

Camilla Kolstad Danielsen

# Potpurri som genrepraksis i Voltaires sene filosofiske fortellinger

Avhandling for graden doctor artium

Trondheim, november 2006

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden doctor artium

Det historisk-filosofiske fakultet  
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

© Camilla Kolstad Danielsen

ISBN 82-471-8220-3 (trykt utg.)  
ISBN 82-471-8218-1 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlinger ved NTNU 2006:220

Trykt av NTNU-trykk

## FORORD

Denne avhandlingen har blitt mulig gjennom et treårig stipend fra *Norges forskningsråd*. Arbeidsgiver har vært *Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet* (NTNU), *Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap*. *Universitetet i Oslo* har dessuten leid ut et kontor ved det som før het *Klassisk og romansk institutt*, og *Universitetsbiblioteket i Oslo* har stilt en såkalt «forskerkleve» til rådighet i slutfasen. Et mobilitetsstipend fra *Norfa* finansierte et to måneders forskningsopphold ved *Københavns universitet*, og *Institut for Litteraturvidenskab* lånte meg da et kontor. De skal alle ha takk!

Penger og pult gjør imidlertid ingen avhandling alene. Jeg har hele veien nytt godt av faglige kommentarer fra en lang rekke personer gjennom konferanser, seminarer og diskusjoner av ulike slag. Miljøet av 1700-tallsforskere knyttet til *Norsk selskap for 1700-tallsstudier* og det NTNU-baserte forskningsprosjektet *Frihetens århundre* (1996–2005) har vært særlig viktig. Takk til alle lesere, tilhørere, kommentatorer og kritikere, både innenlands og utenlands! En person som fortjener en spesiell takk er min veileder Knut Ove Eliassen. Han har med trenet blikk for begreplige nyanser hjulpet meg å løsne på alle de flokene jeg har rotet meg opp i underveis, alltid med oppmuntrende tillit til min prestasjonsevne. Jeg vil også rette en stor takk til Anne Beate Maurseth og Ellen Marie Krefting, som begge har lest igjennom manuskriptet og gitt helt uvurderlige tilbakemeldinger. Til sist, men ikke minst, vil jeg takke mitt bakkemannskap Martin, Mathilde og Bastian, samt familie og venner, for å ha brakt meg ned på jorda hver dag og minnet meg om at livets store spørsmål ikke bare utspiller seg i en tenkt virkelighet.

Aller sist vil jeg dessuten takke gjetergutten Kaldi, som for et og et halvt tusen år siden oppdaget at geitene hans reagerte så rart da de spiste av kaffebusken. Hadde han ikke fortalt det til en munk, og hadde ikke munkene hatt så søvndyssende bønner å be, så hadde de ikke utviklet noen kaffedrikk; da ville ikke kaffen erstattet vinen hos araberne etter islams fremvekst, kaffen ville ikke spredd seg til Europa på 1600-tallet, det ville ikke blitt moderne å gå på kafé, og Voltaire ville ikke blitt kjent for sitt legendariske kaffekonsum på *La Procope* i Paris; alkoholen ville sløvet opplysningsfilosofien, vi ville ikke fått noen menneskerettserklæring eller forestilling om «frihet, likhet og brorskap», universitetene ville ikke blitt åpne for allmennheten, og enda mindre for kvinner, og da ville ikke vi sittet her den dag i dag, med denne avhandlingen i neven. *Et voilà justement comme on écrit l'histoire*, som Voltaire ville ha sagt.

Oslo, 2. juni 2006.

## TEKNISK NOTE

I denne avhandlingen angis titler på Voltaires filosofiske fortellinger i kursiv uansett lengde på fortellingen. Dette understreker den genremessige likheten mellom korte og lange fortellinger, og er ikke uvanlig blant forskere som arbeider med Voltaire.

Jeg viser med O og bindnummer til «Oxford-utgaven», den pågående utgivelsen av Voltaires samlede verker ved Voltaire Foundation i Oxford. D + tall viser til standardnummereringen av Voltaires korrespondanse i Oxford-utgaven. P står for «Pléiade-utgaven» av *Romans et contes*. Øvrige Voltairetekster er sitert fra enkeltutgaver fra 1900-tallet. For tekster som ikke er gjenuttitt i nyere tid, henviser jeg av praktiske årsaker til eldre samleutgaver (Moland-utgaven, Cramer-utgaven, «*encadrées*»-utgaven) slik de gjengis på CD-romen *Voltaire électronique*, med omtrentlige sidetall til samleutgavene der disse foreligger, og med forbehold om eventuelle feil i den elektroniske gjengivelsen. Se bibliografien for øvrige benyttede utgaver, forkortelser og fulle referanser.

Sitater fra Voltaires tekster og annet 1700-tallsmateriale gjengis på fransk i hovedteksten. Slik settes fortolkningsmaterialets originale ordlyd i første rekke, uten farge av mine eller andres oversettelser. Av samme grunn har jeg beholdt de siterte kildenes ortografi. Imidlertid er franske sitater av en viss lengde oversatt til norsk i fotnotene, i tråd med ønsket om å gjøre avhandlingen tilgjengelig for et større publikum enn de franskkyndige. Alle oversettelser er mine dersom ikke annet er angitt.

Kommentarlitteratur parafraseres som regel i teksten, eventuelt med original ordlyd i fotnoter, med mindre passasjer blir gjenstand for diskusjon eller er særlig viktige; da oversettes de på samme måte som 1700-tallsmaterialet. Engelske sitater er ikke oversatt.

# INNHold

INNLEDNING.....	7
<i>Potpurriet på 1700-tallet</i> .....	8
<i>Potpurri og satire</i> .....	13
<i>Potpurriet i Voltaires contes philosophiques</i> .....	15
<i>Oversikt over avhandlingen</i> .....	20
<b>1. GENREN CONTE PHILOSOPHIQUE .....</b>	<b>23</b>
1.1 CONTE-GENREN PÅ 1700-TALLET .....	23
<i>Fiksjon</i> .....	23
<i>Lengde</i> .....	27
<i>Stil</i> .....	29
1.2 MODULERINGEN <i>PHILOSOPHIQUE</i> .....	34
1.3 GENRETEORETISKE REFLEKSJONER .....	38
<i>Klassifikasjon</i> .....	38
<i>Modus</i> .....	43
<i>Genrepraksis</i> .....	48
<b>2. DE KLASDISKE FORTELLINGENE .....</b>	<b>51</b>
2.1 <i>ZADIG, OU LA DESTINÉE</i> .....	53
2.2 <i>CANDIDE, OU L’OPTIMISME</i> .....	63
2.3 CONTE <i>PHILOSOPHIQUE</i> SOM GENREMODELL .....	77
« <i>Filosofisk</i> » <i>handlingskonstruksjon</i> .....	77
« <i>Filosofisk</i> » <i>leserkontrakt</i> .....	85
<i>Konklusjon</i> .....	99
<b>3. DE SENE FORTELLINGENE .....</b>	<b>103</b>
3.1 <i>L’INGÉNU</i> .....	109
<i>L’Ingénu som conte philosophique</i> .....	110
<i>L’Ingénu som roman og tragedie</i> .....	112
<i>Fra satire til patos</i> .....	117
<i>Den dobbeltløpne rifles lov</i> .....	124
<i>Filosofisk dydsforestilling</i> .....	126
<i>Konklusjon</i> .....	132
3.2 <i>LA PRINCESSE DE BABYLONE</i> .....	134
<i>La Princesse de Babylone som «moralsk» kjærlighetsroman</i> .....	136
<i>La Princesse de Babylone som opplysningspropaganda</i> .....	140
<i>Den babylonske skjøge</i> .....	143
<i>Parodi på «gammeldags» historieskrivning</i> .....	147
<i>Mot en «moderne» historieskrivning</i> .....	152

<i>Profitt og fornøyelse i filosofiens tjeneste</i> .....	154
<i>Konklusjon</i> .....	157
3.3 <i>L'HOMME AUX QUARANTE ÉCUS</i> .....	160
«Mannens» dannelsesreise gjennom dialoger.....	163
Brudd på linjen.....	168
Fra spøk til alvor.....	172
Persiflasjens død og den nye veltalenhetens fødsel.....	178
Konklusjon.....	182
3.4 <i>LES LETTRES D'AMABED</i> .....	184
Conte-struktur.....	186
Bruk av brevromanen.....	189
Fra en slags eiron til en annen.....	194
Patosens funksjon.....	200
Konklusjon.....	203
3.5 <i>LE TAUREAU BLANC 1774</i> .....	206
Le Taureau blanc som sannhetens embleme.....	208
Allegori og potpurri.....	223
Konklusjon.....	227
3.6 <i>LES OREILLES DU COMTE DE CHESTERFIELD ET LE CHAPELAIN GOUDMAN</i> .....	230
Eksemplarisk narrasjon versus filosofisk dialog.....	232
Fatalitet mellom naturlov og genrelv.....	235
Mise en abyme.....	239
Kroppsmetaforer.....	245
Leserføringer.....	247
Konklusjon.....	251
3.7 <i>HISTOIRE DE JENNI</i> .....	254
Histoire de Jenni som conte philosophique.....	256
Roman og allegori.....	260
Drama og filosofisk dialog.....	263
Teismens tese.....	265
Følelsenes retorikk.....	271
Konklusjon.....	275
<b>KONKLUSJON</b> .....	<b>279</b>
<b>APPENDIKS: CONTE PHILOSOPHIQUE I VOLTAIREFORSKNINGEN</b> .....	<b>291</b>
Conte philosophique i Voltaires bilde.....	291
Forhistorien til Voltaires conte philosophique.....	293
Voltaires conte philosophique i nyere tid.....	296
<b>BIBLIOGRAFI</b> .....	<b>301</b>

# INNLEDNING

Voltaire var i sin samtid kjent som forfatter av en lang rekke suksessfulle tragedier og av Frankrikes nasjonalepos *La Henriade*, verk som nå har mest historisk interesse. I dag symboliserer han opplysningstiden og blir husket som agitator for toleranse og religionsfrihet. Blant hans skjønnlitterære produksjoner er det i all hovedsak *Candide* som fortsatt får oppmerksomhet, og som har oppnådd varig klassikerstatus. Den er helt klart den mest berømte av de tjueseks prosafortellingene som Voltaire publiserte i perioden 1747–1775, og som gjerne omtales som *contes philosophiques*, eller filosofiske fortellinger.<sup>1</sup>

Voltaire forfektet et klassisistisk kunstsyn. Han oppfattet sin forfattermisjon slik at han ville bringe det franske samtidsdramaet på høyde med Racine og Corneille, og han omtalte romanen med forakt. Han var 53 år gammel og trygt plassert på den litterære stjernehimmelen da han første gang lot trykke noe så «banalt» som en *conte*. Voltaires litterære selvforståelse er kanskje noe av grunnen til at de filosofiske fortellingene den dag i dag oppfattes som «klassiske», eller preget av «orden» og «klarhet» i en helt annen grad enn samtidige prosafortellinger fra for eksempel Diderot eller Rousseau. Det er faktisk ikke uvanlig å plassere Voltaires filosofiske fortellinger på et sidespor i litteraturhistoriens utviklingsforløp. Voltaire taler rett og slett ikke til vår tid, fordi han var den siste lykkelige forfatteren.<sup>2</sup>

Man kan kanskje spore en viss polemisk tone i min tilnærming så langt. Derfor vil jeg presisere med det samme at det ikke er denne avhandlingens formål å gjøre Voltaire mer moderne enn han er. Det er utfordring nok å undersøke hans litterære praksis i lys av samtiden. I denne avhandlingen leser jeg Voltaires fortellinger opp mot hverandre, for å se hvordan han praktiserer genren *conte philosophique*. Selv et raskt blikk på de 26 prosafortellingene som vanligvis regnes til genren, viser at de er svært forskjellige. Fortellingene kombinerer så ulike og varierte elementer at det er nærliggende å snakke om en eksperimenterende genrepraksis. Slik er Voltaire som *conteur philosophique* verken bakoverskuende eller fremtidsrettet, men snarere typisk for sin tid. Jeg vil like fullt hevde at det skjer en endring i Voltaires *conte*-praksis på 1760- og 1770-tallet, fra en mer «klassisk» eller enhetlig form, til en relativt markant genremessig dekomposisjon som jeg har valgt

---

<sup>1</sup> Det finnes ingen god oversettelse av *conte* til norsk: «Fortelling» er for generelt, og viser til det franske *récit*, mens «eventyr» ligger nærmere den franske *conte de fée*. Jeg vil derfor ofte bruke *conte* i avhandlingen når jeg presiserer at jeg sikter til fortelling som genre.

<sup>2</sup> Jf. Barthes 1964: «Le dernier des écrivains heureux».

å kalle «potpurri». Denne avhandlingens hovedanliggende er å anskueliggjøre det særmerkte ved Voltaires sene fortellinger i lys av figuren «potpurri», for slik å få tydelig frem hvordan disse fortellingenes genrepraksis skiller seg fra forløpernes. Sammenlignet med suksesser som *Zadig* og *Candide* regnes kvaliteten på Voltaires sene fortellinger gjerne som heller laber, fordi nedbyggingen av genren skiller plott og filosofisk tematikk fra hverandre. Tilnærmingen gjennom potpurriet viser imidlertid at de sene fortellingene er vel så «filosofiske» som de tidligere, men på en annen måte: Splittelsen som åpner seg mellom plott og tematikk viser at oppsettet av ideer og utviklingen av relasjoner mellom dem blir viktigere enn ideenes integrering i et handlingsforløp. Det innebærer ikke nødvendigvis at fortellingene mister sin verdi. I denne avhandlingens lesninger vil jeg snarere vise at en teksts kvalitet kan ligge på ulike plan, slik at en forfatters mindre anerkjente verker eller litteraturhistoriens mange bakevjer kan være vel så interessante som klassikerne.

## POTPURRIET PÅ 1700-TALLET

Termen «potpurri» tilhører ikke et vanlig retorisk eller poetologisk vokabular av den typen man gjerne bruker for å beskrive forfatteres virksomhet. For å forstå hvordan termen kan være produktiv overfor Voltaires fortellinger, er det en fordel å ta et blikk på hvordan den brukes i hans samtid. Vi skal se at potpurriet utfordrer et klassisistisk ideal om orden og klarhet, enten det skjer i kokekunsten eller i diktekunsten.

Hvis vi går til samtidens oppslagsverk, synes termen «pot-pourri»<sup>3</sup> primært å betegne enten det vi kaller «lapskaus», det vil si en blandet matrett («ragoût composé») hvor sammensetningen er uklar, («amas confus»), eller parfymerte «duftkrukker» med blandinger av urter og blomster.<sup>4</sup> Men ordet brukes også i overført betydning om intellektuelt sammensurium, for eksempel om en belest mann hvis kunnskaper ikke er organisert («qui sçait beaucoup des bonnes choses, mais confusément»),<sup>5</sup> eller om det en slik mann presterer verbalt («parlant sur quelque matière, [il] confond tellement les choses et les circonstances qu'on n'y comprend rien»).<sup>6</sup> I forlengelsen av denne figurlige betydningen brukes ordet også om en bok satt sammen av ulike biter «sans ordre,

---

<sup>3</sup> Man skriver på norsk «potpurri» i ett ord, på fransk med bindestrek og en ekstra «o» (*pot-pourri*). Jeg bruker den norske skrivemåten i min egen tekst, men gjengir den franske i sitater og henvisninger.

<sup>4</sup> Jf. *Richelet, Furetière, Académie 1762, Encyclopédie*, art. POT. Potpurriet som musikalsk genre antydes av Crébillon i *Ab! Quel conte* (1751), (jf. Crébillon 1779, s. 612), men trer inn i ordbøkene først på 1800-tallet (for eksempel hos Émile Littré).

<sup>5</sup> *Furetière*, art. POT, «som vet mange gode ting, men på sammenblandet vis», jf. uttrykket «un *pot-pourri* de doctrine».

<sup>6</sup> *Académie 1762*, art. POT, «når han snakker om et emne, blander han tingene og forholdene sammen slik at man ikke forstår noe», jf. uttrykket «*Il en a fait un pot-pourri*».



sans liaison et sans choix». <sup>7</sup> Potpurri som komposisjonsform betegnes gjennomgående som uklar (*confus*), hvilket for forestillingsevnen del innebærer at man ikke bare blander sammen noe, men også at man gjennom sammenblandingen tar feil. Hvis man i sitt intellektuelle arbeid derimot har *choix*, *liaison* og *ordre*, unngår man å blande sammen (*confondre*), og ender med både å forstå og bli forstått. Denne modellen for intellektuelle prosesser utgår fra en retorisk og didaktisk tankegang, men vi finner den igjen i kokekunsten, så vel som i diktetkunsten.

Forordet til en av 1700-tallets mest berømte kokebøker, *Les Dons de Comus* (1739), startet en slags *Querelle des Anciens et des Modernes* i kokekunsten. Jesuittprestene Pierre Brumoy og Guillaume-Hyacinthe Bougéant tar der til orde for 1700-tallets *nouvelle cuisine*. Kokken fremstår som en slags alkymist som trekker smakens kvintessens ut av matvarene og blander smakselementene for å oppnå en totalharmoni:

La cuisine moderne est une espèce de chimie. La science du cuisinier consiste aujourd'hui à décomposer, à faire digérer et à quintessencier des viandes, à tirer des sucs nourissants et légers, à les mêler et les confondre ensemble de façon que rien ne domine et que tout se fasse sentir. Enfin à leur donner cette union que les peintres donnent aux couleurs, et à les rendre si homogènes, que de leurs différentes saveurs il ne résulte qu'un goût fin et piquant, et si je l'ose dire, une harmonie de tous les goûts réunis ensemble.<sup>8</sup>

Kokkens målsetting er å la den naturlige smaken komme til sin rett gjennom en riktig balansert og enhetlig blanding. I den andre enden av kokeprosessen finner man gourmeten, som evner å nyte den naturlige smaken på grunn av et særlig finstilt sanseapparat. Brumoy og Bougéant knytter her kroppens smakssans til den «åndelige» forestillingen om «god smak» med utgangspunkt i en «overdrevent delikat» kroppslig konstitusjon:

Comme le goût corporel et le goût spirituel dépendent également de la conformation des fibres et des organes destinés à opérer leurs diverses sensations, la finesse de ces deux sortes de goûts prouve assurément la finesse des organes qui leur sont propres, et par conséquent on peut, ce me semble, remonter du goût corporel à un principe très délicat qui lui est commun en quelque façon avec le goût purement spirituel.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, «uten sammenheng, uten orden og uten utvalg».

<sup>8</sup> Sit. e. Fink 1995, s. 29, «Det moderne kjøkken er en slags kjemi. Kokkens vitenskap består i å spalte, assimilere og trekke kvintessensen ut av de ulike typer kjøtt; å trekke ut nærrende og lettfordøyelige safter og blande dem sammen slik at alle smakene trer frem og ingen dominerer. Til sist: Å gi dem denne enheten som malerne gir sine farger og gjøre dem så ensartede at det fra de ulike saftene kun fremstår en utsøkt og spiss smak, og, om jeg så tør si, alle smakene forent i en og samme harmoni».

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 30, «Ettersom den kroppslige og den åndelige smaken begge avhenger av formen på de fibre og organene som skal avstedkomme smakenes ulike sanseinntrykk, viser fininnstillingen i disse to typene smak uten tvil at deres respektive organer er like fininnstilte. Følgelig synes det som om man fra den kroppslige smaken kan søke tilbake til et svært fintfølelse prinsipp som den på et vis har til felles med den rent åndelige smaken».

Det er kanskje ikke så rart at *Les Dons de Comus* ble anklaget for ordsnobberi.<sup>10</sup> Særlig forestillingen om mennesker med «naturlig» finstilte organer peker mot en aristokratisk holdning som på 1700-tallet fikk større motbør enn i århundret før. Ut ifra idealet om en harmonisk totalsmak, er det også tydelig at potpurriet ikke har noe å gjøre på gourmetens bord ettersom potpurriet er uten *choix*, *liaison* og *ordre*. Det tilfeldige valget av ingredienser og sammenblandingssprosessen utilstrekkelighet gjør at potpurriet ikke har noen homogenisert totalharmoni.<sup>11</sup>

Sammenhengen mellom kroppslig og åndelig smak blir også diskutert i artikkelen GOÛT i *Encyklopedien*.<sup>12</sup> Artikkelforfatteren utlegger smaken fysiologisk som et resultat av sanseorganenes medfødte konstitusjon, men han peker samtidig på at organene kan oppøves. Montesquieu gjør det samme i forhold til den åndelige smaken i sitt utkast til artikkelens andre del: Det finnes en «*goût naturel*», med utgangspunkt i sanseorganene, men også en «*goût acquis*».<sup>13</sup> I Voltaires bidrag til artikkelens andre del utvikler han *discernement*, «klarsyn», eller evnen til å skjelne nøyaktig, som felles prinsipp for den fysiske og den åndelige smaken. Gourmeten kommer her tilbake i selskap med den litterære nyteren, *l'homme de goût*, og begge nærmer seg sitt materiale analytisk, med *discernement*: «si le gourmet sent & reconnoît promptement le mélange de deux liqueurs, l'homme de *goût*, le connoisseur, verra d'un coup-d'œil prompt le mélange de deux styles ; il verra un défaut à côté d'un agrement».<sup>14</sup> Evnen til å skjelne er imidlertid ikke gitt en gang for alle ut fra sansefibrenes konstitusjon, men kan oppøves:

Un jeune homme sensible, mais sans aucune connoissance, ne distingue point d'abord les parties d'un grand chœur de Musique ; ses yeux ne distinguent point d'abord dans un tableau, les dégradations, le clair obscur, la perspective, l'accord des couleurs, la correction du dessin : mais peu-à-peu ses oreilles apprennent à entendre, & ses yeux à voir ; [...] Ce

---

<sup>10</sup> For en fremstilling av debatten, se Fink 1995 eller Mennell 1981.

<sup>11</sup> *Encyklopedien* synes umiddelbart å motsi dette ved å ta utgangspunkt i parfymørens perspektiv, jf. art. POT. For parfymøren er det avgjørende å måle ingrediensene nøyaktig («dans une quantité si parfaitement égale») når han skal komponere sin potpurri, slik at ingen av duftene kveler de andre («qu'aucune ne l'emporte sur l'autre»). Komposisjonens mål er følgelig å produsere en totalharmoni, noe som passer godt med teoriene bak 1700-tallets *nouvelle cuisine*. Til det kan man innvende at den blandingen parfymøren opererer med, ikke lenger er et potpurri, men har blitt homogenisert til en parfyme.

<sup>12</sup> I henhold til norsk og fransk skrivemåte, skriver jeg *Encyklopedien* når verket omtales på norsk og (*L'Encyclopédie* i franske titler eller sitater.

<sup>13</sup> *Encyclopédie* 7, s. 762.

<sup>14</sup> O 33, s. 129, «dersom gourmeten umiddelbart føler og gjenkjenner blandingen av to væsker, ser den som har smak, kjenneren, i ett og samme øyeblikk om to stiler er blandet; han vil se en svakhet ved siden av en forskjønnelse». Raymond Naves gir en grundig diskusjon av Voltaires smaksbegrep i avhandlingen *Le Goût de Voltaire* (1723). Naves er en av mange som påpeker spenningen mellom Voltaires prinsipper som *connaisseur* og hans egen forfatterpraksis: «Voltaire homme de goût est fait de deux personnes : le juge, qui s'informe, juge et conseille ; l'artiste, qui donne l'exemple. Le premier est plus à son aise que le second [...] ; mais le second [...], par ce qu'il révèle involontairement d'un goût que le connoisseur n'avoue pas, mérite une étude particulière» (Naves 1937, s. 179).

n'est qu'avec de l'habitude & des réflexions qu'il parvient à sentir tout-d'un-coup avec plaisir ce qu'il ne déméloit pas auparavant.<sup>15</sup>

Selv om Voltaires gourmet eller kunstkjenner er mindre aristokratisk enn Brumoys og Bougéants, så er deres «kunstsyn» likevel sammenfallende. Det barokke kjøkkens kompliserte raguer får det glatte lag i *Les Dons de Comus*, og det samme gjelder såkalt «dårlig smak» i Voltaires artikkel: «Comme le mauvais goût au physique consiste à n'être flatté que par des assaisonnemens trop piquans & trop recherchés, aussi le mauvais goût dans les Arts est de ne se plaire qu'aux ornemens étudiés, & de ne pas sentir la belle nature».<sup>16</sup> Kvelende kryddring så vel som utstudert ornamentikk hindrer sansningen av «la belle nature». Parallellen er tydelig ved at Voltaire var en tilhenger av det «nye» kjøkken, og etter hvert som han fikk råd, praktiserte han også rollen som gourmet.<sup>17</sup>

Sammenstillingen av kokekunst og dikterkunst som ligger til grunn for alle disse refleksjonene over smakens natur, har en felles «sensualistisk» plattform: Smaken har utgangspunkt i sansene. Abbed Dubos er tidlig ute med å formulere dette i sin innflytelsesrike avhandling *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719):

Raisonne-t-on pour sçavoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisait-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur, et défini les qualitez de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon ? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connoître si le cuisinier a opéré suivant les regles de son art. On goûte le ragoût et même sans sçavoir ces regles on connoît s'il est bon. Il en est de même en quelque maniere des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant. Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages, qui consistent en l'imitation des objets touchants dans la nature. Ce sens est le sens même qui auroit jugé de l'objet que le peintre, le poëte ou le musicien ont imité.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, «En følsom ung mann uten kunnskaper skiller ikke i begynnelsen mellom de ulike gruppene i et stort kor; øynene hans skiller ikke først i et bilde mellom sjatteringer, halvllys, perspektiv, fargenes harmoni, forbedringen av utkastet. Men litt etter litt lærer ørene hans å lytte og øynene å se, [...]. Det er kun gjennom tilvenning og refleksjon at han kan oppnå å nyte med det samme det han før ikke kunne skille fra hverandre».

<sup>16</sup> *Ibid.*, «Slik dårlig smak i fysisk forstand består i å kun la seg behage av for skarpe og for tilgjorte smakstilsetninger, slik er dårlig smak i kunstens henseende å kun like affektert ornamentikk og å ikke sanse den skjønn naturen». «Naturen» her må ikke forveksles med skog og hei; det dreier seg om en mer eller mindre klassisistisk «belle nature».

<sup>17</sup> Jf. Mervaud 1998.

<sup>18</sup> Dubos 1997, s. 325, «Resonnerer man for å finne ut om raguen er god eller dårlig? Har man noensinne funnet på å fremsette matematiske smaksprinsipper, definere kvalitetene til måltidssammensetningens enkelte ingredienser og drøfte deres proporsjonering i blandingen for å avgjøre om raguen er god? Slik gjør man slett ikke. Vi har i oss en sans som kan kjenne om kokken har handlet i henhold til kokekunstens regler. Man smaker på raguen, og selv uten å kjenne reglene, vet man om den er god. Det er på samme vis med åndsverk og bilder som er tilvirket for å røre og behage oss. Vi har i oss en sans som er forutbestemt til å dømme om disse arbeidenes verdi, som består i deres etterligning av de objektene i naturen som rører oss. Denne sansen er den samme sans som kunne ha dømt om det objektet som maleren, dikteren eller musikeren har etterlignet».

Dubos' hensikt er å vise hvordan smaken ikke er et rasjonelt prinsipp, men er knyttet til sansingen og følelsen, det han senere i teksten kaller *le sentiment*. Men sitatet viser samtidig et poeng som tas for gitt, og det er at kunstens oppgave er å imitere «naturen», og da i særdeleshet den naturen som «berører». Så vel det «nye» kjøkken på 1700-tallet som Voltaires refleksjoner over smaken står slik i forlengelsen av et klassisistisk kunstsyn der det handler om å la «naturen» tre frem gjennom en klar, harmonisk orden.<sup>19</sup> Som Montesquieu påpeker i sin del av *Encyclopédie*-artikkelen, bør selv uorden fremstilles på en ordnet måte.<sup>20</sup>

I et slikt perspektiv kan man spørre hvorfor Dubos har valgt *raguen* i sin sammenligning. For det finnes allerede på 1600-tallet en skepsis overfor *raguen*, og overfor annen mat som var «maskert» gjennom sammensausing eller overdreven kryddring. Boileau trekker opp en klar parallell mellom det maskerte kjøkken og en «barokk» forvrengning av dikterkunstens regler i sin tredje satire: Satirikerer fortviler over en dårlig middag der kapunen er en forkledd hane («Un coq [...], / Qui, changeant sur ce plat et d'état et de nom / Par tous les conviés s'est appellé chapon»), vinen er blandet («À peine ai-je senti cette liqueur traîtresse / Que de ces vins mêlés j'ai reconnu l'adresse»), og smaken er druknet i krydder («Aimez-vous la muscade ? on en a mit partout»).<sup>21</sup> Alt dette blir en parallell til middagsselskapets poesidiskusjon der man hyller helter i presiose gevanter. En slik blanding av et heroisk og et følsomt register er et av Boileaus kjente ankepunkter mot samtidslitteraturen.<sup>22</sup>

Som *raguen*'s fetter går potpurriet dårlig i hop med et klassisistisk kunstsyn. Det er ikke homogenisert i retning av en ordnet og klar totalharmoni, men det kan heller ikke enkelt plukkes fra hverandre igjen, på grunn av sin sammenblandede karakter. Nettopp denne balansen mellom oppdelthet og sammenblanding er potpurriets «uklare» «uordens»-prinsipp. Potpurriet kjennetegnes også ved at ingrediensene og sammensetningsforholdene er preget av en viss ubestemmelighet og tilfeldighet. Furetière peker i artikkelen POT på at potpurriets ingredienser «n'a point de nom particulier», hvilket indikerer at verken utvalg eller proporsjoner er presist

---

<sup>19</sup> Dette kan problematiseres i forhold til Dubos' vektlegging av at dikterkunstens objekt er den naturen som «rører», i henhold til *le sentiment*; her er kanskje en klassisistisk naturoppfatning i bevegelse. Den franske kokekunsten danner imidlertid en grunnleggende klassisistisk forestilling om *bon goût* på 1600- og 1700-tallet, som søker å inkorporere tekniske og vitenskapelige nyvinninger og som danner utgangspunktet for 1800-tallets begrep om «gastronomi», jf. Mervaud 1998, ss. 20f, Menell 1981, ss. v–xxviii.

<sup>20</sup> Jf. *Encyclopédie* 7, s. 763, «ainsi ceux qui peignent les batailles mettent-ils sur le devant de leurs tableaux les choses que l'œil doit distinguer, & la confusion dans le fond & le lointain».

<sup>21</sup> Jf. Boileau 1985, ss. 76ff. Dette er allerede et tema i «Cena Trimalchionis» i *Satyricon*, der den forkleddede maten er en vulgær og overdådig demonstrasjon av dårlig smak.

definert. Potpurriet er slik sett preget av en viss pragmatikk: «Man tager det man haver» på et gitt tidspunkt og blander det sammen, og det utelukker at idealet om smaksharmoni er viktigst. Kunstnerisk kvalitet står ikke høyest på listen.

## POTPURRI OG SATIRE

Før vi går videre med Voltaires *contes philosophiques*, kan det være nyttig å plassere potpurriet i forhold til satiren. De to termene er nemlig nært beslektet ved at de begge er overføringer mellom kokekunst og dikterkunst, og de innebærer begge et element av «blanding». «Satire» som litterær term har sitt opphav i en sammenligning med den romerske *lanx satura*, en offerskål til gudene med årets første frukter, eller med *satura* brukt om en stuffing eller pølse i det folkelige kjøkken. På den bakgrunnen kan man best forstå termen som både «blanding» og som noe «fylt» eller «saturert» (en blanding man blir mett av, i et folkelig perspektiv). Ennius (239–169 f. Kr.) overførte termen til litteraturen ved å kalle sin diktsamling *Saturae*. Det dreide seg om dikt med varierende emne og meter, og det metaforiske navnet tilsier en rik og variert, men også upretensiøs litterær form.<sup>23</sup> Potpurriet, så vel som farsen, kan mot en slik bakgrunn forstås som identisk med satiren. Men satiren er likevel mer kjent for sin kritikk enn for sin sammensatthet. Det kritiske elementet, enten det tar form av latterliggjøring eller invektiv, dukket opp allerede med Lucilius (168–102 f. Kr.), som også festet satiren til heksameteret, og som regnes av Horats som genrens grunnlegger. En satirisk tilnærming finnes også i rikelig monn i samtidig gresk litteratur, og sammen med komisk, burlesk, ironisk og parodisk litteratur av ulikt slag faller det inn under fenomenet *spoudogeloion*, et alvorlig-komisk, eller seriokomisk diskursivt felt. Dette knyttes gjerne til offentlige festligheter der det var tillatt å lette på trykket med kritikk og obsceniteter, slik vi senere finner i karnevalstradisjonene.<sup>24</sup> Selv om romerne gjerne tar æren for satireterminen, og dermed også for satiren som genre (jf. Quintilians berømte *satura tota nostra est*), finnes en utveksling mellom den romerske og den greske tradisjonen som er særlig tydelig med den såkalt «menippeiske» satiren, som blander vers og prosa: Fra Menippus' nå tapte satirer (gresk, 200-tallet f. Kr.) gikk stafettpinnen til Varro (romersk, 116–27 f. Kr.), og så videre til Lukianos (gresk, ca. 120–180).<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Jf. «Art poétique» (1674), chant III: «Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux ; / Mais ne m'en formez pas des bergers douxcreux» (Boileau 1985, s. 242). Dette er også den styrende tematikken i «Les héros de roman, dialogue à la manière de Lucien» (1665/1713).

<sup>23</sup> Jf. Coffey 1989, s. 17, «a rich and variegated but unpretentious literary form».

<sup>24</sup> Videre utforskning av disse relasjonene finnes hos blant annet Bakhtin 1991 og Frye 1957.

<sup>25</sup> For en diskusjon av den menippeiske satiren som nyanserer dens mulige genreforbilde for romanen (Bakhtins poeng), se Gaasland 1992.

På 1700-tallet ble satiren fortsatt oppfattet som en «sammensatt» genre, men mest i forhold til dens topoi, og underlagt den kritiske modusen. En slik oppfatning finner vi for eksempel i artikkelen SATYRE i *Encyclopedien*, som beskriver den romerske satiren som «un amas confus [jf. potpurriets definisjoner, s. 8] d'invectives contre les hommes, contre leurs désirs, leurs craintes, leurs emportements, leurs folles joies, leurs intrigues».<sup>26</sup> Allerede i den greske tradisjonen er det klart at det «satiriske» elementet overskrider satiren som genre. Den vanskelige grenseopptrekkingen dette medfører, gjør at mange ganske enkelt foretrekker å kalle alle satiriske tekster satirer. I et slikt perspektiv er store deler av Voltaires litterære produksjon «satire», ikke minst de filosofiske fortellingene. Satirens komisk-kritiske tilnærming synes godt egnet for opplysningsfilosofien, med dens ambisjoner om å fremme refleksjon og å nå ut mot et større publikum enn tidligere. En slik bruk av satiretermen blir imidlertid forvirrende i forhold til 1700-tallets litterære landskap der satiren fortsatt ble praktisert som en genre, særlig knyttet til personlige disputer og latterliggjøring. Voltaire selv skrev satirer innenfor genregrensene, som for eksempel *Le Pauvre diable* (1760), samtidig som han var skeptisk til satiren nettopp på grunn av dens spott, sjikane og potensielle feider.<sup>27</sup>

Det finnes en viss presedens for å sidestille potpurri og satire i Voltaires filosofiske fortellinger. Pierre Cambou knytter eksplisitt potpurriet til *lanx satura* i sin avhandling om Voltaires fortellinger.<sup>28</sup> Christiane Berna Renaudin tar også utgangspunkt i *lanx satura*, men leser figuren symptomatisk: Satirens dobbelhet (blanding og moralisme) tillater Voltaire både å utforske litteraturens «oralitet» og samtidig plukke ut bare det hans «skjøre mage» (les: klassisk smak) kan klare å fordøye.<sup>29</sup> På tross av at både satire og potpurri er termer for blandet mat, og selv om de kan brukes til å beskrive en del av det samme materialet, mener jeg likevel at det er viktig for presisjonsnivået å skille mellom dem. Potpurriet er en komposisjonsfigur, og viser i seg selv ingen «holdning» slik som satiren, selv om det godt kan være satirisk. Selve blandingen har dessuten en negativ betoning i retning av konseptuell uklarhet, det hele er sauset sammen så man ikke helt forstår hva som er den bærende tanken. Selv om satiren også beskrives som en «amas confus», er den likevel tydelig i sitt angrep. Den forestillingen man finner om «fylde» i *lanx satura* finnes heller ikke i potpurriet. Termen reflekterer snarere den «dekomposisjonen» av de store genrene som er et av prosaens kjennetegn på 1700-tallet, og potpurriet kan slik sett sies å være et «moderne»

---

<sup>26</sup> *Encyclopédie* 14, s. 700, «en uklar sammenblanding av angrep på menneskene, mot deres lyster, deres frykt, deres hissighet, deres dårskaper, deres intriger».

<sup>27</sup> Jf. hans kritikk av Boileau i *Mémoire sur la satire* (1739). For en diskusjon av Voltaires holdning til og praktisering av satiren, se «Les formes de la satire chez Voltaire» i Mortier 1990, ss. 104–122 og Mortier 1977.

<sup>28</sup> Jf. Cambou 2000, s. 610f, «Le titre [*Pot-pourri*] s'explique aussi par le mélange des genres [...], qui tient aux origines burlesques du genre, le *satira lanx*, mélange allègre de manières, de thèmes, de tonalités».

fenomen. I forhold til Voltaires filosofiske fortellinger kan vi på denne bakgrunnen si at de alle har islett av satire eller latterliggjøring/invektiv i forhold til den rådende orden, knyttet til deres «filosofiske» karakter, men at man ikke uten videre kan kalle dem satirer i generisk forstand. Potpurriet peker i større grad mot et organisasjonsprinsipp enn satiren og er, som vi skal se, bedre egnet til å få frem endringen i genrepraksis mellom de tidlige og de sene fortellingene.

## POTPURRIET I VOLTAIRES *CONTES PHILOSOPHIQUES*

Potpurriet opptrer i Voltaires tidlige fortellinger som en tematisk figur. I *Songe de Platon* får vi høre om hvordan Démiurgos setter jordkloden sammen av motstridende elementer. I *Le Monde comme il va* komponerer Babouc en statue av ulike materialer som symboliserer menneskenes sammensatte tilværelse. Denne typen figurer er «antimetafysiske»: Verden fremstår for oss uten *choix*, *liaison* og *ordre*. Voltaire er riktignok aldri i tvil om at det finnes en Gud bak skaperverket, men kritiserer enhver systembygger som mener å ha sett Gud i kortene. Som en videreføring av Dubos' sammenligning, skriver han i artikkelen CORPS i *Dictionnaire philosophique*: «Nous sommes tous comme la plupart des dames de Paris; elles font grande chère sans savoir ce qui entre dans les ragoûts; de même nous jouissons des corps, sans savoir ce qui les compose».<sup>30</sup> Blandingsforholdene kan ikke leses ut av tilværelsens potpurri, så det beste man kan gjøre, er å akseptere sin uvitenhet, nyte det som er å glede seg over, og utholde resten. Denne typen refleksjoner ledsages gjerne av selvrefleksive figurer som stiller spørsmål ved muligheten for å formidle en sammenhengende sannhet om en usammenhengende verden.

På 1760-tallet skjer det imidlertid en endring i Voltaires *conte*-praksis. Til og med *Candide* (1759) virker den filosofiske fortellingen ved at den «tester» en idealitet eller metafysikk på en slags «modell» av verden, ved at den underlegges et handlingsforløp med elementer fra myten og eventyret. Fortellingenes «argument» er integrert i plottet. Etter *Candide* skiller imidlertid plott og argument lag i større grad, og fortellingene blir mer uensartede og oppstykkede. Den filosofiske tematikken er ikke lenger så mye av metafysisk art, men er i større grad knyttet til «oppstykkede» dagsaktuelle problemer som angår den enkelte, slik som rettsvesenet, skattereformer, religiøs praksis, eller Voltaires mange personlige disputer. Tekstenes formelle konstruksjon bryter med tidligere praksis ved at den filosofiske argumentasjonen ikke lenger skjer implisitt gjennom plottet. I stedet skjer den i større grad eksplisitt i filosofiske dialoger eller via utbrudd fra personale fortellere. Genremessig supplerer de sene fortellingene *conte*-genren med elementer fra

---

<sup>29</sup> Jf. Renaudin 1993, ss. 70–86.

historieverket, leksikonartikkelen og den filosofiske dialogen, men også fra pamfletten og den følsomme romanen. Ulike utsigelsesmodi sidestilles internt i tekstene, og de kombinerer ulike responsstrukturer eller følelsesmodi, med appeller til medfølelse, indignasjon eller beundring, ved siden av ironi og satire. Tvilen som knytter seg til fortellingenes formidlingseffektivitet, viker for en økt grad av patos og fremstillinger av vellykket kommunikasjon. Denne multipliseringen av teknikker medfører at tekstenes komponenter i større grad begynner å leve sine egne liv. De sene fortellingene blir mer forskjellige fra hverandre og har også større indre spenninger.

Endringen i *conte*-praksis sammenfaller i tid med en mer omfattende endring i Voltaires holdning til sin forfattermisjon. I 1759 bosetter Voltaire seg for godt i Ferney, som slottsherre og «patriark» for landsbyen. Med en anseelig formue, niesen Mme Denis som livsledsagerske og organisator, Wagnière som sekretær, Cramer-brødrene i Genève som forlegger og kort vei til den sveitsiske grensen, er Voltaire endelig i en situasjon der han kan skrive hva han vil og han kaster seg ut i et veritabelt filosofisk korstog for å endre verden. Han engasjerer seg i konkrete enkeltsaker der domstolene har feilet og den religiøse intoleransen viser sitt sanne ansikt. I første omgang påvirker han den franske opinionen gjennom omfattende brevveksling, og får omgjort dommen over Jean Calas, som ble torturert til døde i 1762, falskt anklaget for å ha drept sin sønn for å hindre ham i å bli katolikk; deretter følger Sirven-saken og kampanjen for La Barre, for å nevne de mest kjente. Men kampen mot uretten i religionen og rettsystemet er mer omfattende. Den går under kodenavnet *ecrlinf*, eller *écrasez l'infâme* (knus uretten), som var slagordet han signerte mange av brevene sine med, og den resulterer i et vell av religions- og samfunnskritiske tekster som smugles til Paris og spres til resten av Europa ved hjelp av piratkopier fra London og Amsterdam.<sup>31</sup> For å beskrive dette tekstmaskineriet bruker Voltaire en utpreget matmetaforikk i sin korrespondanse; tekstene er «rogatons» (skorper), «petits pâtés» (små posteier) eller «ragoûts un peu plus salés», hans virksomhet får betegnelsen «nouvelle cuisine», og han selv er kjøkkengutt: «Je ne suis qu'un vieux garçon cuisinier, mais je puis encore vous fournir des hors d'œuvres».<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> O 35, s. 647f, «Vi er alle som de fleste damene i Paris; de mesker seg uten å vite hva som er i raguene. På samme måte gleder vi oss over legemene uten å vite hva de består av».

<sup>31</sup> For en god fremstilling av kampens «faser», se Pomeau 1956, del III, kapittel III: «Delenda Carthago». Det franske 1700-tallet hadde for øvrig ingen copyrightbestemmelser, så når en tekst var trykt, var den fritt vilt, noe som irriterte Voltaire, men som han også visste å benytte seg av. Det voltairske produksjons- og distribusjonsmaskineri er et studium for seg; en god kilde til hans forhold til sine mange forleggere finnes i biografien *Voltaire en son temps* (Pomeau 1985–1994).

<sup>32</sup> «skorper», «små posteier», jf. D 14719, til Chardon 3. februar 1768, «litt saftigere ragu», «det moderne kjøkken»; D14788 til duchesse de Choiseuil, 1. mars 1768, «Jeg er ikke annet enn en gammel kjøkkengutt, men jeg kan fortsatt forsyne Dem med små forretter».



Den aldrende Voltaire skriver ikke lenger for det parisiske teaterpublikummet eller et utvalg av den europeiske åndseliten. Tekstene er innrettet på et bredt lag av den lesende og potensielt reflekterende befolkningen og søker å skape en «filosofisk» holdning ved å tordne mot uretten og rette oppmerksomheten mot reformer som kan forbedre samfunnet. Dette nye «opplysningsprosjektet» påvirker hans forfatterrolle og genrepraksis. Voltaire ser ingen grunn til å spare på skytset, men søker størst mulig effekt. Som han formulerer det i et brev: «Il faut être court, et un peu salé, sans quoi les ministres et Madame de Pompadour, les commis et les femmes de chambre font des papillottes du livre».<sup>33</sup> Den nye hensikten bak de mange korte og saftige pamflettene får konsekvenser for hans egen skrift: Han fjerner seg en gang for alle fra et klassisistisk formideal og får det man kunne kalle «dårlig litterær samvittighet».<sup>34</sup>

Voltaires nye forfatterrolle kan settes i sammenheng med hans personlige situasjon, men er vel så mye et tegn i tiden.<sup>35</sup> Hans «opplysningsprosjekt» har nær sammenheng med den utadrettede virksomheten til en yngre generasjon filosofer fra midten av 1700-tallet, en virksomhet som får sitt mest monumentale uttrykk i *Encyclopedien*. 1700-tallets skriftpraksis kan dessuten sies å virke som en generell «dekomposisjon» av de store genrene og deres fremstilling av en ordnet verden. Tidsskrifter, ordbøker og brevromaner presenterer verden stykket opp og nedsenket i øyeblikket, og overlater til leseren å skape en helhet, dersom det er mulig. Denne «oppstykkede» skriften blir enda «kortere» og «saftigere» på 1760-tallet, når filosofene i større grad vender seg mot et bredere publikum for å opplyse dem. Alvor, direkthet, følsomhet og moralsk patos trer i stedet for leken ironi og persiflasje, en endring man godt kan knytte til «borgerliggjøringen» av samfunnslivet, dersom man maler med brede pensler.<sup>36</sup>

Voltaires endrede forfattermisjon og genrepraksisen i de sene filosofiske fortellingene står slik i nær sammenheng med en generell endring i samtidens prosa og i de nye opplysningsfilosofenes stil og skriftpraksis. Voltaire utforsker selvsagt genrene hele veien i sitt forfatterskap. Men på 1760- og 1770-tallet henvender han seg ikke lenger til gourmetene. Hans *petits pâtés* er i større grad rettet til dem som ikke har noe velutviklet sanse- eller analyseapparat. Målet er å «danne» dem, eller vinne dem for den gode saken. For å finne ut hva som virker, er det nødvendig å prøve ut

---

<sup>33</sup> D 10885, 5. januar 1763 til Moulto, «Man må være kortfattet og litt saftig, ellers vil ministrene og Madame de Pompadour, funksjonærene og kammerpikene lage papiljotter av boken».

<sup>34</sup> Jf. Mortier 1979, s. 8, «mauvaise conscience littéraire».

<sup>35</sup> Jf. Mortier 1979, s. 6.

<sup>36</sup> Jf. Howells 2002, s. 313, «The move from playfulness towards feeling makes for a message conveyed more directly, accessible to a larger audience who share its moral pathos. Broadly, the aristocratic style of the privileged classes changes to a more bourgeois style directed to the people». Se også Chartier 2005, ss. 97ff.

andre sammensetninger enn før. Den *conte*-formen som Voltaire gjennom mange år har arbeidet seg frem til, og som kan sies å nå sitt høydepunkt med *Candide*, er moden for forandring.

Fortellingen som markerer at Voltaire begynner å gjøre noe «annet» med *conte*-genren, heter nettopp *Pot-pourri* (1765), og den fremstår nærmest som en demonstrasjon av mangel på *choix*, *liaison* og *ordre*. Formmessig utgjør fortellingen Voltaires mest eksperimentelle *conte philosophique* ved at den ikke har noe handlingsforløp, og heller ikke noe styrende filosofisk spørsmål som utvikles fra kapittel til kapittel. I stedet møter vi en personal forteller som leser og diskuterer med ulike dialogpartnere, ikke ulikt jeget i en satiresamling. Men *Pot-pourri* overskrider satiresamlingens form ved at de ulike kapitlene er ufullstendige, og ved at de er koblet sammen i et både sinnrikt og gåtefullt system. Fortellingen sidestiller blant annet en burlesk fremstilling av kristendommens historie som marionetteteater med en harsk og til tider desillusjonert kritikk av dårlige institusjoner.

