker troverdigheten hennes som historisk person – hun blir et aspekt ved denne verdenen, som skiller den fra leserens. De fiktive paratekstene speiler den informative funksjonen til autentiske paratekster slik at vi får en realisme som blir overbevisende, men samtidig ironisk.

Imitasjonen av litterære sjangre og konvensjoner skaper en realisme-effekt i Clarkes fortellinger og bidrar til verdensbygging. I novellesamlingen finner vi for eksempel tekster som imiterer fotnoter, folkeeventyr, memoarer, dagbøker, godnattfortellinger og epigrafer. Ved å etterligne konvensjonene for disse sjangerne, kan Clarke også spille på konnotasjonene de ulike sjangerne fører med seg. Paratekster konnoterer for eksempel objektivitet, vitenskapelighet og informasjon som er ekstern i forhold til tekstens verden. Å bruke paratekster til å formidle liksom-historisk og liksom-kontekstualiserende informasjon om novellene, utgjør derfor en effektiv måte å vise leseren hva som skal leses som sant, og hva som skal

leses som oppdiktet innenfor rammen av universet. De fiktive paratekstene får låne litt av autoriteten til autentiske paratekster, og avsenderen, den fiktive professoren, får låne litt av autoriteten til virkelige professorer.

Å fremstille en novelle som et dagbokfragment eller memoarer er en annen måte Clarke gir fiksjonstekstene sine større troverdighet på. Dagbøker brukes ofte som historisk kildemateriale – forfatteren kan selvsagt være upålitelig, men dagbøker regnes likevel ikke som fiksjonstekster. Forfatteren lyver kanskje for seg selv, men vi har ingen grunn til å tro at han eller hun for eksempel finner opp historiske hendelser som aldri inntraff. Når vi leser Alessandro Simonellis ”dagbokfragment”, krever derfor fiksjonskontrakten av leseren at vi forstår fortellingen som en i utgangspunktet sann, men kanskje litt skjev, fremstilling av virkelige hendelser (innenfor dette universet). Folkeeventyret har også en helt særegen historisk status som skiller det fra annen skjønnlitteratur. Gjennom mange generasjoner av muntlig overlevering har folkeeventyrene kontakt med gamle myter og folketro. ”John Uskglass and the Cumbrian Charcoal Burner”, som presenteres som et folkeeventyr (i motsetning til en novelle) forsterker for eksempel troverdigheten til Ravnekongen som en mytisk konge fra Englands middelalder.

For å kunne utnytte konnotasjonene til disse litterære sjangerne, er Clarke avhengig av at leseren oppfatter imitasjonen. Dette gjelder også bruken av pastisj. Dersom språket i ”On Lickerish Hill” ikke gir leseren konnotasjoner til 1600-tallet, blir det arkaiske språket et fortellergrep med liten effekt. Dersom leseren ikke kjenner til Jane Austen eller den tidsspesifikke estetikken til engelske kunstnere og forfattere under *The Regency*, forsvinner mye fra *settingen* til noveller som for eksempel ”The Ladies of Grace Adieu”, ”Mr Simonelli or the Fairy Widower” eller ”Mrs Mabb”. Denne *settingen* er minst like litteraturhistorisk som historisk, og bidrar til novellenes meningsinnhold som følge av den tilleggsmeningen som intertekstene gir.

Clarke's fiktive univers er en alternativ (og fantastisk) versjon av et historisk England vi nå bare kjenner gjennom skjønnlitteratur, historiske dokumenter og vår egen tids rekonstruksjoner i litteraturen og på film. Det skiller seg ut blant fiktive universer i *science fiction* og *fantasy*-litteratur både ved å være så nøye basert på historiske hendelser og personer, og ved å legge seg så tett opp til språk og litterære konvensjoner fra tidligere epoker. Mange av de verdensbyggende fortellergrepene

henvender seg nettopp til lesere med forkunnskap om verdensbyggende litteratur – lesere som utforsker, prøver ut og tar i bruk det fiktive universet. Men andre fortellergrep som også får en verdensbyggende funksjon i dette universet, slik som pastisj, parodi, allusjoner og fiktive paratekster, forutsetter en mer filologisk leser, med forkunnskap om kanonisert litteratur og litteraturhistorie.

Modelleseren og den optimale leseren

I essayet "Il lettore modello" (1979), formulerer Umberto Eco tekstens implisitte leser som en "modelleser", en hypotetisk leser konstruert av forfatteren (Eco 1981: 184). Forfatteren trenger denne modellen under skriveprosessen, en mal til å prøve ut fortellergrepene sine på: Fungerer denne teknikken? Må jeg forklare bedre her? Eller forstår leseren min hva jeg mener? Forfatteren velger selv hvor kompetent hun vil gjøre modelleseren sin. Susanna Clarkes fortellinger fungerer på flere nivåer og krever ikke så mye forkunnskap av leseren for å fungere som enkeltstående narrativ. Men de skjulte sporene og forbindelsene i tekstene inviterer også til å bli oppdaget, og forutsetter en leser som er villig til å oppføre seg som en detektiv.