*Pot-pourri* er blant Voltaires minst kjente fortellinger. Fortellingen forsvant fra *conte*-korpuset med Kehl-utgaven og havnet i stedet i en samling *facéties*, og der ble den gjemt og glemt i nesten to hundre år før den ble børstet støv av og innlemmet i Pléiade-utgaven av *Romans et contes* i 1979. Fint lite har blitt skrevet om den siden. Det har antagelig sammenheng med en generell nedvurdering av Voltaires sene fortellinger, på tross av at flere av dem var relative suksesser i samtiden.<sup>37</sup> Jacques van den Heuvel setter spørsmålstegn ved om fortellingene etter *L'Ingénu* egentlig kan kalles *contes* ettersom de er «bastardformer» der fiksjonen kun er en påskudd for å komme med filosofisk propaganda, og hvor Voltaire ikke legerer handlingen med sin dype, personlige tvil og usikkerhet.<sup>38</sup> Frédéric Deloffre følger samme spor i innledningen til Pléiade-utgaven: De sene fortellingene blir propaganda ved at Voltaire trår ut av dem.<sup>39</sup> Jeg vil se bort fra forutsetningen om at fortellingene må gjøre «nærværende» en autentisk og tvilende Voltaire for å fungere, og heller se nedvurderingen av de sene fortellingene som nettopp et tegn på en forandring i retning av «potpurri» som komposisjonsfigur.

*Pot-pourri* er lite kjent og lite likt, ikke bare ved sin plassering blant rariteter eller propaganda, men også fordi den er så eksperimentell. Frédéric Deloffre argumenterer endog for at fortellingen

---

<sup>37</sup> *Les Lettres d'Amabed* ble en flopp og *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* forble ukjent, men *La Princesse de Babylone*, *L'Homme aux quarante écus* og *Le Taureau blanc* gjorde det riktig bra, for ikke å snakke om *L'Ingénu*.  
<sup>38</sup> Jf. Heuvel 1967, ss. 323, 327, 319, «s'agit-il encore vraiment de contes?», «formules bâtarde [...], la fiction se dépouille au point de n'être plus qu'un prétexte à des substantiels exposés d'idées», «Désunies, ces deux composantes [vérité et fiction], qui s'y fondaient en un précieux alliage, tendent à reprendre chacune leur indépendance».

danner en egen frekk og lovløs subgenre med merkelappen «pot-pourri» sammen med *L'Homme aux quarante écus* (1768) og *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* (1775).<sup>40</sup> Jeg vil imidlertid knytte potpurrifiguren til *alle* de sene fortellingene, for å vektlegge hvordan de fremviser en mer eksperimentell genrepraksis, en praksis som på sett og vis prefigureres i *Pot-pourri*. At denne fortellingen er en indikator for Voltaires endrede genrepraksis innebærer ikke at jeg mener den er en glemt klassiker som bør heves opp på litteraturhistoriens stjernehimmel. *Pot-pourri* er først og fremst et eksperiment. De sene fortellingenes blanding av formmessig dekomposisjon og publikumsappell er heller ikke nødvendigvis så vellykket. For å diskutere kvalitet vil jeg imidlertid hevde at den tilsiktede funksjonen er særlig viktig. En moderne norm for kunstnerisk kvalitet er anakronistisk i forhold til 1700-tallets litteratur. Man må også være klar over at dette er didaktiske tekster som i henhold til et fortsatt levende genrehierarki, ikke ble regnet som ordentlig «diktekunst».<sup>41</sup> Den didaktiske modusen setter i seg selv rammer for hva som er kvalitet og ikke, og alternativet til å forholde seg til disse er å si at didaktisk litteratur er dårlig fordi den er didaktisk. Følgelig må et eventuelt kvalitetsspørsmål balanseres i forhold til spørsmålet om fortellingene «virker» eller ikke.

I det følgende bruker jeg potpurrifiguren som metafor for en type genrepraksis. Termens overføring mellom kokekunst og dikterkunst, gir et bilde av forfatteren som kokk på sitt dikterkjøkken: Han blander alle slags ingredienser, alt ettersom hva han har for hånden (*sans choix*). Graden av homogenisering er begrenset, kanskje fordi noen ingredienser gjør mer motstand enn andre, kanskje fordi koketiden iblant er kort (*sans liaison*). Prosessen innebærer en viss risiko for at resultatet ikke blir smakfullt (*sans ordre*). Sluttproduktet blir mer eller mindre potpurriaktig, avhengig av om ingrediensene «legeres» tilstrekkelig til å «virke» på en samstemt eller utfyllende måte, eller om de er så motstridende og så «uklart» sammensatt at virkningen blir ambivalent som i en *ambigu*, en blanding av hovedrett og dessert.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Jf. P, s. lxxviii, «il n'y figure plus que comme l'artificier qui tire ses fusées volantes, ou comme le montreur de marionettes qui anime ses personnages, et parfois ne peut s'empêcher d'applaudir à leurs bons tours».

<sup>40</sup> Jf. P, s. lxxix.

<sup>41</sup> Tekster på prosa ble på 1700-tallet gjerne plassert i i kategorier som «historie» eller «retorikk» når litteratur skulle klassifiseres; selv så sent som i *La Harpes Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* på begynnelsen av 1800-tallet, finner man denne typen inndelinger. Den virkelige dikterkunsten (*belles-lettres*) ble forstått som tekster i bunden form: tragedier, epos og ulike typer dikt.

<sup>42</sup> Jf. *Trévoux*, art. AMBIGU: «une collation mêlée, & où l'on sert la viande & le fruit ensemble ; en sorte qu'on doute si c'est une simple collation, ou un souper».

## OVERSIKT OVER AVHANDLINGEN

Som grunnlag for avhandlingens undersøkelse av de sene fortellingene, er det en fordel å avklare hva som menes med «*conte philosophique*» og «genrepraksis», som til nå kan synes å ha vært tatt for gitt. Nettopp det er emnet for kapittel 1. Det innebærer en plassering av Voltaires filosofiske fortellinger i forhold til samtiden, i særdeleshet i forhold til *conte*-genren, samt en diskusjon av hvordan en *conte* kan være *philosophique*. Kapittelet slutter med en mer prinsipiell diskusjon av «genre» og «genrepraksis» som klargjør tilnærming og begrepsapparat.

Avhandlingens viktigste oppgave er å analysere genrepraksisen i Voltaires sene *contes philosophiques*. Avhandlingen må følgelig kunne påvise at Voltaire faktisk endrer sin genrepraksis i denne perioden. For å tydeliggjøre både at det skjer en endring og hva denne endringen består i, vil jeg sammenligne genrepraksisen i de sene fortellingene med måten Voltaire praktiserer genren på i de tidligere fortellingene. Kapittel 2 bygger derfor opp et sammenligningsgrunnlag, i form av en «klassisk» *conte philosophique*, basert på de mest berømte prosafortellingene *Zadig* og *Candide*, men også fortellingene før og imellom.<sup>43</sup> Jeg benytter her analysefigurer inspirert av Vladimir Propps eventyrmorfologi; ikke ut fra en idé om at Propp har avdekket *conte*-genrens «natur», men fordi hans modell fremhever likhetstrekk ved tekstenes konstruksjon som tydeliggjør deres «vitenskapelige» praktisering av *conte*-genren: falsifisering av en illusorisk tese gjennom induktiv bevisføring. Jeg utdyper også det særegne ved de klassiske filosofiske fortellingenes kommunikasjonsstrukturer eller «deserkontrakt». Det innebærer en diskusjon av fortellingenes særegne bruk av allegorien som didaktisk verktøy, en bruk der den didaktiske kontrakten brytes og leseren tvinges til å tenke selv. Leseren blir «filosof» ved at fortellingen avstår fra et tydelig filosofisk budskap.

Kapittel 3 er avhandlingens hoveddel. Her analyserer jeg Voltaires syv siste prosafortellinger i kronologisk rekkefølge fra *L'Ingénu* til *Histoire de Jenni* med «potpurri» som beskrivende metafor for genrepraksisens karakter.<sup>44</sup> Potpurriet som organisasjonsprinsipp innebærer at elementer blandes uten å miste sin egenart, men at de i stedet blir uklare. På en skala for homogeniseringsnivåer kunne vi plassere «legeringen» i den ene enden, og kalle den en

---

<sup>43</sup> Jeg har holdt meg til prosafortellingene av tre grunner. Rent pragmatisk er materialet så stort at en avgrensning er nødvendig, og prosafortellingene er de mest kjente. Dernest er det prosafortellingene som ofte har fått merkelappen *philosophique*; når versfortellingene tas med, snakker man som oftest om *contes en vers et en prose*. Den viktigste grunnen er imidlertid at de endringene i genrepraksis jeg ønsker å få frem er særlig knyttet til forandringene i prosagenrene på 1700-tallet (jf. s. 33).

<sup>44</sup> De to allegoriene *Éloge historique de la raison* og *Aventure de la mémoire* regnes tradisjonelt til det sene *conte*-korpuset, men er så korte at de ikke får selvstendige analyser. De berøres så vidt i lesningen av *Le Taureau blanc* i kapittel 3.5.

«klassisistisk» tilstrebelse etter klarhet, orden og *la belle nature*. I den andre enden kan man tenke seg en sidestilling der elementene ikke virker i takt, slik at resultatet blir fragmentert, ambivalent eller selvmotsigende. Voltaires genrepraksis diskuteres i forhold til en slik skala. Ulike former for modale føringer settes under lupen, med vekslende fokus avhengig av hva som er nytt eller særlig viktig ved den enkelte fortellingens praktisering av genren: Blandinger av utsigelsesmodi (narrasjon og dialog), karakterer og handlingsstrukturer, følelsesmodale føringer (for eksempel satire og patos) og fortrolighetsforholdet mellom forteller og leser, er elementer som berøres i analysene. For å tydeliggjøre genrepraksisen, diskuteres elementene i kontrast til den klassiske fortellingens modell, og i forhold til eventuelle andre genremodeller som ligger til grunn for hver enkelt fortelling.

Et viktig spørsmål er på hvilken måte hver enkelt fortelling «virker filosofisk» på leseren. Hva er de sene fortellingenes taktikker for å omskape leseren til «filosof»? Og lykkes de? De sene fortellingene preges av et formmessig og følelsesmodalt mangfold. Samtidig presenterer de i mange tilfeller et atskillig tydeligere filosofisk budskap enn sine klassiske forgjengere. Det er en kombinasjon som ikke alltid faller heldig ut for den filosofisk-didaktiske ambisjonens del. Jeg vil like fullt hevde at det er direkte feil at Voltaires filosofiske fortellinger degenererer til propaganda. De filosofiske fortellingene er propaganda fra begynnelsen av, i den forstand at de sprer det glade budskap om desillusjonens viktighet.<sup>45</sup> De sene fortellingenes mangfold av taktikker gjør snarere at de i flere tilfeller virker *dårligere* som propaganda. Det kan ha en sammenheng med at de i større grad viser frem sitt filosofiske «knep», forstått som et «relasjonelt» oppsett der noen bestemte ideer realiseres i forhold til en litterær genre og dens modi. Sett i lys av den potpurrikokende dikterkokkens figur, kommer Voltaires grunnleggende filosofiske tenkemåte tydeligere til syne.

Betyr det at de sene fortellingene er dårligere enn de klassiske? Til det kunne man svare: Dårligere til hva? Analysene i kapittel 3 viser at fortellingene blir mer filosofisk tvetydige og mindre egnet som propaganda jo mer «potpurriaktige» de blir. Men det fremhever kun én side av fortellingene og sier lite om deres (historiske) funksjon som genreeksperimenter, som utprøving av filosofiske tanker — eller om deres underholdningsverdi. Kanskje er ikke kvalitetsspørsmålet det mest interessante å stille overfor disse tekstene. Fordelen med potpurriet som analysefigur er imidlertid at den viser på hvilken måte de sene fortellingenes genrepraksis er en «annen» enn i de klassiske

---

<sup>45</sup> Ordet «propaganda» er på det franske 1700-tallet knyttet til katolsk misjon (jf. *Académie, Trévoux*, art. PROPAGANDE). *De propaganda fide* var navnet på en institusjon i Roma som skulle sørge for spredning av troen, og ordet får først senere en allmenn betydning i retning av spredning av religiøse eller politiske budskaper, etter hvert også med en negativ bismak.

fortellingene. Endringene er ikke uttrykk for at Voltaire har blitt for gammel og ikke lenger klarer å håndheve sin egen genremodell, men for en ny holdning. Fortellingenes potpurriaktighet har i mine øyne en klar sammenheng med Voltaires aktivisme på 1760- og 1770-tallet: Fortellingene er eksperimenter som prøver ut veier for å tale til nye lesergrupper og for å involvere leseren på en mer «direkte» måte.

# 1. GENREN CONTE PHILOSOPHIQUE

Dette kapittelet diskuterer genrebetegnelsen *conte philosophique* i forhold til Voltaires og samtidens oppfatning og i forhold til forskningstradisjonens klassifikasjon. Først diskuteres *conte*-genren på 1700-tallet, dernest hva det innebærer prinsipielt og for Voltaire at en *conte* er *philosophique*. Til slutt berøres genreteoretiske og metodiske spørsmål. En resepsjonshistorisk plassering av Voltaires *contes philosophiques* finnes i et appendiks bakerst i avhandlingen.

## 1.1 CONTE-GENREN PÅ 1700-TALLET

Kjært barn har mange navn, og slik er det også med fortellingen på 1700-tallet. Merkelapper som *Conte*, *nouvelle*, *roman*, *fable* og *histoire* brukes om hverandre, for samtidens forfattere umaker seg i liten grad med å etablere noen klar genretaksonomi. I enkelte titler overlates sågar avgrensningene spøkefullt til leseren, som i *Le Cosmopolite ou les Contradictions, histoire, conte, roman, tout ce que l'on voudra*, eller *Volsidor et Zulménie, conte pour rire, moral si l'on veut, et philosophique en cas de besoin*.<sup>46</sup> Noen konsensus om terminologien finnes heller ikke i samtidens «litteraturteoretiske» tekster, i de obligatoriske *préfaces* eller *avertissements* som innledet de fleste utgivelser, eller i samtidens leksika og ordbøker. Likevel skal jeg gjøre noen grove inndelinger i dette uryddige feltet ut fra kriteriene «fiksjon», «lengde» og «stil». Mer grundige gjennomganger har vært gjort før.<sup>47</sup> Siktemålet her er en kort historisk orientering som kan tjene som bakgrunn for en diskusjon av Voltaires filosofiske fortellinger og genrespørsmålet.

### FIKSJON

Blant moralens voktere er fiksjoner i utgangspunktet mistenkelige på 1600- og 1700-tallet, særlig når de vanskelig lar seg kodifisere i etablerte genrer som tragedie eller epos. Da risikerer publikum å tro på noe som ikke er sant. I det klassisistiske genrehierarkiet som fortsatt står sterkt på 1700-tallet, regnes dessuten tekster på prosa i utgangspunktet ikke som litteratur eller *belles-lettres*. Prosanarrasjon er *historiens* felt. Selv om fiktive fortellinger ofte ble skrevet i bunden form, som La Fontaines *Contes et nouvelles en vers*, så diskuteres de likevel gjerne opp mot *historien*, sammen med blant annet fabelen og romanen. En slik kontrastering gjør for eksempel Abbé Huét i sin *Traité de l'origine des romans* (1660), som hadde stor innflytelse langt ut på 1700-tallet. Han mobiliserer Aristoteles' drøfting av tragedien i *Poetikken* til forsvar for romanen. Hos Aristoteles

---

<sup>46</sup> Jf. Coulet 2002, s. xxi.

<sup>47</sup> For eksempel Gueunier 1970, Martin 1981 og Coulet 2002.

fremstår historien som virkelig, men tilfeldig, mens tragedien handler om det mulige, ordnet med sannsynlighet og nødvendighet. Av dette slutter han at tragedien er best på et etisk plan, fordi den inneholder et «bør» i motsetning til historiens «er». På samme vis skiller Huét mellom historien, som er sann, og romanen, som er «vray-semblable».<sup>48</sup> Det innebærer at romanen, på tross av sin falske karakter, også bærer på en «etisk sannhet», i motsetning til historien.

I en avgrensning av prosagenrene på bakgrunn av fiksjonsspørsmålet er det viktig ikke å glemme at termen *histoire* ikke bare viser til fremstillingen av historiske fakta, men at den også dekker en type fiktiv fortelling som vanskelig kan beskrives som en genre (som *story* på engelsk).<sup>49</sup> Termen *histoire* ble allerede på 1600-tallet brukt for å understreke «sannheten» ved det man i dag ville kalle noveller, for eksempel i tidens *histoires tragiques* eller *histoires galantes*.<sup>50</sup> Tvetydigheten er påfallende med termen *histoire véritable*, som ble brukt om alt fra nøkkelfortellinger til fabuløse eventyr. På den ene siden er bestemmelsen *véritable* et tegn på den økte «realismen» i de romaneske genrene; på den andre siden er den samme bestemmelsen nettopp et hint om at vi har å gjøre med det romaneske (og ikke med historie). Men termen plasserer seg samtidig i fiksjonens grenseland ettersom den også brukes som betegnelse på anekdoter eller biografier.<sup>51</sup>

Langt ut på 1700-tallet viste termen *roman* til den franske barokkromanen, til verk som *l'Astrée* og *Clélie*, som riktignok ofte var nøkkelromaner, men som like fullt fremstiller sine kjærlighetsforviklinger i historiske eller pastorale gevanter, fjernt fra lesernes liv. Det fabuløse var enda tydeligere i salongeventyrets *merveilleux*.<sup>52</sup> Med *La Princesse de Clèves* trådte imidlertid en ny «realisme» inn i romanen, noe som Huét brukte til å forsvare den, som vi har sett. Men dette skaper et nytt problem i forhold til romanens karakter av «eksempel»: Er det farlig eller ikke å gi virkelighetstro fremstillinger av dydens prøvelser? Huét og hans mange etterfølgere peker på nødvendigheten av kunnskap om kjærlighetens fallgruver for å kunne unngå dem, mens romanens kritikere, som for eksempel Abbé Jacquin, peker på fremstillingen av det udydige som smittsom, på grunn av leserens innlevelse i romankarakterene: «Il faut donc avouer qu'il y a un intérêt personnel qui agit dans le Lecteur, & qui, en le formant sensible, le rend coupable».<sup>53</sup> Nettopp denne «moralske» tvetydigheten ved romanens nye «realisme» er det Rousseau spiller på

---

<sup>48</sup> Huét 1670, s. 9–10.

<sup>49</sup> Jf. Gueunier 1970, s. 425.

<sup>50</sup> For en mer omfattende fremstilling, se Lever 1996: «Les paradis du mal» og «L'Histoire galante».

<sup>51</sup> Jf. Rustin 1966.

<sup>52</sup> I mangel av en god oversettelse bruker jeg ofte den franske termen *le merveilleux*, som viser til en type litterær gjengivelse av fenomener av «overnaturlig», «(vid-)underlig» eller «fantastisk» karakter.

<sup>53</sup> Huét 1670, s. 95f; Jacquin 1755, s. 321, «Man må følgelig innrømme at en personlig interesse virker i leseren, som gjør ham medskyldig ved å gjøre ham mottagelig».



i sin innledning til *La Nouvelle Héloïse*, når han tar til orde for at unge piker ikke bør lese romanen, samtidig som det er nettopp unge piker han henvender seg til: «Jamais fille chaste n'a lu des romans [...]. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est fille perdue : mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre ; le mal étoit fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire : elle n'a plus rien à risquer».<sup>54</sup> Utviklingen fra 1600-tallets barokke og etter hvert «sannsynlige» roman, viser at den moralsk problematiske virkelighetsfremstillingen utover på 1700-tallet ikke lenger kan dekkes med den klassisistiske termen *vraisemblance*, som bærer på forestillingen om en etisk orden (jf. Huét). Den nye skriften er snarere på jakt etter en ny slags *véritable* eller «realisme» når den gjennom sin fragmentariske form (for eksempel brevromanen) fremstiller en oppstykket verden uten en gitt, transcendental moralsk orden.<sup>55</sup>

Novellen kommer til Frankrike fra Italia og Spania og blir svært populær på 1600-tallet, ikke minst som en reaksjon mot barokkromanens usannsynlighet; *La Princesse de Clèves* hadde nettopp genrebetegnelsen *nouvelle*. Overfor usannsynligheten kan man reagere med enten *vraisemblance* eller med *le vrai*, og novellen gjør begge deler.<sup>56</sup> Novellen blir slik enten en kort, sannsynlig roman, eller en «sann historie».<sup>57</sup> For å få leseren til å akseptere fortellingen som sann, var nettopp *nyheten* en fordel. Nyheten får en annen status på 1600-tallet, noe som gjenspeiler seg i fremveksten av tidsskriftet som et nytt medium, og som krever en ny type forfatter som skriver fort og mye.<sup>58</sup> Novellen beveger seg følgelig i fiksjonens grenseland på tilsvarende vis som *l'histoire véritable*, ved at genrebetegnelsen spiller på nyheten som informasjon for å vekke interesse, uten at den var mer «sann» eller «ny» av den grunn. Likevel skiller novellen seg fra romanen så vel som fra *conte*-genren, siden den utelukker *le merveilleux* i fremstillingen av kjærlighet og galanteri.

Fabelen var mindre problematisk for fiksjonskritikerne. Dette til tross for at fabelen kan sies å være «dobbelts falsk» ettersom den fremstiller hendelser som er både fiktive og usannsynlige. Som Huet formulerer det: «les Romans sont des fictions de choses qui ont pû estre, & qui n'ont point esté : & les Fables sont des fictions de choses qui n'ont point esté, & qui n'ont pû estre».<sup>59</sup> Fabelen forstått som spesifikk genre, som for eksempel La Fontaines dyrefabler eller allegoriske

---

<sup>54</sup> Rousseau 1964, bind II, s. 6, «Aldri har en ærbar pike lest romaner [...]. Den pike som på tross av denne tittel drister seg til å lese en eneste side, er fortaapt. Men hun skal ikke gi denne boken skylden; ondet hadde inntruffet på forhånd. Når hun først har begynt, kan hun lese ferdig boken; hun har ikke mer å risikere» (Rousseau 1999, bind 1, s. 18).

<sup>55</sup> «Realisme» settes i anførselstegn for ikke å forveksles med 1800-tallets epokebetegnelse.

<sup>56</sup> Jf. Kibedi Varga 1966, s. 56.

<sup>57</sup> For en presentasjon av novellen som *Nouvelle-petit roman*, se Godenne 1970, ss. 103–122.

<sup>58</sup> Jf. Coulet 2002, s. xli.

<sup>59</sup> Huét 1670, s. 11, «romaner er fiksjoner om ting som kunne vært, men som ikke var, og fabler er fiksjoner om ting som ikke har vært og som ikke kunne ha vært».

fabler spunnet over antikkens mytestoff, fremstiller nemlig et eksplisitt moralsk budskap, ofte kondensert i en læresetning eller maksime. Som d'Alembert formulerer det i artikkelen CONTE i *Encyclopedien*, er fabelens mål «d'amener quelque axiome de morale, & d'en rendre la vérité sensible», og Marmontel presiserer at fabelens slør av «allégorie ingénieuse», som skjuler dens «vérité utile», skal være så enhetlig at den leder «directement au sens moral qu'elle se propose». <sup>60</sup> Fabelen kalles like gjerne *apologue*, og den er nært beslektet med eldre allegoriske genrer som den bibelske lignelsen eller *exemplum*-tradisjonen i middelalderprekenen. Slike *exempla* ble gjerne definert som historiske parabler, hvilket innebærer at de på den ene siden kunne romme alt slags stoff fra noveller til *contes*, men ble presentert som hentet fra virkeligheten (jf. *histoire*-diskusjonen ovenfor), og at de på den andre siden fungerte didaktisk, som illustrasjoner av et moralsk poeng. <sup>61</sup>

Fabelens åpenbare falskhet gjelder også *conte*-genren i den grad den preges av *merveilleux*. Det gjelder særlig *conte de fée*-genren fra slutten av 1600-tallet og den orientalske eller pseudoorientalske *conte* som for alvor ble introdusert i Frankrike med Antoine Gallands adaptasjon av eventyr fra *Tusen og en natt* i 1704. Det innledende *Il était une fois...* viser til prosedyrer som, i likhet med fabelens talende dyr, kodifiserer det fiktive og identifiserer fortellingens åpenbare usannhet. Men *conte*-genren er ikke i samme grad som fabelen konstruert rundt en «moral». Den *conte moral* som kommer på moten på 1760-tallet, og som Marmontel er den mest kjente eksponenten for, utnytter sitt potensial som illustrasjon av et moralsk poeng, mens det motsatte er tilfelle med de *contes licencieux* som da allerede hadde et stort publikum, for eksempel i *conte*-samlinger med en felles rammefortelling, som Lesages *Le Diable boiteux* (1707) eller Crébillons *Le Sopha* (1744). Når La Fontaine i 1665 introduserer sine *Contes et nouvelles en vers*, som blant annet er adaptasjoner av Ariosto og Boccaccio, legger han ikke vekt på moralen, men på underholdningsverdien: «ce n'est ni le vrai, ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci ; c'est seulement la manière de les conter». <sup>62</sup> Også d'Alembert definerer *conte*-genrens mål som «moins d'instruire que d'amuser». <sup>63</sup>

*Conte*-genrens virkelighetsfremstilling preges dessuten av den samme utviklingen som man finner i romanen; fra det eventyrlige og overnaturlige beveger fortellingene seg i retning av mer og mer «realisme» utover 1700-tallet. Det betyr at genren i løpet av 1700-tallet smelter sammen med

---

<sup>60</sup> *Encyclopédie* 4, s. 111, «å foranledige en moralsk leveregel og å gjøre dens sannhet følbar»; Marmontel 1968, IV, s. 526, «sinnrik allegori», «nyttig sannhet», «direkte til den moralske betydningen den tilbyr».

<sup>61</sup> For en mer omfattende redegjørelse, se Gaillard 1996, ss. 213–216, samt Luoni 1988, ss. 211–232.

<sup>62</sup> La Fontaine 1982, s. 31, «det er verken sannhet eller sannsynlighet som gjør disse tingene skjønne og yndige, det er kun måten de fortelles på».

<sup>63</sup> *Encyclopédie* 4, s. 111, «à mindre grad å belære enn å underholde».

novellen.<sup>64</sup> Sett i forhold til spørsmålet om fiksjon, brukes altså termen *conte* på 1700-tallet om fortellinger som spenner helt fra fabelens eventyrlighet til novellens sannsynlighet. Det skjer også en generell utvikling i retning av *le véritable*, slik at *conte* og *novelle* mot slutten av århundret forenes i en mer eller mindre «realistisk» kortversjon av den borgerlige følsomme romanen.<sup>65</sup> Samtidig brukes termen *conte* også utenfor litteraturens domene for å beskrive både et «noe» som blir fortalt, og at dette «noe» er usant: «*Voilà de beaux contes...*».<sup>66</sup> *Conte* er både en genre og et (u)sannhetsmål. Dette spiller litteraturens *contes* på, på et vis som er diametralt motsatt av den samtidige *histoire véritable*. Et godt eksempel er Diderots *Ceci n'est pas un conte* som henter frem alle termens nyanser: Den er på alle måter en *conte* i det sene 1700-tallets forstand, og for å understreke fortellingens «sannhet», (det er også til en viss grad en nøkkelfortelling) brukes *conte*-termen som usannhetsmål: Fortellingen er en *conte* i kraft av ikke å være en *conte*.

## LENGDE

Betegnelse *conte*, *nouvelle* og *roman* viser alle til mer eller mindre «usanne» fortellinger, og de overlapper i stor grad. Ikke bare kan *conte* og *nouvelle* sies å falle sammen på slutten av 1700-tallet, men mange av århundrets romaner kan sies å være mer samlinger av *contes* eller noveller enn romaner slik vi forstår genren i dag. Romangenen hadde ennå ikke noen enhetlig, paradigmatisk form slik den fikk på 1800-tallet. Jakten på et moralsk budskap eller i det minste en utkrystalliserbar eksemplarisk verdi, får dessuten mange til å plassere alle tre betegnelse i samme bås som fabelen, som Lenglet-Dufresnoy: «le Roman, qui n'est autre chose qu'un Apologue un peu plus étendu».<sup>67</sup> Det kan synes som om *lengden* er vel så avgjørende for genrens karakter som graden av sannhet. I *Encyclopedien* er lengden det eneste som skiller *conte* og *roman*; vi har her å gjøre med det sene 1700-tallets mer «realistiske» *conte*. Også hos Bérardier de Bataut er lengden viktig:

le roman renferme plus de matiere que le conte, & par conséquent est bien plus étendu. Le premier nous donne le détail de toute la vie, ou d'une grande partie de la vie de ses héros : le second est le récit d'une action particulière, qu'on peut attribuer à des personnages de tout état & de toute condition.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Jf. Martin 1981, s. 52.

<sup>65</sup> «Følsom roman» brukes som oversettelse av *roman sensible*. «Følsom» peker ikke bare på den nærmest obligatoriske kjærlighetsintrigen, men på at romanen på 1700-tallet var en viktig arena for utforskning av sansningens og følelsenes mange nyanser. Betegnelsen «sentimental» dukket først opp med Sternes *A Sentimental journey through Italy and France* (1762), allerede da med en (selv-)ironisk distanse. Jeg bruker termen «følsom roman» for å unngå at genrens utforskning av følelser skal fremstå som latterlig eller overspent.

<sup>66</sup> Jf. Gueunier 1970, s. 423.

<sup>67</sup> Lenglet-Dufresnoy 1734, s. 34f, «romanen, som ikke er noe annet enn en mer omfattende apologi».

<sup>68</sup> Bataut 1776, s. 685, «romanen inneholder mer stoff enn fortellingen og er følgelig mer omfattende. Den første gir oss detaljer fra hele livet, eller en stor del av livet til dens helter. Den andre forteller om en enkelt hendelse som man kan knytte til skikkelser fra alle stender og kår».

En minnelig løsning er å gradere inndelingene *conte*, *nouvelle*, og *roman* på en lengdeskala med novellen i midten, vel vitende om at det finnes nok av moteksempler. For hvor langt er kort? *La Princesse de Clèves* er en *nouvelle*, og det finnes *contes* på 700 sider.<sup>69</sup> Lengde er følgelig et kriterium som i beste fall kan være retningsgivende eller omtrentlig.

Plasseringen av *conte*-genren som den korteste av de korte korresponderer med strukturelle trekk som er viktig for forståelsen av genren. Kortheten innebærer større fokusering og poengtering av historien man forteller. Det er lite plass for å skape karakterer med dybde, eller utvikle miljø og omgivelser. Komprimeringen gir også raske peripetier og et tempo som hele tiden understreker det nye og ekstraordinære ved hendelsene. Dette har tett sammenheng med hvordan *conte*-genren praktiseres. For *conte* betegner ikke bare en litterær genre, men også en sosial, muntlig praksis. Det folkelige eventyret, *conte populaire*, konsentrerer *conte*-genrens emblematiske situasjon i bildet av «Gåsemor» som forteller eventyr til barna ved grua.<sup>70</sup> Viktigheten av å holde på tilhørernes oppmerksomhet symboliseres også av den orientalske urfortelleren Sheherazade som forteller contes for å overleve i *Tusen og en natt* (selv om det nettopp derfor ikke er hennes poeng å fatte seg i korthet). Den samme muntlige «ursituasjonen», om enn ikke så kritisk, kjennetegner salongeventyret, som utgjorde en vesentlig del av det dannede samværet i salonger og ved middagsbord. Det ble forventet at deltagerne bidro med nyheter, anekdoter, vers eller *contes*, og man leste høyt fra *recueils* av ulike slag. Marmontel viser til dette «performative» aspektet i sin diskusjon av *conte*-genren i *Éléments de littérature*: For å lykkes ved middagsbordet, trenger man lange kniver og korte fortellinger.<sup>71</sup> Fremføringsaspektet innebærer at man som forteller hele tiden må fornye sin prosedyre for å holde på oppmerksomheten, noe som gjenspeiler seg i fortellingenes knapphet og tempo. Resultatet blir for 1700-tallets *conte*-fortellere at man for å holde på tilhørerens velvilje også utviklet en særlig *complicité*, en innforståthet eller et sammensvorent forhold der fortelleren henvender seg til tilhøreren bak karakterenes rygg. Det medfører en aktiv distansering til det fortalte som understreker dets fiktive karakter, og som gjør fortellerens krumspring vel så viktige som historien som fortelles.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Jf. Gueunier 1970, s. 431; Martin 1981, ss. 37, 53; Coulet 2002, s. XXV.

<sup>70</sup> Denne situasjonen avbildes på frontispisen til Perraults *Contes* (1697) og bidro etter all sannsynlighet til bokens suksess.

<sup>71</sup> Marmontel 1968, IV, s. 280.

<sup>72</sup> Jf. Martin 1981, s. 34, «le conte est conçu comme un genre qui ne permet au lecteur d'oublier ni la présence du narrateur, ni la nature artificielle de l'histoire qu'on lui raconte. Le genre, selon cette conception, existe toujours sur deux niveaux : celui des actions décrites; et celui de la complicité de l'auteur et de son public devant l'enchaînement des événements fictifs».

Denne teknikken ble finslipt av blant annet Antoine Hamilton på begynnelsen av 1700-tallet, men den finnes også i rikt monn i salongeventyrets innforståtte skepsis overfor *le merveilleux*.<sup>73</sup> Den selvparodiske harselasen med fantastiske elementer kan endog sies å utgjøre et av denne genrens fundament. <sup>74</sup> Teknikken byr på en distanse til det fortalte universet som umuliggjør innlevelse i psykologisk sannsynlige skikkelser. «Fiksjonsbevisstheten» som ligger i denne strukturelle distansen, brukes imidlertid ikke primært som middel til å sikre en mer «realistisk» virkelighetsgjengivelse, men gjør snarere leseren oppmerksom på fiksjonens preg av karikatur: En *conte* tar bare med det som er viktig for å komme fort til poenget, i motsetning til den følsomme romanen som vil ha leseren til å oppleve alle de følelsesmessige nyansene handlingen har å by på.

Det er særlig Marmontel som utvikler en teori om *conte*-genrens «poeng». I artikkelen CONTE i *Éléments de littérature* vektlegger han at «l'intérêt du *conte* est dans un trait qui doit le terminer ; alors il faut aller au but le plus vite qu'il est possible : ou l'intérêt du *conte* est dans le nœud et le dénouement d'une action comique».<sup>75</sup> I motsetning til romanen, som snarere er ordnet som en sammenkjeding av *aventures*, er *le conte* strukturert rundt et «punkt»; den har «une tendance commune qui les réunit en un point».<sup>76</sup> Dette innebærer en determinerende teleologi i den forstand at det knytter seg en forventning til avslutningspoenget, og dersom et slikt poeng glimrer med sitt fravær, innfrir ikke fortellingen genreforventningene.<sup>77</sup> Det ligger i kortene hos Marmontel at det er det strukturerende «poenget» som kan aktiviseres i retning av en moralsk lærdom, og at han slik gjør sin *conte* til et illustrerende eksempel eller en slags allegori. Som vi skal se i kapittel 2, holder Voltaire på denne strukturen, men åpner et spill i forhold til avslutningspoengets suspens, en prosedyre som ikke var uvanlig på 1700-tallet.<sup>78</sup>

## STIL

Et annet distinktivt trekk for 1700-tallets *conte* er fortellingens stil. For å holde på oppmerksomheten er det ikke bare nødvendig med et pikant handlingsinnhold, men med *légèreté*, *finesse* og *beaux tours* i den stilistiske utformingen også, noe som gir forfatteren anledning til

---

<sup>73</sup> Jf. Barchilon 1967, s. 259, «ce parti-pris d'incrédulité devant le merveilleux».

<sup>74</sup> Jf. Sermain 1987. Som ett av mange mulige eksempler kan nevnes Perraults versjon av *Tornerose*, der det er vanskelig for kokken å finne på en erstatning for prinsessens kjøtt som den onde dronningheksen vil spise, for Tornerose har sovet i hundre år og har følgelig blitt nokså seig. Sermain får støtte for sitt syn i Defrance 1989 og Mainil 2001. En lignende skepsis overfor *le merveilleux* finnes også i burlesk litteratur som Ariostos eposparodi.

<sup>75</sup> Marmontel 1968, IV, s. 276, «det interessante ved fortellingen ligger i et trekk som bør avslutte den, og følgelig må man komme til målet så fort som mulig; eller så ligger det interessante ved fortellingen i knuten og løsningen på en komisk hendelse».

<sup>76</sup> *Ibid.*, «en felles tilbøyelighet som forener dem i et poeng». *Aventure* kan ikke ganske enkelt oversettes med «eventyr», men viser til ekstraordinære hendelser som ikke nødvendigvis involverer *le merveilleux*.

<sup>77</sup> *Ibid.*, s. 279.

å briljere og forføre. På tross av denne tilsynelatende overfladiskheten er fortellingens potensielt moralske eksemplifikasjon eller mulige allegoriske form lett å aktivisere, som jo er nettopp det som skjer når den blir *conte moral* som hos Marmontel, eller *conte philosophique* som hos Voltaire. Men selv om det didaktiske aspektet overtar genrens determinasjon, innebærer det ikke at *conte*-publikumet slakker på stilkravene, noe man kan se i følgende anmeldelse av Marmontels *contes moraux* i *La Correspondance littéraire*: «Il faut pour ce genre beaucoup de goût, de finesse, de délicatesse et de légèreté ; M. de Marmontel a beaucoup d'esprit et rien de tout cela».<sup>79</sup> *Conte*-genrens styrke er dens underholdende karakter, som skyldes dens stil så vel som dens mulighet til å plukke opp alle slags emner og slik hele tiden sørge for variasjon og fornyet oppmerksomhet.

Bérardier de Bataut er en av mange som bruker stilvaløren til å skille *conte* og roman. Romanens prosa og dens gjengivelse av hendelser slik de kunne ha skjedd plasserer den på linje med historien. «Il doit donc imiter son stile», skriver Bataut:

c'est-à-dire, que l'écrivain doit se laisser oublier, pour n'occuper son lecteur que des faits qu'il raconte, & produire plus sûrement l'illusion nécessaire à l'intérêt [...]. Il en est tout autrement du conte. Le principal mérite de son stile conciste dans cette aimable naïveté, dont nous faisons l'éloge ce matin. Il a cela de commun avec la fable : composé avec beaucoup d'art, il n'en laisse presque point paroître.<sup>80</sup>

Batauts skjelning er særlig interessant fordi den viser hvordan skillet mellom romanens og *conte*-genrens stil er langt mer enn et spørsmål om hvordan man produserer «naivitet» eller *style naturel*. Stilen kan sies å ha et slags «epistemologisk» aspekt, i den forstand at den viser på hvilken måte teksten skanderer den «sannheten» den fremstiller. Roman og *conte* virker ulikt: Romanlesningens motor er *l'intérêt*, og den fungerer i følge Bataut best når fortelleren trekker seg tilbake fra illusjonen, mens saken stiller seg annerledes for *le conte*, som lar leseren nyte naiviteten med en viss distanse. Dette skillet kan med fordel ses i sammenheng med betydningsglidningen i termen *intérêt*, som i løpet av 1700-tallet beveger seg fra leserens «interesse» eller «følelsesmessige engasjement» i retning av en mer omfattende «innlevelse» som bunner i identifikasjon med karakterene og deres problemer. Den nye innlevelsen analyseres i teoretiserende tekster som Diderots *Éloge de Richardson* og Rousseaus andre forord til *La Nouvelle Héloïse* (også kalt *Entretien sur les Romans*), og det er særlig brevromanen som står i fokus, med alt det den innebærer av

---

<sup>78</sup> Jf. Coulet 2002, s. xxxix.

<sup>79</sup> Sit. e. Gueunier 1970, s. 434, «I denne genren må man ha mye smak, skarpsindighet, finfølelse og lettfærdighet. Herr de Marmontel er åndrik, men har ikke noe av alt dette».

<sup>80</sup> Bataut 1776, s. 689, «Den må derfor etterligne dens stil. Det vil si at forfatteren må gjøre seg selv usynlig for at leseren kun skal være opptatt av hendelsene han forteller om og for sikrere å frembringe den illusjonen som er nødvendig for innlevelse [...]. Det er helt annerledes med fortellingen. Den elskverdige naiviteten som vi priste i morges, utgjør den viktigste verdien ved dens stil. Dette har den til felles med fabelen; satt sammen med mye kunstferdighet, lar den nesten ikke noe av denne kunstferdigheten komme til syne».

intimitet og situasjonsbetinget skrift. Mens brevromanen lar karakterene spille seg ut i sine egne ord, opererer *conte*-genren med en distanserende aural forteller som kommuniserer med leseren bak ryggen på karakterene. Mens *conte*-genren preges av skjematisk knapphet, blir digresjonen nærmest et sannhetsmål for brevromanen.<sup>81</sup> Mens brevromanen utnytter sin «sannhet» for det den er verdt, gjør *conte*-genren hele tiden oppmerksom på sin «fiktivitet».<sup>82</sup>

På tross av disse tilsynelatende motsetningene kan både brevroman og *conte* ses på som eksempler på 1700-tallets «oppstykkende» fortellinger. Begge genrene viser hvordan formidlingen av en usammenhengende verden får utslag i brudd med de kanoniserte genrenes koder for virkelighetsgjengivelse. Dette oppgjøret med tradisjonelle former resulterer i løpet av århundret i nedbyggingen av et fiksert genrehierarki og dets tilhørende begrensning av dikterkunsten til tekster i bundet form. For klassisismens *vraisemblance* og dens etiske fordring om at litteraturen skal fremstille verden slik den burde vært, går hånd i hånd med et syn på diktekunsten som grunnleggende «poetisk». I *Encyklopediens* analyse av poetisk stil står følgende om den bundne formens virkelighetsgjengivelse: «la Poésie, pour arriver à sa fin, a été en droit d'y ajouter un degré de perfection, qui les élevât en quelque sorte au-dessus de leur condition naturelle».<sup>83</sup> Den bundne formen og dens etisk baserte litteratursyn passer godt for tragediens didaktiske maskineri som produserer moralsk oppbyggelige gys og tårer, men dårligere for de narrative prosagenrenes preg av «laboratorium» for eksperimenter med fremstillingen av en uoversiktlig og nærværende virkelighet. Vers og meter tillater ikke like lett som prosaen å mime verken sansningens fornemmelser eller tankens flukt — og heller ikke å propagere filosofiske ideer.

Bearbeidingen av en klassisistisk formkanon har også sammenheng med at den klassiske litteraturens evige og høyverdige emner skiftes ut med «vanlige» menneskers «alvorlige» problemer og med utviklingen i retning av et mer «borgerlig» og mindre skolert publikum som ønsker å lese om seg selv.<sup>84</sup> Artikkelen *STYLE* i *Encyklopedien* presenterer en tradisjonell oppfatning av skillet mellom poesi og prosa: De tradisjonelle litterære genrene er poetiske, mens prosaen befinner seg i diktekunstens randsoner. Men «genrene» baseres på hvilke emner de tar for seg, og deres «stil» på hvordan det litterære uttrykket harmonerer med emnet.<sup>85</sup> Dette kan være en av grunnene til at allerede La Fontaine tar til orde for litt slakk i reglene for den bundne form når

---

<sup>81</sup> Jf. debatten rundt lengden på Richardsons brevromaner.

<sup>82</sup> Jf. den kjente anekdoten om hvordan Diderot og Grimm lurte markien av Croismare til å tro at nonnen Susanne trengte hans hjelp gjennom en brevveksling som i ettertid ble til *La Religieuse*.

<sup>83</sup> Art. *STYLE*, *Encyclopédie* 15, s. 554, «for å nå sitt mål har poesien hatt rett til å tilføye en grad av fullkommenhet som på en måte hevet dem over sine naturlige forhold».

<sup>84</sup> Dette kommer kanskje enda klarere til uttrykk på teaterscenen. Det er også Eric Auerbachs sentrale tese i *Mimesis*.

man skal behandle emner som egentlig ikke er den klassiske litteraturen verdig, og når *conte*-genren står og faller på evnen til å behage ved å være kort, presis og poengtert. Perfekte rim og meter krever så mange omveier at fortellingen mister piffen og blir kjedelig, uregelmessige rim og meter ligner mer på prosa og blir mer «naturlig» i forhold til emnet.<sup>86</sup> En lignende holdning finner vi hos Dubos, som beskriver romanene som «des poëmes à la mesure et à la rime près».<sup>87</sup> Han sammenligner romanen med *estampes*, trykk som tillater masseproduksjon og spredning av bilder til de som ikke kan oppsøke dem, i motsetning til malerier som var for dyre for de fleste. Slik kan også romanen spre moralske prinsipper til den ørkesløse leseren, men dette prosjektet forutsetter prosa for å lykkes:

nous avons l'obligation à la Poësie en prose, de quelques ouvrages remplis d'aventures vraisemblables & merveilleuses à la fois ; comme de préceptes sages & praticables en même-tems, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que les Auteurs [Mme de La Fayette og Fénelon] eussent asujetti leur génie à la rime & à la mesure.<sup>88</sup>

Prosa, erfaring av verden som usammenhengende, «realistiske» emner og former for virkelighetsfremstilling og et nytt, «borgerlig» publikum henger nøye sammen i dette bildet av 1700-tallets «oppstykkende» skrift. I løpet av århundret får romanen økt status og de ulike typene prosafortellinger beveger seg i retning av «realisme», moralisering og følsomhet. Narrasjon i bunden form mister sin hegemoniske posisjon. Dette er åpenbart for eposets del, som får sin svanesang i Frankrike med *La Henriade*, men hva med *conte*-genren? Det kan kanskje synes paradoksalt at 1700-tallets lesere og forfattere, Voltaire inkludert, ikke skiller mellom vers- og prosafortellinger. Genren har to former, noe som for eksempel gjenspeiler seg i selvfølgeligheten med hvilken Marmontel eller Bataut behandler både vers og prosa som likeverdige. Men versfortellingen taper likevel terreng og blir sjeldnere fra og med 1800, selv om dette ikke reflekteres i hvordan man oppfatter genren: Man leser og liker *contes* i bunden form, men etter Voltaires død skrives ikke så mange nye.

---

<sup>85</sup> *Encyclopédie* 15, s. 554.

<sup>86</sup> La Fontaine 1982, s. 83f, forordet til bind II av *Contes et nouvelles*. Emnenes prosaiske karakter nevnes også i det første bindets «Avertissement».

<sup>87</sup> Dubos 1997, s. 484, «Poesi uten rim og meter». «Poesi» må her forstås som *belles-lettres*, jf. s. 23, og i relasjon til eposet.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 485, «vi er Prosapoesien takk skyldig for noen verk fylt med både sannsynlige og fantastiske hendelser samtidig og for prinsipper som på samme vis er kloke og etterlevbare. Disse ville aldri sett dagens lys hvis forfatterne hadde måttet la sin begavelse adlyde rim og meter».



En diskusjon av *conte*-genrens formaspekt er så å si fraværende i voltaireforskningen, som tvert imot insisterer på at genrens to former kun er en overfladisk forskjell.<sup>89</sup> På bakgrunn av diskusjonen over, kan man imidlertid spørre om det virkelig *er* irrelevant hvorvidt Voltaire skrev på vers eller prosa, selv om han selv kanskje oppfattet det slik. Jeg vil hevde at prosaformen tillater et annet forhold mellom den talende og det talte ved at den gir større spillerom, sett i forhold til forestillingen om den bundne formens implisitte krav om idealisering av emnet og dets fremstilling. Det er heller ingen versfortellinger som peker seg ut som typiske *contes philosophiques*. Det er en av grunnene til at jeg velger å fokusere på prosafortellingene i denne avhandlingen (jf. note s. 20), men det innebærer ikke at det ikke i en annen sammenheng kunne være interessant å undersøke versfortellingen i lys av den samme historiske problematikken, eller å sammenligne de to formene.

Den foregående presentasjonen av 1700-tallets landskap av fiktive prosagenrer har skissert en *conte* som beveger seg fra det åpenlyst, og til og med parodisk, fiktive i retning av en ny «realisme». Genren struktureres av en performativ situasjon som gir «korthet», «distanse» og forventning om et (underholdende) «poeng». Det neste blir å se på hvilken måte fortellingen og poenget fremstår som «filosofisk», slik at vi får en *conte philosophique*.

---

<sup>89</sup> To relativt nye eksempler på dette er Sylvain Menants utgivelse av Voltaires *Contes en vers et en prose* fra 1992, som stikk i strid med Pléiade-utgavens *Romans et contes* (1979) samler de to formene, fordi det tilsvarer det vi vet om Voltaires genreoppfatning (Menant, s. xiii) og Pierre Cambous *Le traitement voltairien du conte*, som er det nyeste avhandlingsbidraget til forskningen på Voltaires *contes philosophiques* (Cambou 2000).

## 1.2 MODULERINGEN PHILOSOPHIQUE

Det fremgår av den foregående presentasjonen at Voltaire ikke kommer til tomt bord når han begynner å skrive filosofiske fortellinger. På den ene siden finnes det en relativt omfattende tradisjon og et stilistisk ideal for rent underholdende *contes*. På den annen side finnes det en lang tradisjon for allegoriske fortellinger som formidler en bestemt innsikt. Men hva betyr det at en *conte* er *philosophique*, og hvilke utslag får dette for Voltaire? Kan man i det hele tatt snakke om *conte philosophique* som en genre? Vi skal kort se på Voltaires holdning til *conte*-genren, og på hva moduleringen *philosophique* kan sies å innebære.

Voltaire tok ikke sine egne fortellinger særlig alvorlig, han anså dem for å være bagateller. Det viser seg blant annet i hans skriftpraksis: Mens tragedier, epos og andre «store» verk i bunden form blir revidert igjen og igjen og vokser i omfang for hver nye utgave, blir flere av fortellingene knapt rørt før de trykkes på nytt, for eksempel i Cramerbrødrenes ulike utgaver av samlede verk (jf. note s. 35). En del av forklaringen på den neglisjerende holdningen ligger nok i Voltaires nevnte «dårlige litterære samvittighet» i forhold til hans klassisistiske kunstsyn. De fleste fortellingene ble publisert anonymt. Det kan ikke forklares fullt og helt med frykt for sensur og represalier, men røper kanskje også en viss frykt for ikke å bli tatt alvorlig som forfatter og filosof når han skriver *contes*. Samtidig åpner anonymiteten for et element av lek med publikum og med rollen som forfatter, som i hans mange dementier av *Candide* (jf. s. 93). Uansett om motivet er frykt eller lekelyst, så indikerer anonymiteten at det ikke er jakten på heder og ære som får Voltaire til å skrive filosofiske fortellinger.

Voltaire var dessuten skeptisk til fabelen som han sidestilte med *conte*-genren. Hans prosjekt som historiker gikk i stor grad ut på å skille fakta fra myte, for han anklaget nettopp samtidens historikere for å ta tradisjonens overleverte fabler for fakta, og han anså en anselig del av disse fablene for å være forvringning av menneskehetens tidlige historie. Fabelen tilhører menneskehetens barndom, den er eldre enn historieskrivningen, enten den nå var et resultat av manglende ytringsfrihet («on ne peut guère parler à un tyran qu'en paraboles»), eller et uttrykk for en naturlig fabuleringstrang («Il se peut très bien aussi que les hommes aimant naturellement les images et les contes, les gens d'esprit se soient amusés à leur en faire sans aucune autre vue»)<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Jf. FABLE i *Questions sur l'Encyclopédie* (en utvidet versjon av samme oppslagsord i *Dictionnaire philosophique*), VE/Cramer, «til en tyrann kan man knapt tale i lignelser», «Det er også mulig at de åndrike moret seg med å lage slike uten noen videre hensikt, siden menneskene av natur liker forestillinger og fortellinger».

Det forhindrer ikke at fabler har et «filosofisk» potensiale: «Il en est des anciennes fables comme de nos contes modernes: il y en a de moraux qui sont charmants; il en est qui sont insipides».<sup>91</sup> Fabelens allegoriske modus er en mulig spore til sannhet.

Voltaires genremarkører peker heller ikke i retning av noen *conte philosophique*. Kun et lite knippe av Voltaires fortellinger har slike markører: *Cosi-sancta*, *nouvelle africaine*, *Micromégas*, *histoire philosophique*; *Zadig, ou la Destinée*, *histoire orientale*; *L'Ingénu*, *histoire véritable*; *Histoire de Jenni ou le Sage et l'Athée* og versfortellingen *La Bégueule*, *conte moral*, der undertittelen er ironisk. Voltaires ulike fortellinger har kommet til verden enkeltvis gjennom et langt liv, og lite tyder på at det har skjedd ut fra noen idé om en tydelig og enhetsskapende genremodell. Betegnelsen *conte philosophique*, som har blitt stående for ettertiden, dukket opp som genremarkør første gang så sent som i 1771, og da faktisk foreslått av Voltaires forleggere som bindtittel til en utgivelse av hans samlede verk.<sup>92</sup> Det er derfor viktig å understreke genremarkørens retrospektive karakter og likeledes at den oppstår for å organisere et brokete knippe tekster, noe som blant annet viser seg i at de forskjellige samleutgavene gjør ulike utvalg. Det er først med den posthume Kehl-utgaven fra 1784 at sammensetningen av fortellinger minner om vår tids korpus av *contes philosophiques*, men genremarkøren der er forvirrende nok *romans*, muligens for å fremme salget (*philosophique* var heller ikke på 1700-tallet et salgsargument overfor en alminnelig leser).<sup>93</sup> Det er altså ettertiden som har kanonisert Voltaires verk og klassifisert en gruppe tekster som *contes philosophiques* på tross av (eller kanskje nettopp på grunn av) deres usikre genrestatus. Det faktum at forestillingen om en *conte philosophique*-genre ikke ligger til grunn for fortellingenes tilblivelse, er imidlertid ingen god grunn for å forkaste ettertidens klassifikasjon. Tekstene som gjerne grupperes under termen *conte philosophique* har en rekke målbare og historisk spesifikke fellesnevner, og genrebetegnelsen

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, «Det er med de gamle fablene som med våre moderne fortellinger: Noen er moralske og sjarmerende, andre har ingen smak».

<sup>92</sup> Cramers quartoutgave bærer tittelen *Romans, contes philosophiques*, noe som følges opp i andre samleutgaver fra 1770-tallet: Neuchâtel-utgaven (trykt i Paris av Panckoucke 1773) skriver *Romans; contes allégoriques, philosophiques et historiques*, duodesimalutgaven fra Genève (trykt i Liège av Plomteux 1774) *Romans, contes philosophiques* og duodesimalutgaven fra London i 1775 *Romans et contes : philosophiques*. Cramers *encadrée*-utgave (1775), som er den siste Voltaire påvirket direkte, stryker *conte*-termen til fordel for *Romans allégoriques, philosophiques*, i Bouillon-utgaven (1778) forsvinner det filosofiske så vi sitter igjen med *Romans et contes* og i Kehl-utgaven (1784) simpelt hen *Romans*.

<sup>93</sup> For en mer utførlig gjennomgang av utvalg og forlagshistorie se Frédéric Deloffres introduksjon til Pléiade-utgaven. Fortellingskorpuset er ennå ikke fullstendig kanonisert, noe som viser seg både i Pléiade-utgavens diskusjon og omorganisering og i to nye utgivelser: Sylvain Menants utgave fra 1992, som sammenstiller vers- og prosafortellinger (jf. note s. 33), samt Edouard Guittons «hummer og kanari»-utgave fra 1994. Uten å reflektere over hva de ulike genrebetegnelsene innebærer, kombinerer den siste tidligere *conte*-utvalg med ikke-narrative prosatekster, det hele med tittelen *Romans et contes en vers et en prose*.

gir dem god mening. Man skal bare ikke glemme at klassifikasjonen ikke kan tas for gitt, og at den ikke fantes forut for tekstenes tilblivelse.<sup>94</sup>

For hva betyr *philosophique* på 1700-tallet? Og for Voltaire? Det franske 1700-tallets filosofi er sterkt påvirket av tidens nye vitenskapsideal, bygget på empiri og observasjon, og av et oppgjør med religionens makt over menneskesinnet. Artikkelen PHILOSOPHE i *Encyclopedien* forklarer hvordan filosofen bygger sine prinsipper på en uendelighet av enkeltstående observasjoner, i motsetning til «allmuen», som tror at «maksimene» er gitt, og som ikke ser at de er gitt *av noen*. Filosofi er en kritisk fremgangsmåte: ikke bare erstatter man maksimens deduktive virkning med en induktiv undersøkelse, men man fører maksimen tilbake til kilden. Dette er mulig fordi filosofen har «klarsyn» (*discernement*); han kan skille mellom ideene og se deres rette forhold og sammenhenger. Men dette er bare halve sannheten; vel så betegnende for 1700-tallets forestilling av «det filosofiske» er at den kritiske, vitenskapelige og klarsynte tilnærmingen leder ut i handling. Når man kan nøste seg tilbake til maksimens opphav, kjenner man også dens verdi, og man ser hvordan man best kan nyttiggjøre seg den, til det beste for fellesskapet. «Les sentiments de probité entrent autant dans la constitution mécanique du *philosophe*, que les lumières de l'esprit», forklarer *Encyclopedien*.<sup>95</sup> For Voltaire er filosofens etiske fordring om mulig enda tydeligere. I artikkelen PHILOSOPHE i *Dictionnaire philosophique* beskriver han hvordan sannhetens lærdom (*leçons*) går hånd i hånd med eksempler på dyd (*vertu*).<sup>96</sup> Filosofen er *sensible*, i ordets dobbelte betydning: både fornuftig og følsom.<sup>97</sup> Særlig for den sene Voltaire er det kort vei mellom følelse, tanke og handling. *Philosophique* må på denne bakgrunnen forstås som et intensjonelt, performativt og etisk prosjekt, og ikke kun som et uttrykk for en kritisk eller klarsynt holdning.

Det er nettopp slik Voltaire forstår termen *philosophique* i følgende brevsitat: «Vous devriez bien nous faire des contes philosophiques, où vous rendriez ridicules certains sots, et certaines sottises, certaines méchancetés et certains méchants ; le tout avec discretion en prenant bien votre temps,

---

<sup>94</sup> To nykommere har ennå ikke fått noen klar plassering i forhold til *conte*-korpuset. Den ene er den uferdige fortellingen *Le Comte de Boursouffle*, som finnes i O 14 sammen med komedien av samme navn. Den andre er *Lettres de Monsieur de Voltaire à Madame Denis, de Berlin*, Voltaires brevroman fra oppholdet i Preussen, skandert over Richardsons *Pamela*, men med Voltaire selv i hovedrollen (og Frederik II i rollen som Mr. B). De fiktive brevene ble gjemt i Voltaires korrespondanse, og har først nylig blitt rekonstruert av André Magnan, se *Paméla* i bibliografien, samt kapittel 3.4.

<sup>95</sup> *Encyclopédie* 12, s. 510, «Følelsen for rettskaffenhet inngår like mye i *filosofens* mekaniske konstitusjon som hans opplyste sinn gjør».

<sup>96</sup> O 36, s. 433.

<sup>97</sup> Jf. Ridgway 1973, kapittel «*Le Philosophe sensible*».

et en rognant les ongles de la bête quand vous la trouverez un peu endormie».<sup>98</sup> Voltaire henvender seg her til Marmontel, og hans oppfordring om å skrive *contes philosophiques* er en kommentar til Marmontels *Contes moraux* (1755–65). Disse var i Voltaires øyne gode våpen i kampen mot *l'infâme*, men ikke skarpe nok i sin satire. Voltaire synes her for alvor å ha oppdaget *conte*-genrens filosofisk-satiriske potensial. Dette gjenspeiles i hans egne *Contes de Guillaume Vadé* som er under arbeid når brevet skrives, blant hvilke særlig *Jeannot et Colin* kan leses som en illustrasjon av brevetts oppfordring; en veritabel *conte moral philosophique* eller *satirique*.<sup>99</sup>

I brevet til Marmontel setter Voltaire tilsynelatende likhetstegn mellom filosofisk og satirisk ved at det «filosofiske» ved de ønskede *contes* er deres kritiserende funksjon, ikke tematikken som handlingen illustrerer eller viser til. Voltaire hadde altså ingen forestilling om *conte philosophique* som en spesifikk genre, men som uttrykk for en holdning, og den finnes også i brev, pamfletter, satirer, anekdoter, og ikke minst i de mange ulike artiklene i *Dictionnaire philosophique*; alle de *rogatons* og *petits pâtés* vi nevnte innledningsvis. Det kan være en av grunnene til at de filosofiske fortellingene i lang tid har vært løselig plassert sammen med andre intensjonelt styrte genrer, slik at de har blitt lest som «satirer» eller *facéties*.<sup>100</sup>

Voltaires intensjonelle bestemmelse av betegnelsen *conte philosophique* er viktig, men ikke tilstrekkelig som genreklassifikasjon. Overfor et stort og mangfoldig materiale er det viktig å holde fast ved at fortellingene ikke bare er *philosophiques*, men også *contes*. Hvordan Voltaire praktiserer *conte*-genren på en «filosofisk» måte, er emnet for kapittel 2. Men for å kunne beskrive Voltaires «genrepraksis» med tilstrekkelig presisjon, kan det være en fordel først å reflektere over hva det vil si å «praktisere» en «genre» på et mer prinsipielt plan. Det følgende delkapittelet diskuterer derfor genreteoretiske spørsmål som påvirker avhandlingens tilnærming til materialet.

---

<sup>98</sup> D 11667, 28. januar 1764, «De burde så visst skrive filosofiske fortellinger der De latterliggjør visse fjøls og visse dumheter, visse ondskapsfulle handlinger og visse ondsinnede personer; det hele med diskresjon og uten å forhaste Dem, og slik klippe dyrets klør når De ser at det dupper av».

<sup>99</sup> Jf. Mervaud 1985. I biografien *Voltaire dans son temps*, vektlegges Vadé-samlingens karakter av ventil for Voltaires fabulerende fortellertrang i en periode full av mer «seriøst» filosofisk og satirisk arbeid, blant annet med *Dictionnaire philosophique* (jf. Pomeau 1985–1994 bind 4, kapittel XI).

<sup>100</sup> Georg Brandes plasserer fortellingene under betegnelsen «Skemtedigtning», jf. Brandes 1917, s. 227.

## 1.3 GENRETEORETISKE REFLEKSJONER

La oss like godt starte med det klassiske spørsmålet: Hva er en genre? Termen «genre» kommer fra gresk *genus* og betyr «type» eller «art». Allerede i Aristoteles' *Poetiké* lignes diktartene med naturens arter, noe som har blitt brukt som argument for utviklingen av en systematisk klassifisering av tekster i analogi til biologien. Artsanalogien har gått hånd i hånd med en forestilling om enkeltteksten som en realisering av genrens iboende *telos*, eller grunnleggende idé. Essensielle, typologiske trekk ved enkeltteksten avgjør dens genretilhørighet. En viktig ulempe med den biologiske artsmodellen er at den tenker generativ kraft i forhold til et «naturlig» idealforløp.<sup>101</sup> Unntaket, den genreoverskridende teksten, blir en «monstrøs» mutasjon eller hybrid. Dette kan synes å passe overens med 1700-tallets nedarvede forestilling om et «fiksert», «ideelt» og «evig» genresystem, en forestilling som Voltaire forsvarte, og som var utgangspunktet for hans kritikk av Shakespeares dramaer som «farces monstrueuses qu'on appelle tragédies».<sup>102</sup>

Forestillingen om faste og endelige genredefinisjoner passer imidlertid dårlig med Voltaires litterære *praksis*, som var antidogmatisk og eksperimentell, og heller ikke med hvordan man forestiller seg litterær praksis i dag. For å kunne forklare hva det vil si at Voltaire «praktiserer» «genren» *conte philosophique*, er det dermed nødvendig å ta utgangspunkt i en forståelse av genrens lovmessighet som noe annet enn «teleologisk» eller «naturlig». Jeg presenterer derfor i det følgende noen teoretiske refleksjoner rundt genrebegrepet som «klassifikasjon» og som «modus» og diskuterer til slutt hva det vil si at en genre «praktiseres».

### KLASSIFIKASJON

Genre er en form for klassifikasjon. Selv om genren ikke følger noen deterministisk naturlov, peker genrebegrepet like fullt mot en form for lovmessighet i form av en taksonomi: Genren er et middel til å dele inn litterære tekster i systematisk relaterte klasser, basert på likheter og ulikheter. Inndelingen av genrer innebærer en form for orden, og genresystemet klassifiserer, ordinerer og kontrollerer genereringen av nye tekster ved å måle dem mot tekstlige normer. Slik kan man si at genren virker som en slags forlenget arm for den litterære institusjonens «lover». Men hvordan kan man være sikker på at disse «lovene» er riktige, eller gode? Klassifikasjonen, forholdet mellom enkelttekst og «klasse», har et iboende legitimitetsproblem som direkte berører

---

<sup>101</sup> Se Rosmarin 1985, s. 167, note 2 for en komplementær kritikk av den biologiske analogien.

<sup>102</sup> *Lettres philosophiques*, s. 120, «monstrøse farser som man kaller tragedier».

statusen til genren *conte philosophique*, men som også er et prinsipielt spørsmål: Med hvilken autoritet håndhever man genrens «lov», og i hva beror selve denne lovens autoritet?

Denne problematikken utfoldes av Jacques Derrida i artikkelen «La loi du genre». Han påpeker hvordan genrebegrepet involverer et logisk paradoks: Begrepet beskriver de mekanismene som tillater en tekst å trekke en grense om seg selv ved å knytte an til en gruppe eller klasse, men genremerket, de trekk ved teksten som viser genren, kan ikke ha en uproblematisk plass i teksten fordi de nettopp sier noe *om* den. Samtidig finnes ikke genremerket noe annet sted enn i teksten, på samme vis som genren ikke finnes utenfor de tekstene der den trer frem. Det samme paradokset finnes i spørsmålet om genrens legitimitet eller «lov», ettersom genremerket qua klassifikasjon skriver teksten inn i en institusjonell-legal sammenheng. Talen om tekster forutsetter genrer, men talen om genrer forutsetter genren som tillater å tale om genrer og så videre, og i denne nivåforskyvningen finnes ikke noen «grunnlov» eller øverste nivå som garanterer genrens legalitet.<sup>103</sup> Tekster synes ofte å motsette seg genreklassifikasjon, som om de ikke kan underordnes en orden pålagt utenfra. Men tvert imot er genren tekstenes utgangspunkt, skriver Derrida: «il n'y a pas de texte sans genre».<sup>104</sup>

På tross av sitt legitimitetsproblem ligger genren eller «klassen» altså til grunn for enkeltteksten. Nettopp dette aspektet ved genren gir Gérard Genette betegnelsen «arketekst». Prefikset «arke-» (som i arketype eller erkebiskop) berører det som kommer før både i tid (opphav), i rom (større) og i rang (mer verdt). «L'Architexte est donc omnipresent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, qui ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là, à ce réseau d'architexture», skriver Genette i *Introduction à l'architexte*.<sup>105</sup> Genren utgjør en transtekstuell ramme som tillater skapelsen av nye tekster.<sup>106</sup> Derrida insisterer på sin side på at dette ikke betyr at tekster «tilhører» sine genrer. Genremerkets paradoksale karakter gjør at teksten snarere *deltar* i genren.<sup>107</sup> Vi kan si det som at

---

<sup>103</sup> Derrida 1986, s. 262–265. Derrida kverner her rundt et paradoks som går igjen flere steder i dekonstruktiv filosofi og litteraturteori, knyttet til det man gjerne kaller selvreferensialitetsproblematikk. Sirkelslutningen stammer fra Epimenides paradoks om mannen fra Kreta som påstår at alle kretere lyver, og utlegges blant annet av Bertrand Russell i essayet *The philosophy of logical atomism*.

<sup>104</sup> Derrida 1986, s. 264, «det finnes ingen genreløs tekst».

<sup>105</sup> Genette 1979, s. 89, «Arketeksten er følgelig allestedsnærværende, over, under og rundt teksten. Teksten vever sitt lerret ved å feste det her og der i arketeksturens nett». Genette diskuterer ikke «arketekst»-termen eksplisitt, men har på ingen måte valgt den tilfeldig; den står i stil til tekstteoriens metaforikk (tekst = vev).

<sup>106</sup> Genette ser genren/arketeksten som et transtekstuell utvekslingsnivå, en type relasjon mellom en tekst og andre tekster (Genette 1979, s. 87). De fire transtekstuelle utvekslingsplanene intertekst, paratekst, metatekst og arketekst diskuteres også i innledningen til *Palimpsestes* (1982), dessuten analyseres det paratekstuelle nivået utførlig i *Senils* (1987).

<sup>107</sup> Derrida 1986, s. 264.

konstitueringen av genren og teksten skjer i en og samme bevegelse; genren er tekstens ramme og utgangspunkt, alltid og nødvendig til stede, men finnes kun i teksten og fremskrives av den.

Genren som et dynamisk forhold mellom tekst og klasse berører litteraturen både når den skrives og når den leses. Forestillingen man danner av hvordan genren håndheves blir dermed også et bilde på hvordan den litterære institusjonen virker og utvikler seg gjennom genren. En vanlig slik forestilling har vært å tenke genrens lov som at den får utslag i et sett av konvensjoner eller genreforventninger. Det ikke-konvensjonelle i en tekst, *avviket*, blir det som utfordrer normen og gjør den synlig. Tzvetan Todorov beskriver nettopp «lovbruddet» som drivkraften i genrens dynamikk: Den overskridende teksten «a besoin d'une loi — qui sera précisément transgressée», og loven trenger overskridelsen for å bli synlig: «la norme ne devient visible — ne vit — que grâce à ses transgressions». Men samtidig skaper den overskridende teksten en ny norm gjennom sin suksess, og slik utvikler litteraturen seg, skriver Todorov i *Genres du discours*.<sup>108</sup>

En slik modernistisk modell for litterær nyskaping bygger imidlertid på en skjult forutsetning. For i et normativt system skapes orden ved at elementer underordnes andre eller skyves ut av systemet som dets grense. Normativiteten innebærer slik en forestilling om noe unormalt, som er nødvendig til stede for å opprettholde det normale.<sup>109</sup> Forestillingen om avvik på bakgrunn av en norm må følgelig ses i forhold til ideen om at normene legges over et ikke-normert, differensielt felt og skiller ut noe av dette som avvik idet de konstituerer seg selv. Samtidig er det konvensjonenes «usynlighet» som opprettholder deres skinn av legitimitet, for genrens «lov» føles kun som en begrensning når «avviket» (hvis man nå skal fastholde termen) gjør konvensjonen synlig. I neste omgang har dette konsekvenser for litteraturen som institusjon, ettersom genren fungerer som dennes forlengede arm. Men å si at tekster gjennom sine avvik «korrigerer» genren, og derigjennom den litterære institusjonen, er for snevert. For, som Derrida sier i en annen forbindelse: Den litterære institusjonen er «vill» i den forstand at den tillater at man stiller spørsmål ved dens lover.<sup>110</sup> Det er en av de måtene genren virker på. Avviket er det normale. I utgangspunktet for den litterære tilblivelsesprosessen ligger nettopp synliggjøringen av

---

<sup>108</sup> Todorov 1978, s. 45–46, «trenger en lov som den kan overskride [...], normen blir kun synlig — lever kun — takket være disse overskridelsene»

<sup>109</sup> Jf. følgende kjente passasje hos Deleuze (Deleuze 1969, s. 302): «Considérons les deux formules : «seul ce qui ressemble diffère», «seules les différences se ressemblent». Il s'agit de deux lectures du monde dans la mesure où l'une nous convie à penser la différence à partir d'une similitude ou d'une identité préalables, tandis que l'autre nous invite au contraire à penser la similitude et même l'identité comme le produit d'une disparité de fond».

<sup>110</sup> Derrida 1992, s. 58.



institusjonens usynligheter.<sup>111</sup> Dette kan formuleres som en genres «urenhetslov»: Genren blir en «uren» kategori ettersom en tekst alltid involverer flere gener. *Alle* tekster er genreoverskridende dersom man forstår genren som konvensjon. Det er slik genren virker, på grunn av konvensjonens manglende legitimitet og den litterære institusjonens «villskap», og følgelig blir det på sett og vis meningsløst å snakke om «avvik».

Forestillingen om relasjonen mellom tekst og klasse som dynamisk på denne måten, har imidlertid ikke bare betydning for hvordan man forestiller seg litterær nyskaping, men berører også bildet av leserens rolle i bearbeidningen av litteraturens «ville» institusjon. Dette har direkte konsekvenser for hvordan man kan forstå den klassifiseringen av Voltaires *contes philosophiques* som ligger til grunn for og som diskuteres i denne avhandlingen, en klassifikasjon som jo er skapt i ettertid, av og for fortellingenes lesere (jf. s. 35). Nettopp «vår» genreklassifikasjon synes nærmest å illustrere den oppfatningen Adena Rosmarin forfekter i *The power of genre*: at gener er klassifikasjoner som legges over litteraturens uryddige felt for å kunne tale om det og at det følgelig er *kritikeren* som trenger genren, og ikke litteraturen.<sup>112</sup> Rosmarin flytter genrens dynamiske moment fra forfatter til leser, og da særlig «kritikeren», den akademiske leseren, som en slags «arkeleser». Genrens konvensjoner omformes til (konvensjonelle) leserforventninger som innfris når teksten «passer» med en rubrikk i det generiske systemet, og som brytes når teksten utfordrer grensene. Analyser som «treffer» samtiden ved å kategorisere tekster på en oppklarende måte blir toneangivende og sedimenteres som generiske leserforventninger.<sup>113</sup>

Kritikeren er en deltaker og viderefører av den litterære og akademiske institusjonen, og analysen av kritikeren arbeid (i praksis en analyse av ulike genreteoretiske forløpere) tjener i Rosmarins bok til å demaskere den akademiske institusjonens teorifiendtlighet som en vegring mot å innrømme sin egen makt.<sup>114</sup> Som representant for klassifikasjonssystemets ideologiske føringer forsøker kritikeren å usynliggjøre sin makt, slik at konvensjonen skal oppleves som «naturlig». En slik analyse av kritikeren praksis tydeliggjør nettopp hans paradoksale situasjon som en del av det systemet han forsøker å håndheve «objektivt». Slik berøres også leseren av genrelovens iboende

---

<sup>111</sup> Her kan man innvende at Derrida ikke avgrenser litteraturens «villskap» i forhold til et historisk perspektiv, men at han beskriver en *moderne* institusjon, og at den på 1700-tallet tvert imot var svært så konvensjonell. Likevel er det påfallende hvor genreoverskridende og multigeneriske 1700-tallets tekster er, og hvor sterkt *praktiseringen* av genrene skiller seg fra det klassiske genresystemet som ble håndhevet på et teoretisk plan gjennom hele århundret.

<sup>112</sup> Jf. Rosmarin 1985, s. 25, «[Genres] are designed to serve the explanatory purpose of critical thought, not the other way around».

<sup>113</sup> Rosmarin 1985, s. 40. Rosmarin argumenterer her parallelt med Stanley Fishs resepsjonsteoretiske analyse og dens vektlegging av akademiske fortolkningsfellesskap (henvisning til Fish i Rosmarin 1985, s. 13).

<sup>114</sup> Rosmarin går her ens ærend med Paul de Man i artikkelen «The resistance to theory» (1982), en nøkkeltekst i dekonstruktiv litteraturteori.

mangel på legitimitet: Like lite som genremerket finnes utenfor teksten, like lite kan kritikeren se sin egen institusjonelt baserte praksis utenfra. Rosmarins studie er følgelig interessant for oss, fordi den viser så klart hvordan genreklassifikasjonen håndhever den akademiske institusjonens ideologiske føringer. I denne avhandlingens appendiks antyder jeg nettopp disse forholdene i en fremstilling av *conte philosophique*-genrens resepsjonshistorie. Satt på spissen kan man si at jeg der presenterer genren som skapt av voltaireforskerne for å erstatte bildet av en glisende og kald poet med bildet av et mangefasettert og autentisk medmenneske. Det betyr ikke at jeg tror min egen tilnærming til Voltaires filosofiske fortellinger er fri for tilsvarende (men andre) ideologiske føringer. Jeg forsøker likevel i denne avhandlingen å definere og reflektere over min egen fremferd, vel vitende om at det ikke er mulig å fri seg fra genreklassifikasjonens iboende mangel på legitimitet.<sup>115</sup>

Denne ideologikritiske vektleggingen av genrelovens makt og av mitt ansvar som akademisk leser er vel og bra. Dens modell for dynamikken mellom tekst og klasse gir imidlertid den akademiske institusjonen så mye makt at man kan spørre hvordan litteraturen skal kunne finne rom til å være «vill». Kanskje er Derrida alt for optimistisk på frihetens vegne? En annen mulighet er at modellen er for snever. Akademikerens håndheving av institusjonelle lover gjennom genreklassifikasjon handler riktignok om å velge ut distinktive trekk ved en tekst som gjør den tilhørende en mengde av tekster, og i dette ligger selvsagt en fare for at man tilsidesetter trekk som ikke passer inn med konvensjoner og forventninger. Men genren har også å gjøre med det vi *ikke* forventer, ikke nødvendigvis på grunn av en overstrømmende tekstlig produktivitet, men på grunn av klassifikasjonens «urenhetslov». Dette er en alltid aktuell problematikk fordi tekster er potensielt genrerike. Man kan si det som at det finnes en rekke virtuelle slektskap til stede i teksten, som kan re-aktualiseres når teksten inngår i nye forbindelser.<sup>116</sup> Genren er følgelig noe som heller ikke kritikeren eller institusjonen har kontroll over. Genrens iboende urenhetsprinsipp overrasker generasjon etter generasjon av lesere gjennom den fremmedheten den produserer, og som utfordrer dens egen «lov». Den akademiske institusjonens (skjulte) ideologiske spenninger er følgelig ikke det eneste som driver genreklassifikasjonen fremover. Det paradoksale forholdet mellom tekst og klasse er i seg selv en motor.

---

<sup>115</sup> Jf. Rosmarins påpekning av at det er mer forskningsetisk korrekt å innrømme sitt ståsted og argumentere for det, enn å late som om ens egen praksis er «naturlig» (Rosmarin 1985, s. 51).

<sup>116</sup> Dette perspektivet utvikles genreteoretisk av Katja Teilmann som ser genrekonvensjonene som «aktuelle» gener, dvs. de genremerker som teksten aktualiserer på et bestemt historisk tidspunkt. Samtidig finnes også en rekke virtuelle slektskap til stede i teksten, som kan re-aktualiseres når teksten inngår nye forbindelser. For en mer utførlig forklaring, se Teilmann 2002 (a) og 2002 (b).

Hvilke konsekvenser har de foregående refleksjonene rundt genreklassifikasjonens uransakelighet for denne avhandlingen? Et element jeg tar videre er innsikten i at genreklassifikasjoner har et visst pragmatisk element; de kan selvsagt ikke konstrueres fritt, men de er like fullt konstruksjoner som kan analyseres, inntil et visst punkt. Dette ligger til grunn for genremodellen jeg presenterer i kapittel 2. På den annen side kan man spørre om det er klassifikasjon som er den akademiske leserens viktigste oppgave i møtet med litterære tekster. Jeg vil hevde at selve klassifikasjonen ikke er så interessant i seg selv. Det interessante ved genren er snarere hvordan dynamikken mellom tekst og klasse utspiller seg i hvert enkelt tilfelle og i grupper av beslektede tekster, og hvordan den forandrer seg. Det er *hvordan* Voltaires filosofiske fortellinger virker som er denne avhandlingens spørsmål; hvordan denne virkemåten er «filosofisk», hvordan den forandrer seg i retning av potpurriet og hva det har å si for måten de sene fortellingene er «filosofiske» på. Dette ligger til grunn for enkeltanalysene i kapittel 3. For å klargjøre hvordan genren *conte philosophique* «virker» i de enkelte fortellingene, bruker jeg modusbegrepet som verktøy. «Modus» og «genre» er imidlertid delvis overlappende størrelser, og forholdet mellom dem diskuteres derfor i det følgende.

## MODUS

Begrepet «modus» forbindes gjerne med grammatikken, og angår der forholdet mellom den talende og utsigelsens innhold (de vanligste modi i indoeuropeiske språk er indikativ, konjunktiv, optativ og imperativ). Men det forhold modusbegrepet beskriver, kan også forstås «fenomenologisk» i videste forstand: Den talende er et levende subjekt i en sosial, historisk og ikke minst språklig formet livsverden, og talen er en «intensjonelt rettet» handling ved at den bærer verdier knyttet til talerens virkelighetsoppfatning. Forholdet mellom den talende og utsigelsen vil i en slik modell alltid være preget av en virkelighetserfaring som kan kondenseres i en posisjon. Lest på denne måten blir modusbegrepet synonymt med talerens «holdning». En slik forståelse ligger til grunn for den foregående utlegningen av moduleringen *philosophique* som en aktivistisk, satirisk-filosofisk holdning, knyttet til opplysningstidens oppfatning av filosofiens og filosofens rolle.

En slik fenomenologisk genreforståelse, genre som modus, kan føres tilbake til Schiller og Goethe, som begge representerer en kantiansk tradisjon for å se virkeligheten som tilgjengelig kun gjennom en «pregning» eller «forming». Schiller argumenterer for dikteriske «følemåter» (*Empfindungsweise* eller *Empfindungsarten*) som har bakgrunn i ulike menneskelige værensformer

(*Formen der Menschheit*), og som opererer på kryss og tvers av genrene.<sup>117</sup> Goethe knytter på sin side følemåten eller eksistensformen til genreklassifikasjonen, og deler dikterkunsten inn i *drei echte Naturformen*: episk, poetisk og dramatisk.<sup>118</sup> Hos både Schiller og Goethe antar den fenomenologiske pregningen følgelig typekarakter. Forskjellen på dikteriske «følemåter» og dikteriske «naturformer» har imidlertid betydning for hvordan man forstår gener og hvordan generer virker. Forskjellen kan dermed brukes til å innkretse modusbegrepet som måten generer virker på, og slik gjøre det anvendbart for oss.

Goethes kobling mellom følemåte og genre kan forstås som at genre blir et rammeverk for en eksistensiell eller intensjonelt rettet «holdning». Fordelen med en slik forståelse er at den tillater å historisere denne «holdningen», ved å se den som et uttrykk for virkelighetserfaringen på et gitt historisk tidspunkt — tidsånden, om man vil. Generer har innebygde føringer for hva man kan uttrykke i dem og for hvordan man kan gjøre det, og man kan velge en passende «posisjon» eller «holdning» i henhold til samtidens «sett» av ulike gener.<sup>119</sup> Ulempen med en slik forståelse er at koblingen mellom modus (forstått som «holdning») og genre (forstått som klassifikasjon) gjør grensegangen mellom de to begrepene utydelig. Dette er Genettes poeng i hans oppgjør med genreteoriens historie i *Introduction à l'architexte*: Goethes tre «naturformer» starter den feillesningen av Aristoteles (inndeling av litteraturen i tre hovedgenerer: dramatisk, episk og lyrisk) som ligger til grunn for genreteoriens lange tradisjon av generisk systembygging og dens villedende terminologi.<sup>120</sup> Genettes viktigste bidrag til opprydningen er slik han ser det, en klargjøring av skillet mellom genre og modus: Generer er litterære kategorier, mens modi er kategorier hentet fra språkvitenskapen.<sup>121</sup> Genette knytter modusbegrepet til utsigelsessituasjonen på et strukturelt plan, som enten «dramatisk» eller «narrativt», direkte eller fortalt, som i Aristoteles' *mimesis* og *diegesis*.<sup>122</sup> Slik Genette ser det, utgjør modus sammen med form

---

<sup>117</sup> Jf. *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), (Schiller 1962, bind 20, s. 439).

<sup>118</sup> Jf. Genette 1979, ss. 67–68.

<sup>119</sup> En slik oppfatning kan man gjenfinne i grove trekk i Cassirers teori om «symbolske former» eller tankegenerer, former som ligger til grunn for en epokes «gestalter» eller kulturelle uttrykk (jf. Cassirer 1999) og i Bakhtins teori om «talegenerer» som et historisert nettverk av modeller for bruk av språket (jf. Bakhtin 1998). En god formulering av den fenomenologiske basisen for Bakhtins genreoppfatning finnes hos hans kollega Medvedev: «Enhver genre besitter sine egne synsmåter og redskaper til å konseptualisere virkeligheten, som ikke er tilgjengelig for andre generer. [...] Man kan si at den menneskelige bevissthet besitter en rekke indre generer som gjør den i stand til å se og forstå virkeligheten» (sit. e. Bruhn 2001, s. 181f). Cassirer er for øvrig et viktig forbindelsesledd mellom den nykantianske filosofien og Bakhtinkretsen, og nyere forskning viser dessuten at Bakhtin har «tyvlånt» mye av bakgrunnen for teorien om karnivalisme og epistemologisk latter fra Cassirer (jf. Poole 1998).

<sup>120</sup> Jf. Genette 1979, s. 67–68. Genette gir riktignok Goethe den ære å hente sitt eget skille mellom genre og modus ut fra Goethes skjelning mellom *Dichtarten* og *Dichtweisen*, men argumenterer like fullt for at Goethe roter det til, ved å oppløse *Dichtweisen* i *Naturform*.

<sup>121</sup> Jf. Genette 1979, s. 68f, «des genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui revèlent de la linguistique».

<sup>122</sup> Genette analyserer det narrative modusets struktur i *Discours sur le récit* (1972).

(prosa/bunden form) og tema (episk, tragisk, komisk, heroisk, osv.) et virtuelt litterært reservoar som er relativt konstant og transhistorisk og som kombineres på ulikt vis i ulike genrer til ulike tider.<sup>123</sup>

Problemet med dette forsøket på å rydde opp i grensegangene mellom genre og modus er at modusbegrepet blir så snevert at det etterlater seg et terminologisk hull: Hva med den eksistensielle «holdningen» i relasjonen mellom den talende og utsigelsen? Det gir liten mening å snakke om «narrativ» eller «dramatisk» som en slik «holdning».<sup>124</sup> Og hva med vår modulering *philosophique* og vårt spørsmål om hvordan genren *conte philosophique* «virker» på en «filosofisk» måte? Det kan synes nærliggende å gripe tilbake til Schillers «følemåter» som har den fordel at modusen blir en eksistensiell kategori som kan finnes på kryss og tvers av ulike genrer.<sup>125</sup> Den filosofiske «holdningsmodusen» i Voltaires fortellinger fremstår på en slik bakgrunn som et element på linje med, men også løsrevet fra, dens narrative utsigelsesmodus. En slik forestilling gjør det endog mulig å tenke seg en konfrontasjon mellom utsigelsesmodus og holdningsmodus, mellom narrasjon og filosofi, og det er viktig for denne avhandlingens diskusjon av potpurriet som en oppstyking av nettopp dette forholdet.

Men også denne løsningen har sine svakheter. For en teksts modus er ikke kun knyttet til utsigelsesposisjonen, slik både «følemåten» og den språkvitenskapelige vektleggingen av forholdet mellom den talende og det talte tilsier. Modusen bør snarere beskrives slik Jean-Marie Schaeffer gjør, som tekstens *allure* eller «gangart» som styrer tekstens kommunikasjonsstrukturer, for en slik forståelse involverer også leseren og dennes aktualisering av teksten.<sup>126</sup> En tekst har nemlig alltid to kommunikasjonsstrategier eller «intensjoner», en knyttet til avsenderen og en til mottakeren, og koblingen mellom de to gjør modusen til en «deserkontrakt».<sup>127</sup> Modusen kan slik forstås som de mekanismene eller «føringene» som engasjerer leseren og får ham til å realisere teksten på en bestemt måte, enten disse er knyttet til utsigelsen (narrativ/dramatisk) eller til ulike eksistensielle «følelser» eller «holdninger» (satirisk, filosofisk, tragisk, komisk osv.). I dette forholdet er det

---

<sup>123</sup> Jf. Genette 1979, s. 83.

<sup>124</sup> Genette nevner riktignok som en «vag selvfølge» at genrene innebærer eksistensielle holdninger, slik at man kan snakke om en «følelse» av tragisk, komisk, elegisk, fantastisk eller romanesk, men han forlater spørsmålet raskt, fordi hans poeng er å vise at *episk* står på linje med *romanesk* eller *novelleaktig*, med mindre det tenkes modalt, og da må man kalle det *narrativt* (Genette 1979, s. 72).

<sup>125</sup> Modusbegrepet har blitt brukt på «schillersk» vis til å betone en eksistensiell holdning av blant annet Northrop Frye og Robert Scholes, henholdsvis om forholdet mellom heltens *ethos* og oss (Frye 1957, s. 33–35), og om relasjonen mellom fiksjonens verden og den verden vi erfarer (Scholes 1974, s. 132).

<sup>126</sup> Schaeffer 1983, s. 13.

<sup>127</sup> Jf. Schaeffer 1983, s. 11. Wolf Dieter Stempel tenker i samme retning når han vektlegger at tekster er språklige handlinger og bærere av «budskap» (jf. Stempel 1997, s. 252)

nødvendig å inntenke en historisk dimensjon, for relasjonen mellom de to kommunikasjonsstrategiene som betinger lesningen, forfatterens og leserens, vil alltid være underkastet historiske forandringer.<sup>128</sup>

Modusbegrepet har så langt blitt diskutert i spenningen mellom det man kunne kalle en «lingvistisk» og en «fenomenologisk» inspirert teoritradisjon. Begrepet nærmer seg lingvistikken og retorikken i den ene enden, og «eksistensielle» og tematiske tradisjoner i den andre. Teksters modi blir slik forstått både som et spørsmål om strukturer knyttet til teksters utsigelse og resepsjon, og om «holdninger» eller følelser, mens genrebegrepet i større grad brukes om klassifikasjon av tekster. For å klargjøre hva det vil si at modusen er den måten genren «virker» på i teksten, er det viktig å understreke at tekstens modus, selv forstått som kommunikasjonsstruktur, ikke er en tekstintern størrelse. I likhet med genremerket deltar modusen i å trekke opp tekstens grense og kontekstualisere den; den er tekstens utvekslingspunkt med forfatter og leser, og den forandrer seg i takt med historiske endringer i vår virkelighetserfaring og i litteraturens institusjonelle og ideologiske rammer. Tradisjonen forventer at til visse genrer hører visse modi, og modusen kan slik sies å inngå i genreforventningene. Samtidig er også modusen det utvekslingspunktet der en tekst inngår i flere genrer enn sin egen, og som gjør den generisk. Et illustrerende eksempel er endringen i komediegenren på 1700-tallet: Komedien skifter følelsesmodus fra «komisk» til «rørende» i løpet av noen tiår, i den grad at den til slutt omklassifiseres som «borgerlig tragedie». Slik kan man si at genrer «virker» gjennom sine modi. Utfordringen blir dermed å beskrive hvordan denne utvekslingen skjer i et historisk differensiert perspektiv, med andre ord hvordan genren praktiseres i en gitt historisk sammenheng: genrens «liv» om man vil.

For denne avhandlingens vedkommende blir utfordringen i første omgang å forklare på hvilken måte Voltaires *contes* er *philosophiques*, og dernest å bruke potpurrifiguren til å forklare hvordan de sene *contes* er *philosophiques* på en «annen» måte. Det første kan forstås ganske enkelt, som at genren kjennetegnes av at fortellingene har en filosofisk tematikk: En *conte* blir *philosophique* når *conte*-genrens forventning om et «poeng» brukes slik at fortellingen konstrueres rundt et poeng av filosofisk art. Filosofien blir et tema, underlagt en litterær genre (*conte*), dennes narrative utsigelsesmodus, overleverte handlingsstrukturer (jf. kapittel 2) og en «deserkontrakt» som blant annet innebærer et sammensvorent forhold mellom forteller og leser og en medfølgende distanse til det fortalte. Denne «narrativiseringen» utsetter filosofien for en slags «erfaring», og filosofiens

---

<sup>128</sup> Jf. Stempel 1997, s. 250.

teoretiske størrelser kan dermed sies å bli mer «virkelige» (i 1700-tallets forstand) når de underlegges fortellingens modus. Men en slik forståelse innebærer samtidig at moduleringen *philosophique* er mer enn en tematisk bestemmelse. Moduleringen *philosophique* gjør også at filosofien omdannes til en holdning eller innstilling (jf. Voltaires råd til Marmontel om å klippe udyrets klør mens det sover gjennom diskret latterliggjøring i en *conte philosophique*). Når «filosofi» moduleres til «filosofisk», mister den følgelig ikke helt sine egne modale føringer. Snarere kunne vi si det motsatte: at «filosofiens» egne strukturerende elementer tvert imot følger med i moduleringen av en *conte* til *philosophique*, og får konsekvenser for fortellingens modi.<sup>129</sup> Men dette innebærer mer enn at fortellingene formidler en filosofisk holdning. De er «filosofiske» i sin grunnkonstruksjon.

I denne avhandlingen bruker jeg metaforen «potpurri» for å innkretsede de sene fortellingenes «dekomposisjon» av *conte*-genren. Dekomposisjonen innebærer både at genrens narrative modus viker til fordel for direkte tale, og at «det filosofiske» overstyrer handlingens organisering i et plott. En konsekvens av dette er at filosofiens egne tankestrukturer kommer til syne; «det filosofiske» opptrer i tekstene ikke bare som temaer eller holdninger, men som et arbeid med ideer på et «relasjonsnivå» som innebærer at ideer settes opp mot hverandre og utvikler relasjoner, for slik å avføde refleksjoner. Konstruksjonen av idé-konstellasjoner blir vel så viktig som at de underordnes et plott. Fortellingenes artikulasjon av forholdet mellom litteratur og filosofi er dermed mer omfattende enn at filosofien moduleres til «filosofisk» og underlegges fortellingen, for filosofiens modus *sidestilles* med narrasjonen.

Som en oppsummering kan vi si at Voltaires *contes philosophiques* kjennetegnes både ved sitt generiske slektskap til den historisk situerbare *conte*-genren, og ved sitt like historisk situerbare «filosofiske» modus. Det siste forstås som både en bestemt type tematikk, en bestemt satirisk-filosofisk holdning, og en konfrontasjon av filosofiske (relasjonelle) tankestrukturer med narrasjon (forløp); en konfrontasjon som utfordrer og etter hvert «dekomponerer» *conte*-genren. For å vise hvordan dette skjer, vil modusbegrepet være et viktig verktøy i det følgende. Begrepet er kanskje mangfoldig, vagt og forvirrende, men det er også svært anvendbart, og i mangel av en mer finmasket terminologi holder jeg fast på det.<sup>130</sup> Det vil bli brukt om «utsigelsesmodi» (narrasjon eller dialog), om «modale føringer» overfor leseren (leserkontrakt) blant hvilke ulike «følelsesmodi» står sentralt (kommunikasjonsstrukturer som betinger følelsesrespons) og endelig

---

<sup>129</sup> På dette punktet er jeg uenig med Alastair Fowler som i sin genreteoretiske innføring forklarer «generisk modulering» som at «some of the *nonstructural* features of a kind are extended to modify another kind» (Fowler 1982, s. 107, min utheving).

<sup>130</sup> Jf. Fowlers beskrivelse av modusbegrepet som «the easiest of all terminological resources» (Fowler 1982, s. 106).

om en mer vag «filosofisk holdning» som er kontekstuellet betinget (historisk, institusjonelt osv.), og som dermed overskrider med det man tradisjonelt kaller «forfatterintensjon», eller «hva Voltaire mente» i forhold til ulike filosofiske spørsmål. Modusbegrepet vil bli presisert i forhold til sammenhengen for om mulig å begrense forvirringen.

## GENREPRAKSIS

Hva betyr det så at Voltaire «praktiserer» genren *conte philosophique*? I den foregående diskusjonen har jeg vektlagt at tekster ikke reproducerer institusjonen gjennom en genrelov forstått som et normalforløp. Genren som institusjonens virkemåte er alltid underlagt modifikasjoner fordi tekster er potensielt genrerike og slik sett generisk urene. Jean-Marie Schaeffer definerer dette som tekstens «generisitet»: Enhver genremodell er for teksten et «materiale» som den «bearbeider», og hvis det i det hele tatt finnes tekster som «fordobler» modellen uten å transformere den, så er dette genrefattige og historisk uinteressante tekster.<sup>131</sup> Kvalitetsspørsmålet kommer her nok en gang tilbake, betinget i en moderne forestilling om nyskapning som et gode: Den litterært sett gode fortellingen er den som håndhever genren på en «vil» måte. Som nevnt innledningsvis kan et slikt syn ikke uten videre tas for gitt i møtet med eldre tekster som er skrevet ut fra andre kriterier. Kanskje kan selv den såkalt «uinteressante» teksten, stereotypien, reproduksjonen, plagiatet, ha *andre* kvaliteter?