Det er kjennetegnende for dette universet at små, uventede detaljer kan være hentet fra historiske kilder eller litterære tekster. Men elementer som signaliserer at de burde undersøkes nærmere, slik som broen i "Tom Brightwind or How the Fairy Bridge Was Built at Thoresby", kan like gjerne vise seg å være oppdiktede. Disse bomturene blir også en del av lesningen. De selvrefleksive fortellergrepene skaper i sin tur en selvrefleksiv leser. Selve leserrollen blir en del av meningsinnholdet i fortellingene, et aspekt ved den fiktive verdenen, som både blottlegger fiksjonene og viser frem hvor komplekse de er.

Novellen "Tom Brightwind" åpner med en påstand som lokker leseren (i alle fall visse lesere) til å bruke *Google Maps' Street View*-funksjon: "For most of its length Shoe-Lane in the City of London follows a gentle curve and it never occurs to people to wonder why" (Clarke 2007: 164). Jeg sjekket *Google Maps*. Jeg brukte *Street View*-funksjonen. Det er sant at Shoe Lane i London løper i en svak krumning. Men ikke fordi den bøyer av rundt det ene tårnet til et slott (nærmere bestemt Tom Brightwinds slott, som har 14 forskjellige tårn på 14 forskjellige steder i verden).

En "optimal" leser, som kan forholde seg til dette universet på alle nivåene det inviterer til å bli lest på, må ha mye forkunnskap om både kanonisert litteratur og verdensbyggende litteratur, om historie, film og populærkultur. De verdensbyggende fortellergrepene til Susanna Clarke forutsetter en viss lese måte for at det fiktive universet skal fungere optimalt. Graden av troverdighet og illusjonsbrudd avhenger av leserens forkunnskaper og lese måte, hvilken "verdanskuelse" vi adopterer i forhold til tekstens verden. Går vi inn i universet og glemmer vår egen verden? Observerer vi det kun utenfra, som en imponerende litterær konstruksjon? Eller har vi plass til to tanker i hodet på samme tid?

Litteratur

- Aubrey, John. 1784. *Miscellanies upon Various Subjects* [1696]. London
(Tilgjengelig fra *Gale Cengage Learning. Eighteenth Century Collections Online*)
- Austen, Jane. 2001. *Pride and Prejudice* [1813]. Utg. Donald Gray. London
— 2012. *Emma* [1816]. Utg. George Justice. London
- Baker, David. 2011. "History as Fantasy. Estranging the Past in Jonathan Strange and Mr. Norrell". *Otherness. Essays and Studies* 2:1 (ingen paginering).
<<http://www.otherness.dk/journal/>> Nedlastet 18.01.2015
- Barthes, Roland. 2003. "Virkelighetseffekten" [fr. orig. 1968]. Overs. Karin Gundersen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oslo, s. 73–79
- Booth, Wayne. 1983. *The Rhetoric of Fiction* [1961]. London
- Brown, Helen. 2004. "Under her spell". *The Telegraph* 14.09.2004.
<<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3623749/Under-her-spell.html>>
Nedlastet 13.03.2015
- Brown, Paula. 2012. "Gnostic Magic in Jonathan Strange and Mr. Norrell". *Journal of the Fantastic in the Arts* 23.2, s. 239–59
- Byrne, Deirdre. 2009. "The Book and the Spell in Susanna Clarke's Jonathan Strange & Mr Norrell". *English Academy Review. Southern African Journal of English Studies* 26:2, s. 4–15
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2002. *Den skarpsindige lavadelsmann Don Quijote de la Mancha* [sp. orig. 1605–1615]. Overs. Arne Worren. Oslo
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY
- Clarke, Susanna. 2005. *Jonathan Strange & Mr Norrell* [2004]. London
— 2007. *The Ladies of Grace Adieu* [2006]. London
- Clodd, Edward. 1898. *Tom Tit Tot. An Essay on Savage Philosophy in Folk-Tale*. London (Tilgjengelig fra *Hathi Trust Digital Library*)
- CloudAtlas. 2014. "The Widow of Bells Brook". *Archive of Our Own*.