Når jeg snakker om «genrepraksis» i Voltaires filosofiske fortellinger, innebærer det likevel mer enn å «bruke» en genre som en «modell», som skissert over. Termen «praksis» presiserer at det ikke er mulig å «bruke» en genre med den distansen man kanskje forestiller seg hos en forfatter som Voltaire, som går fra genre til genre med like stor suksess: «M. de Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres», skriver Marmontel om hans *contes*.<sup>132</sup> «Praksis» understreker at det finnes blindsoner i forhold til enhver virksomhet, slik at når man «praktiserer» en genre, skjer det på et uoversiktlig vis som i siste instans leder ut i den vage og undefinerbare spenningen mellom institusjonens ideologi og genrelovens iboende urenheter.<sup>133</sup>

Hvorfor en slik tilnærming til de filosofiske fortellingene? Målsettingen med denne avhandlingen er ikke å etablere en solid og evig klassifikasjon av genren *conte philosophique*, eller å definere Voltaires rolle i en slik etablering. Det interessante er tekstens «genrepraksis» eller «generisitet», måten tekstene bearbeider sine modeller på, for det er der teksten står i utveksling med sin

---

<sup>131</sup> Schaeffer 1983, ss. 13, 17.

<sup>132</sup> Marmontel 1968, IV, s. 278, «Herr de Voltaire har lyktes i denne lettsindige genren, som i alle de andre».



tradisjon, sin samtid, og med vår tids lesere. Det er på det singulære nivået at lesningen skjer og at tekstene engasjerer oss; det er der teksten, genren og litteraturen «lever», og det er også på dette nivået at de filosofiske fortellingene artikulere forholdet mellom litteratur og filosofi. Samtidig er det ikke mulig å snakke om «generisitet» uten en forestilling om genre; dersom genren er underkastet en «bruk»,<sup>134</sup> så forutsetter denne «bruken» uunngåelig en forestilling om hva det er som «brukes», så vel som en forestilling om at «bruken» skjer på en identifiserbar «måte». For å si det på en annen måte: Det litterære (og filosofiske) sprengstoffet ligger i generisiteten, men denne er kun meningsfull i en genrekontekst. «Generisitets»-modellens «moderne» avvisning av den genrefordoblende teksten som «dårlig» er et interessant perspektiv å bringe til Voltaires sene fortellinger, som blir omtalt som «rabachâge» og «propaganda» på den ene siden, og som «viltvoksende» og «formløse» på den andre. Det kan være grunn til å spørre: Sprenger de sene fortellingene genren *conte philosophique*? Bekrefter de den? Repeterer de, eller transformerer de? Og hva er konsekvensene for fortellingenes filosofisk-didaktiske prosjekt?

---

<sup>133</sup> Det vil nødvendigvis også gjelde min «praktisering» av avhandlingsgenren.

<sup>134</sup> Jf. Cambou 2000, s. 651, «de *traitement* qui subordonne le genre à l'usage qui en est fait».



## 2. DE KLASSISKE FORTELLINGENE

Dette kapittelet skisserer et bilde av Voltaires *conte philosophique* som genre, en slags «genremodell», med utgangspunkt i likheter mellom prosafortellingene han skrev frem til midten av 1760-tallet (for titlene, se s. 77). Men et empirisk materiale gir ingen modell av seg selv. Fortellingene er mangslungne og tidvis svært forskjellige, mens en genremodell nødvendigvis virker begrensende, og velger ut noen likhetstrekk som viktigere enn andre. Jeg vil til en viss grad se bort fra fortellingenes særegne karakter, og konsentrere meg om likhetstrekkene i deres «filosofiske» modulering av *conte*-genren og dens tradisjoner for hvordan man fremstiller en historie: *Conte*-genren gis en filosofisk merverdi, samtidig som filosofien anskueliggjøres ved å utsettes for et fiksjonsunivers og dets hendelser. En slik genremodell vil nødvendigvis ha et preg av pragmatikk, siden enhver modell avhenger av modellbyggerens posisjon. I mitt tilfelle er dette tydelig ettersom modellen er et retorisk grep på veien mot avhandlingens hovedanliggende, som er å utforske genrepraksisen i de sene fortellingene. Til en viss grad bygger jeg altså modellen opp for så å rive den ned (eller snarere bygge den om). Det er avhandlingens målsetting å vise at dette retoriske grepet gjenspeiler Voltaires egen praksis.

Et preg av konstruksjon viser seg også i merkelappen «klassisk». Hvorfor ikke rett og slett kalle materialet «tidlig», i motsetning til de «sene» fortellingene? Merkelappen «klassisk» skyldes på den ene siden at det er de lengste av de «tidlige» fortellingene (særlig *Zadig*, *Micromégas*, og *Candide*) som danner grunnlaget for hoveddelen av 1900-tallets forskningsarbeid med genren, selv i så ulike referansearbeider som Jacques van den Heuvels *Voltaire dans ses contes* og Carol Shermans *Reading Voltaire's contes* (se appendiks). Fortellingene er også klassiske i ordets opprinnelige betydning ved at de «leses i klassen», ettersom de danner utgangspunktet for genren slik den presenteres for franske studenter og skoleelever.<sup>135</sup> Kanoniseringen av disse tekstene som «klassikere» gir inntrykk av autoritet og kvalitet. Det innebærer imidlertid ikke at det kun er ettertiden som har skapt deres ry, for dette var også viktige bøker i Voltaires samtid. De nådde en stor lezerskare og lyktes med å gi støtet til «filosofisk» refleksjon i lesergrupper langt utenfor den intellektuelle elitens lukkede sirkler. Særlig *Candide* var en suksess med rundt 20.000 solgte eksemplarer bare i 1759.<sup>136</sup> Denne umiddelbare virkningen gir et sterkt argument til fordel for

---

<sup>135</sup> Jf. for eksempel Castex 1958/1982, som tar utgangspunkt i *Micromégas*, *Candide* og *L'Ingénu*, eller Dumeste 1995, som i tillegg til disse tre også tar med *Zadig*.

<sup>136</sup> René Pomeau anslår dette tallet i introduksjonen til Oxford-utgaven av *Candide* og beskriver salget som usedvanlig raskt og omfattende ut fra datidens målestokk, jf. O 48, s. 63f.

forskningstradisjonens kanonisering av disse tekstene som klassikere og etableringen av genren *conte philosophique* på bakgrunn av dem. Det bør nevnes at *L'Ingénu* (1767) gjerne regnes med som den «siste» blant «klassikerne». Jeg har imidlertid valgt å starte min undersøkelse av de sene fortellingene med denne, og redegjør for dette valget i kapittel 3.1.

De nevnte fortellingene kan også kalles «klassiske» av en annen grunn, som peker tilbake til innledningens diskusjon av det klassisistiske kjøkken. Genrepraksisen er rett og slett mer enhetlig her enn i de sene fortellingene, noe som gjør det lettere å konstruere en modell. De klassiske fortellingene er mindre brokete enn de sene; de er mer preget av «legering», selv om de befinner seg langt unna en homogenisert totalharmoni som fremviser *la belle nature*.<sup>137</sup> Denne «enheten» vil jeg innkretse i to runder: Først presenterer jeg *Zadig* og *Candide*, og deretter skisserer og diskuterer jeg selve genremodellen. *Zadig* er den fortellingen som først ble publisert og *Candide* den definitivt mest kjente.<sup>138</sup> De to fortellingene danner slik «milepæler» i Voltaires praktisering av genren, og de står følgelig i en særstilling i forhold til genrens dannelse så vel som den generelle oppfatningen av genren i litteraturhistorisk sammenheng. Jeg har derfor valgt å bruke litt plass på dem, selv om det er de sene fortellingene som er denne avhandlingens hovedmateriale. De to lesningene er ment å danne et fyldig bakteppe eller forståelsesrom for den påfølgende genremodellen. Modellen, på sin side, er relativt skjematisk: Først presenteres en skisse av hva «det filosofiske» betyr for fortellingenes konstruksjon, sett i lys av *conte*-genrens tradisjonelle organisering av karakterer og handling. Deretter diskuteres viktige modale føringer i «leserkontrakten» som betinger fortellingenes «filosofiske» virkning.

---

<sup>137</sup> Voltaires *contes philosophiques* kan riktignok ikke kalles «klassisistiske», ettersom de brøt med kravene til *bienséance* så vel som *vraisemblance*, og ettersom *conte*-genren ikke hadde noen plass innenfor genrehierarkiet. Det forhindrer imidlertid ikke at de potpurripregede, sene fortellingene går enda lenger i sin «antiklassisisme», eller at de tidligere tekstene i større grad viser en *konsistent* (u)orden.

<sup>138</sup> *Candide* er også den lengste av fortellingene; fire ganger så lang som *Micromégas* og nesten dobbelt så lang som *Zadig*.

## 2.1 ZADIG, OU LA DESTINÉE

Zadig ble lenge oppfattet som Voltaires første filosofiske fortelling. At den erklærte klassisisten Voltaire plutselig begynte å skrive fortellinger på slutten av 1740-tallet, har forundret mange og har blant annet blitt forsøkt forklart ut fra en personlig «krise» (jf. appendiks, s. 292). Men de siste femti års filologiske forskning har skubbet *Zadig* ned fra en første- til en syvendeplass. Jacqueline Hellegouarc'h har fått gjennomslag for sin hypotese om at *Cosi-Sancta* og *Le Crocheteur borgne*, som først ble publisert i den posthume Kehl-utgaven, ble skrevet innenfor rammen av selskapsleker ved hoffet til hertuginnen av Maine i Les Sceaux i 1714–15.<sup>139</sup> Det råder også enighet hva angår Ira O. Wades teori om at den tapte fortellingen *Le Voyage du baron de Gangan*, som Voltaire sendte til Fredrik II av Preussen i 1739, var en prototyp på *Micromégas*.<sup>140</sup> Jacques van den Heuvel argumenterer for at *Le Songe de Platon* (publisert 1756) ble skrevet mens Voltaire bodde i Cirey,<sup>141</sup> og likeledes for at *Le Monde comme il va* (publisert 1749) ble skrevet på begynnelsen av 1740-tallet etter returen til Paris. Dette siste har vært gjenstand for en del debatt, men synes nå å ha blitt akseptert.<sup>142</sup> Hellegouarc'h argumenterer dessuten for at *Les Aveugles juges des couleurs/Petite digression* (publisert 1766) ble skrevet i 1738.<sup>143</sup>

De fremstillingsteknikkene og tematiske topoi (inkludert «det ondes problem») som man finner i *Zadig* kan spores tilbake til tidligere fortellinger, så vel som til *Lettres philosophiques* og *Discours en vers sur l'homme*; fortellingens sentrale scene finnes sågar i sjettede del av sistnevnte verk. Hvis man ser på teksten fremfor biografien, representerer *Zadig* slik sett ikke noe «brudd», men er snarere del av en sammenhengende utvikling. På denne bakgrunnen argumenterer Hayden Mason for at Voltaire går til fortellingen først og fremst av *estetiske* grunner.<sup>144</sup> *Conte*-genrens estetiske muligheter gjør at den på sett og vis overtar stafettspinnen fra det filosofiske *diktet*, som gradvis forsvinner ettersom fortellingene blir flere. At Voltaire i 1747 allerede lenge hadde flørtet med *conte*-genren, forklarer også langt på vei den helstøpte utformingen av *Zadig*, riktignok skjult under at lag av tilsynelatende tilfeldighet: Dette er ikke noen prøveklut, et første forsøk på en ny genre, men snarere en gjennomarbeidet *conte philosophique*.

---

<sup>139</sup> For en grundig fremstilling med referanser, se Christiane Mervauds forord i Oxford-utgaven (O 1b).

<sup>140</sup> Jf. Wade 1950. For den påfølgende diskusjonen om hvor ferdig denne var, se for eksempel Smith 1983.

<sup>141</sup> *Voltaire dans ses contes* og forordet til Oxford-utgaven (O 17).

<sup>142</sup> For en klar fremstilling av debatten, se Michael Cardys forord i Oxford-utgaven (O 30b).

<sup>143</sup> Jf. Hellegouarc'h 1982.

<sup>144</sup> Jf. Mason 1992, s. 289, «the birth of the *conte* seems due, then, to aesthetic rather than to philosophic reasons». Mason utbygger argumentasjonen med flere eksempler i introduksjonen til *Zadig* i Oxford-utgaven (O 30b).

Likevel består spørsmålet om hvorfor *Zadig* var den første fortellingen som Voltaire valgte å publisere. I følge sekretæren Longchamp ga Voltaire etter for press fra sin «nære krets» som hadde hørt ham lese fra sine fortellinger, og som ville ha egne kopier.<sup>145</sup> Han lot en første versjon trykke anonymt i Amstedam i 1747, med tittelen *Memnon, histoire orientale*. Ettersom *Memnon*-utgaven aldri synes å ha nådd Paris, lot han fortellingen trykke på nytt i 1748 i en bearbejdet versjon med ny tittel, *Zadig, ou la destinée, histoire orientale*, og han kontrollerte utgivelsen slik at vennekretsen fikk sine eksemplarer før piratkopier og nyopptrykk spredde seg på markedet. Da utgivelsen fikk positiv omtale og intet lenger var å frykte, trådte han til slutt ut av anonymiteten.<sup>146</sup>

Samtidens omtale er interessant fordi den vitner om at fortellingen umiddelbart syntes vanskelig å plassere, ikke så mye fordi forfatteren var anonym, men fordi den bød på noe nytt. På tross av forbehold overfor en del av det filosofiske innholdet, er både *Le Mercure de France* og *Mémoires de Trevoux* generelt positive og trekker frem fortellingens karakter av nyskapning: «fiction ingénieuse» (*Le Mercure de France*) og «Cet ouvrage est singulier partout» (*Mémoires de Trevoux*). Abbé Raynal i *Nouvelles littéraires* er mindre positiv, men også han legger vekt på det nye: «On ne sait à qui attribuer ce roman, parce qu'il ne ressemble par la manière à aucun de ceux qui ont paru jusqu'ici».<sup>147</sup> *Zadig* har ikke sin like.

Resepsjonen svarer på mange måter til tekstens genreplassering av seg selv. Det skjer i den innledende epistelen, «Épître dédicatoire», hvor *Zadig* settes i et motsetningsforhold til fortellingene fra *Tusen og en natt*, som man normalt sett ville anta var genreforbilder for orientalske fortellinger av *Zadig*'s type ettersom genren hadde sin storhetstid på slutten av 1740-tallet.<sup>148</sup> Arabiske eventyr er «sans raison» og «ne signifient rien», mens *Zadig* er en fortelling «qui dit plus qu'il ne semble dire» siden den er skrevet av en «ancien sage».<sup>149</sup> Fortellingen tilbyr en filosofisk

---

<sup>145</sup> Jf. Ascoli, ss. ix og x. Ascolis kritiske utgave av *Zadig* har fungert som referanseutgave frem til Pléiade-utgaven og Oxford-utgaven. Longchamps hukommelse er for øvrig ikke pålitelig og har gitt Voltairefilologer mange grå hår i hodet.

<sup>146</sup> Etter en rekke endringer ble *Zadig* publisert i en for Voltaires del definitiv versjon hos Cramer i 1756. To tidligere ukjente kapitler ble føyd til posthumt i Kehl-utgaven, «La Danse» og «Les Yeux bleus». Disse ble etter alt å dømme skrevet mellom 1752 og 1756, men Voltaire har likevel ikke integrert dem i Cramer-utgaven. Fra og med Ascoli har disse derfor blitt publisert som et appendiks til fortellingen (jf. O 30b, ss. 73–75). Roger Pearson argumenterer for at de to kapitlene slik danner en alternativ avslutning som forskyver det filosofiske meningsinnholdet (Pearson 1993, s. 91). Det er i så fall et alternativ og en forskyvning som ikke er utført av Voltaire, og følgelig ikke en del av *Voltaires* versjon.

<sup>147</sup> Alle tre kilder sit. e. Ascoli, ss. xv–xvii, «sinnrik fiksjon»; «Dette arbeidet er eiendommelig over det hele»; «Man vet ikke hvem man skal tilskrive denne romanen, fordi dens stil ikke ligner noen av dem som har kommet ut frem til nå».

<sup>148</sup> Jf. O 30b, s. 82, note 33.

<sup>149</sup> *Ibid.*, ss. 114–116, «uten fornuft»; «betyr ikke noe»; «som sier mer enn den gir seg ut for å si»; «gammel vismann». Et ekko følger i fortellingen, når *Zadig*, som har «le style de la raison» (fornuftens stil), kritiseres av de misunnelige for ikke å ha «le bon style oriental» (den gode orientalske stil) som i dette tilfellet eksemplifiseres av Bibelen (*Ibid.*, s. 147).

merverdi som gjør den særlig egnet for den typen leser som er utstyrt med en «filosofisk» holdning og interesse, slik som den imaginære sultana Shéara som epistelen henvender seg til. Idealleseren settes i motsetning til dumme sultanaer som foretrekker eventyr, og til (mannlige) lesere som gir seg ut for å være lærde og som hater romaner. Disse representeres av forfatteren til den innledende «Approbation», som må innrømme mot sin vilje at fortellingen er «curieux, amusant, moral, philosophique», og som derfor tar til orde for at den ikke bør utgis.<sup>150</sup> Allerede før første kapittel har startet, har *Zadig* slik etablert en idealleser og to typer dårlige lesere, samtidig som fortellingen har distansert seg fra både romanen og det orientalske eventyret.<sup>151</sup> Når man så gir seg i kast med fortellingen, finner man en hel rekke mer eller mindre åpenbare intertekstuelle referanser og allusjoner, som for eksempel til den filosofiske dannelsesromanen à la Fénelons *Télémaque*, til 1600- og 1700-tallets reisefortellinger fra Østen, til Ariostos *Orlando furioso*, og ikke minst til Bibelen.<sup>152</sup> *Zadig* ligner altså ikke noe annet, og dette «nye» innebærer at fortellingen fra første stund distanserer seg fra sine genreforbilder.

Fortellingens protagonist, *Zadig*, presenteres i første kapittel som en eksemplarisk person, både ved at alle hans dyder fremstiller ham som et eksempel til etterfølgelse, og ved at han er det eksemplaret som skjebnens tilskikkelser skal testes på.<sup>153</sup> På grunn av alle sine fordeler tror *Zadig* at han kan være lykkelig, men «noe» sier oss at han tar feil. Ved å presentere en dårlig slutning («avec des grandes richesses, et par conséquent avec des amis») har fortelleren nemlig allerede sådd tvil om *Zadigs* selvinnsikt og dømmekraft.<sup>154</sup> Denne distansen til helten opprettholdes fortellingen igjennom, på tross av at han fremstår som et fornuftsideal med et særlig klarsyn (*discernement*) som blant annet viser seg i episoden med dronningens hund og kongens hest i kapittel tre.<sup>155</sup> *Zadigs* tvilsomme tro på sin mulige lykke etterfølges umiddelbart av fortellingens åpningssituasjon («Il devait se marier à Sémire»),<sup>156</sup> og den serverer oss den første hendelsen som

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, s. 113, «interessant, morsom, moralsk, filosofisk». Leseren som hater romaner, får et ekko i epistelens «vieux derviches à longue barbe et à bonnet pointu» (gamle derviser med lange skjegg og spisse luer). Begge «typene» (dumme romanlesersker og hovne romanfordømmere) gjenfinnes i fortellingens første avsnitt som henholdsvis skravlende sosietetskvinner og selvhøytidelige prester. *Magie* oversettes her med «prest», men har også betydningen «trollmann».

<sup>151</sup> Haydn Mason utforsker *Zadigs* parodiske relasjon til 1700-tallsromanen i Mason 1992 og Mason 2004, særlig i forhold til Prévosts *Manon Lescaut*.

<sup>152</sup> For en utlegning av de intertekstuelle allusjonene, se for eksempel Mason 2004 og Howells 1992.

<sup>153</sup> Navnet «*Zadig*» kommer fra hebraisk «zaddik» (rettskaffen) og/eller arabisk «saddyq» (ærlig), jf. O 30b, note 2, s. 114.

<sup>154</sup> *Ibid.*, s. 118, «med stor rikdom, og følgelig med mange venner». Vennene som forsvinner så snart pengene tar slutt er et tradisjonelt motiv i *Tusen og en natt*. Carol Sherman analyserer mer utførlig hvordan fortelleren etablerer den dobbelte prosedyren mellom helt og leser i Sherman 1985, kapittel II.1, og analyserer helten som både tragisk-heroisk og komisk-grotesk i kapittel II.4.

<sup>155</sup> I følge Michel Foucault er en vesentlig del av åndsevnenes oppgave innenfor representasjonsepistemet å kunne skille mellom identitet og differens (Foucault 1994, s. 69).

<sup>156</sup> O 30 b, s. 118, «Han skulle gifte seg med Sémire».

motarbeider Zadigs tro på lykken. Det kommer ikke som noen overraskelse at ekteskapet med Sémire aldri finner sted. Zadigs nok en gang dårlige slutning ut fra episoden, antyder at hans ulykker er langt fra over: «puisque j'ai essuyé, dit-il, un si cruel caprice d'une fille élevée à la cour, il faut que j'épouse une citoyenne».<sup>157</sup> Gang på gang havner Zadig i situasjoner der hendelsene får uante konsekvenser: Hans generøsitet gjør naboen misunnelig, og den misunneliges skitne knep gjør Zadig til minister. Dronningens hund gir ham bot, men en papegøye redder livet hans. Fargen på dronningens strømpebånd gjør ham til rømling, og kampen for å redde en kvinne i nød gjør ham til slave, før han tilsynelatende like uventet ender som konge av Babylon.

*Zadig, ou la destinée* kan sies å ha to parallelle prosjekter eller «søk», det ene av eventyraktig, nærmest mytisk karakter, sentrert rundt heltens søken etter lykke, og den andre av filosofisk karakter, sentrert rundt forsøket på å forstå. I fortellingens første del (kapittel 1–8) kommenterer Zadig sine eventyr og understreker slik fortellingens karakter av eksempel: Vi møter en helt som søker lykken. Kommentarene følger hans *rise and fall* i Babylon: «qu'il est difficile d'être heureux dans cette vie!» (han får bot), «Zadig commençait à croire qu'il n'est pas si difficile d'être heureux» (kongen og dronningen liker ham), «Zadig disait: Je suis donc enfin heureux; mais il se trompait» (han får en pokal), «un bonheur si étrange sera peut-être bientôt évanoui» (han blir minister) og «je suis maintenant sur le lit des roses; mais quel sera le serpent?» (han blir forelsket i dronningen og hun i ham).<sup>158</sup> Boblen sprekker og han må flykte, noe som gjør reisen til plottets drivkraft i fortellingens andre del (kapittel 9–16), og som gir fortellingen en tilhørende pikaresk karakter: Zadigs ønske om å finne lykken (som nå er blitt identisk med dronning Astarté) nedskaleres til fordel for utøvelse av salomonisk visdom (parallell med rollen som minister) og møter med ulike «samfunnstyper» (røveren, fiskeren, tyrannen) og deres eksempler på lykke og ulykke. Til slutt finner han dronningen, og det er duket for en lykkelig slutt etter at Zadig består en rekke tradisjonelle «prøver» som kvalifiserer ham for kongemakten i Babylon (kapittel 17–19). Slik ender hans søk etter lykken på tradisjonelt vis: Helten er tilbake der han startet, men nå som konge og gift med drømmekvinnen: «Zadig fut roi, et fut heureux».<sup>159</sup>

Men dette er bare halve historien. For når Zadig ved flukten fra Babylon fortviler over sin ulykke, stiller han samtidig et eksistensielt spørsmål: «Qu'est-ce donc la vie humaine? O vertu! A quoi

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, s. 212, «siden jeg har blitt utsatt for, sa han, et så skrekkelig innfall fra en pike oppdratt ved hoffet, må jeg heller ekte en borgerdatter».

<sup>158</sup> *Ibid.*, ss. 131, 137, 140, 141, 150, «så vanskelig det er å være lykkelig i dette liv!», «Zadig begynte å tro at det ikke er så vanskelig å være lykkelig», «Zadig sa: Jeg er altså endelig lykkelig. Men han tok feil», «en så uvant lykke forsvinner kanskje snart», «livet er nå en dans på roser, men hvem er den skjulte slangen?».

<sup>159</sup> *Ibid.*, s. 225, «Zadig ble konge, og han ble lykkelig».



m'avez-vous servi?». <sup>160</sup> Zadig vil ikke bare bli lykkelig, men han vil også forstå på bakgrunn av hvilke prinsipper skjebnen virker. De eksemplariske fortellingene om lykke og ulykke i *Zadig* synes nemlig alle å indikere at det går de onde vel, mens de gode blir straffet, i motsetning til det tradisjonelle eventyret som gjenopprettes i fortellingens siste kapittel. Resultatet blir at Zadig gjentar den stadig lengre listen over sine ulykker og klager over skjebnen, og at han slutter ut fra sine erfaringer at skjebnen favoriserer de slemme. Lykkesøket får sin tradisjonelle løsning til slutt, men forståelsessøket strandeder som vi skal se i nest siste kapittel.

*Zadig* er imidlertid delt i to ikke bare gjennom et dobbelt søk. <sup>161</sup> Todelingen annonseres allerede av tittelen, *Zadig, ou la destinée*, som plasserer helten og skjebnen på hver sin side av et «eller», og av den innledende epistelen som påpeker at fortellingen har et dobbelt budskap ved at den «sier mer enn den synes å si». Det «ou» i tittelen som skiller Zadig og skjebnen kan forstås på mange måter. Som *sidestilling* viser konjunksjonen «ou» til fortellingens eksemplariske karakter: Historien om Zadig er et eksempel på en skjebne, noe som passer godt med fortellingens karakter av *histoire orientale*, en genre som nettopp byr på ekstraordinære skjebner og helter som bejubler sin lykke eller akker seg over sin ulykke. <sup>162</sup> Man kan endog si at Zadig i flere tilfeller *er* skjebnen, ettersom han opptrer som et skjebnens verktøy for andre; negativt for vennen Cador, og positivt for fiskeren. Men som *motsetning* illustrerer tittelens «ou» den filosofiske kampen mellom Zadig og skjebnen, en kamp der Zadig konfronterer sine ulykker med 1700-tallets dominerende forestilling om en preetablert, harmonisk verdensorden der alt er ordnet til det beste: Forsynet, *la Providence*. <sup>163</sup>

I sine forsøk på å forstå skjebnens luner vender Zadig seg mot himmelen. I sitt første alvorlige «fall», mens han fortviler under flukten fra Babylon, betrakter han stjernene og får et metaperspektiv ikke ulikt de utenomjordiske blikk på verden i *Micromégas* (og som sanksjoneres av fortelleren): «Il se figurait alors les hommes tels qu'ils sont en effet, des insectes se dévorant les

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, s. 156, «Hva er vel menneskelivet? Å, dyd, hvilken nytte har du gjort for meg?»

<sup>161</sup> Carol Sherman analyserer det dobbelte søket og fortellingens symmetrisk-asymmetriske oppbygning mer utførlig i Sherman 1985, kapittel II.2., se særlig s. 107. Symmetriske og dobbelte tekststrukturer er også et sentralt poeng for Roger Pearson (Pearson 1993). Det dobbelte plotet påpekes først av Nancy Senior (Senior 1975), men hun ser jakten på lykken som identisk med spørsmålet om skjebnens (og verdens) orden og går følgelig glipp av en del av fortellingens kompleksitet.

<sup>162</sup> For en diskusjon av forskjellen mellom den «orientalske» og den «voltaire» skjebnen, se Trapnell 1990, særlig s. 162f for en sammenlignende diskusjon av «klagen».

<sup>163</sup> Voltaire påpeker sågar i et brev til de Bernis at han egentlig ville gi fortellingen undertittelen «La Providence», men at han ikke turte (D 3784, 14. oktober 1748).

uns les autres sur un petit atome de boue». <sup>164</sup> Men når han igjen vender blikket til jorden, er han like ulykkelig, og Zadig reiser videre i en «flux [...] et reflux de philosophie sublime et de douleur accablante». <sup>165</sup> Når han etter mange prøvelser vinner ridderturningenes fysiske kamper, men blir frastjålet rustningen og mister seieren, blir han igjen fortvilet og forlater Babylon, og denne gangen tar han til orde mot Forsynet: «il lui échappa enfin de murmurer contre la Providence». <sup>166</sup>

Kapittelet som følger, skiller seg fra resten av fortellingen ved at det ikke har noen funksjon i forhold til lykkesøket. I stedet synes det å tilby løsningen på forståelsessøket. Det er imidlertid på ingen måte klart hva denne løsningen skal bety, hvilket har fått mye blekk til å flyte opp gjennom resepsjonshistorien. Zadigs «mumling» mot Forsynet utvikles til en samtale, når han møter en eneboer som viser seg å være engelen Jesrad. <sup>167</sup> Denne bærer med seg «skjebnens bok», som Zadig ikke klarer å tyde. <sup>168</sup> Jesrad studerer den imidlertid før han opptrer som skjebnens agent, og han synes å lønne godt med ondt og ondt med godt. På spørsmål fra Zadig forklarer han at den langsiktige effekten i alle tilfellene vil vise seg å være til det gode, men at dette er skjult for den som ikke kjenner helheten. Forestillingen om at helheten er ordnet til det beste, er et kjent poeng fra både Leibniz og Pope, og plasserer Zadigs situasjon inn i en eksplisitt metafysisk diskusjon. <sup>169</sup> Stilt overfor argumentet om at skjebnen ordner alt til det beste, formulerer Zadig omsider sitt spørsmål om det ondes problem: «Mais quoi, dit Zadig, il est donc nécessaire qu'il y ait des crimes et des malheurs [...]. Mais, dit Zadig, s'il n'y avait que du bien et point de mal?». <sup>170</sup> Jesrads svar ligger i forlengelsen av leibniziansk filosofi: Da ville verden ha måttet være en annen verden, og en perfekt verden (uten ondt) er forbeholdt Guds eksistenssfære; verden er unik ned til minste detalj og ingen ting er tilfeldig: «il n'y a point de hasard; tout est épreuve, ou punition, ou recompense, ou prévoyance». <sup>171</sup> Jesrad argumenterer slik for et sammenfall mellom «skjebnens bok» med den tradisjonelle fortellingens orden, hvor alle får hva de fortjener til slutt. Han påpeker også at Zadig gjennom sine handlinger har påvirket andres skjebne til det bedre (i episoden med fiskeren).

---

<sup>164</sup> O 30b, s. 157, «Han forestilte seg følgelig menneskene slik de faktisk er: insekter som sluker hverandre på en liten gjørmeflekk».

<sup>165</sup> *Ibid.*, s. 157, «flo [...] og fjære av storslått filosofi og uutholdelig smerte».

<sup>166</sup> *Ibid.*, s. 209, «til slutt slapp det ut av ham en mumling mot Forsynet».

<sup>167</sup> Jesrad har likhetstrekk med engelen Ithuriel i *Le Monde comme il va*, som pålegger Babouc å dømme om Persepolis' fremtid, med Micromégas og med Demogorgon i *Le Songe de Platon*, se Barber 1976.

<sup>168</sup> Boken med svar på alt finnes også i *Micromégas*, men har der blanke ark.

<sup>169</sup> Poenget foregripes i fortellingen, når Zadigs hyllestidikt til kongen deles i to, og den halvdelen kongen får, tar form av en fornærmelse. Zadig reddes når en papegøye forener de to delene av diktet, og han blir i tillegg forfremmet til minister: Det som i øyeblikket synes ondt, kan være godt når det ses i sin helhetlige sammenheng. Episoden med papegøyen fungerer slik som en *mise en abyme* av fortellingens filosofiske problematikk.

<sup>170</sup> O 30b, s. 220, «Men hva, sa Zadig, er det altså nødvendig at det finnes forbrytelser og ulykke [...]. Men, sa Zadig, hva om det bare fantes godt, og ikke noe ondt?»

Til alt dette gir Zadig en dobbel reaksjon. På den ene siden velger han å følge sin skjebne: Han tilber forsynet («Zadig au genoux adora la Providence, et se soumit») og følger engelens råd om å dra tilbake til Babylon der han vinner turneringens intellektuelle del og ender som lykkelig konge i symmetri mellom undersåtter og himmelkonge: «On bénissat Zadig, et Zadig bénissait le ciel».<sup>172</sup> På den annen side repliserer Zadig engelen med et «Mais...» («Men...») som ikke besvares. Zadig er åpenbart ikke fornøyd med engelens forklaring, for denne gir ikke noen praktisk løsning på Zadigs problem som består i å avgjøre hvordan man skal handle til det beste når man ikke kjenner handlingenes konsekvenser. Når man ikke kjenner helheten (fremtiden), handler man på bakgrunn av det halve (fortiden), og alle fortellingens (halve) erfaringer tilsier at handlinger kan være farlige fordi de får uante konsekvenser. Å sette sin lit til skjebnen (som man jo slett ikke kjenner) blir da et høyst risikabelt prosjekt.

Zadigs dobbelte reaksjon på engelens svar har fått en hel forskningstradisjon til å diskutere om episoden skal leses som et uttrykk for «optimisme» eller «pessimisme», i den forstand at Voltaire i Zadigs skikkelse faktisk tror som Leibniz at skjebnen ordner alt til det beste på et høyere plan, eller om man snarere skal vektlegge hans «Mais...» som et uttrykk for skeptisisme og svartsyn. Jacques van de Heuvel heller mot en leibniziansk lesning, der Voltaire øyner en mulighet for å forsone seg med en nødvendig orden der det onde inngår i helheten, men han legger til at det finnes en mulighet for at Zadigs syn ikke gjenspeiler Voltaires.<sup>173</sup> Roy S. Wolper understreker på sin side ettertrykkelig at Voltaire ikke er Zadig, men at Zadig tvert imot er gjenstand for en satire som viser fortellingen sentrert rundt et «mørkt senter» av dumhet og vold.<sup>174</sup>

For å drive sitt poeng igjennom reduserer Wolper imidlertid Zadig til en entydig klovn og går med det glipp av et viktig poeng: Zadig er leserens *alter ego* selv om han delvis er distansert. Når Zadig formulerer sine tornefulle spørsmål, gjør leseren det samme, for leseren har som Zadig erfart gang på gang gjennom fortellingen at den onde lykkes, og at den gode straffes. Roseann Runte peker på parallelliteten mellom Zadig, som forgjeves ber engelen om svar, og leseren, som

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, s. 221, «det finnes ingen tilfeldighet; alt er prøvelse, eller straff, eller belønning, eller forutseendhet».

<sup>172</sup> *Ibid.*, s. 221, 226, «Zadig tilba Forsynet på kne, og underkastet seg», «Man priste Zadig, og Zadig priste himmelen».

<sup>173</sup> Heuvel 1967, s. 178f, «le sens du conte est clair : *tout se passe comme si la liberté* [...] arrivait à se concilier avec un ordre nécessaire et immuable, par le ministère d'une Providence [...]; tout se passe comme si le mal pouvait s'intégrer dans une perspective générale [...]. Il n'est cependant pas prouvé que son attitude [de Zadig] coïncide entièrement avec celle de Voltaire».

<sup>174</sup> Wolper 1974, s. 248. Wolpers noter har gode referanser til forskningstradisjonens diskusjon av Jesrad-episoden.

blir sittende igjen med sine spørsmål til fortelleren.<sup>175</sup> Dette passer godt overens med Carol Shermans observasjon av at deiktiske tegn (tegn på fortellerens nærvær) forsvinner i kapittelet om Jesrad, hvilket innebærer at leseren ikke får noen veiledning fra fortelleren om hvorvidt Zadig opptrer klokt eller ikke.<sup>176</sup> Det er tilsynelatende mulig at Zadigs siste «Mais...» representerer en uklok holdning, for han blir paradoksalt nok lykkelig når han bøyer seg for skjebnen og slutter å spørre. Det sammenfaller i så fall med tradisjonelt «bondevett»: Man blir bare ulykkelig av å gruble over spørsmål som det likevel ikke finnes noen svar på. Slik sett kan man si at lykkesøkets løsning når Zadig blir konge, indikerer at forståelsessøket har blitt løst. Men vi får ikke vite hvilke refleksjoner det er som får Zadig til å ombestemme seg: Fortelleren har trukket seg tilbake. Det vi får vite, er at han husker engelens lekse, men at han også lever etter et tvetydig emblem han lærte av røveren Arbogad, om et sandkorn som blir en diamant: «Il avait présent à l'esprit, ce que lui avait dit l'ange Jesrad. Il se souvenait même du grain de sable devenu diamant».<sup>177</sup>

Carol Sherman formulerer problemet med mangelen på et entydig svar ved å se møtet med Jesrad i forhold til de mange eksemplene på lykke og ulykke underveis i fortellingen, som fungerer som emblemer på tingenes generelle tilstand. Fortellingen lover en oppsummering av disse i en stor og enhetsskapende parabel, men denne faller fra hverandre.<sup>178</sup> Heller ikke lykkesøkets løsning ved at Zadig blir konge, gir noen endelig løsning på forståelsessøket. Den «flux» og «reflux» mellom metafysikk og lidelse som fortellingen etablerer, tar ikke slutt selv om fortellingen slutter. Den lykkelige slutten synes snarere tilfeldig ettersom dens logikk fungerer motsatt av alle de eksemplariske episodene underveis. Roseann Runte peker på at den eventyraktige slutten på sett og vis illustrerer Jesrads svar om at en verden uten ondt måtte være en annen verden. En slik verden synes like uvirkelig og ulogisk som slutten på *Zadig*.<sup>179</sup>

Problemet i *Zadig* er likevel ikke at det ikke finnes noe svar på det ondes problem. Fortellingen påpeker tvert imot at det faktisk *finnes* svar, ved at svarene (i form av skjebnens bok) holdes foran nesen på Zadig, men at de er uforståelige. Det postuleres at helheten finnes, men Zadig nektes innsikt i den, og det er derfor han er frustrert. Dette er i bunn og grunn et spørsmål om kontroll; Gud har kontroll over menneskene ved ikke å la dem se helhetens orden, men 1700-tallets

---

<sup>175</sup> Runte 1984, s. 75, «À la place d'un Zadig qui demande une réponse à l'ermite devenu ange, Voltaire substitue le lecteur. Celui-ci pose des questions au narrateur qui s'absente tout comme l'ange s'envole». Aram Vartanian broderer videre på dette poenget (Vartanian 1989).

<sup>176</sup> Sherman 1985, s. 121.

<sup>177</sup> O 30b, s. 225, «Han hadde det engelen Jesrad hadde sagt ham i tankene. Han husket også sandkornet som ble en diamant».

<sup>178</sup> Sherman 1985, s. 126.

<sup>179</sup> Runte 1984, s. 74.

menneske vil fravriste Gud nøkkelen. Poenget illustreres på eksemplarisk vis av anekdoten om *Zadigs* publikasjon, som etter mye om og men har blitt bekreftet av filologene.<sup>180</sup> Voltaire ville beholde kontrollen over distribusjonen av *Zadig* for at hans utvalgte krets skulle komme til kilden før piratkopiene flommet ut på markedet. Derfor ga han kun en del av manuskriptet til Prault i Paris. Den resterende delen ble trykket av Lefèvre i Nancy, og Voltaire hyrte noen kvinner til å feste sammen delene under Longchamps kontroll.

Publikasjonshistorien er bare ett av flere tegn på en likhet mellom fortellingen om *Zadig* og skjebnens bok. Tittelen peker på det samme: *Zadig, ou la destinée*; *Zadig* er boken om skjebnen. Og om skjebnens bok er uforståelig, er *Zadig* også det, i den forstand at fortellingen ikke bare unnlater å svare på sitt eget filosofiske spørsmål, men at ambivalensen også gjør det umulig for leseren å svare.<sup>181</sup> *Zadig* er slik sett en uløselig gåte, i motsetning til de gåtene *Zadig* løser i fortellingens turnering. Den innledende epistelens forfatter Sadi peker dessuten på at fortellingen er skrevet på gammel-kaldeisk, et språk verken han eller sultana Shéreaa forstår. Heldigvis for sultanaen er fortellingen oversatt til arabisk, men den uforståeligheten den har beholdt, gjør den egnet til å «teste» henne. Sadi sender henne nemlig *Zadig* for å se om hun er «un vrai Oulog», en kvalifisert leser, og han tester også mulighetene for et stevnemøte: «une minute pour avoir l'honneur de vous parler raison».<sup>182</sup> Uforståeligheten til *Zadig, ou la destinée*, som både er og ikke er en *histoire orientale*, forhindrer altså ikke at boken inngår i en avgrensning av sin egen leserkrets: Det er den kvalifiserte leser som finner glede i en fortelling som slett ikke «dit plus qu'il ne semble dire», som det står i den innledende epistelen, men som tvert imot sier *moins* enn den gir seg ut for å si, og som slik sett overlater stafettspinnen til leseren.

På bakgrunn av den foregående presentasjonen er det en fordel å presisere noen generelle genretrekk som kan tas med i diskusjonen senere i kapittelet. Først og fremst etablerer fortellingen et trekantforhold mellom fortelleren, leseren og en både dum og klok protagonist: På den ene siden er protagonisten leserens fokaliseringsinstans,<sup>183</sup> og på den andre siden dannes det en sammensvoren «pakt» (*complicité*) mellom leser og forteller ved at fortelleren taler bak ryggen på

---

<sup>180</sup> Jf. O 30b, s. 70–73.

<sup>181</sup> Shermans lesning av teksten som selv-dekonstruktiv, og dermed didaktisk dysfunksjonell, legger ikke nok vekt på hvordan Voltaire søker å gjøre sin didaktikk «antididaktisk» og udogmatisk ved å utsette leseren for et (umulig) filosofisk refleksjonsarbeid, og at det er nettopp slik den lykkes i å få leseren til å reflektere, jf. Sherman 1985, II.5, og diskusjonen av Voltaires antidogmatiske didaktikk i kapittel 2.3.

<sup>182</sup> O 30b, s. 115, «en virkelig Oulog»; «en stund for å få æren av å tale fornuft med Dem». Roger Person tolker oppfordringen om å være «un vrai Ouloug» som at sultanaen skal tørre å si «Mais...» (Pearson 1993, s. 92). Det er viktig å holde fast ved at Voltaires skeptisisme generelt ikke innebærer handlingslammelse (man skal stille de store spørsmålene selv om de ikke har noen svar), men dette er som vi har sett ikke noe entydig budskap i *Zadig*.

<sup>183</sup> Jf. Genette 1972, s. 206.

karakteren. Protagonisten utsettes for prøvelser som iscenesetter en «filosofisk» problematikk gjennom en reise i flere etapper, her plassert i en orientalsk eventyrverden og i eventyrtid («Il y avait en Babylone...»). Den filosofiske problematikken gjøres eksplisitt og tar form av en slags gåte som leseren involveres i, men som det ikke gis noe komplett svar på. Dette åpner på den ene siden for en videre filosofisk refleksjon som leseren må foreta. På den andre siden utgjør gåtens mangel på svar en metarefleksiv figur (her i form av en uleselig bok), og dette gjenspeiler fortellingens øvrige metatekstlige og delvis parodiske spill på genreforbilder som orientalsk eventyr, kjærlighetsroman, eposparodi, bibeltekst osv. Begge disse elementene er med på å avgrense en lesergruppe med en viss type litterær og intellektuell kompetanse.

## 2.2 CANDIDE, OU L'OPTIMISME

Fortellingen om den enfoldige Candide er en av de virkelig store klassikerne i verdenslitteraturen, og roses ofte for å fange 1700-tallets ånd både i form og innhold. Et godt eksempel er Pierre-Georges Castex, som med sin bok om *Micromégas*, *Candide* og *L'Ingénu* preget Voltaire-undervisningen ved Sorbonne i flere tiår. Han sidestiller *Candide* med *Encyclopedien* som uttrykk for århundrets tankevirksomhet, og understreker at Voltaire ikke bare fanger tidsåndens dypeste visdom, men at han også skal berømmes for å gjøre det i et så konsentrert format. Poenget understrekes ved hjelp av et sitat fra Lord Chesterfield, som skal ha sagt til sin sønn som svar på om denne skulle kjøpe *Encyclopedien*: «Vous l'achèterez, mon fils, et vous vous assiérez dessus pour lire *Candide*».<sup>184</sup> Fortellingens plass blant de evige klassikerne synes nærmest udiskuterbar, på tross av at de mange allusjonene til samtiden kan gjøre den vanskelig tilgjengelig for senere generasjoner. *Candide* er knesatt som Voltaires mesterverk i en mengde illustrerte «klassiker»-utgivelser og i undervisningsinstitusjonene, og med berømmelsen har fortellingen blitt blant dem «alle» kjenner, selv uten å ha lest den. Den avsluttende maksimen «Il faut cultiver notre jardin» har endog blitt et fransk ordspråk, med betydningen «travailler sans perdre son temps à des spéculations».<sup>185</sup>

Men den unisone hyllesten av *Candide* som 1700-tallets og Voltaires mesterverk må ses i forhold til fortellingens resepsjonshistorie.<sup>186</sup> For *Candide* har fått «renset» sin klassikerstatus først etter nærmere to hundre år med kritikk og fordømmelse. Samtidens elite mottok fortellingen med blandede følelser; mange kritikere fant innholdet støtende og mente at Voltaire burde holde seg for god til å skrive slik møkk. Samtidig måtte man registrere enkelte vellykkede humoristiske grep og den enorme populariteten fortellingen fikk: «Mangeons du jésuite» var på alles lepper. Myndighetene innså raskt fortellingens religions- og maktkritiske potensial, og *Candide* ble

---

<sup>184</sup> Castex 1958/1982, s. 188, «De kommer til å kjøpe den, min sønn, og De kommer til å sitte på den for å lese *Candide*». Det har dessverre ikke vist seg mulig å gjenfinne sitatet i Chesterfields korrespondanse, men det illustrerer fint hvordan *Candides* historiske virkning avhenger av bokens helt konkrete «letthet». Dessuten benytter frasen en typisk voltairisk punktering (jf. s. 95) gjennom konfrontasjonen åndelig/materielt i bildet av *Encyclopedien* som stol (noe som innebærer en implisitt kritikk av det gigantomaniske ved *Encyclopedi*-prosjektet). Voltaire bruker senere det samme poenget (uten stol) i markedsføringen av sin *Dictionnaire philosophique* som den første pocketbok: «Jamais vingt volumes in-folio ne feront de révolution; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont à craindre. Si l'évangile avait coûté douze cent sesterces, jamais la religion chrétienne ne se serait établie» (D 13235, til d'Alembert 5. april 1766, om *Encyclopedien*, «Tyve bind i folioutgave kommer aldri til å skape omveltninger; det er de små bærbara bøkene til tretti sous som er å frykte. Hvis evangeliet hadde kostet tolv hundre sesterces, ville aldri kristendommen slått rot»).

<sup>185</sup> *Le Petit Robert*, art. JARDIN, «arbeide uten å kaste bort tiden på å gruble». Ordrett oversatt betyr hagemaksimen «Det er nødvendig å dyrke vår hage».

umiddelbart forbudt i Frankrike, og fordømt av Paven så snart den italienske oversettelsen kom på markedet. Men også etter revolusjonen fikk fortellingen ublid oppmerksomhet. *Candide* var en av hovedgrunnene til at forfattere som Mme de Staël og Chateaubriand satte Voltaire i vrangstrupen (jf. ss. 100 og 293). Fortellingens entydige klassikerstatus er altså nyere enn hva man kanskje skulle tro.<sup>187</sup>

I vår tid er det imidlertid nesten bare *Candide* som Voltaire blir husket for. Robin Howells teller nærmere hundre forskningspublikasjoner om *Candide* bare i perioden 1969–1993.<sup>188</sup> Forskerne har etter hvert også begynt å interessere seg for hvordan fortellingen blir formidlet i skolen, slik at *Candide*-pedagogikk nå danner en egen gruppe publikasjoner ved siden av monografier og artikler.<sup>189</sup> 1900-tallets resepsjon, som er alt for omfattende til å presenteres i sin bredde her, har i stor grad fokusert på *Candides* «lærdom» og aller mest på hvordan «Il faut cultiver notre jardin» skal forstås i forhold til en biografisk, idéhistorisk eller mer praktisk-filosofisk orientering. På samme måte som med håndteringen av Jesrad-episoden i *Zadig* har *Candides* «hagemaksime» i større grad blitt lest på bakgrunn av fortellingens helhetlige konstruksjon i den nyere forskningen. Flere av disse tar utgangspunkt i strukturalistisk inspirerte modeller og deler inn fortellingens plott i tre «søk» (jf. *Zadig*): Candide søker sin elskede Cunégonde (I), han søker å overleve all verdens ulykker på best mulig måte (II), og han forsøker å forene en *a priori* tese med erfaringene han gjør underveis (III).<sup>190</sup> Jeg skal holde på denne inndelingen, som er økonomisk i forhold til å presentere en lang fortelling i korte trekk. De tre «søkene» settes alle i gang i første kapittel og avsluttes i det siste. Gjennom reisen blir fortellingens temporale forløp spredt spatialt utover verdenskartet, men med tre viktige stasjoner eller «hager» som har avgjørende betydning for alle de tre søkene: baronens slott i Thunder-ten-tronckh, det «jordiske paradys» som Candide blir sparket ut av i begynnelsen, Eldorado, utopien som Candide besøker midtveis i fortellingen, og den mer realistiske bondegården ved Bosphoros, der fortellingens karakterer samles til slutt.<sup>191</sup> Vi

---

<sup>186</sup> For en kort presentasjon av samtidens og ettertidens resepsjon, se for eksempel Pomeaus introduksjon i O 48, ss. 65–69, eller Magnan 1987 (a), ss. 110–116.

<sup>187</sup> Jf. Magnan 1987 (a), s. 114: «deux petits siècles pour faire d'une «coïonnerie» un «classique»».

<sup>188</sup> Howells 1994.

<sup>189</sup> Foruten Castex og Dumeste sine generelle introduksjoner til fortellingene (jf. note s. 35), finnes to franske leseguider til *Candide*, som er rettet mot det samme markedet: Gaillard 1972 og Magnan 1987 (a). To relativt nye artikkelsamlinger vitner om at *Candide* også har blitt en skoleklassiker i engelsktalende land, hhv. Waldinger 1987 og Walsh 2001.

<sup>190</sup> Sherman 1985 kaller disse «marriage-quest», «freedom-quest» og «fusion of theory and experience» og analyserer deres «grammatikk» med utgangspunkt i Propps eventyrfunksjoner (ss. 166–180), mens Magnan 1987 (a) i en lignende strukturalistisk analyse deler plottet i «quête», «conquête» og «enquête» (s. 69f), sentrert rundt tre objekter; Cunégonde, makt og Optimisme (s. 46f).

<sup>191</sup> For en arketypisk lesning av de tre «hagene», se Henry 1979. Bottiglia argumenterer for til sammen åtte «hager» i *Candide*, men jeg vil likevel hevde at det bare er disse tre som har avgjørende funksjon i handlingsoppbygningen (Bottiglia 1959, s. 102).



skal følge kjærlighetssøket (I) og overlevelsessøket (II) gjennom de tre «hagene» før vi ser nærmere på det «filosofiske» søket (III) og diskusjonen av hagemaksimen.

Fortellingens åpning presenterer leseren for en eventyraktig og komisk setting («Il y avait en Vestphalie, dans le château de monsieur le baron de Thunder-ten-tronckh»), og for hovedpersonen («un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces»)<sup>192</sup>. Deretter introduseres de øvrige karakterene og den filosofien som baronens univers er tuftet på, representert ved huslæreren Pangloss og hans «métaphysico-théologo-cosmolonigo-logie». I hele det første kapittelet er den autorale fortelleren nærværende (til og med gjennom et «je crois», «jeg tror», i tredje setning) og skaper fortrolighet med leseren gjennom distanse til karakterene og det fortalte universet: Han bruker for eksempel kvalifiserende adjektiv («bon et honnête gentilhomme» om Candides far i fjerde setning avslører morens snobberi), skjeve kausalforbindelser («car» og «même») i andre avsnitt viser avstanden mellom baronens selvbilde og hans virkelige fremtreden) og ordspill («nigo-» i det filosofiske systemet spiller på *nigaud*, tosk)<sup>193</sup>. Resultatet er ikke bare en ironisk demaskering av baroniets ideologi, kombinert med et skjær av eventyraktig uvirkelighet, men også en dobbel forbindelse til hovedpersonen: Han er både god («Il avait le jugement assez droit») og dum («avec l'esprit le plus simple»)<sup>194</sup>. Dette sikrer ham leserens sympati, men uten at det rokker ved hans komiske karakter som særlig viser seg i forsøket på å forene teori og praksis. Når realitetsprinsippet trer inn i Candides univers gjennom et spark i baken, tydeliggjøres klassedelingen og snobberiet som danner forutsetningene for det illusoriske Eden (Candide er ikke adelig nok til å få Cunégonde), og som fortelleren allerede har latterliggjort i de første avsnittene. De tre søkene sparkes i gang i samme bevegelse: Candide skal vinne sin Cunégonde (I), men hindres av en brutal virkelighet (II) som vanskelig lar seg forene med Pangloss' Leibniz-inspirerte tese om at «alt er til det beste» (III).

Historien om kvinnen som tapes og finnes igjen (I), er nærmest å regne for en mytisk arketype. For romanens del finnes genreforbildet i *Fortellingen om Theagenes og Charikleia (Aethiopica)* og dens like, for eksempel de 800 kjærlighetsromanene som i følge Pléiade-utgaven ble utgitt mellom 1740 og 1760.<sup>195</sup> I denne typen fortelling utsettes en ren og høyverdig helt og heltinne for all verdens prøvelser og katastrofer (skipbrudd, fangenskap, utrolige gjenkjennelser osv.) før det ender

---

<sup>192</sup> O 48, s. 118, «Det var en gang i Westfalen, på baron Thunder-ten-Tronckhs slott, en ung gutt som naturen hadde begavet med et elskelig vesen» (Gauguin, s. 3). Voltaire skriver Westfalen med V.

<sup>193</sup> For en tettere analyse mer flere eksempler, se for eksempel Sherman 1985, ss. 141–145.

<sup>194</sup> O 48, s. 118, «han hadde nokså god forstand, og var enkel av sinn». Teknikken er i prinsippet den samme som i *Zadig*, selv om Candide presenteres mer som et barn.

<sup>195</sup> Jf. P, s. 831.

lykkelig med bryllup. Som i *Zadig*, der den eventyraktige avslutningen står i kontrast til romanparodien tidligere i fortellingen, leker også *Candide* med romanens konvensjoner: Cunégonde blir først forbuden frukt (kapittel 1), så voldtatt og drept (kapittel 4), så gjenfunnet som levende likevel (kapittel 7), Candide dreper to rivaler (kapittel 9), men taper henne like fullt til en tredje rival (kapittel 13), finner henne på ny, men stygg (kapittel 27), og gifter seg med henne motvillig til slutt (kapittel 30). Genreparodien skjer ved at det heroiske kjærlighetsidealet utsettes for den «virkelige» verdens slitasje, eller snarere kunne man si at kjærlighetsromanen utsettes for picaroromanens skittenrealistiske univers. Dette er et karakteristisk grep for Voltaire, som kommer igjen i andre fortellinger; vi har allerede sett det i *Zadig* (jf. s. 56). Det pikareske elementet er sterkt til stede (på tross av at Candide ikke er noen *picaro*) ved at han i store deler av fortellingen tumler gjennom en ubarmhjertig verden på dens bunnivå, med et medfølgende stort satirisk potensial. *Candide* smører naturkatastrofer og menneskelig ondskap sammen i en brutal blanding som spres utover verdenskartet. På den ene siden innebærer dette en kritisk påpekning av at *le mal* finnes over alt, men på den annen side blir den hyperbolske konsentrasjonen av ulykker absurd og komisk. Candide gråter og vi ler.

Når Candide kommer til Eldorado, møter han imidlertid en verden som verken er til å gråte over eller til å le av. Etter å ha blitt sparket ut av slottet, banket opp i hæren, flyktet fra krigens redsler til Holland og blitt utsatt for skipbrudd, jordskjelv og autodafé i Lisboa; etter å ha flyktet til Paraguay og der igjen flyktet fra myndigheter, jesuitter og kannibaler, finner Candide og hans tjener Cacambo veien til et velorganisert land med ufattelige rikdommer og ingen onder: «le pays où tout va bien».<sup>196</sup> Mange ord har blitt skrevet om den filosofiske betydningen av dette utopiske landet; om Voltaire beskriver et uopnåelig ideal, et mål man skal forsøke å realisere, eller en fantasiverden som ikke er ideell likevel. I sin innflytelsesrike avhandling om *Candide* tar William F. Bottiglia til orde for en tolkning av Eldorado som en drøm om et perfekt ideal som er irreelt og uopnåelig, men som menneskene likevel skal strekke seg etter, og som er målet for det lille samfunnets arbeid med «hagen» i fortellingens sluttscene.<sup>197</sup> Shanley og Stillmann tar til motmæle mot Bottiglias analyse og argumenterer for at Voltaire kanskje bruker Eldorado som en norm for å dømme samtiden, men at normen verken er mulig å realisere eller at det skulle være særlig ønskelig.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, s. 186, «landet der alt er ordnet til det beste/der alt går bra».

<sup>197</sup> Bottiglia 1959, ss. 113f, 120, «a dream of perfection, a philosophic ideal for human aspiration», «a guiding standard». Bottiglia gir en god oversikt over debatten frem til ham selv. For en oversikt over artikler etter Bottiglia, se Racault 1991, s. 661.

<sup>198</sup> Shanley og Stillman 1981, s. 88, «Voltaire's Eldorado serves as a standard by which to judge contemporary societies, but is neither desirable nor possible for civilized human beings». Shanley og Stillman synes ikke å ha notert

I sin analyse av Eldorado-episoden peker Jean-Michel Racault på Eldorados strukturelle funksjon i fortellingen, og det er viktig i forhold til vårt perspektiv. For Eldorado representerer plottmessig det punktet i fortellingens midte hvor kjærlighetssøket og overlevelsessøket skifter plass som drivkraft i handlingsoppbygningen.<sup>199</sup> I den første delen av fortellingen konsentrerer nemlig Candide seg primært om å redde sitt eget skinn (søk II). Men i Eldorado blir han utstyrt med gull og røde sauer, og han velger aktivt å forlate «idealeb» fordi Cunégonde ikke er der, og fordi den nye rikdommen gjør ham i stand til å vinne henne i den «virkelige» verden (søk I). Det følger Candide-figures dobbelte karakter at han raskt øder rikdommen gjennom sin generøsitet (han kjøper blant annet alle sine venner fri fra slaveri) og sin naivitet (han blir snytt hvor enn han drar). Under reisen fra Eldorado til Bordeaux, den mislykkede «dannelsesreisen» til Paris og oppholdet i Venezia, ribbes han gradvis for muligheten til å «kjøpe et kongerike», slik han setter seg fore når han forlater Eldorado. Det skaper balanse mellom den beskjedne gården utenfor Konstantinopel (slutt på søk II) og den utbrukte Cunégonde (slutt på søk I).<sup>200</sup> Men med rikdommen kommer samtidig *kjedsombeten* inn som et nytt moment i søk II. Denne prefigureres i Venezia under besøket hos den blaserte Pococurante, og den preger mistrivsel på gården og får det lille samfunnet til avslutningsvis å søke råd hos en dervisj og en gammel tyrker. Introduksjonen av tilstrekkelig rikdom og stabilitet forandrer søk II fra et spørsmål om å overleve til et spørsmål om hva som gjør livet verd å leve. Dermed kommenterer søk II det *filosofiske* søket (III), som vi nå skal se nærmere på.

*Candide* ble publisert første gang i 1759, med tittelen: *Candide, ou l'Optimisme*. I likhet med *Zadig, ou la destinée* viser tittelens to ledd til kombinasjonen av en underholdende fortelling og en filosofisk problemstilling. *Optimisme* var et relativt nytt ord på 1700-tallet, og det ble av samtidens lesere oppfattet som et lærd (-isme), systemfilosofisk ord, tilnærmet en *Meilleur-mondisme* (*Optimus* er latinsk for *le meilleur*, det beste); mer presist som visende til et leibniziansk inspirert vokabular hvor «alt er til det beste» fordi Gud har skapt «den beste av alle mulige verdener».<sup>201</sup> Kombinasjonen av fortelling og filosofi får i *Candide* utslag i parodi og konfrontasjon: parodi på

---

at Donna Isaacs Dalnekoff allerede har argumentert for et tilsvarende poeng (Dalnekoff 1974), men deres presentasjon er likevel verdifull fordi den skrives i dialog med Bottiglia og gir en rekke referanser til debatten innledningsvis.

<sup>199</sup> Jf. Racault 1991, s. 678–685. Det er nettopp vekslingen mellom overlevelse og kjærlighet som drivkraft som gjør det naturlig å dele plotet i tre i *Candide*, til forskjell fra hva som er tilfelle i *Zadig*, hvor søket etter lykken og kjærligheten går hånd i hånd.

<sup>200</sup> Den beskjedne sluttsituasjonen står slik sett i relieff til de avsatte (og fattige) kongene som Candide møter under karnevalet i Venezia.

<sup>201</sup> Jf. Magnan 1987 (a), s. 11.

en bestemt type «filosofi» og «filosofisk» virksomhet gjennom konfrontasjon med fortellingens univers. Husorakelet Pangloss og hans «toskologi» (*nigologie*) presenteres parodisk fra første stund: Den leibnizianske *raison déterminante* tar form av en tautologi («il n'y a point d'effet sans cause») som brukes, sammen med en rekke akademiske slutningsord («prouver», «démontrer», «nécessairement», «par conséquent») til å bekrefte tesen om at «tout est au mieux», «dans ce meilleur des mondes possibles». Det underliggende premisset markeres imidlertid ved den svake og muntlige slutningsmarkøren «car»: «car tout étant fait pour une fin, tout est pour la meilleure fin», og her ligger sakens kjerne, nemlig spørsmålet om finalitet.<sup>202</sup>

Jean Starobinski beskriver Voltaires retoriske grep overfor «Optimismen» i *Candide* som at han utsetter systemet for en «causalité courte».<sup>203</sup> Dette innebærer at den leibnizianske *raison suffisante* blir den eneste virkelige kausalitet, og at denne reduseres til et fenomens umiddelbare, nære årsak, slik at det avskjæres fra ethvert større, mer overhengende prosjekt som kunne gjort det meningsfullt.<sup>204</sup> Forestillingen om finalitet blir komisk gjennom en slik kausal *reductio in absurdum*: «Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes», sier Pangloss i fullt alvor.<sup>205</sup> Voltaires pedagogiske poeng er i korte trekk at verden er full av eksempler på at små årsaker kan ha store virkninger, men at man ikke kan slutte av det at alle hendelser har en finalitet. I artikkelen CHAÎNE DES ÉVÉNEMENTS i *Dictionnaire philosophique*, sammenligner han verdens årsaksammenhenger med et stamtre: «Entendons-nous : tout effet a évidemment sa cause, à remonter de cause en cause dans l'abîme de l'éternité, mais toute cause n'a pas son effet, à descendre jusqu'à la fin des siècles; [...] tout être a son père, mais tout être n'a pas des enfants».<sup>206</sup> Den kausale kjedens løse ender utgjør det viktigste filosofiske poenget i *Candide*, representert i første omgang ved tittelpersonens hullede stamtre («le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps»),<sup>207</sup> som umuliggjør en tradisjonell kjærlighetsfortelling (søk I).

---

<sup>202</sup> Tesen går ut på at «alt er til det beste i den beste av alle verdener [...] for siden alt er skapt for et endemål/med hensikt, er det skapt for det beste/i beste hensikt/for en lykkelig slutt».

<sup>203</sup> Starobinski 1989, s. 137, «kort kausalitet». Pierre Haffner gjør en lignende analyse av kausalitetsforbindelsene i flere av Voltaires fortellinger (Haffner 1967).

<sup>204</sup> Begrepet *raison suffisante* (tilstrekkelig årsak) brukes i første kapittel for å beskrive begjæret, som Pangloss utøver med tjenestepiken Paquette, og som Cunégonde vil gjenta med sin fetter. Dette er ordrett den «tilstrekkelige årsaken» til at Candide blir sparket på dør, men bruken av den filosofiske termen viser samtidig hvor dårlig den Panglossianske diskursen er egnet for den som skal klare seg i verden.

<sup>205</sup> O 48, s. 119, «Legg merke til at neser er skapt til å bære briller, ergo går vi med briller» (Gauguin, s. 4).

<sup>206</sup> O 35, s. 525f, «La oss være enige: All virkning har nødvendigvis sin årsak, som kan føres tilbake fra årsak til årsak i evighetens avgrunn, men enhver årsak har ikke nødvendigvis sin virkning, som videreføres til tidens ende; [...] alle vesener har sin far, men ikke alle vesener får barn ».

<sup>207</sup> O 48, s. 118, «resten av stamtreet hadde morknet under tidens tann» (Gauguin, s. 3).

Kjeden som kan nøstes bakover i evigheten (eller til kilden, som i Pangloss sin syfilisgenealogi), brukes av Candide og hans orakel til å bekrefte tingenes orden, både bakover og fremover i tid: «*Il a fallu que je fusse chassé d'auprès de mademoiselle Cunégonde, que j'aie passé par les baguettes, et il faut que je demande mon pain, jusqu'à ce que je puisse en gagner ; tout cela ne pouvait être autrement*» (mine uth.).<sup>208</sup> Slik tydeliggjøres spriket mellom den optimistiske filosofiens forestilling om finalitet og virkelighetens tilsynelatende tilfeldige mylder av årsaker og virkninger (som utgjør den tidens tann som gnager på ethvert stamtre). For Candide vil at teori og praksis skal stemme overens, og dette utgjør drivkraften i det filosofiske søket. Hver gang Candide kommer ut for noe (eller blir fortalt noe), holder han det på nærmest vitenskapelig vis opp mot tesen om «den beste av alle mulige verdener», for å bekrefte eller avkrefte den, og det med en heseblesende akkumulering av eksempler; «*Il songeait à Pangloss à chaque aventure qu'on lui contaib*».<sup>209</sup>

Den optimistiske tesen testes på naturtilstanden i møtet med kannibalene: «*Ah ! que dirait maître Pangloss, s'il voyait comme la pure nature est faite? Tout est bien ; soit, mais j'avoue qu'il est bien cruel d'avoir perdu mademoiselle Cunégonde, et d'être mis à la broche par des Oreillons*».<sup>210</sup> Testen overføres på utopien i Eldorado: «*Si notre ami Pangloss avait vu Eldorado, il n'aurait plus dit que le chateau de Thunder-ten-tronckh était ce qu'il y avait de mieux sur la terre ; il est certain qu'il faut voyager*».<sup>211</sup> Reisen bringer Candide først og fremst i kontakt med virkelighetens realiteter, og den metafysiske illusjonen som i åpningen krakelerer under trykket av fortellerens ironi, sprekker gradvis mer og mer, til den tilsynelatende motbevises en gang for alle etter møtet med den lemlestedede slaven i Surinam: «*O Pangloss ! s'écria Candide, tu n'avais pas deviné cette abomination ; c'en est fait, il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme. Qu'est-ce qu'optimisme ? disait Cacambo. Hélas ! dit Candide, c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal*».<sup>212</sup> Men Candide er en komisk fortelling, og på samme vis som Candide og

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, s. 128, «Det var nødvendig at jeg ble jaget fra frøken Kunigundes side, at jeg måtte gå spissrotgang, og det er nødvendig at jeg i dag tigger mitt brød helt til jeg kan tjene det selv; alt dette kunne ikke vært annerledes».

<sup>209</sup> *Ibid.*, s. 200, «Han tenkte på Pangloss for hver historie man fortalte».

<sup>210</sup> *Ibid.*, s. 179, «Akk, hva ville vel mester Pangloss ha sagt hvis han hadde sett hvordan den rene natur er beskaffen? Alt er til det beste, det er så, men jeg må innrømme at det er nokså skrekkelig å ha mistet frøken Kunigunde, og så bli stekt på spidd av langører» («oreillons» oversettes med «dangører» av Gauguin, resten er min oversettelse).

<sup>211</sup> *Ibid.*, s. 189, «Hvis vår venn Pangloss hadde sett Eldorado, ville han ikke lenger ha sagt at slottet Thunder-ten-tronckh var det beste som finnes på jorden. Man må reise, det er sikkert».

<sup>212</sup> *Ibid.*, s. 196, «Å, Pangloss!, utbrøt Candide, du hadde ikke kunnet tenke deg en slik grusomhet. Nå er det gjort, nå må jeg til slutt gi opp din optimisme. Hva er optimisme?, sa Cacambo. Akk!, sa Candide, det er en mani som gjør at man holder fast på at alt er godt når man har det fælt». Dette er den eneste gangen «optimisme» nevnes i fortellingen, foruten tittelen. Likeledes nevnes Leibniz kun en gang, når Pangloss dukker opp mot slutten og holder på sin optimisme i møtet med all verdens ulykker: «car enfin je suis philosophe, il ne me convient pas de me dédire, Leibnitz ne pouvant avoir tort, et l'harmonie préétablie étant d'ailleurs la plus belle chose du monde, aussi bien que le plein et la matière subtile», (*Ibid.*, s. 251, «for jeg er jo filosof: det tar seg ikke ut å skifte standpunkt. Leibniz kan ikke

Cunégonde holder matlysten oppe etter gjenkjennelser, besvimelser og bekjennelser, slik påvirkes også Candides humør av magen: «surtout à la fin du repas, il penchait alors pour le système de Pangloss».<sup>213</sup>

Testingen av den optimistiske tesen får en ny vri når «manikeeren» Martin, på reisen tilbake til Europa, erstatter Pangloss og Cacambo som Candides følgesvenn. Hans manikeisme kommer klarest til uttrykk når skipet til Vanderdendur, som har stjålet Candides gull og røde sauer, senkes i havet. Candide tolker hendelsen som en bekreftelse på en guddommelig plan: «Vous voyez, dit Candide à Martin, que le crime est puni quelquefois; ce coquin de patron hollandais a eu le sort qu'il méritait. Oui, dit Martin; mais fallait-il que les passagers qui étaient sur son vaisseau, périssent aussi?».<sup>214</sup> Martins kommentar peker mot en torpedering av kausal finalitet, men innlemmes i stedet i et manikeistisk system i den påfølgende setningen: «Dieu a puni ce fripon, le diable a noyé les autres».<sup>215</sup> Martins resignerte pessimisme som konsekvent venter det verste, utgjør slik sett en teori som heller ikke lar seg forene med praksis, selv om han synes å vinne flest seire i den filosofiske tvekampen, og han oppnår da heller ikke å overbevise Candide. Når de ikke finner Cacambo i Venezia, utbryter Candide: «Que vous avez raison, mon cher Martin! tout n'est qu'illusion et calamité»,<sup>216</sup> men når Cacambo likevel dukker opp, skifter han mening igjen: «Mon cher Martin, encore une fois, Pangloss avait raison, tout est bien».<sup>217</sup>

Candides reise fra sted til sted og fra katastrofe til katastrofe akkompagneres av en filosofisk diskusjon hvor hendelsene (og de ulike karakterenes innskutte fortellinger) fører «eksperimentet» med ny empiri rundt hver sving. Denne «flux» og «reflux» av filosofi og smertefull virkelighet (jf. *Zadig*) stanses ikke før fortellingen stanser. Sluttkapittelets tittel «Conclusion» og den mye omtalte «hagemaksimen» i siste setning skaper forventning om en endelig slutføring av det filosofiske søket i en eller annen form for «visdom» som leseren skal kunne ta med seg videre. Besøket hos tyrkeren presenterer hagearbeidet som en løsning på overlevelses- og kjedsomhetssøket: «le travail éloigne de nous trois grands maux, l'ennui, le vice et le besoin».<sup>218</sup> Fortellingen insisterer på hagemaksimens karakter av «løsning» og synes å utvide løsningen til også å gjelde det filosofiske

---

ta feil, og universets forutbestemte harmoni er dessuten det skjønneste som kan tenkes, likesom læren om det fylte rom og den subtile materie», Gauguin, s. 94).

<sup>213</sup> *Ibid.*, s. 201, «særlig mot slutten av måltidene, hellet han i retning av Pangloss' system».

<sup>214</sup> *Ibid.*, s. 203f, «Der ser De, sa Candide til Martin, at forbrytelser straffes iblant; denne slyngelen av en hollandsk skipper fikk hva han fortjente. Ja, sa Martin, men var det nødvendig at passasjerene på skipet hans druknet også?».

<sup>215</sup> *Ibid.*, s. 204, «Gud straffet røveren, men djevelen druknet de andre» (Gauguin, s. 61).

<sup>216</sup> *Ibid.*, s. 225, «De har evig rett, kjære Martin, alt er bare blendverk og elendighet» (Gauguin, s. 75).

<sup>217</sup> *Ibid.*, s. 243, «Min kjære Martin, nok en gang: Pangloss hadde rett, alt er vel».

<sup>218</sup> *Ibid.*, s. 258, «Arbeidet holder tre store onder borte fra oss: kjedsomheten, lasten og nøden» (Gauguin, s. 99).

søket ved å repetere det tre ganger som avbrudd av Pangloss' taleflom. «Je sais aussi, dit Candide, qu'il faut cultiver notre jardin», avbryter opprøringen av historiens avsatte konger, som Pangloss bruker som eksempler for å underbygge påstanden om at makt kan være farlig; «Travaillons sans raisonner, dit Martin, c'est le seul moyen de rendre la vie supportable» avbryter Pangloss' bibelske forklaringsmodell for arbeidets goder; og sluttsetningen «Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin» avbryter Pangloss' kausalkjede som oppsummerer deler av handlingen i *Candide*.<sup>219</sup> «Løsningen» synes å insistere på at det filosofiske søket best kan slutføres ved å tie (jf. dervisjens råd til Pangloss) og arbeide (jf. tyrkerens råd), med andre ord en lærdom som tilsier at filosofiske spekulasjoner er bortkastet tid, som det står i *Le Petit Robert*.

Det skal ikke mye dekonstruktiv skolering til for å se at *Candide* byr på en selvrefleksiv avslutning. Fortellingen avviser sin egen eksemplariske form symbolsk ved å ta ordet fra Pangloss og hans eksemplariske fortellinger, men dermed setter den også et konkret punktum for seg selv, og kan ikke fortsette. Som Jean Starobinski påpeker, lærer *Candide* bort at man skal passe seg for didaktiske fortellinger.<sup>220</sup> Leseren tvinges fra begynnelsen av til å gå med på en kontrakt knyttet til lærdom gjennom et filosofisk søk, men etterlates utilfredsstilt, uten at kontrakten oppfylles. Slik sett er det ikke overraskende at hagemaksimen har generert en omfattende (akademisk) diskusjon, ironisk nok, kunne man si, ettersom maksimen eksplisitt tar til orde for å stoppe slike diskusjoner. Hvordan skal det avsluttende budskapet forstås i et «filosofisk» perspektiv? Innebærer tausheten en resignert tilbaketrekking fra verden? Vinner Martins pessimisme, dervisjens isolasjon eller tyrkerens desinteresse den filosofiske drakampen? Eller er budet om å arbeide et uttrykk for utilitarisme? Meliorisme? Aktiv handling? Skal fortellingen leses som et uttrykk for Voltaires tilbaketrekning til sin nyinnkjøpte hage i Ferney etter flere harde år, eller snarere som en opparbeiding av jordsmonnet for den ihuga filosofiske kampanjen han skulle komme til å dyrke på sine gamle dager?

Bottiglia oppsummerer deler av debatten og avviser pessimistiske eller eskapistiske lesninger av hagemaksimen.<sup>221</sup> Han mener avslutningen slett ikke er enigmatisk, men tvert imot tar til orde for små modellsamfunn fjernt fra maktens korrupte tinder, der medlemmene arbeider for å forbedre

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, s. 259f, «Jeg vet også, sa Candide, at det er nødvendig å dyrke hagen vår [...]. La oss arbeide uten å diskutere/uten innvendinger, sa Martin, det er den eneste måten å gjøre livet utholdelig på [...]. Det er godt sagt, svarte Candide, men det er nødvendig å dyrke hagen vår».

<sup>220</sup> Starobinski 1989, s. 125, «une parabole qui enseigne à se défier des enseignements».

<sup>221</sup> Bottiglia 1959, ss. 94f, 109.

verden med utgangspunkt i praksis fremfor teori.<sup>222</sup> Wolper vektlegger på sin side fortellingens satire over Candideskikkelsen: Candide er ikke Voltaire, Candides løsning er ikke Voltaires, Candides løsning er heller ikke *Candides*.<sup>223</sup> Han ender likevel opp med å tillegge *Candide* (fortellingen) tilnærmet de samme verdiene som Bottiglia tillegger *Candide* (helten), men på bakgrunn av det han oppfatter som fortellingens helhet og *i motsetning til* hagemaksimen. Når Wolper forsøker å lese *Candide* uten å bruke biografien som krykke, blir han nødt til å forkaste maksimen som en av fortellingens mest åpenbare didaktiske føringer. Vi skal se nærmere på hvordan fortellingen unndrar seg løsning som en mulig vei til å håndtere de didaktiske føringene uten å falle tilbake i biografien.

En av grunnene til at det er så uklart hvordan fortellingens lærdom skal forstås, er nemlig at den er skrevet i det man kan kalle «subtraksjonens tegn». Ifølge Starobinski preges stilen i *Candide* av subtraksjon på alle plan; fra retoriske figurer (litoter, ellipser), et tempo der man knapt har tid til å trekke pusten (korte setninger, oppramsinger, fortetting), konkrete amputasjoner av fortellingens karakterer (Pangloss mister øye og øre, den gamle en rumpe osv.) til den nedkortede kausaliteten fortellingen demonstrerer.<sup>224</sup> Subtraksjonen viser seg også ved at fortelleren overlater mye av plassen til karakterene. Over halvparten av *Candide* foregår i direkte tale, noe som innsetter fortelleren i rollen som dirigent for et kor av ulike stemmer. Særlig viktig for den didaktiske konstruksjonen er *epifonemer*, fraser i teksten som kommenterer fortellingen, og som trekker en generell lærdom ut av den (som for eksempel «il faut cultiver notre jardin»). Det kjennetegner *Candide* at alle epifonemene uttales av karakterene, slik at ingen bekreftes av fortellerens autoritet. Alle karakterer blir utsatt for ironisk distanse, og ingen opptrer som entydige «talerør» for forfatteren.

Og hvem er forfatteren? Subtraksjonen gjentas på forfatternivå gjennom en anonymitet som får utslag i en fordobling av pseudonymer. Fortellingens fulle tittel lyder *Candide, ou l'Optimisme, traduit de l'allemand par Mr. le Docteur Ralph*. Men hvem er denne Dr. Ralph? Etter en rekke mer og mer tvetydige dementier av å ha skrevet *Candide* (jf. s. 93), sender Voltaire i 1759 et brev til *le Journal encyclopédique* (datert 1. april...), der han forklarer at forfatteren er en M. Démad, «capitaine dans le régiment de Brunswick». I arbeidet med *Candide* har denne Démad fått hjelp av sin nære venn Dr.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, ss. 91, 93f, «The finale of *Candide* is neither supervenient or enigmatic», «They [the champions of social goodness] will assemble in small, like-minded groups safely removed from the centers of corruption. As members of model societies, they will work concretely, each at his appointed task, and with a minimum of windy theorizing, toward the diminution of social evil and the spread of social virtue».

<sup>223</sup> Wolper 1969, ss. 268, 277, Wolpers noter utfyller Bottiglias referanser til debatten. For mer utførlige referanser, se introduksjonen i Waldinger 1987.



Ralph, «professeur assez connu dans l'Académie de Francfort-sur-l'Oder». Brevet et undertegnet av M. Démad, forfatterens «bror».<sup>225</sup> I 1761 får tittelen et tillegg som trekker den komiske fordoblingen enda lenger: *traduit de l'allemand par Mr. le Docteur Ralph, avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du docteur lorsqu'il mourut à Minden l'an de grâce 1759*.<sup>226</sup> Forfatteren er altså ikke bare tysk og ukjent, men i tillegg dør oversetteren få måneder etter utgivelsen.<sup>227</sup> Tillegget har en alvorlig undertone som forsterker fortellingens samtidsrelevans ved at det skriver «opphavet» Ralph inn i et av syvårskrigen mest blodige slag (i Westfalen!), på samme plass som den skjelvende Candide i kampen mellom Abarer og Bulgarer, men med ett for ham mindre heldig utfall. Relevansen forsterkes ytterligere ved at *bæren* faktisk utgjorde en anelig del av *Candides* bokmarked.<sup>228</sup> Forfatterens stedfortreder, fiksjonens karakterer og samtidens lesere er alle innskrevet i den samme krigen. At tilleggene finnes i doktorens lomme, føyer *Candides* tilblivelsesmyte inn i en nå velkjent form for komisk kausalkjede hvor det ikke er til å forbauses over at lommerusk kan bli en klassiker.<sup>229</sup>

Parallelliteten mellom den «døde» forfatteren og den utydelige «impliserte forfatteren» har betydning for lesningen av hagemaksimen fordi den tomme plassen, subtraksjonen, stiller spørsmål ved fortellingens didaktiske finalitet. La oss rekapitulere: I henhold til diskusjonen på s. 68, opptrer subtraksjonen på den filosofiske satirens nivå i form av en «kort kausalitet» som latterliggjør Leibniz. Betegnende nok beskriver Pangloss årsakene til sin historie i leibnizianske termer som «l'enchaînement des événements de cet univers».<sup>230</sup> Når den unge baronen bruker termen «hasard» om årsakene til *sin* historie,<sup>231</sup> innebærer det ikke at Voltaire aksepterer *le hasard* i radikal forstand som et fravær av orden bak tilværelsens tilsynelatende kaos; for ham er tilfeldigheten snarere en årsakssammenheng som ennå ikke er kjent. Dette gjør Thomas M. Kavanagh et poeng ut av i forhold til *Candide*, og han setter det i forbindelse med fortellerens rolle. Den er minst like aktiv her som i *Zadig*, i sin etablering av en sammensvoren pakt med leseren bak ryggen på karakterene (jf. analysen av innledningssetningene på s. 65). Kavanagh

<sup>224</sup> Starobinski 1989, ss. 124–130.

<sup>225</sup> O 48, s. 264–267, «kaptein i Brunswick-regimentet», «professor som er ganske kjent i Francfort-sur-l'Oder-akademiet».

<sup>226</sup> 1761-utgaven bød på en del mindre tillegg, samt en omfattende og mye diskutert utvidelse av kapittel 22 (Candide i Paris). Se O 48, s. 72–75 for en diskusjon av det utvidede kapittel 22 som en kommentar til Rousseaus *La Nouvelle Héloïse*. Den fulle tittelen fra 1761 er på norsk: *Candide, eller Optimismen, oversatt fra tysk av Herr Doktor Ralph, med tillegg funnet i doktorens lomme etter at han døde i Minden det herrens år 1759*.

<sup>227</sup> Candide kom på markedet i januar/februar 1759, slaget ved Minden sto 1. august samme år.

<sup>228</sup> Jf. O 48, s. 68f.

<sup>229</sup> I følge Carol Sherman leker «dommen» dessuten med Pascals *Mémorial*, som ble funnet sydd inn i filosofens jakke ved hans død, jf. Sherman 1985, s. 140.

<sup>230</sup> O 48, s. 250, «universets kjede av hendelser» (Gauguin, s. 94).

<sup>231</sup> *Ibid.*, s. 248.

argumenterer for at denne ironiske dobbelheten betrygger leserne om at fortellingen er underlagt forfatterens kontroll, hvor kaotisk den enn fremstår.<sup>232</sup> Den autorale fortellerens nærvær temmer tilfeldigheten, slik den tradisjonelle fortellingen også temmer den gjennom sin finalitet.

Men jeg vil hevde at når fortelleren i avslutningsepisoden lar Candide stå for maksimen, i en dialog med ulike oppfatninger, gjenspeiler det et misforhold som finnes mellom den tradisjonelle fortellingens finalitet og *Candides* «vitenskapelige», episodiske oppbygning.<sup>233</sup> Dette kan synes klarere hvis vi vender tilbake til maksimens innhold og kontekst. Innholdsmessig er den en videreføring av tyrkerens råd for å leve godt, og slik sett gi overlevelses-/kjedsomhetsøket en lykkelig slutt. Samtidig synes maksimen å tilby en løsning også til det filosofiske søket ved at den avbryter Pangloss' genealogier. Den typen kausalkjeder som Pangloss presenterer, vil som vi tidligere har sett, gjerne bekrefte en underliggende finalitet: Genealogien gjengir et *Il fallait que*, en årsaksforklaring, og denne tenkes forlenget i et påbud, et *Il faut que*. Kausalkjedens problem er imidlertid større enn ironiseringen over Pangloss' eller *Candides* forsøk på å forene *a priori* teori med erfaring, for den berører grunnproblemet i den empiristiske vitenskapens induktive metode: Når finnes det tilstrekkelig med empiri til å utlede en gyldig lov? Spranget fra *Il fallait que* (induksjonsmateriale) til *Il faut que* (induktivt basert lov) opptrer tre ganger eksplisitt i *Candide*: når han tigger sitt brød («il faut que je demande mon pain», jf. s. 69), når han avbryter Pangloss' syfilisgenealogi med setningen «Voilà qui est admirable, dit Candide, mais il faut vous faire guerir»,<sup>234</sup> og i hagemaksimen. Loven, *Il faut*, hentes i alle tre tilfeller fra *Candides* erfaring og sunne fornuft (han har jo «le jugement assez droit»), som et svar på overlevelsessøket. Fortellingens avsluttende lærdom kan følgelig uttrykkes slik: Konfrontasjonen med overlevelsessøket viser at den didaktiske teleologien som ligger til grunn for det filosofiske søket (forventningen om en maksime som forklarer forholdet mellom teori og praksis), er like illusjonspreget og like umulig å fullføre som den romantiske teleologien (forventningen om en lykkelig slutt) som ligger til grunn for kjærlighetssøket. Hagesentensen er svar på et annet spørsmål enn optimismen.

---

<sup>232</sup> Kavanagh 1993, s. 183, «no matter how chaotic and absurd the events recounted, the story that they are reading is firmly under the control of an authorial consciousness separate from and superior to the chaos of character and story». René Pomeau formulerer det med større bokstaver: Voltaire er fortellingens nærværende gud, jf. Pomeau 1961, s. 5, «Il est, lui, le Dieu présent en sa Création de conteur».

<sup>233</sup> Man kan eventuelt argumentere for at bruken av det verdibetegnende adjektivet *louable* i siste avsnitt innebærer at fortelleren bifaller *Candides* hagemaksime, men det betyr likevel ikke at maksimen gir en løsning på det filosofiske søket.

<sup>234</sup> O 48, s. 132, «Alt dette er sannelig bemerkelsesverdig, sa Candide, men det er nødvendig å få Dem kureret».

Carol Sherman argumenterer på lignende vis for at det filosofiske søket forskyves underveis i fortellingen, slik at leseren forkaster fortellingens åpenbare motsetning mellom teori og praksis til fordel for dens iboende motsetning mellom lykke og ulykke.<sup>235</sup> Fortellingen stiller spørsmål ved optimismens teser, men den svarer i stedet på spørsmålet om hvordan man kan forsøke å leve lykkelig i en uforutsigelig verden. Svaret er kun midlertidig, ettersom slutten på overlevelsessøket er arbitrær. Dette skyldes at det ikke finnes noen ideell avslutning på slike episodiske eller «serielle» narrative sekvenser som *Candide* består av. Overlevelsessøket kan vekkes til live igjen, noe som understrekes av båtene som glir forbi med avrettede fyrster i fortellingens sluttscene. Krigen foregår «der ute» og kan når som helst bryte inn i den lille gårdens hage. Fortellingens uavsluttede karakter er et resultat av dens episodiske og kontingente narrative konstruksjon. Formen bærer slik sett i seg et epistemologisk poeng. En fortelling som fragmenterer finaliteten, ville vært selvmotsigende dersom den presenterte en slutt som tetter igjen dens egne hull. Leseren inviteres slik til å forkaste det åpenbare filosofiske søket til fordel for en pragmatisk filosofi.

Løsningen synes fristende, men vi skal likevel være varsomme med å kaste teorien på båten. For selv arbeid kan inngå i en livsfilosofi med teoretisk tilsnitt. Arbeidet tar i avslutningen filosofiens og fortellingens plass, og disses hovedoppgave i fortellingen er å bøte på kjedsomheten og livets begreideligheter. Som den gamle sier på reisen til Paraguay, forteller man historier for å holde kjedsomheten borte, og det er nettopp derfor Candide vil ha Martin til følgesvenn på tilbaketuren. Deres filosofiske dispuTT bringer dem også trøst, gjennom samværet: «Ils disputèrent quinze jours de suite, et au bout de quinze jours ils étaient aussi avancés que le premier. Mais enfin ils parlaient, ils se communiquaient des idées, ils se consolaièrent».<sup>236</sup> I stillstanden på gården skjer det derimot ikke lenger noe de kan fortelle eller reflektere over. Siden kjærlighetssøket har fått en definitiv slutt, finnes det heller ingen grunn til å reise, slik som da Candide forlot stillstanden i Eldorado. Den gamle uttaler dilemmaet i form av en karakteristisk oppsummering:

Je voudrais savoir lequel est le pire, ou d'être violée cent fois par des pirates nègres, d'avoir une fesse coupée, de passer par les baguettes chez les Bulgares, d'être fouetté et pendu dans un auto-da-fé, d'être disséqué, de ramer en galère, d'éprouver enfin toutes les misères par lesquelles nous avons tous passé, ou bien de rester ici à ne rien faire.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Jf. figur Sherman 1985, s. 187.

<sup>236</sup> O 48, s. 204, «De diskuterte fjorten dager i strekk, og den fjortende dagen var de kommet like langt som den første. Men hvordan det enn var? de talte sammen, utvekslet tanker og fant atskillig trøst i det» (Gauguin, s. 61).

<sup>237</sup> *Ibid.*, s. 255f, «Jeg skulle likt å vite hva som er verst, enten å bli voldtatt hundre ganger av negerpirater, å få halve rumpen skåret av, å gå spissrotgang hos Bulgarene, og bli pisket og hengt på en autodafé, å bli dissekert, å slite på galeiene, kort sagt å bli utsatt for alle de ulykker vi til sammen har gjennomgått, eller å sitte her og ikke ha noe å ta seg til».

Merverdien ved filosofering og fortelling tar slutt når disse ikke lenger får næring av hendelser, og løsningen for finne trøst og drepe kjedsomheten blir å selv produsere sitt *stuff that dreams are made of*, i stedet for å vente på at noe skal skje.

Er det så mulig å trekke ut noen generelle trekk fra denne relativt kompliserte fortellingen? Vi gjenkjenner hovedtrekkene fra *Zadig*: Fortellingens protagonist utsettes for den ene voldsomme hendelsen etter den andre, og ved siden av at hendelsene har betydning i et (episodisk) handlingsforløp, har de også en figurlig betydning i forhold til et filosofisk søk. Dette er en effekt av fortellingens didaktiske kontrakt, som også innebærer distanse til karakterer og fiksjonsunivers (som her er en kryssning mellom reelt verdenskart og eventyrtime: «Il y avait en Vestfalie...») og en medsamsvoren fortrolighet mellom forteller og leser. Den enorme oppmerksomheten rundt *Zadigs* «Mais...» og *Candides* hagemaksime indikerer dessuten at det er her vi finner fortellingens springende punkt, det «poenget» som en *conte* er strukturert rundt, ifølge Marmontel. Det skyldes at det er her den didaktiske kontrakten blir brutt. I *Zadig* skjer dette ved at gåten ikke får noe svar, mens den avsluttende maksimen i *Candide* i stedet gir et svar på et annet spørsmål enn det som ligger til grunn for det filosofiske søket. Om vi ser *Candide* i lys av *Zadigs* parallell mellom engelen/fortelleren som trekker seg tilbake, og *Zadig*/leseren som står spørrende igjen, kan vi finne en tilsvarende parallell mellom verdens/fiksjonsuniversets tilsynelatende virvar av tilfeldigheter på den ene siden, og en tilbaketrukket Gud/forfatter på den andre siden. Den didaktiske fortellingens finalitet i *Candide* blir også torpedert ved at den sidestilles med en harselas over kjærlighetsfortellingens konvensjoner. På en slik bakgrunn kan vi si som Jean Starobinski, at *Candide* er en «supplementær» bok, en filosofisk fortelling utenfor filosofien og utenfor fortellingen, hvis lærdom handler om filosofiens (metafysikkens) og fortellingens (den tradisjonelle fortellingens) mangel på lærdom.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Starobinski 1989, s. 126, «*Candide* est le livre supplémentaire, [...] le livre *hors littérature*, hors philosophie, qui se moque de la littérature et de la philosophie, et qui, bien entendu, ne peut faire autrement que de proposer, à son tour, une autre littérature, une autre philosophie».

## 2.3 CONTE PHILOSOPHIQUE SOM GENREMODELL

I denne delen videreføres genretrekkene fra *Zadig* og *Candide* i en diskusjon av en «klassisk» modell for Voltaires filosofiske fortellinger. Foruten de to nevnte fortellingene er materialet de fleste prosafortellingene frem til midten av 1760-tallet: *Cosi-Sancta* (1714–15), *Le Crocheteur borgne* (1714–15), *Le songe de Platon* (1737), *Petite digression/Les Aveugles juges des couleurs* (1738), *Micromégas* (1739/1752), *La vision de Babouc, ou le monde comme il va* (1740-tallet), *Memnon* (1749), *Lettre d'un Turc* (1750), *Histoire des voyages de Scarmentado* (1756), *Les Deux consolés* (1756), *Histoire d'un bon bramin* (1761), *Le Blanc et le Noir* (1764), *Jeannot et Colin* (1764) og *Aventure indienne* (1766). Materialet blir ikke gjennomgått systematisk, men brukes eklektisk for å få frem de til en hver tid viktigste poengene.

Den følgende presentasjonen er delt i to: handlingskonstruksjon og leserkontrakt. Det betyr ikke at jeg mener fortellingene virker på disse to planene separat, men er et pragmatisk grep for å få tilstrekkelig bredde i presentasjonen og samtidig unngå repetisjon og forvirring. Først skal vi se på de klassiske fortellingenes «filosofiske» modulering av *conte*-genrens handlingskonstruksjon, altså hvilke konsekvenser det får for konstitusjonen av genrens utsigelsesmodus (narrasjon) at handlingsforløpet er «filosofisk». Deretter skal vi diskutere to sentrale modale føringer som er sentrale i genrens «leserkontrakt», føringer som foregripes allerede i den narrative analysen; det dreier seg om et grunnleggende «eksemplarisk» skjema, og om et medsammensvorent forhold mellom forteller og leser. Presentasjonen av fortellingenes «filosofiske» handlingskonstruksjonen har det tydeligste preget av «modell», og viser i størst grad tilbake til *Zadig* og *Candide* og til andre eksempler. Fremstillingen av leserkontrakten diskuterer i større grad de to sentrale føringene opp mot et større historisk og teoretisk bakteppe.

### «FILOSOFISK» HANDLINGSKONSTRUKSJON

Voltaires *contes philosophiques* utnytter myten og eventyret som genremodeller, men fordreier dem betraktelig. Like fullt består mange av de narrative strukturene. Vladimir Propps arbeid med de russiske folkeeventyrene fra 1928 ligger til grunn for de fleste strukturalistiske analysemodeller, og slike Propp-inspirerte analyser har vært utført av blant annet Carol Sherman, André Magnan, Robin Howells og Pierre Cambou, hver på sin måte.<sup>239</sup> Følgelig kan man si at det finnes en viss presedens i voltaireforskningen for å legge Propps modell til grunn for et bilde av Voltaires *conte*

---

<sup>239</sup> Jf. Sherman 1985, Magnan 1987 (a), Howells 1993, Cambou 2000.