- <<http://archiveofourown.org/works/1146656>> Nedlastet 27.04.2015
- Clute, John og John Grant (red.). 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*. London
- Clute, John. 2004. "Excessive Candour. Please open the gate". *Science Fiction Weekly* 10:36 (ingen paginering)
- Defoe, Daniel. 1994. *Robinson Crusoe* [1719]. Utg. Michael Shinagel. New York
- Eco, Umberto. 1981. "Læserens rolle" [it. orig. 1979]. Overs. Michel Olsen. *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Red. Michel Olsen og Gunver Kelstrup. København, s. 178–200
- 2009. *Rosens navn* [it. orig. 1980]. Overs. Carsten Middelthon. Oslo
- fog_shadow. 2010. "On Ancient Fairies". *Archive of Our Own*.
<<http://archiveofourown.org/works/63681>> Nedlastet 27.04.2015
- Fowles, John. 1969. *The French Lieutenant's Woman*. London
- Garnett, Richard. 1932. "John Aubrey". *Dictionary of National Biography*, bd. 2 [1885]. Red. Leslie Stephen. London, s. 243–245
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree* [fr. orig. 1982]. Overs. Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln, NE
- 2001. *Paratexts. Thresholds to Interpretation* [fr. orig. 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Utg. Richard Macksey og Michael Sprinker. Cambridge
- Grossman, Lev. 2004. "Of Magic and Men". *TIME Magazine* 16.08.2004.
<<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,994877,00.html>>
Nedlastet 20.01.2015
- Guin, Ursula Le. 2006. "Fairy tales for cynics". Los Angeles Times 15. oktober 2006.
< <http://articles.latimes.com/2006/oct/15/books/bk-leguin15>> Lastet ned 09.05.2015
- Hendrix, Grady. 2004. "Do you believe in magic?". *The New York Village Voice* 24.08.2004.
<<http://www.villagevoice.com/content/printVersion/185688/>> Nedlastet 13.01.2015
- Hogle, Jerrold E. 2002. "Introduction. The Gothic in Western Culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Red. Jerrold E. Hogle. Cambridge, s. 1–20

- Hoyle, Victoria. 2006. "The Ladies of Grace Adieu by Susanna Clarke". *Strange Horizons* 20.11.2006 (ingen paginering).
<http://www.strangehorizons.com/reviews/2006/11/the_ladies_of_g.shtml>
Nedlastet 07.05.2015
- Hutcheon, Linda. 1991. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [1985]. New York
- 1988. *A Poetics of Postmodernism*. London
- Lee, S.L. 1932. "Simon Forman". *Dictionary of National Biography*, bd. 19 [1889].
Red. Leslie Stephen. London, s. 438–441
- Mendlesohn, Farah. 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, NJ
- Monkhouse, Cosmo. 1932. "Sir Thomas Lawrence". *Dictionary of National Biography*, bd. 32 [1892]. Red. Sidney Lee. London, s. 281–283
- Nevpu, Kate. 2015. "Jonathan Strange & Mr Norrell Reread part 12". *Tor Books*.
<<http://www.tor.com/blogs/2015/01/jonathan-strange-a-mr-norrell-reread-part-12>> Nedlastet 27.04.2015
- O'Malley, Patrick R. 2011. "Gothic". *A Companion to Sensation Fiction*. Red. Pamela K. Gilbert. Hoboken, NJ, s. 81–93
- Page, Benedicte. 2004. "Spell-bound in Super-England". *The Bookseller* 14.05.2004, s. 26.
<<http://go.galegroup.com/ps/i.do?ty=as&v=2.1&u=oslo&it=search&s=RELEVANCE&p=LitRC&qt=SP~26~IU~5128~SN~0006-7539&lm=&sw=w&authCount=1>> Nedlastet 18.01.2015
- Reid, Luc. 2004. "Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr. Norrell*: Magic Chuses To Reemerge in Regency England". *Strange Horizons* 27.09.2005 (ingen paginering).
<<http://www.strangehorizons.com/2004/20040927/jonathanstranger.shtml>> Nedlastet 07.05.2015
- Richardson, Samuel. 1985. *Pamela, or Virtue Rewarded* [1740]. Utg. Peter Sabor. London

- Roberts, Adam. 2012. "Gothic and horror fiction". *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Red. Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge, s. 21–36
- tiptaptoe. 2008. "Maria Bullworth". *The Library at Hurtfew*.
<<http://hurtfew.wikispaces.com/Maria+Bullworth>> Nedlastet 27.04.2015
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [fr. orig. 1970]. Overs. Richard Howard. Ithaca, NY
- Tolkien, J.R.R. 1975. *The Hobbit* [1937]. London
- Troost, Linda V. 2007. "The nineteenth-century novel on film. Jane Austen". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Red. Deborah Cartmell og Imelda Whelehan. Cambridge, s. 75–89
- VanHelmont. 31.12.2013. "Alessandro Simonelli". *The Library at Hurtfew*.
<<http://hurtfew.wikispaces.com/Alessandro+Simonelli>> Nedlastet 27.04.2015
- 16.09.2014. "Searching the Raven King: Yorkshire and Cumbria". *The Library at Hurtfew*.
<<http://hurtfew.wikispaces.com/share/view/69314554>> Nedlastet 27.04.2015
- Waring, Belle. 2005. "Who is the Narrator of Jonathan Strange and Mr Norrell, and Where Are the Lady Magicians?". *Jonathan Strange & Mr. Norrell. A Crooked Timber Seminar*, s. 10–14.
<<http://crookedtimber.org/2005/11/29/jonathan-strange-mr-norrell-seminar-introduction/>> Nedlastet 29.04.2015
- Wessells, Henry. 2007. "An Herde of Curlewes". *New York Review of Science Fiction* 19:11, s. 18–19