*philosophique*. I det følgende diskuteres kort noen kjennetegn ved fortellingens handlingsrelaterte funksjoner under rubrikkene «helt og søk», «åpning», «forløp» og «avslutning», med vekt på handlingsorganiseringens «filosofiske» karakter. Grunnskjemaet er som følger: Fortellingene presenterer en helt og dennes (filosofiske) søk i en åpning, søket utføres gjennom et forløp, og konkluderes i avslutningen. Termene er ikke presise verken i forhold til Propp eller hans etterfølgere, men et slags økonomisk substrat som forsøker å få med det viktigste på minst mulig plass. Jeg ser kun på handlingsrelaterte funksjoner. De siste tre rubrikkene svarer til den tradisjonelle aristoteliske inndelingen av en narrasjon i begynnelse, midte og slutt. Fortellingenes narrative paradigme er nokså enhetlig dersom vi fokuserer på de «klassiske» fortellingene. Robin Howells, som gir en kortfattet og god fremstilling, og som delvis har inspirert min organisering av stoffet, påpeker gjentatte ganger hvordan de sene fortellingene avviker fra paradigmet, men velger likevel å fokusere på fortellingenes genremessige enhet.<sup>240</sup>

### *Helt og søk*

Helten er på tradisjonelt vis fortellingens hovedperson og den som utfører handlingens «søk». Men de filosofiske fortellingenes helter skiller seg fra eventyrenes ved at de ikke mestrer den verden de opererer i. Zadigs slutninger viser brister i dømmekraften som skaper en ironisk distanse mellom helt og leser; det samme gjelder Memnon, fra en lignende *Tusen og en natt*-inspirert fortelling. Denne bristen hos fortellingenes helter forstørres i takt med at fiksjonsuniverset blir mer likt leserens verden, slik at samtidshelten blir naiv som Candide (eller den mindre sympatiske Jeannot i *Jeannot et Colin*). Den filosofiske fortellingens helt er en *eiron*, tilsvarende betegnelsen på en «falskt naiv» karakter i den greske komedien, som gjennom sin forstillelse får de andre karakterene til å avsløre sin dumhet.<sup>241</sup> Fortellingens helt inntar slik en posisjon fortellingen konstruerer for å produsere et uvant perspektiv på det kjente. Dette kan også skje ved at helten rett og slett er en fremmed, lik Micromégas fra Sirius, som besøker jorden i selskap med sin intergalaktiske reisefelle fra Saturn, eller skytheren Babouc i *Le Monde comme il va*, som får i oppdrag av engelen Ithuriel å besøke Persepolis og dømme om byen bør utslettes eller ikke. Fremmed er også kreteren Scarmentado, som reiser halve jorden rundt på 1600-tallet, samt protagonistene i kortere og mindre kjente fortellinger som *Lettre d'un Turc*, *Histoire d'un bon bramin* og *Aventure indienne*, som alle er «filosof» på reise i India. Rollen som fremmed gjør at de ser på

---

<sup>240</sup> Jf. Howells 1993, ss. 19, 20, 26–28, 29, 31, 37, 38.

<sup>241</sup> *Eiron*-skikkelsen har sin filosofiske forløper i Sokrates, som får sine samtalepartnere til å blottstille manglende innsikt ved å opptre som falskt naiv.

omgivelsene med en «undring» som åpner for en ironisk fremstilling av det kjente.<sup>242</sup> Teknikken kan utvides ved å forkle det kjente, som når Paris kalles Persepolis i *Le Monde comme il va*, eller ved å «oversette» til den fremmedes vokabular, som når «dvergen» fra Saturn i *Micromégas* «bare» er seks tusen fot høy og beskriver mennesket som et lite dyr.

I følge Propp-tradisjonen har eventyrhelten et prosjekt å utføre i form av et «søk» etter et attråverdig objekt (prinsessen og halve kongeriket). Søket skyldes en mangel (fattigdom, forelskelse, prinsessen er bergtatt) og innebærer prøvelser helten må gjennomgå, eller oppgaver han må løse (sloss, gjetting, bruke et magisk hjelpemiddel). Søket i den filosofiske fortellingen har imidlertid «filosofisk» karakter ved at heltene primært søker å forstå den verden de er plassert i. Dannelsesreisen står sentralt, med helter som aktivt oppsøker det fremmede «pour se former l'esprit et le cœur», som det ironisk heter i *Micromégas* — foruten ham gjelder dette de tre filosofene i India, samt Scarmentado.<sup>243</sup> Baboucs tilfelle viser at det filosofiske søket står i forhold til det Howells kaller et «mandat», et «pålegg» som utgår fra en autoritetsposisjon; for Baboucs prosjekt om fordomsfritt å dømme Persepolis er pålagt ham av engelen Ithuriel.<sup>244</sup> Hos protagonistene som Zadig, Memnon eller Candide tar «mandatet» form av en «fiks idé» som de forsøker å gjennomføre: Zadig tror han kan bli lykkelig, Memnon setter seg fore å være vis, mens Candide forsøker å forene metafysisk teori med virkelighetens tilsynelatende lovløshet. I flere av fortellingene ledsages det filosofiske søket av andre, mer tradisjonelle søk av kjærlighets- eller lykkekarakter (samlet i *Zadig*, splittet i *Candide*).

Den filosofiske fortellingens primære handlingsfunksjoner består altså av en helt (*eiron*) som er fremmed for den verden han beveger seg i (som er enten orientalsk, henlagt til fortiden eller til en ekstraordinær samtid), og som aktivt søker kunnskap av «filosofisk» art. Fortellingen danner slik et bilde av en læreprosess, der et individ lærer å tenke i møtet med virkelighetens utfordringer. Den blir også bilde på et ideal for empirisk vitenskapelig arbeid, der en tese eller mandat testes på virkeligheten slik at den oppnådde prinsipielle lærdommen har utgangspunkt i erfaring. I begge

---

<sup>242</sup> Den «fremmede» helten er et gammelt satirisk grep kjent fra tekster som Apuleius' *Det gyldne esel*, der hovedpersonen skapes om til et esel og slik møter representanter for de ulike samfunnslagene, eller Petronius' *Satyricon*, der en kjeltring og hans mer eller mindre trofaste venn flakker rundt som en slags forløper for picaroene. Nok et eksempel er Lukians og Fontenelles satiriske dialoger, hvor menneskenes gjøren og laden blir betraktet og harselert over fra de dødes ståsted. Lignende figurer er narren og den gale, som får lov til å kritisere og si ubehagelige sannheter fordi de er plassert i fornuftens randsoner. Både Swifts Gulliver og Montesquieus persere (fra *Lettres persanes*) er eksplisitte forløpere for Voltaires bruk av *eiron*-figurens «fremmede» perspektiv.

<sup>243</sup> *Micromégas* er riktignok forvist fra hoffet, men vender reisen til noe positivt. Uttrykket *l'esprit et le cœur* stammer fra Rollin og er allerede en klisjé i 1739. Voltaire spiller på den samme klisjeen i *L'Homme aux quarante écus* og *Le Taureau blanc*.

<sup>244</sup> Jf. Howells 1993, s. 14.

tilfeller har søket didaktisk valør, for ettersom helten er tekstens fokaliseringsinstans, fungerer han som leserens både sympatiske og «dumme» *alter ego*.

## Åpning

Som i tradisjonelle fortellinger angir tittelen som oftest fortellingens hovedperson og protagonist: *Zadig*, *Candide*, *Micromégas*, *Memnon*. I en del tilfeller angis også genren som fortellingen spiller på, noe som heller ikke var uvanlig i samtiden: *Micromégas, histoire philosophique*; *Lettre d'un Turc*; *Songe de Platon*; *Le monde comme il va, vision de Babouc, écrite par lui-même*. Mange titler angir dessuten det filosofiske «poenget» som fortellingen gir seg ut for å skulle undersøke: *Memnon, ou la sagesse humaine*; *Cosi-Sancta, un petit mal pour un petit bien*. Resultatet blir ofte en treleddet tittel som *Zadig, ou la destinée, histoire orientale*.

Fortellingene starter i hovedsak med en presentasjon av helten og hans umiddelbare omgivelser. Eksposisjonen er preget av harmoni; den enøyde bæreren Mesrour i *Le Crocheteur borgne* er lykkelig på tross av sitt handikap og sitt harde yrke; protagonisten i *Lettre d'un Turc* lever med sin hinduistiske venn som med en bror; Jeannot og Colin nyter et tilsvarende vennskap i skoledagene, Rustan i *Le Blanc et le noir* er adelig, rik og forlovet og de blinde i *Petite digression* lever i fred og likeverd. I *Zadig* og *Candide*, hvor det klart foretas en «test» av en tese, er det også tydelig hvordan åpningsfasens harmoni bygger på et teoretisk fundament («*Zadig crut*», «*Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment*»)<sup>245</sup>.

Åpningsharmonien markeres gjerne av et «Det var en gang»: «*Il y avait en Babylone*», «*Il y avait en Vestphalie*». Handlingen starter på tradisjonelt vis ved en punktuell tidsangivelse og en overgang fra *imparfait* til *passé simple* (alle fortellingene har etterstilt narrasjon), gjerne også kombinert med et bevegelsesverb som bokstavelig talt setter forløpet i gang: «*Un jour, Cunégonde, en se promenant [...], vit entre les broussailles*», «*Un matin [...]* Babouc monta sur son chameau et partit avec ses serviteurs»<sup>246</sup>. Men i Voltaires fortellinger markerer overgangen fra eventyrtid til fortellingens «der og da» også vippepunktet mellom åpningsharmoniens orden og

---

<sup>245</sup> «*Zadig trodde*», «*Candide* lyttet oppmerksomt, og trodde på uskyldig vis».

<sup>246</sup> «*En dag mens Kunigunde spaserte [...]* så hun blant buskene», «*En morgen [...]* klatret Babouc opp på sin kamel, og dro sin vei sammen med tjenerne sine». I *Candide* er åpningen et hakk mer komplisert. Figuren harmoni/teori versus begjær/praksis er fordelt på fire personer med en speilingseffekt: Cunégonde observerer Pangloss sin leksjon i «eksperimentell fysikk» med tjenestepiken Paquette, og søker å gjenta seansen med Candide. Igangsettingen av handlingen («*Candide, chassé du paradis terrestre, marcha*») begynner preliminært i eksposisjonen, i form av Cunégondes oppdagelse («*Cunégonde, en se promenant [...], vit*»). Oppdagelsens motsetning mellom metafysikk og kroppslig begjærstilfredsstillelse samles i termen «eksperimentell fysikk», og den panglossianske diskrepansen mellom



den figurerte virkelighetens uorden, og slik tydeliggjøres harmoniens karakter av illusjon. Åpningens primære narrative funksjoner illustreres med all tydelighet når Memnon stikker hodet ut av vinduet og konfronterer sin virkelighetsfjerne teori med fortellingens verden: «Ayant fait ainsi son petit plan de sagesse dans sa chambre, Memnon mit la tête à la fenêtre».<sup>247</sup>

## Forløp

Forløpet starter når helten begynner å bevege seg. En eller annen form for *reise* skjer i nesten alle de filosofiske fortellingene (de eneste unntakene i det «klassiske» materialet er *Le Songe de Platon*, *Petite digression* og *Les Deux consolés*). Reisen kan foregå på alle nivåer, fra Melkeveien til bygaten, med jordomseilingen og handelsruten som mellomløsninger. Enten helten reiser mot et konkret mål eller på måfå, over landegrenser eller internt i en by, ja enten reisen er villet eller ikke, er dens hovedfunksjon å sette helten i kontakt med verden. Dette skjer på tradisjonelt vis gjennom et møte, som gjerne utarter til en samtale. Møtet gir helten informasjon om verden, og denne informasjonen holdes opp mot «tesen» (dette skjer ikke nødvendigvis eksplisitt). Møtet avsluttes og helten begir seg videre, klar for nye møter. Møtene plasseres som en serie etter hverandre og gir fortellingen et episodisk preg. Antallet «møter» kan forstørres eller forminskes etter behov; noen fortellinger er korte og har bare ett (*Le Crocheteur borgne*) eller to møter (*Histoire d'un bon bramin*), andre er lange og tillater mange møter, som *Candide*.

Byen er reisens privilegerte stoppested, og det er der møtet finner sted (*Le Crocheteur borgne*, *Le Monde comme il va*, begynnelsen av *Zadig*, *Memnon*, *Lettre d'un Turc*, *Scarmentado*, *Candide* osv.). Utendørs møter helten offentlige seremonier med et sterkt kroppslig tilsnitt som krever forklaring: autodafé, henrettelse, krig, religiøse seremonier, teater, opera, fakirer, kongelig pomp og prakt. Innendørs har ritene mer privat karakter, gjerne i form av måltider, salonger eller stevnemøter. En gjenganger er måltidet som samler representanter fra alle verdens hjørner, som Zadigs løsning av den religiøse disputten i Babylon, eller Candides middag med de avsatte kongene under karnevalet i Venezia. Måltidet overtar her reisens funksjon: I stedet for at helten flyttes rundt i verden, samles verden rundt helten. Poenget er det samme; akkumulasjonen av steder og møter viser en verden som er seg selv lik, så snart den lokale eller nasjonale lakken er skrellet av.<sup>248</sup>

---

liv og lære fungerer både som en angivelse av det filosofiske søket i *Candide* (teori versus praksis) og som et ledd i årsakskjeden som setter søket i gang ved at Candide sendes ut i verden med et spark i baken.

<sup>247</sup> «Etter slik å ha lagt sin lille klokskapsplan på rommet sitt, stakk Memnon hodet ut av vinduet».

<sup>248</sup> Dette er et av Barthes' hovedpoenger i lesningen av Voltaire som den «siste lykelige forfatter»: «Il y a certes d'autres mœurs, d'autres lois, d'autres morales que les nôtres, et c'est ce que le voyage enseigne; mais cette diversité fait partie de l'essence humaine et trouve par conséquent très vite son point d'équilibre; il suffit donc de la

Robin Howells argumenterer for at reisen og byen tilsvarer de geometriske figurene *linje* og *sirkel*, og at de har betydningen «akkumulasjon» og «totalitet».<sup>249</sup> Reisens funksjon er som vi har sett, at helten utfører sitt filosofiske søk gjennom en mer eller mindre eksplisitt sammenstilling av en teoretisk tese eller mandat med en (episodisk) virkelighetspraksis. Forløpets hovedprinsipp i de filosofiske fortellingene defineres av Robin Howells på følgende vis: «the totalizing accumulation of representative instances of reality, their significance thematized in relation to an initial theory or mandate».<sup>250</sup>

### *Avslutning*

Den didaktiske rammen tilsier at den filosofiske fortellingens helt bør lykkes i sitt søk etter innsikt, slik at tesen bekreftes, forkastes eller erstattes av en bedre etter at den har blitt testet. Det episodiske forløpet kan imidlertid synes å stå i motsetning til en didaktisk finalitet, ettersom kausalforbindelsen mellom episodene er løs (jf. Shermans poeng fra lesningen av *Candide* på s. 75). Den induktive uttestingen av tesen kan aldri bli fullstendig. På den annen side er hver instans som eksamineres, representativ for virkeligheten (som er seg selv lik) og slik sett fullstendig i utgangspunktet, slik at serien av instanser har en gjentakelsesfunksjon. På bakgrunn av *Candide* beskriver Carol Sherman dette som en *lov* for den filosofiske fortellingen:

The philosophical tale thus borrows one of the compositional attributes of myth: on the horizontal plane, a temporal succession of events, and on the vertical, packages of relations the sense of which is independent of the horizontal succession. If we add to this the fact that the packages are here all the same and that there is no necessity at work in the succession, we may arrive at a constant or law of the *conte philosophique*.<sup>251</sup>

Heltens «opplysning» kan følgelig komme når som helst, så lenge det er et passende sted å avslutte søket (og fortellingen). Det er ingen gjennomgående kausalitet som styrer tid og sted for det filosofiske søkets avslutning, på samme vis som for de eventuelle andre søkene som helten utfører parallelt: Zadig finner Astarté ved en tilfeldighet og overlevelsessøket i *Candide* synes når som helst å kunne vekkes til live igjen.

---

reconnaître pour en être quitte avec elle» (Barthes 1964, s. 99). Barthes tar ikke hensyn til at «verden» i de filosofiske fortellingene er en satirisk konstruksjon, og at dette i seg selv utelukker enhver interesse for det fremmedes «annerledeshet». For en mer omfattende kritikk av Barthes' analyse, se Dagen 1984.

<sup>249</sup> Howells 1993, s. 41. På dette punktet kan man si at den filosofiske fortellingen er influert av satiren, ettersom akkumulasjonen og totaliteten av virkelighetsinstanser står i stil til kombinasjonen av «blanding» og «fylde» i termen *satura*, jf. s. 13.

<sup>250</sup> *Ibid.*, s. 42.

<sup>251</sup> Sherman 1985, s. 191f.

Avslutningen av det filosofiske søket skjer gjennom en «opplysning» som gjerne tar maksimeform, og som innebærer et satirisk eller ironisk «poeng». Den korte fortellingen *Cosi-Sancta* har maksimen både i begynnelsen og slutten av fortellingen, slik at selve narrasjonen fremstår som en illustrasjon av poenget, men poenget («Un petit mal pour un grand bien»), så vel som *Cosi-Sanctas* velgjørende prostitusjon, står i et ironisk forhold til hennes helgenstatus. Maksimen kan også presiseres av fortelleren som en konklusjon på narrasjonen, som i *Jeannot et Colin*: «Et Jeannot le père, et Jeannotte la mère, et Jeannot le fils, virent que le bonheur n'est pas dans la vanité».<sup>252</sup> Fortellerens autoritet fastslår en generell lærdom («le bonheur n'est pas dans la vanité») som leseren innser («virent que») i likhet med karakterene («Jeannot le père, et Jeannotte la mère, et Jeannot le fils»). Men den repetitive og lydige komikken i navnerekken, samt at «Jeannot» rimer på «sob», og «Jeannotte» på «sotte», peker mot et ironisk forhold, der leseren ser mer enn karakterene ettersom fortelleren taler bak ryggen på dem. Leseren blir gjort klar over at selv om maksimen kan synes god, så er den kanskje også dum.

Det bør her nevnes at fortellingene, ved siden av å ha etterstilt narrasjon, også preges av en aural tredjepersonsforteller, med unntak av *Lettre d'un Turc*, *Histoire de voyages de Scarmentado* og *Histoire d'un bon bramin* som har diegetiske førstepersonsfortellere (men heller ikke disse inspirerer noen mistro). Fortellerens normgivende funksjon viser seg ofte i eksplisitt sanksjonering som i *Memnon*: «Memnon conçut un jour le projet *insensé* d'être parfaitement sage», eller *Aventure indienne*: «cette *admirable* loi par laquelle il est défendu de manger les animaux nos semblables» (mine uth).<sup>253</sup> Likevel er det ikke alltid entydig hva fortelleren mener med sin maksime, som det avsluttende «*Sauve qui peut*!» i *Aventure indienne*, og maksime så vel som sanksjonering kan være ironisk (som maksimen i *Jeannot et Colin*). Maksimens uklarhet blir enda mer påtrengende når den uttrykkes av en av karakterene, som *Candides* berømte «Il faut cultiver notre jardin» som strukturelt sett utgjør et alternativ til tesen om den beste av alle mulige verdener, omarbeidet etter møtet med virkeligheten. I et knippe fortellinger møter vi dessuten utenomjordiske vesener som synes å ha en særlig autoritet (*Songe de Platon*, *Micromégas*, *Le monde comme il va*, *Zadig*, *Memnon* og *Le Blanc er le noir*), og som tilbyr «opplysende» forklaringer. Men forklaringene er uforståelige, eller blir gjenstand for tvil. Til *Zadigs* berømte «Mais, ...» kan vi føye *Memnons* «Ah ! Je ne croirai cela, que quand je ne serai plus borgne», som tilspisser tvetydigheten i *Zadig*.<sup>254</sup> En lignende figur finnes i *Le Monde comme il va*. «Tesen» til engelen *Ithuriel* om enten å korrigere eller å utslette *Persepolis*

---

<sup>252</sup> «Og far Jeannot, og mor Jeannotte, og sønnen Jeannot, så at forfengelighet gjør ingen lykkelig».

<sup>253</sup> «Memnon fant en dag på et avsindig prosjekt: å være fullkomment klok», «denne beundringsverdige loven som forbyr å spise våre venner dyrene».

<sup>254</sup> «Å! Det tror jeg ikke før jeg ikke lenger er enøyd».

blir erstattet av en mot-tese, representert ved Baboucs sammensatte statue og sentensen «*si tout n'est pas bien, tout est passable*», etter at Babouc systematisk har testet byens sammensatte karakter.<sup>255</sup> Så langt, så vel, men den avsluttende sammenligningen mellom Babouc og Jona (som ville ha Ninive utslettet) setter meningen på gli og åpner for at Babouc rett og slett har latt seg forføre, og at han i sin tur forfører engelen.<sup>256</sup> Rustan i *Le Blanc et le noir* er et annet eksempel. Han forstår ikke noe av forklaringene til engelen Topaze og avviser hele konseptet: «à quoi un génie est-il bon?». <sup>257</sup> Engler og vismenn fremstår som om de har den løsningen helten søker, men hjelpen de tilbyr, kan ikke brukes.

At en maksime finnes, innebærer følgelig ikke at fortellingen oppfyller sin didaktiske kontrakt, i den forstand at maksimen skulle fungere som en opplysende konklusjon på fortellingens filosofiske søk. Det er et generelt trekk ved avslutningen i mange av fortellingene at avvist positiv lærdom peker mot en tom posisjon. Avslutningen unndrar seg en filosofisk «løsning» ved å opptre som en *mise en abyme* eller selvrefleksiv figur. *Le Blanc et le noir* har to slike figurer: drømmen og den tapte fortelleren. I slutten av fortellingen, når Rustan ligger for døden, våkner han og forstår at det hele var en drøm.<sup>258</sup> Fortellingens karakter av drøm gjør at den vanskelig kan tas alvorlig som en undersøkelse av fysisk og metafysisk orden.<sup>259</sup> Når Rustan våkner, fortsetter han imidlertid å diskutere filosofi med den «virkelige» Topaze og søker svar på drømmens lærdom (en *mise en abyme* av fortellingens egen situasjon). Svaret finnes hos en gammel papegøye som er den ultimate *conte*-forteller (figurering av Voltaire selv), men svaret får leseren aldri vite; den fiktive forleggeren opplyser i en avsluttende note at papegøyens historie ikke finnes i den avdøde forfatterens *portefeuille*... et hint til *Candide* og Dr. Ralphs lommer, men også en vending av fortellingens «lærdom» inn i en selvrefleksiv spiral.<sup>260</sup>

På denne bakgrunnen kan vi si at den filosofiske fortellingens avslutning gjennomgående er arbitrær i forhold til handlingsforløpet, ved at faktorene som utløser slutten, kunne funnet sted underveis, eller fortellingen kunne vart lenger. Slutten er også vilkårlig i forhold til fortellingens

---

<sup>255</sup> «*som ikke alt er vel, så er alt akseptabelt*».

<sup>256</sup> Dette er Roy S. Wolpers poeng (jf. Wolper 1980). For andre synspunkter se Howells 1993, ss. 69–79 og Dalnekoff 1973, ss. 85–102.

<sup>257</sup> «Hva skal man vel med en ånd?».

<sup>258</sup> Det samme skjer i *Le Crocheteur borgne*; leseren får ikke noe varsel om fortellingens karakter av drøm før helten våkner. I *Songe de Platon* får man et slikt varsel, men glemmer det.

<sup>259</sup> Se Undank 1992 for en diskusjon av «drømmen» og «vekkingen» gjennom et metafiktivt sprell, som en figur for fiksjonsfortellingens filosofiske funksjon.

<sup>260</sup> *Vadé*-samlingen eksellerer med slike refleksive figurer, multiplisering av forfattere, forleggere osv. For eksempel gikk Antoine Vadés verk om farene ved korneksport tapt da Catherine Vadé uforvarende lagde mansjettmønstre av papiret... (jf. «Avertissement» til «Supplement du Discours aux Welches», Guitton, s. 448).

filosofiske søk, i den forstand at dens «svar» ikke står til de spørsmål fortellingen stiller. Like fullt er slutten tydelig markert av en eller annen form for intellektuelt «sprell», og den avsluttende vendingen er gjerne selvrefleksiv, i den forstand at den fungerer som en *mise en abyme* av fortellingen selv. Slik parodierer den det tradisjonelle eventyret samtidig som den stiller spørsmål ved fortellingens filosofiske søk: «Filosofien» plasseres på linje med myten.

## «FILOSOFISK» LESERKONTRAKT

Ved siden av å fremstille en historie er det åpenlyst at de filosofiske fortellingene har noe å meddele; de er ikke bare *mimesis*, men også *persuasio*.<sup>261</sup> Vi har allerede sett hvordan dette retorisk-filosofiske eller filosofisk-didaktiske elementet påvirker handlingskonstruksjonen og dreier den vekk fra eventyret som genreforbilde. Den påfølgende diskusjonen av fortellingenes leserkontrakt er sentrert rundt to modale føringer som leseren må akseptere og som styrer dennes respons: på den ene siden den grunnleggende eksemplariske formen, på den andre siden den sammensvorne fortroligheten (*complicité*) mellom forteller og leser. Disse to føringene vil bli diskutert i forhold til termene «allegori» og «persiflasje». Allegorien kan sies å utgjøre den tradisjonelle, overleverte formen som fortellingene bearbeider og fordreier, og hvordan dette skjer, har blitt kommentert i ulike sammenhenger.<sup>262</sup> Persiflasjen er på sin side den latterkulturen Voltaire opererer innenfor, og dermed et samtidsperspektiv som danner bakteppet for hans genrepraksis; for hans bearbeiding av allegorien og for hvordan han benytter seg av leserens fortrolighet. Så vidt jeg kan se har persiflasjen ikke tidligere blitt brukt som inngang til Voltaires filosofiske fortellinger, og jeg har derfor valgt å gi persiflasjen en mer omfattende presentasjon enn allegorien i det følgende.

### *Allegori*

Det er vanlig å forstå allegorien som at meningen ligger på et annet plan enn ordenes bokstavelige betydning; den konkrete termen (eller bildet, i klassisk billedkunst) viser til en abstrakt idé. Forbindelsen mellom de to planene er kodifisert gjennom konvensjoner slik at allegorien har en høy grad av transparens; allegoriens tolkning er vanligvis ikke noen stor intellektuell utfordring. I så fall slår allegorien over i en gåte. Men selv gåter er forståelige dersom de blir oppklart.<sup>263</sup> Når konvensjonen er ukjent, krever allegorien følgelig en oversetting; et godt eksempel er kodifiseringen av egenskaper eller fenomener i gudeskikkelser som på 1600-tallet var

---

<sup>261</sup> For en diskusjon av denne dobbelheten i satiren, se Paulson 1967, kapittel 1.

<sup>262</sup> Her kan nevnes Cambou 2000, Sherman 1985, foruten Faudemay 1987. Min presentasjon er frittstående i forhold til disse.

<sup>263</sup> Jf. Quintilian VIII. vi. 52–53, s. 331f.

en selvfølge for den dannede, men som i dag er uforståelig for den som ikke først studerer klassisk litteratur eller kunst.<sup>264</sup>

Allegorien er imidlertid ikke bare en trope. Som modus utgjør allegorien en av våre basale tilnærminger til symbolske strukturer, det være seg tekster eller bilder. Angus Fletcher definerer den allegoriske modus som «a fundamental process of encoding our speech», og argumenterer for at allegorien alltid har vært sentral i vestlig litteratur.<sup>265</sup> Aurélie Gaillard beskriver den allegoriske modusen i fabelen som en «pakt» hvis kjerne er at man leser en figurlig mening under fabelens bokstavelige nivå, at man gjennom lesningen «letter» på fabelens «slør».<sup>266</sup> Nettopp en slik formulering av den allegoriske modus er kjernen i forsvaret av fiksjonen hos to av Voltaires forbilder, La Fontaine og Perrault: «L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes», skriver La Fontaine om fablene i epistelen til *Monseigneur* fra 1668. «Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent», skriver Perrault om sine eventyr i den innledende epistelen «À Mademoiselle» fra 1697.<sup>267</sup> Den samme typen formulering bruker prinsesse Amaside for å beskrive den gode *conte* i Voltaires fortelling *Le Taureau blanc*: «Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire».<sup>268</sup> Den allegoriske fortellingen bærer på en sannhet som overskrider narrasjonen, og det er leserens oppgave å avdekke denne.

En allegorisk modus gir i utgangspunktet en lesestrategi som kan brukes overfor et hvilket som helst figurlig materiale. Det forhindrer ikke at enkelte tekster inviterer mer eksplisitt til allegorisering enn andre.<sup>269</sup> Uten å gå videre inn i diskusjonen av allegori som genre, kan vi i det minste fastholde at allegoriens modus er viktig for en rekke didaktiske generer i den kristne tradisjonen, og at denne tradisjonen er viktig for både fabler og *contes*. To slike allegoriske modellgenerer er middelalderens emblem og *exemplum*. Emblemet er tredelt i et bilde, et motto og

---

<sup>264</sup> Denne typen allegorier gikk gradvis av moten i løpet av 1700-tallet, noe som for eksempel får utslag i at Voltaire syntes han måtte forsvare sin bruk av allegoriske personifikasjoner i 1730-forordet til *La Henriade* (se O 2, s. 309f). For ham var allegorier så vel som *merveilleux chrétien* noe som hørte til eposgenren, men som han sekulariserte så godt han kunne gjennom nye allegorier (*Le Fanatisme, la Politique*) og ved å la Henri VI's omvendning til katolisismen fremstå som så umotivert som mulig.

<sup>265</sup> Fletcher 1967, ss. 3, 1.

<sup>266</sup> Gaillard 1996, s. 79.

<sup>267</sup> La Fontaine 1972, s. 23f, «Inntrykket er barnslig, det innrømmer jeg, men disse barnaktigheter tjener som innpakning for viktige sannheter». Perrault 1967, s. 89, «De inneholder alle en svært fornuftig Moral, som avdekkes mer eller mindre, avhengig av skarpsindigheten til de som leser».

<sup>268</sup> P, s. 553, se kapittel 3.5 for en videre diskusjon av passasjen, «Jeg skulle gjerne like at fabelens slør kunne la en subtil sannhet skinne igjennom for det trenede øye, som unnsipper den gemene hop».

<sup>269</sup> Jf. Quilligan 1979, ss. 14f, 20, «allegories signal their membership in a class».

en forklarende tekst, og det var svært populært frem til slutten av 1700-tallet.<sup>270</sup> Termen «emblem» ble gjennom ekstensjon også brukt om allegoriske symboler eller fortellinger. Blant slike finner man middelalderprekenens *exempla*: historier eller anekdoter, gjerne hentet fra virkeligheten, som illustrerer et gitt moralsk poeng. Aurélia Gaillard peker på «eksempelets» polymorfe karakter, og at det er tett beslektet med genrer som noveller, historier, *contes* og fabler, som er enten «sanne» eller «illustrerende» historier.<sup>271</sup> Middelalderens *exemplum*-tradisjon er like fullt allegorisk i den forstand at fortellingene illustrerer et «abstrakt», moralsk poeng. Poenget utkrystalliseres ofte i en maksime eller et ordtak, i likhet med emblemets «motto».

På bakgrunn av emblemet og eksempelet kan vi formulere allegoriens «modell» for didaktisk fiksjon som at den tilsikter en «lukking» av teksten i den forstand at dens formål er at leseren skal trekke en bestemt og entydig lærdom ut av den. Leserens omdanner historien til en maksime, og denne «lukningen» er «deduktiv» i den forstand at det finnes et entydig forhold mellom maksimens og den illustrerende fortellingens «poeng».<sup>272</sup> Allegorien virker didaktisk ved at maksimen i sin tur «åpner» leseren for en innsikt i verden. Omveien om fiksjonen skal prinsipielt forløse leserens sinn og frembringe ny erkjennelse om det fenomenet fortellingen illustrerer, og i neste omgang gi leseren selvinnsikt og gjøre ham «bedre». Fortellingens figurlighet gjør dette mulig; den taler om verden bokstavelig, men åpner også for en allegorisk lesning. Denne figurlige «vendingen» av verden gjør at man gjennom fortellingen kan se verden i nytt lys. Allegorien som didaktisk modell har to forutsetninger: at leseren aksepterer den allegorisk-didaktiske kontrakten, og at det finnes en mulig forbindelse mellom maksimens/illustrasjonens «poeng» og leserens liv.

Hvordan forholder de filosofiske fortellingene seg til allegorien og dens forutsetninger som didaktisk modell? For Voltaire er den allegoriske modusen en selvfølge, noe som gjenspeiles i at sekkebetegnelsen *romans allégoriques* brukes synonymt med *romans philosophiques* i Cramer-utgavene.<sup>273</sup> Allegori og filosofi går her hånd i hånd ved at det for Voltaire er nettopp det allegoriske potensialet i «fabler» som muliggjør deres vei til sannhet (jf. s. 35). Vi gjenfinner tanken i en passasje fra *L'Ingénu* der protagonisten utbryter: «*Ab ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité ! J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais*

---

<sup>270</sup> Kevin L. Cope peker på at det ble skrevet 2000 ulike emblem-bøker mellom 1586 og slutten av 1700-tallet (jf. Cope 1993, s. 174).

<sup>271</sup> Gaillard 1996, s. 213–223.

<sup>272</sup> Jf. Cambou 2000, s. 429, «La maxime oppose à l'histoire l'image d'une clôture». Det er særlig tydelig med emblemet, der bildet fortolkes av et motto. Se for øvrig Cambous analyse av maksimen i Cambou 2000, s. 358–428.

<sup>273</sup> Jf. note s. 35, samt P, s. xiv og xii.

*celles des imposteurs*».<sup>274</sup> Det er fortellingenes allegoriske potensial som kan heve dem opp fra den rent underholdende *conte*, fra anekdotens banalitet, slik at de uttrykker noe med generell verdi og blir «emblèmes de la vérité» eller «fables des philosophes».

Men hvordan forholder «filosofens fabler» seg til allegorien i praksis? På hvilken måte er de «sannhetens emblemer»? Det kanskje mest iøynefallende ved Voltaires fortellinger, holdt opp mot et slikt spørsmål, er at de tematiserer hvordan emblemer og moralske eksempler ikke «virker» på tradisjonelt vis overfor sine lesere. Et opplagt eksempel er den korte fortellingen *Les deux consolés* (1756) som bygger på den allegoriske genren *consolationes*, og som kort fortalt handler om at eksempler *slett ikke* trøster. *Petite digression* (1738) gjør et lignende poeng: Om de blinde bestemmer seg for ikke å dømme om farger (dvs. at religiøse fraksjoner ikke lenger dømmer om Gud, som man ikke kan se), så insisterer den døve leseren av allegorien like fullt på at det kun er døve som kan dømme om musikk. Det finnes en åpenbar splittelse mellom allegorien og dens tilsiktede didaktiske funksjon. Den virker rett og slett ikke.

En mulig grunn til dette er at fortellingene viser frem lesere som ikke forstår at de har å gjøre med allegoriske fortellinger. Under oppslagsordet EMBLEME i *Questions sur l'Encyclopédie* peker Voltaire på at emblemets største problem er å bli gjenkjent *som emblem*: «Mettez tous ces symboles de l'antiquité sous les yeux de l'homme du sens le plus droit qui n'en aura jamais entendu parler, il n'y comprendra rien; c'est une langue qu'il faut apprendre».<sup>275</sup> Dersom emblemet ikke gjenkjennes som emblem, risikerer man at det blir lest bokstavelig, og at leseren dermed ikke overholder den allegorisk-didaktiske kontrakten. Men løsningen på problemet er ikke for Voltaire å annonsere enda tydeligere at fortellingene er allegorisk ment eller utheve «maksimen» enda mer eksplisitt. Tvert imot. Den formen for allegori som Voltaire tilbyr sine lesere er i stedet «dysfunksjonell». Den allegoriske «pakten» med leseren tilsier at leserens fortolkningsarbeid skal omdanne en historie til en maksime. Men i de filosofiske fortellingene får leseren uklare, usikre og til dels villedende nøkler til dette arbeidet, enten det skyldes at de gis av karakterene uten at de sanksjoneres av fortelleren, som hagemaksimen i *Candide*, eller at de er ufullstendige, som Jesrads metafysiske utlegning i *Zadig*. Det typiske stedet hvor fortellingen bryter den allegorisk-didaktiske kontrakten, er når den unndrar seg det avsluttende og opplysende «poenget» (jf. s. 84). Gåtens løsning er en papegøyes tapte fortelling (*Le Blanc et le noir*) eller en bok med blanke ark

---

<sup>274</sup> P, s. 318, «*À! Om vi nå en gang må ha fabler, så la i det minste disse fablene være sannhetens emblem. Jeg liker filosofenes fabler, jeg ler av barnas og jeg hater de som kommer fra hyklere*». Protagonistens utrop uttrykker ikke nødvendigvis Voltaires mening (jf. epifonemene i *Candide*), men i dette tilfellet er de på linje, i hvert fall på et poetologisk nivå.



(*Micromégas*). I motsetning til den tradisjonelle allegorien, hvor leseren skal omdanne en historie til en maksime, gjør den filosofiske fortellingen tvert imot maksimen om til en gåte.<sup>276</sup>

«Sannhetens emblemer» synes slik snarere å være «usikkerhetens» emblemer. Det skyldes at «sannhet» for Voltaire ikke uten videre kan emblematiseres. Verden fremstår som oppstykket og tilsynelatende uten orden, kun vitenskapen kan avdekke lovene som ligger bak. Emblemet og det allegoriske eksempelet bygger imidlertid på foreldede vitenskapelige metoder fordi «lukningen» i retning av maksimen (den fortalte historien fremstår som tilrettelagt illustrasjon) gir et deduktivt forhold mellom elementene. Maksimen blir slik et uttrykk for tradisjonens *a priori* og den frie filosoferende tankens død. Motsatt denne figuren står den voltairske fortellingens induktive karakter der «tesen» eller mandatet testes gjennom en episodisk handlingsoppbygning. Men Voltaire stopper ikke ved en «vitenskapeliggjort» eller «moderne» allegori der induksjonen munner ut i en *a posteriori* lov eller maksime. I stedet presenterer han maksimer som ikke står til fortellingenes implisitte lærdommer, og åpner slik for leserens aktive deltagelse. Det er leseren som må utforme «loven», og det uten å støtte seg på den allegoriske modusens føringer.

Dette aspektet ved Voltaires filosofiske fortellinger kan med fordel ses i lys av et mer overordnet perspektiv, nemlig utviklingen i prosagenrene på 1700-tallet i retning av et nytt, «realistisk» språk (jf. kapittel 1.1). Når Aurélie Gaillard peker på *exemplum*-tradisjonens materiale som «sanne» eller «illustrerende» historier, kan vi si at de «illustrerende» fortellingene etter hvert viker for de «sanne». Her er det på sin plass å påpeke at eksemplariske fortellinger verken behøver å være allegoriske eller å illustrere et moralsk poeng. Et eksempel virker ikke nødvendigvis til etterfølgelse eller til skrekk og advarsel. Det kan også rett og slett være en moralsk nøytral enkeltinstans av et generelt fenomen. Som demonstrasjonsverktøy kan eksempelet dermed brukes i alle sammenhenger hvor en generell regel skal påvises. I henhold til eksempelets dobbelte karakter, gir *Encyclopedien* to definisjoner av hva et eksempel er: en moralsk, og en som viser til den klassiske retorikken.<sup>277</sup> Eksempelformen er følgelig ikke i seg selv bærer av en ideologisk føring; noe må gjøres med det, for at det skal få allegorisk verdi som illustrasjon av en maksime.

---

<sup>275</sup> VF/Cramer, «Plasser alle disse symbolene fra antikken foran øynene til det smarteste menneske som aldri har hørt om dem, og han ville ikke forstå noe; det er et språk man må lære».

<sup>276</sup> Dette er et av hovedpoengene i Pierre Cambous avhandling *Le Traitement voltairien du conte*, se Cambou ss. 361, 503f og for øvrig del III.

<sup>277</sup> *Encyclopédie* 6, s. 235–236. John D. Lyons argumenterer endog for at eksempelets virkemåte ligner entymemets. Han tar til orde for en atskillig bredere forståelse av *exemplum*-terminen enn middelalderprekenens illustrasjon av en moralsk maksime, og påpeker at det er forståelsen av eksempelet som singulær instans av en generell størrelse som gjør det mulig for renessansehumanistene og deres etterfølgere å bruke eksempelet på en ironisk måte (Lyons 1989, ss. 3–35) — og, kan vi legge til, gjør det mulig for Voltaire å bruke den eksemplariske fortellingen på «vitenskapelig» vis i sine *contes philosophiques*.

Det er det ikke-moralske, ikke-allegoriske eksempelet som ligger til grunn for utviklingen av romanen på 1700-tallet. Satt på spissen betyr det at den moderne romanen fødes når allegorien dør. For på 1700-tallet mister allegorien sitt herredømme over fiksjonsnarrasjonen, noe som kommer til uttrykk for eksempel i *Jacques le fataliste*: «Vous allez dire que je m’amuse, et que, ne sachant plus que faire de mes deux voyageurs, je me jette dans l’allégorie, la ressource ordinaire des esprits stériles».<sup>278</sup> Romanen velger i stedet for allegorien enten å utgi seg for sannhet, i form av en funnet brevveksling, et manuskript gjemt bak tapetet, en *histoire véritable*, eller å bearbeide eksempelformen med utgangspunkt i en tilnærmet «empirisk» metode, slik at den generelle lærdommen som romanen eventuelt har å by på, følger av «induksjon» på bakgrunn av gjentatte eksempler. Eksempelet blir da representativt for en «lov», etablert induktivt og *a posteriori*. I begge tilfeller vil romanen erstatte en etisk fundert *vraisemblance* med en virkelighetsfremstilling som står i forhold til erfaringen av en oppstykket og tilsynelatende usammenhengende verden.

Voltaires svar i forhold til denne historiske formproblematikken er å holde på allegorien, men samtidig å la den selvdestruere. I en artikkel om den voltairske fortellingen påpeker Jean-Michel Raynaud at Voltaires filosofiske fortellinger er emblemer for «det usammenhengende»; den voltairske fortellingen «mimer» en usammenhengende verden ved å spille inkompatible «isotopier» (eller semantiske plan) ut mot hverandre.<sup>279</sup> Vi kan si det som at til forskjell fra romanen, som er «konstruktiv» og utvikler et nytt språk for å gi ord til en ny menneske- og virkelighetsforståelse, er den filosofiske fortellingen «kritisk» og demonstrerer hvordan gamle litterære former sprenges innenfra av et nytt stoff: Allegorien er steril, dens form evner ikke å formidle en erfaringsbasert erkjennelse. Og nettopp slik, gjennom demonstrasjonen av hvordan allegorien kommer til kort, formidles en erfaringsbasert erkjennelse, en erkjennelse av det vi kan kalle en grenseerfaring i forhold til representasjonens rammer på 1700-tallet.<sup>280</sup>

Den allegorisk-didaktiske modellen vi tok utgangspunkt i, blir altså bearbeidet ettertrykkelig i Voltaires fortellinger. Leseren må riktignok akseptere den allegoriske modusens preg av «kontrakt», hvilket innebærer at han i utgangspunktet må være innstilt på å lære noe nytt og må

---

<sup>278</sup> Diderot 2000, s. 68, «De kommer til å si at jeg bare morer meg, og at jeg, siden jeg ikke vet hva mer jeg skal finne på med mine to reisende, kaster meg ut i allegorien, den vanlige utveien for sterile hoder».

<sup>279</sup> Raynaud 1978, s. 409, «Si le texte est emblème, il n’est que l’emblème de l’incohérence». Dette er ikke ganske enkelt et uttrykk for avmakt, men snarere en utfordring overfor leseren (Raynaud 1978, ss. 412, 414), noe som peker i retning av den tvetydige «uførheten» som gjør en antidogmatisk didaktikk mulig i følge Robin Howells (jf. tittelen *Disabled powers*, Howells 1993).

<sup>280</sup> Raynaud knytter aktivt Voltaires praksis til «krisen» i representasjonsepistemet, slik det utlegges av Foucault i *Les mots et les choses* (Raynaud 1978, s. 413).

akseptere den «uvitende» helten som både fortellingens demonstrasjonsobjekt og sitt eget «dumme» *alter ego*. Når disse betingelsene oppfylles, symboliserer heltens reise fra uvitenhet til viten selve leseakten. Men i den filosofiske fortellingen ender reisen i ingenmannsland eller i gåten, og derfra til maksimen er veien uoverkommelig. Nettopp denne konstruksjonen stiller spørsmålstegn ved en mulig forbindelse mellom maksimens/illustrasjonens «poeng» i den tradisjonelle allegorien og leserens liv, og dermed en didaktisk virkning. Den bearbejdede allegorien er imidlertid «oppstykket» og tilsynelatende «lovløs» på tilsvarende vis som leserens virkelighetserfaring. Det betyr likevel ikke at enhver lærdom blir umulig. Skisseringen av en induktiv metode i fortellingenes konstruksjon åpner for en erfaringsbasert «lov», men etableringen av denne (og en eventuell anvendelse) overlates til leserens refleksjonsarbeid. Leseren kan imidlertid ikke trekke sine konklusjoner fritt, for den filosofien han inviteres til å utforme, har blitt utsatt for en oppstykket modell av verden og et tilsynelatende tilfeldig handlingsforløp. Slik blir fortellingene didaktiske selv om de bryter den didaktiske kontrakten; leseren kan i sin jakt på lærdom ikke ganske enkelt lette på fortellingens «slør», men tvinges til selv å stille de store spørsmålene.

### *Persiflasje*

Voltaires bearbejding av den tradisjonelle allegorien kan med fordel ses i lys av den latterkulturen han var en del av, og i særdeleshet fenomenet *persiflage*. Det dreier seg om en form for uforståelig tale eller oppførsel som var både provoserende og morsom, og som rådet grunnen i mondene kretser i Frankrike rundt midten av 1700-tallet. På den ene siden handlet persiflasjen om å dyrke språkets potensial for tvetydigheter og vås, i form av sjargong, usammenhengende tale eller «goddag-mann-økseskaft» (*coq-à-l'âne*), neologismer og innholdsløse ord eller ord med uklar betydning — det siste gjaldt ikke minst termen *persiflage* selv.<sup>281</sup> Persiflasjen besto også i opptreden som skapte forvirring og misforståelser, som å flagre fra person til person med usammenhengende prat, skifte samtaleemne umotivert eller avbryte en samtale og føre den videre med en annen og uforstående person, oppførsel beskrevet med ord som *pirouette*, *moulinet* og *volte*. En variant av dette var det som etter hvert fikk betegnelsen *mystification*: å latterliggjøre et uforstående offer, for eksempel gjennom falsk ros, og la vedkommendes naivitet avsløre manglende innforståthet med persiflasjens spilleregler.

---

<sup>281</sup> Jf. Chartier 2005, s. 32–41. Pierre Chartiers *Théorie du persiflage* og Élisabeth Bourguinats *Le siècle du persiflage* er to gode og utfyllende innkretninger av persiflasjen, som ligger til grunn for min presentasjon av fenomenet.

Mange reagerte med avsky på elementene av latterliggjøring og provokasjon; ordet «persiflasje» er på norsk talende nok synonymt med «hån». Persiflasjen ble oppfattet som et negativt og overfladisk motefenomen, noe det også langt på vei var. Men røttene og forgreningene var omfattende, kulturelt, sosialt, politisk, estetisk ? og filosofisk. Ordet *persiflage* dukket opp på 1730-tallet, men selve fenomenet kan føres tilbake til adelens frustrasjon etter Fronde-opprøret og Solkongens hoffkultur, i særdeleshet til de unge *petits-mâîtres* (spradebasser) som gjorde seg flid med å skille seg ut og fremheve seg selv som toneangivende.<sup>282</sup> Persiflasjen er slik knyttet til fremelskingen av det «nye» og «moderne», og går indirekte inn i striden mellom *Anciens* og *Modernes*, så vel som i kampen mellom «filosofen» og «antifilosofen» et århundre senere.<sup>283</sup> Den eneveldige kongen av Guds nåde er jokeren i dette spillet; kongen som hylles for å ha skapt et fransk århundre som kan rivalisere med antikken, men som samtidig er det store hinderet for en «ny» og «moderne» samfunnsorden. Dilemmaet gjenspeiles i persiflasjens skjebne etter revolusjonen: Den ble knyttet til det forkvalede aristokratiet og ansett som umulig å forene med et egalitært samfunn, men samtidig bidro persiflasjens frimodige og potensielt antiautoritære praksis til å frembringe nettopp den «filosofien» som gjorde revolusjonen mulig.<sup>284</sup> Persiflasjen er følgelig både et tegn på det voksende trykket under *l'Ancien régime* etter hvert slingrende lokk, og et flimrende rokokko-karneval som setter alle anerkjente grenser på spill.<sup>285</sup>

For Voltaires del, viser hans holdning til persiflasjen hvor dypt han er innviklet i alle disse problemstillingene, men også hvordan persiflasjen frigjør et «filosofisk» potensial, både for Voltaire generelt, og for de filosofiske fortellingene spesielt. Det er Voltaire som først fører termen *persiflage* i pennen i et brev fra 1734 hvor han kommenterer de sterke reaksjonene han fikk på kritikken av Pascal i *Lettres philosophiques*. Han skriver til Maupertuis: «Savez-vous que j'ai fait prodigieusement grâce à ce Pascal ? De toutes les prophéties qu'il rapporte, il n'y en a pas une qui puisse honnêtement s'expliquer de Jésus-Christ. Son chapitre sur les miracles est un persiflage. Cependant je n'en ai rien dit et l'on crie».<sup>286</sup> Persiflasjen viser her til meningsløse ord, absurditeter og vås, en tanke og et språk uten pertinens, noe erkeklassisisten Voltaire tar sterkt avstand fra. Vi skal ikke glemme at det er Voltaire som for alvor etablerer frasen «Le siècle de Louis XIV» som et

<sup>282</sup> Jf. Chartier 2005, s. 22–32, Bourguinat 1998, s. 71–83.

<sup>283</sup> Jf. Chartier 2005, s. 85–90.

<sup>284</sup> Persiflasjens opptrekking av «sosiale» grenser er en av grunnene til dens ambivalente rolle hos 1700-tallets opplysningsfilosofen. Hvis alle har del i samme universelle fornuft, hvem kan man da med rette le av? Anne Richardot påpeker at resultatet for mange opplysningsforfattere er en knebling av latteren i et tårevått smil som baner veien for det triste 1800-tallet (Richardot 2002, ss. 270f og 13).

<sup>285</sup> Jf. Bourguinat 1998, ss. 209–210 og Chartier 2005, ss. 128, 157, 170.

<sup>286</sup> D 728, 29. april 1734, «Vet De at jeg har vært utrolig nådig mot denne Pascal? Av alle profetiene han refererer til, er det ikke en eneste som kan forklares på ærlig vis med Jesus Kristus. Hans kapittel om miraklene er persiflasje. Dog har jeg ikke sagt noe om det, men man bråker likevel».

synonym for Frankrikes litterære og språklige gullalder. Men Pascal vrøvler ikke bare i Voltaires øyne, og bryter med et tankemessig og språklig klarhetsideal; han farer også med fusk og fanteri. Miraklene er en dårlig spøk, en mystifikasjon som fører folk bak lyset, noe Voltaire slett ikke synes er morsomt. Persiflasjen er altså forkastelig, både som tanketom «lek» og som lureri. Voltaire viser seg her som både *Ancien* og *Moderne* samtidig i sitt krav om tankemessig og språklig klarhet på den ene siden, og vitenskapelig redelighet på den andre siden. Vi gjenfinner her en splittelse som gjennomsyrer hele Voltaires forfatterskap, mellom et klassisistisk poetologisk ideal på den ene siden, og et sensualistisk, vitenskapelig og fritenkende ideal på den andre siden.

Saken blir ikke enklere om man ser på Voltaires egen praksis. På tross av hans avvisning av persiflasjen ble han, med rette, oppfattet som en av samtidens store persiflører.<sup>287</sup> Voltaires uttalte holdning gjenspeiles i *Zadig*, når helten ikke deltar i «ce vain bruit de paroles, qu'on appelait conversation dans Babylone» fordi dette uforståelige tøvet er preget av at man fornærmer folk ved å latterliggjøre dem. Men passasjen viser også indirekte til Voltaires praksis. «Il avait appris que l'amour-propre est un ballon gonflé de vent, dont il sort des tempêtes quand on lui a fait une piquûre», skriver fortelleren, og dermed setter han persiflasjens element av risiko på spissen.<sup>288</sup> For ingen liker å bli ledd av.<sup>289</sup> Persiflasjen kan når som helst slå tilbake på spasmakeren, dersom offeret ikke lar seg lure, eller luret en tilbake,<sup>290</sup> dersom spøken er så perfid at komikken viker for sympati med offeret,<sup>291</sup> eller dersom offeret viser seg mer mektig enn man trodde.<sup>292</sup> Hvis man frykter den man latterliggjør er følgelig dementiet en utvei, og det kommer kanskje ikke som en overraskelse at dementiet er Voltaires foretrukne tumleplass som persiflør.

Dementiet er ikke bare en dyd av nødvendighet overfor en farlig fiende. Det er også en måte å forlenge spøken på hvis det gjøres på den rette måten. Dementiet av *Candide* er et godt eksempel, og slett ikke noe enestående tilfelle: Voltaire lar delvis masken falle («comme je trouve cet ouvrage très contraire aux décisions de la Sorbonne et aux décrets je soutiens que je n'y ai aucune part»), spiller delvis fornærmet («Il faut avoir perdu le sens pour m'attribuer cette

---

<sup>287</sup> Élisabeth Bourguinat viser til flere episoder der han latterliggjør sine brevvenner, se for eksempel Bourguinat 1998, ss. 93f og 167f.

<sup>288</sup> O 30b, s. 117, «denne intetsigende støyen av ord som man kalte konversasjon i Babylon. [...] Han hadde lært at egenkjærligheten er en ballong fylt med luft, som det kommer stormer ut av om man punkterer den».

<sup>289</sup> Dette er også satirens problem: Ingen liker å bli kritisert, så hvem er det man tror at man reformerer? Som Voltaire formulerer det i *Aventure de la mémoire*. «Les satires ne corrigent personne, irritent les sots et les rendent encore plus mechants» (P, s. 564).

<sup>290</sup> Jf. Diderots usikkerhet på om han virkelig hadde lyktes å lure markien av Croismare, se Chartier 2005, s. 31.

<sup>291</sup> Dette er et viktig element i forvisningen av Mme de Merteuil i slutten av *Les liaisons dangereuses*; det er imidlertid også viktig at hun viser det gode selskap et speilbilde de ikke ønsker å kjenne seg igjen i.

coïonnerie»), og utvikler dessuten et helt persongalleri av pseudonymer (jf. s. 72).<sup>293</sup> Dementiets dobbelte funksjon for Voltaire kommer tydelig frem i et brev til d'Alembert à propos reaksjonene på *Dictionnaire philosophique*. «Mais dès qu'il y aura le moindre danger, je vous demande en grâce de m'avertir afin que je désavoue l'ouvrage dans tous les papiers publics avec ma candeur et mon innocence ordinaires».<sup>294</sup> Dementiets unndragelse viderefører spøkens forstillelse, og skaper en delaktighet blant de som gjennomskuer den, og som dermed blir innlemmet i de klarsyntes krets. Ta for eksempel kommentaren til hans mange dementier i et brev fra Grimm til hertuginnen av Saxe-Gotha:

Mais Votre Altesse ne s'amuse-t-elle pas de la bonne foi avec laquelle ce vieil enfant de Ferney croit que rien n'est plus aisé que de persuader aux gens que tout cela ne vient pas de lui? et le sérieux qu'il met à se cacher, et toutes les lettres qu'il écrit pour donner le change là-dessus, et ce zèle infatigable de l'apostolat, et ce courage, et puis des peurs! Tout cela est bien plaisant.<sup>295</sup>

At Grimm tar Voltaires oppriktighet for god fisk forandrer ikke saken nevneverdig, for Voltaire klarer likevel å forlenge latteren, selv om han selv blir dens gjenstand (og slik gjør han også Grimm til latter, for de som forstår det).

Ut fra det foregående kan det synes som at Voltaire benytter seg av persiflasjen først og fremst strategisk, for å håndtere sine svært så ulike lesere. Men Voltaires persiflasje inneholder også elementer som overskrider det strategiske i retning av «lek» og «filosofi», elementer som verken kan skilles klart fra hverandre eller fra den strategiske tankegangen. Voltaires dementier innebærer et ludisk element som også er sterkt til stede i de mange pseudonymene. Hans lek med masker blir iblant så omfattende at tekstenes polemiske prosjekt viker for gleden ved leken; Voltaire morer seg kongelig med å iscenesette biskoper, rabbier og muftier, virkelige personer og burleske navn som Dr. Akakia (*caca*=bæsj) eller Saint Cucufin (*cul*=ræv), for ikke å snakke om å iscenesette seg selv i alle slags roller. Det samme gjelder hans parodiske spill på genrer og stiler, hans ordspill

---

<sup>292</sup> Her viser persiflasjen sin mest konservative side, som den deler med satiren: Den som virkelig er å frykte, latterliggjør man ikke; det enkleste offeret er den som ikke kan ta igjen.

<sup>293</sup> D 8179, «attersom jeg synes dette verket er svært i strid med Sorbonnes lære og dekreter, fastholder jeg at jeg ikke har hatt noe med det å gjøre»; D 8187, «Man må ha mistet vettet for å tillegge meg slik narraktig kujoneri». 1700-tallets *coïonnerie* har den samme dobbeltheten som persiflasjen, både en nedriktighet eller feighet og en frekk, ekstravagant og morsom tale som kan gjøre noen til en *couillon*, en dust eller narr, jf. *Trévoux*, art. COÏONNERIE.

<sup>294</sup> D 12090, 19. september 1764, «Men dersom det oppstår den minste fare ber jeg Dem for Guds skyld å advare meg, slik at jeg kan ta avstand fra verket i alle offentlige skrifter med min sedvanlige naivitet og uskyld». Se også Bourguinat 1998, s. 169ff.

<sup>295</sup> 30. juni 1765, sit. e. *Taureau* s. XII, note 12, «Men morer ikke Deres Høyhet Dem over oppriktigheten med hvilken det gamle barnet i Ferney tror at intet er enklere enn å overtale folk om at det ikke kommer fra ham? Og hvor samvittighetsfullt han skjuler seg, og alle brevene han skriver for lure den han kan, og hans kalls utrettelige nidkjærlighet, og hans mot, og så frykt! Det hele er riktig så morsomt». Voltaires dementier er ikke alltid lek, men kan også være uttrykk for reell frykt, så Grimm tar ikke helt feil. Se for eksempel Ulla Kølving's kommentarer til dementiene av *Dîner du comte de Boulainvilliers*, O 63a, ss. 295–301.

og neologismer, ja, hele hans repertoar av komiske virkemidler kan ses i lys av persiflasjens ustyrlige praksis. Voltaires leser blir tilskuer og deltaker i en slags virtuos oppvisning eller pantomime, og målet for sprellene reduseres til en anledning.<sup>296</sup> På tross av at persiflasjens latter har en retning (noen blir ledd av) bør man altså ikke undervurdere den som en positiv ressurs hos Voltaire. Samuel S. B. Taylor påpeker endog i en artikkel om Voltaires humor at latter i hans øyne (og i samtidens) hadde en medisinsk funksjon som botemiddel mot melankoli.<sup>297</sup> Som Voltaire skriver i et brev til Marmontel: «le patriarce est toujours malingre, et s'il est goguenard dans les intervalles de ses souffrances, il ne doit la vie qu'à ce régime de gaïté qui est le meilleur de tous».<sup>298</sup> Voltaire bekreftet ordtaket om at en god latter forlenger livet.

Voltaires persiflasje har samtidig også et «filosofisk» element, som overskrider latteren og i siste instans også persiflasjen selv. Dette kan med fordel forstås som en «filosofisk» taktikk, der Voltaire «punkterer» sine motstanderes argumenter. I musikken brukes punktering om en form for *betoning*, ved at en noteverdi forlenges, mens ordet i vanlig språkbruk viser til når det går hull på noe oppblåst. Voltaire kan sies å «punktere» sine filosofiske motstandere ved å presentere kritiske punkter i deres teorier med forlenget oppmerksomhet, slik at en indre uoverensstemmelse kommer til syne og det hele faller sammen i møtet med leserens latter. Som Voltaire formulerer det selv i *Éléments de la philosophie de Newton* (1744): «J'ai depuis osé percer quelques-uns de ces ballons de la métaphysique, et j'ai vu qu'il n'en est sorti que du vent».<sup>299</sup> Denne taktikken er grunnleggende burlesk, i den forstand at den konfronterer høy med lav, teori med praksis, ånd med kropp, metafysiske ballonger med en skarp penn. Det burleske gjøres imidlertid «filosofisk», ved at det er fysiologiske eller kvantitative sikkerheter som avkler illusjonene: sanser, kropp, penger, materielle objekter, det umiddelbare her og nå; og slik tar selve konfrontasjonen til orde for et utgangspunkt i det sanse- og erfaringsbaserte.<sup>300</sup> Dorat skriver om Voltaire: «il ne fait rire que pour inviter à penser [...]. Le persiflage est à mes yeux la décomposition des objets imposants réduits à leur juste valeur».<sup>301</sup>

---

<sup>296</sup> Jf. Taylor 1979, s. 111, «Author and reader enter into a different relationship, the very activity of miming the models we parody, and mimicking their characters becomes a form of display or performance for which the specific target is increasingly a pretext rather than the centre».

<sup>297</sup> Taylor 1979, s. 113. Humoralpatologien i ulike varianter sto fortsatt sterkt på 1700-tallet.

<sup>298</sup> D 15337, 28. november 1768, «patriarken er stadig sykkelig, og om han er ertelysten mellom lidelsene, så holder han seg i live kun gjennom denne lystighetsdietten, som er den beste av alle».

<sup>299</sup> O 15, s. 759, «Jeg har siden den gang turt å stikke hull på noen av disse metafysiske ballongene, og jeg så at det var ikke annet enn luft som kom ut».

<sup>300</sup> Jf. Howells 1985, ss. 70–73. Howells påpeker at mobiliseringen av «basis» ikke bare er polemisk: «because quantity and physiology are certitudes, one can build on them» (Howells 1985, s. 73).

<sup>301</sup> Sit. e. Bourguinat 1998, s. 146f, «han får kun leseren til å le for å invitere til å tenke [...]. Persiflasjen er i mine øyne en oppløsning av mektige objekter som reduserer dem til deres rette verdi». Bourguinat beskriver i sin bok hvordan også andre opplysningsfilosofer på midten av 1700-tallet utnytter persiflasjen polemisk, for eksempel i

Voltaires burleske punktering har en klar sammenheng med persiflasjens forstillelse, for de ulike «illusjonene» presenteres gjerne tilsynelatende naivt før de punkteres. På et generelt plan har persiflasjen et filosofisk potensial fordi mystifikasjonen til en viss grad er parallell med det man ofte kaller «sokratisk ironi»; det dreier seg i begge tilfeller om å avkle motparten ved å opptre forstilt, som falskt naiv, som en *eiron*. Forskjellen ligger i at persiflasjens mål er å underholde på noens bekostning og styrke sin anseelse gjennom provokasjon, mens «filosofen» opptre forstilt som del av en argumentativ krigføring. Voltaire kommenterer dette selv når han peker på at det mest effektive i kampen mot *l'infâme* er å la leseren trekke slutningene, i et brev til Damilaville: «Je crois que la meilleure manière de tomber sur l'infâme, est de paraître n'avoir nulle envie de l'attaquer, [...] de laisser le lecteur tirer lui-même les conséquences».<sup>302</sup> Slik virker Voltaires falskt naive og burleske blottstilling av sine fiender som en slags «skole» i skeptisisme, der leseren lærer å tvile på teorier som ikke tar utgangspunkt i «fakta».<sup>303</sup>

Men Voltaire kan også sies å overskride persiflasjen når han bruker den provoserende og lattervekkende konfrontasjonen mellom ord, registre og tanker til å tvinge tanken på nye veier. I *Lettre sur l'esprit* (1744) analyserer Voltaire en tilsvarende praksis under termen «vidd» (*esprit*):

Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine : ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre ; là un rapport délicat entre deux idées peu communes ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui ; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner.<sup>304</sup>

Passasjen omhandler viddet som en slags retorisk teknikk, men den dekker også langt på vei hans egen «filosofiske» håndtering av tanker, der kontraster, forskyvninger og uvante koblinger søker å frigjøre tanken fra religionens og tradisjonens grep, og bringe den ned på en materiell basis. Avslutningsfrasens påpekning av at «viddet» virker gjennom en forstillelse som aktiviserer

---

arbeidet med *Encyclopedien*, Bourguinat 1998, del 4, for *Encyklopedien* ss. 172–177. Filosofene var samtidig klar over at persiflasjen hadde negative konnotasjoner, og at de risikerte at filosofien ble avfeid som spøk, og mange foretrakk derfor termen *gaieté* jf. Bourguinat 1998, s. 147.

<sup>302</sup> D 11978, 9. juli 1764, «Jeg tror den beste måten å vippe uretten av pinnen på, er å late som om man ikke har lyst til å angripe den, [...] å la leseren selv trekke slutningene».

<sup>303</sup> Robin Howells anser slik «polemisk dumhet» som opplysningstidens mest karakteristiske diskursive modus, og Voltaire som dens mester, jf. Howells 2002, ss. 19f, 183.

<sup>304</sup> VE/Moland 19, s. 3–9, «Det man kaller vidd er snart en ny sammenligning, snart en finurlig allusjon; her misbruk av et ord som uttrykt betyr en ting men underforstått en annen, der en subtil forbindelse mellom to uvanlige tanker; det er en eiendommelig metafor; det er en undersøkelse av hva en gjenstand ikke besitter ved første øyekast, men som likevel finnes i den; det er kunsten å forene tilsynelatende motsetninger, eller skille det som synes å henge sammen, eller sette dem opp mot hverandre; det er kunsten å kun si halvparten av tanken for å få andre til å gjette resten».



tilhøreren, viser hvilken grunnleggende stilling persiflasjens «mystifikasjon» har i 1700-tallets «vidd» så vel som i opplysningsfilosofien.

Hvordan utnytter så Voltaire persiflasjen i de filosofiske fortellingene, eller mer presist: Hvordan kan persiflasjen som samtidskontekst klargjøre de modale føringene i Voltaires «klassiske» genrepraksis? Den avgjørende «sammensvorne pakten» mellom forteller og leser gjenspeiler som vi allerede har sett relasjonene i persiflasjens «mystifikasjon». Den filosofiske fortellingen virker ved at leseren gjøres delaktig i «spøken», og leserens inneforståtte posisjon er følgelig parallell med persiflasjens tilskuer, den viktige tredjeparten som spøken settes i scene for å more og imponere. Leseren må være villig til å akseptere denne grunnleggende modale føringen: Forstillelsen og sammensvergelsen er, i likhet med allegorien, en del av tekstens kommunikasjonsstruktur eller «kontrakt».

Den første delen av denne kontrakten gjelder forholdet til helten og fiksjonsuniverset. Forholdet til helten preges som vi har sett av kombinert sympati og distanse. Hans tilsynelatende naivitet deles ikke av leserrollen (eller av fortelleren), og denne høflighetsgesten sikrer leserens velvilje og opprettholder samtidig den nødvendige distansen til helten som demonstrasjonsobjekt.<sup>305</sup> Heltens uforstående eller fremmede karakter blottstiller i neste omgang «det forunderlige» i den verden han reiser rundt i, og parallellene mellom fiksjonsuniverset og leserens verden åpner for parodi og satire rettet mot leserens omgivelser, så vel som mot genreforventningene.<sup>306</sup> Gjennom den distanserte «kvasi-identifikasjonen» med helten, kan leseren slik se skjulte aspekter av sin egen verden. Her ligger nøkkelen til fortellingenes «universelle», eller om man vil «eksemplariske» appell, som overskrider det rent underholdende. Christiane Mervaud beskriver dette som at fortellingene har en ironisk ryggmarg som gjør det mulig å omdanne for eksempel karnevalsepisoden i *Candide* til en universell skjebnemaskerade.<sup>307</sup> Den dobbelte relasjonen til helten og det fiktive universet inngår slik som en del av fortellingenes allegoriske konstruksjon. Forstillelsen bidrar til å gjøre fortellingen eksemplarisk, og åpner for en «filosofisk» innsikt.

---

<sup>305</sup> Denne formen for strukturell ironi har likhetstrekk med den «dramatiske» ironien i den greske tragedien, for eksempel *Kong Oidipus*, der «alle» andre enn ham kjenner sannheten, og intrigen slik sett handler om hans avsløring av seg selv overfor seg selv.

<sup>306</sup> Dette er en variant av det som i 1900-tallets litteraturteori blir betegnet som *ostraneniye* eller *verfremdungseffekt*: Fiksjonen forlenger oppmerksomheten overfor fenomener som ligner leserens verden, og denne forlengede oppmerksomheten overføres til virkelighetens fenomener. Slik kan fiksjonen skape fornyet erfaring av verden.

<sup>307</sup> Mervaud 1987, s. 662, «l'ironie est la "substantifique moelle" du conte voltairien, une manière de voir, de dire, de sentir, apte à transfigurer dans cet épisode de *Candide* le carnaval de Venise en mascarade des destins à valeur universelle». David Highnam utvikler det samme poenget i en lesning av *L'Ingénu*, der han gir betegnelsen «kosmisk» til den generaliserende ironien som gjør individuelle skjebner mer enn individuelle (Highnam 1975), se også kapittel 3.1.

Forstillingen virker imidlertid også overfor den filosofiske «tesen» som fortellingen tester ut, og i likhet med blottstillingen av «verdens dumhet», benyttes også her komiske teknikker som parodi, satire og burlesk punktering, teknikker som blåser opp en indre uoverensstemmelse. Denne formen for forstilling lar «tesen» avkle seg selv ved å fremstille den tilsynelatende naivt; fortelleren opptrer her tydelig i rollen som *eiron*, med helten som stråmann og med leseren som medsammensvoren. Et godt eksempel er når fortelleren i *Candide* utsetter Leibniz' *théodicé* for «kort kausalitet» (jf. s. 68). Finaliteten reduseres til et spørsmål om hvorfor vi har neser: for å sette briller på, og leseren ler bak Candides (og Pangloss') rygg. Fortelleren bruker på typisk vis den «naives» figur til å ta utgangspunkt i det konkrete og sansbare og konfrontere det med den «teoretiske» tesen, slik at uoverensstemmelsen avkler tesen som illusorisk og leserens innforståtte latter legger den død.

Slik punkteres altså «tesen» underveis. Men hva med den avsluttende vendingen, der *conte*-genren krever et «poeng» og den tradisjonelle allegorien en «maksime», men der den filosofiske fortellingen i stedet etterlater leseren med en gåte? De avsluttende vendingene er som vi har sett unnvikende svar, det som på fransk kalles *repondre par des pirouettes*. Tanken går til hoffets eller salongens *petit-maître*, som snurrer rundt på hælen og forlater sin partner midt i en samtale, ikke ulikt slik Jesrad forlater Zadig, eller fortelleren forlater sin leser. Denne typen avsluttende subtraksjon peker mot filosofiske paradokser: En piruett som ender i stillhet er den eneste mulige løsningen overfor spørsmål det er umulig å svare på, den eneste måten å avslutte en uendelig diskusjon på, som hagemaksimen i *Candide*. Sluttpoengets akrobatiske klovneri markerer slik at det er en blindvei for tanken, og piruettens selvrefleksive karakter berører dens egne ontologiske status. Som vi var inne på i forhold til allegorien, kommer tankens grense til syne når den tradisjonelle eksemplariske fortellingen slik gir seg selv nådestøtet. Men sluttpiruetten er ikke bare et brudd på den allegoriske siden av den didaktiske kontrakten. Også det medsammensvorne forholdet mellom forteller og leser brytes. Fortelleren har ikke bare persiflert helten, fiksjonsuniverset, «tesen» og den allegoriske formen, men også leseren. Det er provokasjonen i denne føringen som utgjør nøkkelen til fortellingens «filosofiske» virkning, for den engasjerer leseren til å rekonstruere fortellingen uten allegorien som modell, og følgelig til å innta en filosofisk holdning. Som *Candide* sendes leseren ut i verden med et spark i baken, men med en viktig erfaring som bagasje.

For å oppsummere kan vi si at forstillingen bygger opp under fortellingens allegoriske kontrakt gjennom en sammensvoren distanse til helt og fiksjonsunivers som muliggjør fortellingens eksemplariske verdi. Samtidig er det også forstillingen som forhindrer at fortellingen blir et tradisjonelt allegorisk eksempel; forstillingen omdanner allegoriene til gåter, slik at maksimen settes ut av spill.<sup>308</sup> Fortellingen bryter følgelig den didaktiske kontrakten på to plan, både i forhold til allegorien og i forhold til «pakten» med leseren: Allegorien avsløres som en mystifikasjon à la Pascals mirakler ved at også leseren utsettes for persiflasje. Fortelleren veileder og villeder, veileder ved å villeder, og etterlater leseren illusjonsløs og «filosofisk» gjennom en dobbel unndragelse.

## KONKLUSJON

Vi har i dette kapittelet undersøkt Voltaires klassiske *contes philosophiques* i lys av genrespørsmålet, med vekt på at de er både *contes* og *philosophiques*. På den ene siden innebærer det et blikk på hvordan fortellingene organiserer sin historie i forhold til en paradigmatisk *conte*-modell; hvordan den «filosofiske» tematikken endrer genren samtidig som filosofien anskueliggjøres eller «testes på livet» ved å underlegges et oppstykket og tilsynelatende tilfeldig fiksjonsunivers og dets hendelser. På den andre siden kan man si at handlingsforløp og filosofisk tematikk holdes sammen av et didaktisk «lim», i den forstand at fortellingens «kontrakt» eller kommunikasjonsstruktur tilsier at fortellingen er retorisk organisert for å bibringe noe til leseren som faller utenfor selve narrasjonen. Dette har vi undersøkt i forhold til allegori som overlevert didaktisk form, og persiflasje som samtidskontekst for hvordan Voltaires bearbeider formen, og vi har lokalisert fortellingenes «filosofiske» virkning i spenningsfeltet mellom eksempel, forstilling og innforstått delaktighet. Det særegne ved Voltaires *contes philosophiques* kan sies å være at fortellingene er «filosofiske» ved at de bryter den didaktiske kontrakten dobbelt og slik omdanner leseren til «filosof»: Allegorien blir en uløselig gåte samtidig som fortelleren peker nese til leseren og etterlater ham med en oppgave som ikke kan løses innenfor fortellingen.

Før vi går videre med Voltaires sene fortellinger kan det være på sin plass å komme med noen generelle historiske bemerkninger som perspektiverer den «filosofiske» virkningen av de klassiske fortellingene. For persiflasjen går av moten i løpet av 1700-tallet. Det har hatt sitt å si for voltaireforskningen, ettersom ikoniseringen av Voltaire i lang tid var preget av et «hideux sourire»,

---

<sup>308</sup> Jf. Cambou 2000, s. 508, «Dans une certaine mesure et faute de la résoudre, l'ironie assume l'enigme».

som vel så mye var en borgerlig-romantisk dom over *persiflasjen*, som over Voltaire.<sup>309</sup> Når Germaine de Staël grøsser av *Candides* «gaité infernale», har det blant annet sammenheng med et «humørskifte» i fransk åndsliv, som begynner allerede på 1760- og 1770-tallet, og som introduserer et nytt, og ironisk nok «filosofisk» alvor.<sup>310</sup> Forstillingen blir for Staël en barriere mellom forfatteren og leserne: Voltaire tar ingen ting alvorlig og distanserer seg fra alt med sin hånlige latter, han er «indifférent à notre sort, content de nos souffrances et riant comme un démon, ou comme un singe, des misères de cette espèce humaine avec laquelle il n'a rien de commun. [...] il est persifleur et cynique».<sup>311</sup>

Ironisk distanse kommer imidlertid på moten igjen på 1900-tallet, i ledtog med nye ideologikritiske tilnærminger, og Voltaire kritiseres da for ikke å gå langt nok. Roland Barthes mener Voltaires ironi er fattig, fordi den ikke stiller spørsmålstegn ved språkets evne til å betegne verden.<sup>312</sup> Staël og Barthes har forskjellige utgangspunkt, men de kan likevel sies å begge kritisere Voltaire fordi hans ironi ikke tar inn over seg en ontologisk eller en eksistensiell negativitet. Voltaire tar leseren med til representasjonens grense, men etterlater leseren ved avgrunnen, uten å fortvile over den og uten å feire den. Henri Coulet kritiserer på lignende vis denne voltairske «tryggheten» som uttrykk for opplysningsfilosofiens ideologiske begrensninger, dens narsissisme om man vil: Den filosofiske fortellingen er ikke egentlig filosofisk, den illustrerer kun leserens egen tanke ettersom den kun henvender seg til de som deler dens utgangspunkt.<sup>313</sup>

Disse tre innvendingene demonstrerer sine egne begrensede posisjoner og sine egne perspektiver vel så tydelig som de demonstrerer Voltaires. Slik viser de hvordan enhver ytring har sin grense, ontologisk, ideologisk, epistemologisk, en grense det ikke er mulig å trå utenfor eller få oversikt over, en grense som flytter seg historisk og som i stedet for å begrense perspektivet, snarere gjør det mulig å ha et perspektiv. Mitt formål i presentasjonen av Voltaires klassiske fortellinger, og i

---

<sup>309</sup> Se appendikset for en presentasjon av romantikernes Voltaire, og deres betydning for voltaireforskningens orientering.

<sup>310</sup> Pierre Chartier understreker det tvetydige i det nye alvorets karakter av «mote» og dets arv fra persiflasjen, se Chartier 2005, ss. 97–99.

<sup>311</sup> Staël 1958–60, bind IV, s. 79f, «han stiller seg likegyldig til vårt lodd, fornøyd med våre lidelser, og han ler som en demon eller ape av nøden til denne menneskearten som han ikke har noe til felles med. [...] han er en kynisk persiflør». Voltaire fremstilles nærmest som en sviker av dikterkunsten i passasjen, som har den talende tittelen «Du persiflage introduit par un certain genre de philosophie».

<sup>312</sup> Barthes 1966, ss. 74f, «L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. [...] la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même».

<sup>313</sup> Coulet 1970, s. 439, «Le roman *philosophique* ne touche que ceux qui sont déjà gagnés. Il procure au lecteur le plaisir de voir sa propre pensée élucidé, exprimé dans une forme brillante qui ridiculise la pensée adverse». Coulet knytter dette eksplisitt til delaktigheten mellom forteller og leser: «l'ironie est le signe d'une complicité entre quelques-uns, qui pensent au nom de l'humanité tout entière. [...] l'auteur refuse de perdre le contact avec un groupe

særdeleshet av hvordan de søker å styre sin «filosofiske» virkning, har vært å få frem prosedyrens preg av en dobbel forstilling, unndragelse eller negasjon.<sup>314</sup> Den synliggjør grensen: språkets, tankens, allegoriens, persiflasjens, selv ideologiens og i siste instans epistemets grense, ja vel, men det er et grunnleggende trekk ved den filosofiske konstruksjonen av Voltaires filosofiske fortellinger at tanken ikke stopper selv om fortellingen gjør det. I Voltaires verden blir minus og minus pluss, og grenseerfaringen sender leseren tilbake til basis, en basis som selvsagt er preget av Voltaires filosofiske, ideologiske, estetiske, historiske (osv.) posisjon, men som like fullt krever at leseren tenker selv, med det element av risiko det innebærer.<sup>315</sup>

---

social ou culturel qui représente à ses yeux la raison universelle. C'est dire les limites idéologiques du genre, corrélatives de celles que lui impose sa définition esthétique» (Coulet 1970, ss. 444, 446).

<sup>314</sup> Jean Starobinski trekker en tilsvarende «dobbelt unndragelse» ut av *Candide*. Voltaires skrift preges av en «bivalens» som blander polemisk glød med et grøss over verdens gru. Dobbeltheten utkrystalliseres i konstruksjonen «mais...», som tar form av et verken-eller (en dobbelt unndragelse), og som generelt kunne formuleres som at «den dumme er dum og får gjennomgå, *men* det betyr ikke at det er greit å være slem mot ham». Starobinski formulerer dette nærmest som et svar til Mme de Staël: «Voltaire n'accepte pas: il ne donne pas son consentement aux misères que, d'un même mouvement, il fait si gaiement pleuvoir sur ses personnages» (Starobinski 1985, s. 130). Dobbeltheten finner vi igjen som en veksling mellom commonsensisk tvil overfor det vi ikke kan vite noe om (hva som finnes på den andre siden av grensen), og som en samtidig en metafysisk fristelse, i form av nysgjerrighet, jf. den «flux» og «reflux» vi husker fra *Zadig*. I den påfølgende lesningen av *L'Ingénu* formulerer Starobinski den voltairske dobbeltheten som «la loi du fusil à deux coups», den dobbeltløpne rifles lov.

<sup>315</sup> Jf. Howells 1985, s. 83: «Such derisory endings to high ambition push us back once more to the facts» og Mason 1986, s. 61: «Les ironies de Voltaire sont stables; autrement dit, il existe un sens fondamental à découvrir derrière le sens littéral. L'homme sait peu de choses, mais il en sait quelques-unes».



### 3. DE SENE FORTELLINGENE

Dette kapitlet analyserer Voltaires genrepraksis i de syv siste filosofiske fortellingene, fra *L'Ingénu* til *Histoire de Jenni*, med potpurriet som gjennomgående figur. Poenget er å få frem hvordan den genremessige dekomposisjonen får disse fortellingene til å «virke» på annet vis enn de klassiske, og hvordan denne virkemåten er «filosofisk» på en annen måte. Til dette er potpurriet en anvendelig metafor fordi det har viktige likhetstrekk med de sene fortellingenes situasjon og organisasjon: Som *amas confus* er det antikklassisistisk, uklart og uten orden, men også upretensjøs, potensielt udogmatisk og pragmatisk orientert i sin eksperimentelle sammensetning av ingredienser. Potpurriet kan dermed virke forløsende som bilde på de sene fortellingenes eksperimenter i forhold til en «klassisk» handlingskonstruksjon og leserkontrakt, og de virkningene denne utforskningen av genregrensene får. Figurens anvendelighet åpner imidlertid for at min bruk av den kan bli like uklar som potpurriet selv. For å unngå forvirring vil jeg derfor understreke at eksperimentell kombinasjon av elementer ikke gir et potpurri uten videre. Potpurriet som «dekomponerende» genrepraksis oppstår når elementer settes sammen slik at de motarbeider eller umuliggjør en eventuell «totalharmonii». I en rent estetisk vurdering gir dette «smakløshet» i ordets begge betydninger. Men den filosofiske fortellingen bærer på en implisitt fordring om å vekke refleksjon, om å omdanne leseren til «filosof». Potpurriets figur betegner i så henseende en genrepraksis som i beste fall kan gi tanken et *kick* gjennom uvante, eksperimentelle kombinasjoner av modale føringer, og som i verste fall undergraver seg selv gjennom filosofisk ambivalens. De sene fortellingene kan følgelig sies å være mer eller mindre potpurriaktige ikke bare i sin formelle konstruksjon, men også «filosofisk» sett.

De sene fortellingene er imidlertid svært forskjellige, og det medfører at potpurrifiguren får frem ulike forhold i de syv påfølgende lesningene. I *La Princesse de Babylone* og *L'Homme aux quarante écus* tydeliggjør potpurrifiguren en konfrontasjon av utsigelsesmodi (narrasjon, dialog) og deres ulike filosofiske virkemåter, ved at en «direkte» filosofisk tale bryter med handlingens «indirekte» utfoldning av et filosofisk spørsmål. I *L'Ingénu* og *Les Lettres d'Amabed* belyser potpurrifiguren snarere til dels motstridende føringer for følelsesrespons (satirisk distanse og følsom innlevelse), og dette får ulik virkning, avhengig av om føringene konfronteres eller blir forsøkt «legert». I *Le Taureau blanc*, *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* og *Histoire de Jenni* møter vi derimot allegorier i varierende grad: Den første av disse er en ren allegori og slett ikke noe potpurri, mens de to andre på hver sin måte søker å legere en illustrerende moralsk-eksemplarisk rammefortelling med et innhold av filosofiske dialoger, med filosofisk og didaktisk ambivalens

som resultat. Potpurrifiguren tjener slik til å fremheve den overordnede problematikken, genrepraksisen, på forskjellige måter. Samtidig finnes det fellestrekk i fortellingenes genrepraksis som gjør det mulig å se dem i sammenheng. Den viktigste fellesnevneren henger klart sammen med Voltaires aktivisme på 1760- og 1770-tallet: Fortellingene prøver ut ulike veier for å tale til og involvere leseren på en mer «direkte» måte.

Denne nye «direktheten» i fortellingene kan spores tilbake til *Pot-pourri* (1765).<sup>316</sup> Voltaire utfordrer der forventningene til en tradisjonell handlingsoppbygning på en annen og mer radikal måte enn tidligere ved å flette sammen to fortellinger: en allegorisk fremstilling av evangeliene som marionetteteater, skrevet av en viss Merry Hissing, og en rammefortelling der et «jeg» leser denne allegorien og diskuterer den og andre saker med ulike samtalepartnere, M. Husson, M. Boucacous og M. Evrard.<sup>317</sup> Gjennom denne «kinesisk eske»-strukturen gjentar *Pot-pourri* riktignok den klassiske fortellingens selvrefleksive «vekking» fra fiksjonen: Vi leser om en som leser det samme som oss og som ikke forstår det han leser, og slik «mimes» leserens møte med den filosofiske fortellingens egen uforståelighet.<sup>318</sup> Men Voltaire blander gammelt og nytt. For til forskjell fra den klassiske fortellingen, lever rammefortellingen i høy grad sitt eget liv i *Pot-pourri*. Marionetteteaterets gåte er bare ett av mange spørsmål som interesserer protagonisten og som han diskuterer. De mange samtalerne er heller ikke etapper i et filosofisk «søk», men overtar for handlingselementet som den «historien» fortellingen forteller. Resultatet er en heller løs struktur der den personale fortellerens vei fra samtale til samtale blir stående umotivert. Selve narrasjonen blir slik et relativt fragmentarisk skall rundt «filosofiske» dialoger, dialoger som ikke er relatert til

---

<sup>316</sup> Robin Howells argumenterer for at endringer er på gang allerede i Vadé-samlingen, og det er kanskje mulig å spore dem enda tidligere (jf. Howells 1993, ss. 97–111). Men det er først med *Pot-pourri* at det er mulig å markere en retning for det «nye» Voltaire er i ferd med å gjøre med genren. Foruten Pléiade-utgavens «Notice» og kritiske noteapparat finnes det få arbeider om *Pot-pourri*. To nyere studier gir separate lesninger av fortellingen som del av *conte*-korpuset; Roger Pearson leser fortellingen i lys av Voltaires skjerpede fokus på nødvendigheten av «opplysning» (Pearson 1993), mens Robin Howells ser fortellingen som ledd i en vending mot «borgerlig realisme» (Howells 1993).

<sup>317</sup> Allegorien er tydelig så snart man gjenkjenner den som allegori: Dukkemakeren Brioché er Josef, dukken Polichinelle er Jesus og etter hvert kristendommen, dukkeførereren Bienfait er først Paulus, siden paven, dukken Mme Gigogne er den katolske kirken, billettselgeren som bryter ut og danner sitt eget teater er Luther og så videre, og den gjennomgående drivkraften for marionetteteateret/kristendommen er å tjene penger ved å selge vidundermedisin. Omreisende marionetteteatre reklamerte faktisk for nettopp denne typen produkter under forestillingene, eller tilbød tjenester som trekking av tenner, noe dukkeførereren Brioché var kjent for. Bienfait er også en kjent dukkemaker fra teaterhistorien. Polichinelle (it. Pulchinella, eng. Mr. Punch) kombinerer vold og drukkenskap, mens den franske Mme Gigogne er en diger marionette med et kobbel av unger i skjortene. Den satistiske koblingen mellom marionetter/teater og religion var ikke ny med denne fortellingen, og Brioché ble i libertinske miljøer brukt som en hemmelig betegnelse på Kristus (jf. P, s. 920).

<sup>318</sup> Jf. «Comme je finissais ce premier paragraphe des cahiers de Merry Hissing dans mon cabinet, [...], j'ai [...]» (*Ibid.*, s. 239, «Idet jeg satt i mitt arbeidsrom og leste ferdig dette første avsnittet i Merry Hissings hefte, [...] så jeg [...]») og «N'ayant rien entendu au précédent chapitre de Merry Hissing, je me transportai [...]» (*Ibid.*, s. 247, «Ettersom jeg intet hadde forstått av Merry Hissings forrige kapittel, forflyttet jeg meg [...]»). Vi har følgelig å gjøre med en «*conte gigogne*» (jf. Pearson 1993 s. 150). Mme Gigogne, med sitt skjørt fullt av mini-marionetter, slik kirken er full av sekter,



et drivende handlingselement, men som i stedet perspektiverer filosofiske, estetiske og samfunnsorienterte problemer. Den dominerende utsigelsesmodusen skifter fra narrativ til dramatisk, og de filosofiske spørsmålene gjøres slik nærværende for leseren på en atskillig mer «direkte» måte enn ved å utspille seg gjennom et handlingsforløp.

Direktheten får også utslag i føringer som søker å involvere leseren i spørsmålene som diskuteres. For det første er spørsmålene aktuelle og angår leserne. Kirkeskatt, klostervesen, salg av embeter (*venalité des charges*) og straff for å arbeide på søndager tematiserer forholdet mellom religion og økonomi på en konkret måte. Dernest er karakterene av en type som leserne kjenner igjen fra sin egen samtid. Til forskjell fra Merry Hissing og andre «klassiske» maskekarakterer som papegøyer eller orientalske vismenn, møter vi sindige, reflekterte (mannlige) borgere som gremmes over dårlige institusjoner og maktmisbruk og som med en viss moralsk patos tar til orde for reformer basert på sunn fornuft og økonomisk fremgang.<sup>319</sup> Til sist men ikke minst er de virkelighetsorienterte dialogene konstruert slik at de trekker leseren med i tankerekken. Når fortelleren regner ut hvor mye det franske samfunn betaler til Roma hvert år, og stusser over at ingen har tenkt på å avskaffe kirkeskatten, så innebærer tanken at det faktisk er mulig, og fornuftig, å gjennomføre en slik reform. Det samme gjelder M. Evrards reaksjon på hva en abbeds praktfulle byhus koster: «Vingt familles de pauvres officiers, qui partageraient ces deux millions, auraient chacune un bien honnête, et donneraient aux roi de nouveaux officiers. Les petits moines [...] deviendraient des membres de l'État au lieu qu'ils ne sont que des chancres qui le rongent».<sup>320</sup> Bruken av *conditionnel* i passasjen indikerer at reformen er en tenkt virkelighet, men den er samtidig en virkelighet som er mulig å oppnå: Kondisjonalis kan bli presens. Leseren inviteres gjennom bruken av *conditionnel* til å reflektere over hvordan man skal gå frem for å iverksette en slik virkeliggjøring. Slik involveres leseren i utviklingen av en avidealisert, men anvendbar, lærdom som skal kunne appliseres på verden, og det på en atskillig mer direkte måte enn de klassiske fortellingenes avvisning av en dogmatisk tese.

---

har faktisk på fransk lånt navnet sitt til en organiseringsform der det samme formelle prinsippet gjentas på forskjellig skala, som i et «settebord» (*table gigogne*), en russisk *Baboushka*-dukke (*poupée gigogne*), eller en type fraktaler.

<sup>319</sup> Merry Hissing er et typisk voltairisk pseudonym, et navn som er både meningsbærende, komisk og åpenbart fiktivt. Mens «Merry» understreker det muntre, er «Hissing» den typen plystring et misfornøyd publikum lager, og termen er tematisk tett forbundet med den *siffle* som gjemmer seg i persiflasjen (selv om dette ikke er persiflasje-termens opprinnelse, jf. Bourguinat 1998). Til forskjell fra denne lekenheten avviser M. Husson marionetteteateret blankt, noe som kan tolkes som en insistering på å forholde seg til det håndfaste, til tall og harde fakta (jf. Howells 1993, s. 147, «Brutality is ubiquitous in the world and the language of the respectable bourgeois»).

<sup>320</sup> P, s. 253, «Tyve fattige offisersfamilier som delte disse to millionene ville hatt en anstendig inntekt hver, og kunne gitt kongen nye offiserer. De små munkene [...] kunne blitt medlemmer av samfunnet i stedet for bare å være sjanker som etser på det».

*Pot-pourri* viser følgelig tegn på genremessig «dekomposisjon» eller utprøving av nye veier i forhold til genrens «klassiske» modale føringer. Ved hjelp av en mer direkte kommunikasjon får leseren et lite puff i retning av reform, i motsetning til de klassiske fortellingene som punkterer oppblåste systemer, men ikke selv formulerer noe alternativ. Endringen gjør det nærliggende å spørre om fortellingens «klassiske» satiriske modus er i ferd med å gi rom til et «idealistisk» eller endog «utopisk» element. Utopien forstått som modus eller «holdning» kan sies å bunne i den samme følelsen som ligger til grunn for satiren: Fravær av et ideal. Følelsen får satirikerer til å kritisere det eksisterende, men i utopiens tilfelle legitimerer følelsen en imaginær kompensasjon.<sup>321</sup> En utopi kan følgelig ikke virkeliggjøres annetsteds enn i fiksjonen. I de klassiske fortellingene kan den heller ikke virkeliggjøres der (jf. Eldorado-episoden i *Candide*), for den satirisk-filosofiske holdningen krever en skepsis overfor enhver positiv formulering av et ideal.<sup>322</sup> Men hva om idealet kan virkeliggjøres på materialistisk grunn, med utgangspunkt i tall og harde fakta? De nye føringene vi har sett i *Pot-pourri* kan tyde på at de sene fortellingene søker mot en form og en stemme som kan virke «direkte» på leseren og som kan få leseren til å virkeliggjøre en mer ideal verden utenfor fiksjonens grenser. Jack Undank peker på nettopp et slikt «utopisk» element i Voltaires sene fortellinger, ettersom de på ulike vis realiserer en «mektig» stemme som evner å nå frem med sitt budskap og avstedkomme reform.<sup>323</sup> Små, realiserte «utopier» (som dermed ikke lenger er utopier) opptrer inne i fiksjonen allerede i *Pot-pourri*: Den tolerante aksepten av kristendommen i Konstantinopel beskrives med en virkelig historisk hendelse, og Børsen, selve symbolet på toleranse, finnes faktisk i London, Hamburg, Danzig og Venezia.<sup>324</sup>

Så langt har denne innledningen foregrepet nye komposisjons- og kommunikasjonsstrukturer i de sene fortellingene på bakgrunn av *Pot-pourri*. Det er imidlertid viktig å understreke at Voltaire blander gammelt og nytt i sin genrepraksis. Nye føringer betyr ikke at de gamle uten videre forkastes. 1700-tallets potpurri har blitt beskrevet som en litterær genre som behandler ulike

---

<sup>321</sup> Jf. Racault 1991, s. 33, «l'utopie est d'abord un *mode*, une attitude mentale née d'un sentiment d'insatisfaction devant ce qui est, justifiant une projection compensatoire dans l'imaginaire». Se også Schiller 1962, ss. 439ff om den satiriske «følemåte».

<sup>322</sup> Jf. Fishelov, 1993, s. 464, «A careful reading of satirical writings will lead to the conclusion that satirists, rather than embracing utopian ideas, tend to suspect, distort, and parody them».

<sup>323</sup> Undank 1982, s. 86, «Toward the end of his career, utopian moments [...] overwhelm Voltaires landscape. [...] His final stories spell out the victory of will and desire over the unverisimilar world».

<sup>324</sup> Achmet III innsetter en gresk patriark (P, s. 243). Passasjen er imidlertid ikke enkel, for den byr også på typisk voltairisk satire: Den ortodokse kirken reduseres til en ring og en krykkeformet stav og toleransen overdrives slik at man kan stille spørsmål ved troverdigheten. Ingen satire treffer imidlertid Børsen, men når den tilreisende børsobservatøren vender hjem treffer satiren hans hjemsted, ettersom han der finner *Agnus Dei*-medaljonger fremfor vekselmynt — og slik kontrasteres nok en gang religion og økonomi. Konklusjonen er åpenbar: Religioner er noe

temaer på en vekslende alvorlig og spøkefull måte, og denne beskrivelsen treffer godt den modale dobbeltheten vi finner i *Pot-pourri*.<sup>325</sup> Vi kan konsentrere den i sammenstillingen av den persiflerende Merry Hissing og den surmagede M. Husson, som opererer på hvert sitt diegetiske og utsigelsesmodale nivå: Den ene forteller en burlesk allegori og virker gjennom distanserende satire, mens den andre deltar i filosofiske dialoger og virker gjennom direkte tale.

En annen talende figur er Polichinelle-marionetten selv, et bilde på menneskets indre motsetning, «à la fois si barbare et si drôle» som fortelleren uttrykker det, og som M. Husson supplerer med bildet av mennesket som værhanen: «elle tourne tantôt au doux souffle du zéphyr, tantôt au vent violent du nord : voilà l'homme».<sup>326</sup> Værhanen opptrer både som en «klassisk», metafysisk-tematisk figur og som et bilde på fortellingens egen potpurriaktighet, og den kan derfor tjene til å presisere disse to sidene av potpurrifiguren: Før det første er værhanen et «klassisk» bilde på tilværelsens (her: menneskets) sammensatte og uutgrunnelige karakter. Men værhanefiguren virker også som en *mise en abyme* av fortellingen selv. «Vous devriez [...] nous faire un beau livre qui développât toutes ces contradictions», sier fortelleren til M. Husson, og han svarer: «Ce livre est tout fait [...] ; vous n'avez qu'à regarder une girouette».<sup>327</sup> Den «uklare» boken om tingenes natur er en gjennomgangsfigur i de klassiske fortellingene, men her har den blitt mer enn en lekse om at verdens dypeste sammenhenger er uforståelige for menneskene: Værhaneboken er *Pot-pourri* selv; på den ene siden en burlesk marionettesatire, på den andre siden alvorlige diskusjoner av maktmisbruk. På den ene siden en stoisk besinnelse over menneskets svakhet, men på den andre siden en involvering av leseren i et prosjekt om å reformere samfunnet for bedre å sikre seg mot denne svakheten, for eksempel ved å innføre fornuftige institusjoner som ikke så lett kan misbrukes. Voltaire utfordrer følgelig *l'infâme* på to forskjellige måter i én og samme fortelling, gjennom en alvorlig-burlesk latter og gjennom en oppfordring til reform. I den grad disse ikke «legeres», eller får fortellingen til å «virke» på oppsplittet vis, blir fortellingen potpurriaktig.

De påfølgende syv analysene utforsker de sene fortellingenes genrepraksis på ulike plan, i lys av potpurriet. I henhold til den *mise en abyme*-figuren vi finner i *Pot-pourri*, der værhanen gjelder fortellingens egen form i like stor grad som dens tematikk, vektlegges fortellingenes sammensetninger av ulike og kanskje motstridende modale føringer, sammenstillinger som

---

tull, men religiøs toleranse er bra for økonomien. Børsen som toleransesymbol får sin mest berømte formulering i *Lettres philosophiques*, og nevnes også i artikkelen TOLERANCE i *Dictionnaire philosophique*.

<sup>325</sup> Jf. Bourguinat 1998, s. 163.

<sup>326</sup> P, s. 250, «så barbarisk og så morsom samtidig», «den snur seg snart etter brisens myke pust, snart etter nordavindens blåst: Det er mennesket i et nøtteskall».

utfordrer forventningene til genren *conte philosophique*. «Klassisk» handlingsoppbygning og leserkontrakt vil tjene som sammenligningsgrunnlag, ved siden av ulike andre verk og generer som åpenbart har virket som inspirasjon eller «modell» for eksperimentet i de ulike fortellingene. Vi skal se at utforskningen av et mer direkte grep om leseren benytter en rekke teknikker som på ulike vis «løsner» den filosofiske problematikken fra et handlingsforløp, og som engasjerer leseren på en mer direkte måte. Vi skal dessuten forfølge spørsmålet om hvorvidt den «mektige» talen og virkeliggjøringen av idealer som fortellingene tematiserer, også er «mektig» og «virkeliggjørende» i forhold til lesningens makrosituasjon. Det innebærer et blikk for hvilke konsekvenser de nye blandingsforholdene får for fortellingenes filosofisk-didaktiske virkning i hvert enkelt tilfelle; for deres grad av filosofisk-didaktisk «potpurriaktighet».

Analysene belyser ulike genre- og modusrelaterte forhold gjennom svært ulike tilnærminger: narratologiske, dekonstruktive, stilistiske, retoriske eller tematiske. Fremgangsmåten skyldes at det overfor et så broket knippe tekster som Voltaires sene filosofiske fortellinger er lite hensiktsmessig å anlegge et for strengt analyseskjema; en slik tilnærming ville stå i fare for kun å konkludere med sine egne forutsetninger, og slik gå glipp av hver fortellings særegne genrepraksis som utgangspunkt for deres fellesnevner. Analysene har likevel visse likheter i rekkefølgen: Lesningene starter med en kort historisk og resepsjonshistorisk plassering. De går videre med elementer knyttet til formell konstruksjon (handlingsoppbygning, utsigelsesmodi osv.) og andre modale variasjoner (leserkontrakt, følelsesappell osv.), det hele sett i forhold til de klassiske fortellingene eller andre genremodeller. Konklusjonene relaterer til slutt de ulike elementene eksplisitt til potpurrifiguren og skisserer konfigurasjonen i hvert enkelt tilfelle, med vekt på den filosofisk-didaktiske virkemåten. Et underliggende spørsmål er hvordan bestrebelsen etter et mer «direkte» grep om leseren går i hop med en formmessig sett svært eksperimentell genrepraksis. På denne bakgrunnen kan man spørre: Hva sier potpurriet i de sene fortellingene om Voltaires filosofiske tenkemåte? Men man kan også spørre: «Lykkes» fortellingene i forhold til sine lesere, og gir det mening å snakke om «kvalitet» ut fra et slikt perspektiv?

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, «De burde [...] skrive en ordentlig bok til oss, som utlegger alle disse selvmotsigelsene», «Den boken er allerede skrevet [...]; De trenger bare betrakte en værhan».

### 3.1 L'INGÉNU

Den tragiske kjærlighetshistorien til huronindianeren L'Ingénu ble en salgssuksess da den kom på markedet sommeren 1767. Grimm bemerker i *Correspondance littéraire* at bokhandleren i Paris solgte fire tusen eksemplarer på få dager, noe som utgjør en «succès prodigieux». Likevel gir han fortellingen blandet kritikk: «La première partie est charmante; la seconde a paru un peu sérieuse à beaucoup de monde, et à moi un peu languissante en certains endroits».<sup>328</sup> Grimms reaksjon er betegnende også for den moderne resepsjonen, som i all hovedsak har konsentrert seg om fortellingens manglende enhet, enten dette forstås som en estetisk todeling, eller som en usikkerhet om hva som er fortellingens filosofiske budskap. På tross av kritikken, regnes *L'Ingénu* som en av Voltaires viktigste filosofiske fortellinger, nest etter *Candide*, på linje med *Zadig* og eventuelt *Micromégas*. For Jacques van den Heuvel er *L'Ingénu* den siste av Voltaires fortellinger som fungerer som sublimeret betoelse, og Jean Starobinski formulerer seg endog som om fortellingen rett og slett skulle være den siste innenfor genren, og dermed en snarvei til Voltaires filosofiske «kvintessens», dens «état final».<sup>329</sup>

Denne avhandlingens blikk på de sene fortellingenes i lys av potpurriet fordreier spørsmålet om den voltairske filosofiens *état final*. Kunne det være mulig at den voltairske «kvintessens» er i endring, i det minste hans genrepraksis i de filosofiske fortellingene, slik at *L'Ingénu* slett ikke reflekterer noen filosofisk fullbyrdelse, men snarere starten på en ny type *conte philosophique*? Jeg mener at *L'Ingénu* er en slags «terskelfortelling» i forhold til Voltaires genrepraksis, og jeg starter derfor min rekke av analyser med den. Det er mye ved *L'Ingénu* som peker bakover, kanskje mer enn ved *Pot-pourri*, og fortellingen regnes ofte til det «klassiske» korpuset. Men ved nærmere undersøkelse avtegner det seg i *L'Ingénu* en «potpurriaktig» bearbeiding av genrens modale føringer som er vel så tydelig som i *Pot-pourri*. Innskuddet av filosofisk dialog i *conte*-genrens narrative modus suppleres av elementer fra romanen og tragedien. Den klassiske ironien og satiren suppleres med en patetisk tone som Voltaire tidligere har anvendt i følsomme komedier, men ikke i *contes*.<sup>330</sup> Hva skjer med fortellingens virkning når disse elementene blandes? Og hva skjer med den filosofiske tanken, når den fremstilles gjennom historien om en forelsket indianer og hans møte med det franske byråkratiet?

---

<sup>328</sup> Sit. e. Clouston 1986, s. 5, «umåtelig suksess», «Den første delen er fortryllende, men den andre har mange funnet litt for alvorlig, og jeg litt stillestående i enkelte passasjer».

<sup>329</sup> Heuvel 1967, s. 317, Starobinski 1986, s. 145, «*L'Ingénu* est le dernier récit de Voltaire, et nous pouvons nous attendre à y trouver la quintessence de son esprit, – l'état final de sa philosophie».

For å underbygge forestilingen om *L'Ingénu* på «terskelen» mellom to typer genrepraksis, skisserer jeg først handlingsoppbygningen i henhold til det klassiske paradigmet i kapittel 2 og peker så på «nye» elementer som trekker fortellingen i retning av romanen og tragedien. Deretter diskuteres de følelsesmodale konsekvensene av genreutforskningen, utviklingen fra satire til patos; først som «legering» av elementer, deretter som sidestilling og kontrast. Til slutt skal vi se fortellingens implisitte moralske norm, dens «filosofiske» dydsforestilling, i lys av den «deserkontrakten» fortellingen tilbyr.

## L'INGÉNU SOM CONTE PHILOSOPHIQUE

På hvilken måte kan *L'Ingénu* sies å være en filosofisk fortelling? Fortellingen skiller seg på et grunnleggende plan fra den klassiske *conte philosophique* ved at den mangler en filosofisk problemstilling som testes ut parallelt med heltens «søk». Like fullt har den flere likhetstrekk med det klassiske paradigmets «helb», «søk», «åpning», «forløp» og «avslutning».<sup>331</sup> Som i de klassiske fortellingene gir helten navn til fortellingen, og navnet viser heltens symbolske karakter. Likheten med *Candide* er åpenbar, noe helten kommenterer indirekte: «On m'a toujours appelé *l'Ingénu* [...], parce que je dis toujours naïvement ce que je pense, comme je fais tout ce que je veux».<sup>332</sup> Men helten er likevel ingen uvitende skikkelse, egnet til å stille de grunnleggende spørsmålene om verdens orden og menneskets natur. Etymologisk stammer *ingénu* fra det romerske *ingenuus*, å være «født fri» (ikke som slave), og det betyr at helten gjennom sin medfødte frihet har *autoritet* til å være likefrem; han fastholder endog at «la loi des Hurons valait pour le moins la loi des Bas-Bretons».<sup>333</sup> Det «naturlige» mennesket, uberørt av sivilisasjonen, var dessuten et hett tema på 1700-tallet, og denne tematikken er åpenbar i *L'Ingénu*, hvor den «edle ville» helten er mer edel enn vill, og taler dannelsens og sivilisasjonens sak.<sup>334</sup> Men det er ikke uproblematisk å lese *L'Ingénu* som en *conte philosophique* om «det naturlige menneske», for en slik kjernetematikk gjenspeiler seg

---

<sup>330</sup> «Patos» og «patetisk» brukes her i 1700-tallets betydning, «fylt av følelse», og ikke med den negative klangen termen har i vår tid.

<sup>331</sup> Propp-baserte analyser av *L'Ingénu* har tidligere vært utført av blant annet Eglal Henein, som illustrerer Propps modell med fortellingen (Henein 1981), og av Carol Sherman, som illustrerer fortellingen med Propps modell (Sherman 1985).

<sup>332</sup> P, s. 287f, «Man har alltid kalt meg *l'Ingénu* [...], fordi jeg alltid sier rett ut hva jeg tenker, slik jeg gjør alt det jeg vil».

<sup>333</sup> *Ibid.*, s. 290, «huronindianernes lov var minst like mye verd som loven i nedre Bretagne». Kontrasteringen av den franske «loi positive» eller «loi de convention» med «la loi naturelle» som *l'Ingénu* påberoper seg, følges opp flere steder i fortellingen (*Ibid.*, s. 303, 304 og 306).

<sup>334</sup> Dette i likhet med Voltaires samtidige tragedie *Les Scythes*, som også konfronterer «naturligtilstand» og «sivilisasjon». Voltaire bruker forestillingen om den «edle ville» til å analysere og kritisere samtiden, i tradisjonen etter La Fontaine og Montaigne. Han hadde imidlertid lite til overs for det elementet av «primitivisme» som man finner hos Rousseau (*Discours sur l'inégalité* og *Émile*). Roger Pearson (Pearson 1993, s. 172–177) og Ronald Ridgway (Ridgway 1973, s. 244–247) videreutvikler disse perspektivene i forhold til *L'Ingénu*.

ikke i fortellingens søk. Den «edle ville»-figuren brukes i fortellingen snarere som utgangspunkt for et satirisk blikk på «det franske».

Handlingen starter på klassisk vis med at heltens konfronteres med «verdens realiteter», i dette tilfellet en modell av den franske provinsen på slutten av 1600-tallet. I tråd med heltens medfødte autoritet er det ikke først og fremst hans huronske normsett som blir gjenstand for satire. Viktigere er at møtet med heltens punkterer den innledende «harmonien» ved det fiktive klosteret *prieuré de la Montagne* i Bretagne, en harmoni som etableres som satirisk «myte» ettersom klosteret fikk sitt navn etter den irske helgenen St. Dunstan som reiste på et fjell til St. Malô. Integreringen av L'Ingénu i klosterets sosiale krets, hans dåp og etter hvert gjensidige forelskelse i den skjønnne Mlle de Saint-Yves danner episoder som på «klassisk» serielt vis gjentar den satiriske avledning av konvensjoner.<sup>335</sup> Det komiske høydepunktet utspiller seg når heltens stormer inn på frøkenens soverom for å «ekte» henne *à la huronne*, men må oppgi prosjektet når familien kommer henne til unnsetning.<sup>336</sup> Heltens mangel på dannelse er imidlertid bare et overflatisk problem, den virkelige hindringen for de to elskende er at Mlle de Saint-Yves ble heltens gudmor ved dåpen, og at de i henhold til katolsk lov dermed ikke kan gifte seg. Som i tradisjonelle kjærlighetsfortellinger og eventyr skilles dermed de to elskende, og utsettes for en rekke prøvelser eller «tester»: reiser, møter, fengsling, rømning, frigivelse, sammensvergelse og forførelse.<sup>337</sup> Kjærlighetens konfrontasjon med byråkrati, maktmisbruk og smålighet viderefører blottstillingen av «det franske».

Til forskjell fra de fleste eventyr ender ikke *L'Ingénu* godt, for heltinnen dør til slutt. Men mangelen på en lykkelig slutt diskvalifiserer ikke fortellingen som *conte philosophique*. Slutten byr på en veritabel premieutdeling der fortellingen tar farvel med karakterene etter tur og lister opp hvordan det går dem til slutt, og der helter og skurker får lønn eller straff som fortjent.<sup>338</sup> Sammen med den innledende myten om St. Dunstan, danner fortellingen slik en distanserende ramme rundt L'Ingénus historie og «vekker» leseren fra fiksjonen som i de klassiske fortellingene. På toppen av det hele presenterer fortellingens to siste setninger to konkluderende deviser som understreker fortellingens illustrerende eksemplariske funksjon. De to «maksimene» er imidlertid antitetiske: «*malheur est bon à quelque chose*» og «*malheur n'est bon à rien*», og slik etterlates leseren i

---

<sup>335</sup> Særlig viktig er en burlesk punktering av kristendommen, som skapes ved at Bibelens ord og religiøse skikker underlegges en bokstavelig tolkning: L'Ingénu krever å bli omskåret, døpt i en elv, og han banker opp skriftefaren når han ikke vil skrive tilbake, siden det står *bekjenn for hverandre* i Jak 5.16.

<sup>336</sup> André Magnan analyserer denne scenen utførlig, se Magnan 1987 (b).

<sup>337</sup> Jf. Propp 1970, s. 51.

<sup>338</sup> *Ibid.*, ss. 77–79.

villrede om hvordan eksempelfunksjonen skal oppfylles, i likhet med så mange andre av Voltaires filosofiske fortellinger.<sup>339</sup>

Men selv om *L'Ingénu* lar seg skissere i henhold til en paradigmatiske *conte philosophique*-modell, slik vi her har sett, er dette langt fra tilstrekkelig for å beskrive verken det særegne ved fortellingen eller på hvilken måte den «virker» filosofisk. Elementer fra roman og tragedie er viktige i fortellingen på flere nivåer — også i forhold til handlingskonstruksjonen. For handlingens klassiske, satiriske og serielle avkrefning av det franske samfunnets «harmonii» ledsages av en sammenhengende «intrige» der det springende punktet, *nødvendigheten*, er gjort til et sosialt og politisk spørsmål. I de klassiske fortellingene er kausalitet et metafysisk spørsmål, noe som reflekteres i en ikke-kausal plottstruktur. Den sammenhengende intrigen i *L'Ingénu*, og lokaliseringen av det «fatale» elementet i politiske og religiøse maktstrukturer, viser imidlertid at fortellingen inkorporerer strukturerende elementer fra både tragedien og romanen. Den manglende «enheten» i *L'Ingénu* skyldes følgelig ikke bare fraværet av en metafysisk kjerneproblemstilling, men kan også anses som et resultat av bevegelsen i retning av tragedie/roman i løpet av fortellingen. Vi skal utbygge dette argumentet nærmere i det følgende.

## L'INGÉNU SOM ROMAN OG TRAGEDIE

Et kort blikk på heltens karakter viser at genrepraksisen er i endring. For *L'Ingénu*s medfødte autoritet gir ham en indre konsistens som *conte*-karakterene mangler, og som gjør det mulig for ham å forandre seg. Slik bryter fortellingen med en gjentakende episodisk form der helten gang på gang konfronteres med verden.<sup>340</sup> I stedet blir vi vitner til heltens gradvise metamorfose, som i en dannelsesroman. *L'Ingénu* er følgelig en dobbel karakter, både *conte*-helt og romanhelt, både et demonstrasjonsobjekt og en skikkelse med større grad av individualitet og mulighet for utvikling. Han «fordobles» dessuten som helt av Mlle de Saint-Yves i fortellingens siste del, når hun trer frem fra sidelinjen og redder sin elskede fra fengselet.<sup>341</sup> Også heltinnen gjennomgår en metamorfose, der hun i møtet med realitetene forvandles fra en *ingénue* (i betydningen ung,

---

<sup>339</sup> P, s. 347, «*ulykke er godt for noe*», «*ulykke er ikke godt for noe*».

<sup>340</sup> Jf. Priscilla P. Clark: «Whereas nature defines the *naïf* (*naïf* = natural), it is society that defines the *ingénu*». Clark ser tittelen/navnet som nettopp nøkkelen til en rekke av denne fortellingens nyskapninger ettersom den naive er en statisk skikkelse, mens termen «*ingénu*» peker mot utvikling og forandring hos en type helt som gjennom erfaring gradvis mister sin naivitet (Clark 1973, s. 279).

<sup>341</sup> Eglal Henein tar til orde for at Saint-Yves overtar rollen som *héros-quêteur*, mens *L'Ingénu* reduseres til en *héros-victime* og avmaktsfigur, noe som gir fortellingen et drag av pessimisme (jf. Henein 1981). Carol Sherman løser problemet på annet vis i forhold til Propps system, ved å gjøre Mlle de Saint-Yves til en *faux héros* i sluttscenen, for slik å forklare og drøfte hennes avsluttende «straff» (jf. Sherman 1985, s. 230). For *héros-quêteur*, *héros-victime*, se Propp 1970, s. 48. En *faux héros* forsøker strengt tatt å høste fruktene av heltens strev gjennom løgn, men avsløres og



uerfaren kvinne) til en mer kompleks person. «Testen» av de unge elskende har følgelig lite til felles med et filosofisk søk, men mer til felles med romanens dannelsesprosess. Heltene leter ikke etter svar på et prinsipielt spørsmål, men utvider sine åndsevner og følelsesregistre samtidig som de gradvis opparbeider en større innsikt i mekanismene som styrer samfunnet rundt dem.<sup>342</sup>

Fortellingens tittel er et annet tegn på forandring. *L'Ingénu, histoire véritable tiré des manuscrits de P. Quesnel* har «klassiske» komponenter som heltens navn, genremarkør og opphavsangivelse.<sup>343</sup> Men i tråd med fraværet av et sentralt filosofisk søk finnes ingen temaangivelse, som i *Zadig* eller *Candide*. Tittelens genremarkør er imidlertid svært interessant. Som vi så i det innledende kapittelet, sto genrene *conte* og *histoire véritable* i hver sin ende av fiksjonens skala, selv om de begge kunne favne de mest banale så vel som de utroligste hendelser (jf. s. 27). Ved å anvende genremarkøren *histoire véritable* i *L'Ingénu* skaper Voltaire en dobbel virkning: På den ene siden passer betegnelsen med at leseren møter en atskillig mer «realistisk» fortelling enn de tidligere *contes*, gjennom plasseringen i en reell historisk og geografisk ramme, og ved at det er karakterenes ve og vel som står i sentrum, og ikke en filosofisk problematikk som deres historie kommenterer. Dette sammenfaller med en hyppig sitert note i et brev fra Voltaire til forleggeren Cramer, der han sier at fortellingen er bedre enn *Candide*, fordi den er «infiniment plus vraisemblable».<sup>344</sup> På den annen side ironiserer fortellingen også over genremarkørens hulhet (hva innebærer det egentlig at en fortelling er *véritable*?). Dette kommer særlig tydelig til uttrykk i åpningssetningenes fortelling om St. Dunstans eventyrlige reise.<sup>345</sup>

---

straffes til slutt, jf. Propp 1970, s. 74, 77 og 78. Henein opererer med ministeren Saint-Pouange som falsk helt, mens Sherman heller plasserer ham blant heltens angriperer (for *agresseur*, se Propp 1970, s. 38).

<sup>342</sup> Som vi skal se i kapittel 3.3, kommer dette poenget tilbake i *L'Homme aux quarante écus*, der gjort til et materielt spørsmål.

<sup>343</sup> Quesnel var kjent for samtiden som et av Port-Royalskolens store navn, og som mannen bak *Réflexions morales sur le Nouveau Testament* (1671), hvis 101 proposisjoner ble fordømt av Clemet XI i den pavelige bullen *Unigenitus* (1713). Bullen var knutepunktet for striden mellom jesuitter og jansenister i 1700-tallets Frankrike, en strid som i 1764 gikk i jansenistenes favør, og førte til at jesuittordenen ble forvist fra Frankrike. En plassering av *L'Ingénu* blant Quesnels papirer er ikke bare uhørt og dermed komisk, men det annonserer også religiøse og politiske spørsmål som viktige temaer. Fortellingen byr endog på en jansenist fra Port-Royal i den lærde Gordon, og på en jesuitt i den atskillig mindre sympatiske pèrre Tout-à-tous. Sett i sammenheng med den presise tidsangivelsen i fortellingens tredje avsnitt (15. juli 1689) har man diskutert fortellingen som et anti-jesuittisk eller anti-jansenistisk debattinnlegg (eller begge deler), i form av en historisk roman som transponerer samtiden inn i en ikke så alt for fjern historisk ramme. Diskusjonen rundt den religiøse tematikken domineres av Jean Nivat (Nivat 1952), Francis Pruner (Pruner 1960) og Samuel Taylor (Taylor 1967). For en kortfattet innføring, se Clouston 1986, ss. 8–10.

<sup>344</sup> D 14279, juli 1767, «uendelig mye mer sannsynlig». Som blant annet Haydn Mason har kommentert, skal man ikke tillegge Voltaires preferanse for stor vekt, ettersom han alltid foretrakk sin nyeste produksjon, jf. Mason 1967, s. 96.

<sup>345</sup> M. J. Rustin kommenterer genremarkøren i *L'Ingénu* nettopp i denne spenningen mellom realisme og nøkkelfortelling på den ene siden, og åpenbar fantasi på den andre siden (Rustin 1966, s. 90f).

Handlingsoppbygningen etter at de to elskende skilles fra hverandre underbygger også fortellingens romanaktighet. Romanen har riktignok lenge vært involvert i Voltaires *contes* på et parodisk plan, men i *L'Ingénu* inngår den i stedet i handlingsstrukturens oppbygning. Momenter som reise, innesperring, frigjøring og tap blir etapper i heltens og heltinnens gradvise og parallelle metamorfoser. Mens Mlle de Saint-Yves blir sendt i kloster, reiser L'Ingénu til Versailles for å gjøre karriere og for å søke om unntakstillatelse til å gifte seg med gudmoren. Han kommer fort i klammeri med det franske byråkratiet, og på grunn av ondsinnede anklager havner han i Bastillen. Der når helten et nullpunkt, både spatielt ved at han er lukket inne i et lite rom og personlig ved at han er fratatt den essensielle friheten som definerer ham som menneske (jf. navnet). Fra dette nullpunktet bygger han seg opp igjen gjennom lesning og gjennom samtaler med medfangen Gordon. Gordon er en videreføring av den «klassiske» vismannen, men bare halvveis Pangloss-aktig og med et potensial for forandring i møtet med indianerens sunne fornuft. Resultatet blir en veritabel metamorfose av L'Ingénu («j'ai été changé de brute en homme»), men også av Gordon («Enfin, pour dernier prodige, un Huron convertissait un janseniste»).<sup>346</sup>

Mlle de Saint-Yves' innesperring ligger forut for heltens, men er ellers parallell, for hun «dannet» seg i klosteret ved å lese romaner. Når hun så legger ut på en parallell reise, ved at hun rømmer fra klosteret til Paris for å redde sin elskede, kjenner hun sin egen styrke før hun møter byråkratiet: «Je ne sais quoi l'avertissait secrètement qu'à la cour on ne refuse rien à une jolie fille». <sup>347</sup> Vinnende skjønnhet og uimotståelige tårer produserer imidlertid ikke bare en snarvei gjennom byråkatiets murer; ulempen er at maktens ansikt, ministeren Saint-Pouange, krever sex i bytte for løslatelsesordren. Heltinnens påfølgende moralske dilemma, beslutningen om å «succomber par vertu», og selve offerhandlingen der hun redder helten fremfor seg selv, fullfører hennes metamorfose: «Ce n'était plus cette fille simple dont une éducation provinciale avait rétréci les idées. L'amour et le malheur l'avaient formée. Le sentiment avait fait autant de progrès en elle que la raison en avait fait dans l'esprit de son amant infortuné». <sup>348</sup> Heltinnens tap av dyden blir imidlertid skjebnesvangert, fordi skammen gir henne en feber som hun dør av. L'Ingénus

---

<sup>346</sup> P, ss. 317, 327, «jeg har blitt forandret fra beist til menneske», «slik gikk det til at en huronindianer omvendte en jansenist, som et siste mirakel». Fortelleren følger opp L'Ingénus metamorfose senere i fortellingen: «L'Ingénu, qui n'était plus l'ingénu», «avait déjà appris à se posséder», og «le sentiment prompt des bienséances commençait à dominer dans lui (*Ibid.*, s. 337, 338, 341, «L'Ingénu, som ikke lenger var l'ingénu», «hadde allerede lært å beherske seg», «den umiddelbare følelsen for hva som sømmer seg begynte å dominere i ham»). På et symbolsk plan tilsvarer fengselsoppholdet den «gjenfødselen» som dåpen er ment å avstedkomme, og det er ikke tilfeldig at Mlle de Saint-Yves opptrer som forløser (eller gudmor) ved siden av Gordon (presten), når hun får L'Ingénu ut av Bastillen.

<sup>347</sup> *Ibid.*, s. 323, «Noe gjorde henne i stillhet oppmerksom på at man intet nekter en vakker pike ved hoffet».

<sup>348</sup> *Ibid.*, ss. 331, 333, «dydig gi seg hen», «Det var ikke lenger denne enkle piken hvis landsens oppdragelse hadde innskrenket tankene. Kjærligheten og ulykken hadde dannet henne. Følelsene hadde gjort like store fremskritt i henne som fornuften hadde gjort i sinnet til hennes uheldige elskede».

sorg fullfører parallellen til Saint-Yves' dannelsesprosess (jf. sitatet over), med den forskjell at han ikke dør, men i stedet går gjennom en siste og avgjørende metamorfose: Han blir «un guerrier et un philosophe intrépide».<sup>349</sup>

Som en oppsummering av handlingsoppbygningen kan vi si at kun den første delen i Bretagne har tilnærmet frittstående episoder der «poenget» gjentas som i en *conte philosophique*. Det midtre partiet i Bastillen er en «pause» i handlingsforløpet; her kjenner vi igjen fraværet av handling og den filosofiske dialogen i *Pot-pourri*. Kjærlighetsplottet, med hovedvekt på den siste Paris-delen, har imidlertid en lineær eller sekvensiell organisering, slik at hver hendelse leder til den neste og rekkefølgen ikke kan gjøres om.<sup>350</sup> Handlingsorganiseringen i *L'Ingénu* viser slik en utvikling i retning av romanen. På den annen side er Voltaires avvisning av kjærlighetsromanen velkjent. *L'Ingénu* avviser den fordi den ikke klarer å «male» det som skjer i den forelskedes hjerte: «Il sentait que son cœur allait toujours au-delà de ce qu'il lisait».<sup>351</sup> Men Voltaire likte heller ikke den «nye» romanen à la Richardson: Pamela er bare «une petite fille qui ne veut pas coucher avec son maître à moins qu'il ne l'épouse», og om *Clarissa Harlowe* skriver han: «il est cruel pour un homme aussi vif que je suis, de lire neuf volumes entiers, dans lesquels on ne trouve rien du tout, et qui servent seulement à faire entrevoir, que mlle Clarice aime un débauché nommé mr de l'Ovelace»; like fullt røres han av Clarissas «mauvais lieu» i tiende bind, og hun blir en modell for Mlle de Saint-Yves.<sup>352</sup> En vel så god forklaring på utviklingen av et sekvensielt plott kan følgelig være genrepåvirkning fra dramaet.

Tragediens handlingsoppbygning utgjør nemlig et viktig moment i Voltaires arbeid med å revitalisere historieskrivningen, og romanen og annen prosafiksjon ble i samtiden forstått som en variant av historie, noe genremarkøren *histoire véritable* også understreker. Voltaire kommenterer flere steder at historieskrivningen har en del å lære av tragediekunsten, blant annet i *L'Ingénu*, når helten utbryter: «Il faut armer Clio du poignard comme Melpomène».<sup>353</sup> Tragediens organisasjon

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, s. 347, «en ufortrøden kriger og filosof». Jf. Haydn Mason: «It is noteworthy that the hero does not learn his final lesson until the supreme catastrophe strikes him», Mason 1967, s. 99.

<sup>350</sup> Jf. Sherman 1985, s. 245.

<sup>351</sup> P, s. 326, «Han følte at hans eget hjerte alltid overskred det han leste».

<sup>352</sup> D 15668, til Thieriot 29. mai 1769, «en pike som ikke vil ligge med herren sin med mindre han gifter seg med henne», D 8846, til Mme Du Deffand, 12. april 1760, «det er grusomt for en så livlig mann som meg å lese ni hele bind der man ikke finner noe som helst, og som bare tjener til å antyde at frøken Clarice elsker en levemann ved navn mr de l'Ovelace». David Williams beskriver hvordan Voltaire frykter romanpublikumets «growing taste for the banal» (Williams 1975, s. 126), og ser hans skepsis til romanen i sammenheng med en mer omfattende estetisk posisjonering, mens Ahmad Gunny argumenterer for at Voltaire på 1760-tallet utvikler et mer positivt syn på genren, i sammenheng med appellen til et bredere publikum hos den sene Voltaire (Gunny 1975).

<sup>353</sup> P, s. 316, «Man må gi Clio en dolk, som Melpomène». Clio er historiens Muse, Melpomène tragediens.

definerer han som: «une exposition, un nœud, un dénouement».<sup>354</sup> På samme måte som historien må også romanen kalkeres over tragediens form for å lykkes. Det går helt galt i Rousseaus tilfelle: «Il n’y a ni exposition, ni nœud, ni dénouement», skriver han om *La Nouvelle Héloïse*.<sup>355</sup>

Et blikk på *L’Ingénu* som tragedie/roman viser at intrigens *nœud* oppstår når Mlle de Saint-Yves trer inn i rollen som gudmor i stedet for tanten, noe som utløser ekteskapsforbudet (og incesttabuet).<sup>356</sup> Heltens forsøk på å hogge knuten over, floker den mer til, heltinnens forsøk på å løse den opp, gjør den uløselig, og fortellingens *dénouement* utløser katastrofen. Voltaire stiller steile krav til tragediens *vraisemblance*, som han på aristotelisk vis kobler til nødvendig kausalitet i intrigens oppbygning i *Commentaires sur Corneille*: «la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes».<sup>357</sup> Katastrofen i *L’Ingénu* utløses riktignok ikke direkte av det annonserte problemet (ekteskapsforbudet), men den ene hendelsen følger av den andre i en kjedelignende rekkefølge. Fataliteten understrekes av tragisk ironi som kommer til uttrykk i prolepser, noe som er relativt uvanlig i Voltaires bruk av *conte*-genren: Ved dåpen får vi vite at Mlle de Saint-Yves trer inn i sin rolle som gudmor «sans en connaître les fatales conséquences», og når hun aner at hun kan lykkes med å fri sin elskede, kommenterer fortelleren: «Mais elle ne savait pas ce qu’il en coûtait».<sup>358</sup> Til tross for den opplevelsen av fatalitet dette avstedkommer, er katastrofens nødvendighet i *L’Ingénu* ikke utelukkende betinget av karakterenes *hammartia* som i den greske tragedien, selv om slike elementer er til stede; *L’Ingénu*s naive tro på at Saint-Yves kan frigjøre både ham selv og Gordon uten å gi noe i pant; hennes frykt for å avsløres, som får henne til nok en gang å love seg bort til Saint-Pouange, og som gjør at den «fatale» koblersken kommer med et par avslørende diamantøredobber og avstedkommer *anagnorisis*.

Det *virkelig* fatale elementet, som tilsvarer gudenes allmakt i den greske tragedien, er imidlertid den moralske fordervelsen som omgir dem. For om helt og heltinne er uerfarne og opptrer klosset, er det samfunnet de møter preget av «monstres» som misbruker sin makt, og som helt og

---

<sup>354</sup> D 7792, til Shuvalov 17. juli 1758, «en eksposisjon, en knute, en avsløring».

<sup>355</sup> VE/Moland 26, s. 35–46, *Lettre de M. de Voltaire à M. Hume/Notes sur la lettre à M. Hume par M. L.*, «Det finnes verken eksposisjon, knute eller avsløring».

<sup>356</sup> Henein bruker nettopp ordet *nœud*, og argumenterer for at når Mlle de Saint-Yves får funksjonen av både hustru og «mor», oppstår dissymetri i forhold til *L’Ingénu*s opprinnelige relasjon til ammen (mor) og ungdomskjæresten Abacaba (Henein 1981, s. 158). Haydn Mason viser for øvrig også til tragedien som en viktig inspirasjonskilde for *L’Ingénu*, se Mason 1967.

<sup>357</sup> O 55, s. 1048, «katastrofen må skje med nødvendighet ut fra det som annonseres i de første aktene».

<sup>358</sup> P, ss. 298, 323, «uten å kjenne de fatale konsekvensene det skulle medføre», «Men hun visste ikke hva det skulle koste henne».

heltinne er maktesløse overfor.<sup>359</sup> Den «sanne» romanen Voltaire viser til gjennom genremarkøren *histoire véritable*, har slik likhetstrekk med tragediens handlingsorganisasjon, og det gjenspeiler seg også i Voltaires beskrivelse av *L'Ingénu* som «infiniment plus vraisemblable», sammenlignet med *Candide* (jf. s. 113). Men det springende punktet, *nødvendigheten*, er gjort til et sosialt og politisk spørsmål, og det peker i større grad mot den nye romanens «realisme». Denne sammenkoblingen av roman og tragedie står imidlertid i et visst spenningsforhold til avslutningens karakter av «rørende komedie» (*comédie d'attendrissement*). For problemene «løses» langt på vei til slutt ved at *L'Ingénu* mottar et unnskyldningsbrev fra myndighetene, ved at Saint-Pouange innser sitt personlige ansvar for Mlle de Saint-Yves' død, angrer, og blir en *bonnête homme* (Saint-Pouange utvikler seg fra *pou* til *ange*) og ved at de alle forenes gjennom anger, tilgivelse og dydige tårer.

Vi skal forfølge sluttscenens uklare «løsning» av problemene i den avsluttende diskusjonen av dydsforestillingen. Men før det skal vi se nærmere på kombinasjonen av komiske og patetiske leserføringer og hvilken betydning den får for fortellingens filosofiske virkemåte. Den følelsesmodale blandingen diskuteres først som en «legering», i sammenheng med Voltaires dramapraksis og teori om patosens funksjon. Deretter undersøkes den som sidestilling og kontrast, i lys av Jean Starobinskis analyse av «den dobbeltløpne rifles lov».

## FRA SATIRE TIL PATOS

Usikkerheten i forhold til hva som er det filosofiske «budskapet» i *L'Ingénu* skyldes ikke kun at handlingsoppbygningen supplerer *conte*-genren med elementer fra roman og tragedie. Splittelsen mellom blandingens ingredienser er kanskje enda tydeligere i sammensetningen av følelsesmodale føringer. Fortellingens første del er preget av burlesk satire, mens den siste delen er preget av patosfylt følsomhet. Dette er nytt for *conte*-genren, men ikke for Voltaire. Det kan være en fordel å se *L'Ingénu* i sammenheng med Voltaires øvrige genrepraksis, for eksempel den rørende komedien. Den tydeligste parallellen, *L'Enfant prodigue* (1736), beveger seg fra komisk til patetisk og ender i en tårefylt forsoning, på samme måte som *L'Ingénu*.<sup>360</sup> I forordet peker Voltaire på at den modale dobbelheten står i forhold til tilværelsens potpurriaktige karakter: «On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, s. 326, 328, og 334.

<sup>360</sup> Stykket var en samtidssuksess og bidro til gjennomslaget for den tårevåte komedie (*comédie larmoyante*) man gjerne forbinder med Nivelles de la Chaussée. Voltaire selv foretrakk termen *comédie d'attendrissement*, jf. forordet til *Nanine* (1749), O 31b, s. 66.

hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes».<sup>361</sup> Det er verd å understreke at Voltaire i arbeidet med komedien tenker den modale dobbeltheten som en enhet: Komisk og patetisk utfyller hverandre, og blandingen kan slik sett beskrives som en legering. At dette virker i forlengelsen av en (klassisistisk) teori om kunst som gjengivelse av «naturen», er særlig tydelig i Voltaires kommentarer til *La Princesse de Navarre* (1745).<sup>362</sup> I et brev til d'Argental, skriver Voltaire: «Je conviens avec vous que le plaisant et le tendre sont difficiles à allier. Cet amalgame est le grand'œuvre. [...] Enfin cela est dans la nature. L'art peut donc le représenter».<sup>363</sup> Det påfallende ved Voltaires rørende komedier er skiftet fra komisk til patetisk, og dette gjelder også *L'Ingénu*. Vi skal se på hvilken måte den nye patosen etableres i fortellingen.

Den indirekte argumentasjonen i den første delen av *L'Ingénu* kjenner vi igjen fra tidligere fortellinger, med den forskjell at fraværet av en negert tese gjør at fortellingen ikke virker didaktisk gjennom rekapitulasjoner som knytter handlingen til tematiske ledemotiver.<sup>364</sup> Satiriske, ironiske og burleske elementer virker like fullt som før. Midtveis i fortellingen finner vi imidlertid nye stilistiske teknikker som taler til leserens følelser og forsøker å skape innlevelse. Når fortellingen vender seg mot det patetiske, mangedobles *deixis*, tegn på den narrative instansens tilstedeværelse. Disse er relativt få i den klassiske filosofiske fortellingen og i begynnelsen av *L'Ingénu*, mellom ett og åtte per kapittel, men i den siste delen styrkes fortellerinstansens styring av leseren, og vi får tjue til tretti slike tegn per kapittel. Dette gjelder særlig epiteter, epifonemer og andre atemporelle refleksjoner, verbtider som viser diskursens nivå, og ikke minst personlig og (særlig) demonstrativ *deixis* kombinert med verdibeskrivende adjektiver.<sup>365</sup> Voltaire bruker dessuten historisk presens mer aktivt enn i tidligere fortellinger, og bortfallet av ytingsverb («dit-ib»), som dukker opp i Vadé-samlingen, er mer omfattende i den siste delen av *L'Ingénu*.<sup>366</sup> Bruken av historisk presens bidrar til å dramatisere handlingen, mens bortfall av ytringsverb minsker

---

<sup>361</sup> VE/*encadrée* 7, ss. 231–235, «Her ser man en blanding av alvor og spøk, morsomt og rørende. Slik er også menneskenes liv broket; ofte kan til og med den samme hendelsen avstedkomme alle disse kontrastene».

<sup>362</sup> Denne ballettkomedien (*comédie-ballet*) med musikk av Rameau ble bestilt av Richelieu som en eksplisitt blanding av opera, komedie og tragedie, og Voltaire fortvilte over å skulle skrive et stykke «où il entre de tout, et où il faut que les genres opposés ne se nuisent point» (D 2986, til Richelieu 5. juni 1744, «hvor alt mulig inngår, og hvor motsatte generer ikke skal skade hverandre»). Stykket ble satt opp i Versailles 23. og 27. februar 1745. Forestillingen ble Voltaires gjennombrudd overfor Louis XV og sikret ham adelsstittel og stilling som kongelig historiograf.

<sup>363</sup> D 2985, 5. juni 1744, «Jeg er enig med Dem om at det morsomme og det ømme er vanskelig å forene. Denne legeringen utgjør selve storverket. [...] Men det er slik i naturen. Kunsten kan følgelig gjengi det». Jeg oversetter «amalgame» med «legering» selv om ordet på fransk kan innebære ikke-homogeniserte elementer. Dette fordi «allier» er målsetting for blandingen, et ord som også dukker opp i et brev til Richelieu noen dager senere, hvor det er tydelig at Voltaire sikter til en fullstendig sammensmeltning av metaller: «Vous avez ordonné l'alliage des métaux» (D2991, 18. juni 1744, «De har befalt meg å legere metaller»).

<sup>364</sup> Slik som Candides evinnelige referanser til Pangloss og den beste av alle mulige verdener, jf. Sareil 1961–2, s. 140.

<sup>365</sup> Jf. Sherman 1985, s. 215.

<sup>366</sup> Jf. Howells 1993, ss. 114–115.

avstanden mellom karakter og ytring, noe som historisk sett utgjør en forløper for fri indirekte diskurs. Begge teknikkene bidrar til å bringe leseren tettere inn på karakterene.

Denne listen med stramme grep søker rett og slett å skape innlevelse, og det er en estetisk målsetting man gjerne forbinder med den følsomme romanen (jf. s. 30).<sup>367</sup> Det kanskje tydeligste eksempelet på slik «romanaktighet» i *L'Ingénu* er passasjen som beskriver Mlle de Saint-Yves' følelsesmessige metamorfose etter at hun har gitt seg hen til Saint-Pouange:

Au point du jour elle vole à Paris, munie de l'ordre du ministre. Il est difficile de peindre ce qui se passait dans son cœur pendant ce voyage. Qu'on imagine une âme vertueuse et noble, humiliée de son opprobre, enivrée de tendresse, déchirée de remords d'avoir trahi son amant, pénétrée du plaisir de délivrer ce qu'elle adore ! Ses amertumes, ses combats, son succès partageaient toutes ses réflexions. Ce n'était plus cette fille [osv., de påfølgende setningene siteres på s. 114, og har demonstrativ *deixis* og atemporelle refleksjoner].<sup>368</sup>

Her finnes historisk presens i første, og presens som viser narrasjonen i andre setning; verbbruken bidrar slik til å gjøre hendelsene mer nærværende. Uttrykket for konflikt forsterkes av at fortelleren peker på hvor «vanskelig» det er å fortelle. Verdibetegnende adjektiv («âme vertueuse et noble») i tredje setning bekrefter at heltinnen er en figur man kan ønske å identifisere seg med. Setningen har fire beskrivende ledd, som i sin «flux» og «reflux»-aktige veksling mellom positive og negative følelser (skam, ømhet, anger, glede) illustrerer heltinnens indre kamp og skaper en effekt av følelsesmessig dybde. Men setningen inviterer også leseren bokstavelig til å hjelpe fortelleren i fremstillingsarbeidet ved å forestille seg følelsene som river og sliter i henne («Qu'on imagine»), og det avsluttende utropstegnet indikerer en interiorisering av denne forestillingen, som i senere romaners frie indirekte tale; utropstegnet «tilhører» Mlle de Saint-Yves' følelse. Gjennom forestillingsevnen kan vi slik ikke bare *bevitne* hva hun føler, men vi inviteres også til å *sette oss i hennes sted*, og føle med henne. Det avsluttende utropstegnet markerer nettopp den typen identifikasjonsprosess som romanen åpner for.

Ideen om at romanen virker på sin leser gjennom selvprojisering er på ingen måte Voltaires kjepphest; snarere tvert i mot, ettersom Voltaire er så skeptisk til romanen. Men andre 1700-tallsforfattere reflekterte over hvordan den nye og følsomme romangenrens modus (forstått som

---

<sup>367</sup> Et annet tegn på en vending mot romanen er at «forundringen» i slutten av *L'Ingénu* tar form av et «sjokk». De tidligere fortellingenes instruksjon er alltid negativ, representert ved *iron*-karakterens gjentatte forundring over en «uforståelig» verden, men *L'Ingénus* sjokkerte forståelse, som erstatter forundringen i internalisert og moralisert form, innebærer en metamorfose hvor han opphører å være en *iron* (jf. Howells 1993, s. 119).

<sup>368</sup> P, s. 333, «Ved morgengry flyr hun til Paris, utstyrt med ministerens løslatelsesordre. Det er vanskelig å beskrive hva som foregikk i hennes hjerte under denne reisen. Om man kunne forestille seg en dydig og edel sjel, ydmyket av

kommunikasjonsstruktur), krevde en ny form for følelsesmessig investering og intimitet med sin leser. Det kanskje mest kjente eksempelet er Diderots *Eloge de Richardson*, hvor han beskriver identifikasjonen med romankarakteren som at man setter seg i hans sted: «on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux».<sup>369</sup> Diderot peker på at identifikasjonsprosessen kan bli så sterk at man glemmer illusjonen og taler til romankarakterene slik et barn gjør i teateret, og at det er i nettopp denne selvprojiseringen at romanens didaktiske potensiale ligger; leseren opplever sin egen moralske gehalt i møtet med en fiksjon han glemmer at er fiktiv, og han bearbeides slik for dyden i sitt virkelige liv: «Qu'est-ce que la vertu ? C'est sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même. Le sacrifice que l'on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s'immoler en réalité».<sup>370</sup> Romanen er her en virkelighetssimulator som muliggjør dydstrening, ikke ulikt Huéts argument for romanen et knapt århundre tidligere (jf. s. 24), og ikke ulikt Mlle de Saint-Yves' bruk av romaner i klosteret.

Selv om teaterets resepsjonsbetingelser ikke åpner for den samme intimiteten som romanen, kan det likevel være verd å se frembringelsen av patos i *L'Ingénu* i sammenheng med teateret. De to siste og mest patetiske kapitlene er nemlig ikke bare preget av stramme didaktiske føringer, men er også i høy grad preget av en scenisk fremstilling. Foruten at handlingen er sekvensielt organisert («coup de théâtre»), ordnes den i forhold til et scenisk rom («scène», «personnages», «spectacle», «assistants»). Særlig samlingen av alle karakterene rundt sengen til den døende Mlle de Saint-Yves har karakter av «tablå», som i et bilde av Greuze.<sup>371</sup> Denne typen «sceniske» beskrivelser som fryser et øyeblikk og fyller det med visuell uttrykkskraft, var på ingen måte en uvanlig teknikk i samtiden.<sup>372</sup> Teknikken reduserer avstanden mellom leseren og det fortalte ved at leserens forestillingsevne føres med detaljer. Særlig kombinert med bruk av historisk presens muliggjør dette økt følelsesintensitet.

---

skam, beruset av ømhet, istykkerrevet av anger over å ha bedratt sin elskede, gjennomtrengt av glede over å befri det hun forguder! Bitterhet, kamp og suksess opptok all hennes grubling. Det var ikke lenger denne enkle piken».

<sup>369</sup> Diderot 1996, bind IV, s. 155, «man forener seg med rollen hans hvis han er dydig, og tar avstand fra den med indignasjon hvis han er urettferdig eller ond»

<sup>370</sup> *Ibid.*, s. 156, «Hva er dyd? Hvilken side man enn ser det fra, så er det en selvopoffrelse. Avkallet man gir på sin person i tanken er en førrefleksiv evne til å ofre seg på ordentlig».

<sup>371</sup> For en mer detaljert analyse av passasjen, se Sherman 1985 s. 215–224.

<sup>372</sup> «Tablå» i dikterkunsten ble på 1700-tallet som oftest forstått ganske enkelt som «beskrivelser»: Dikteren «maler». Diderot bruker imidlertid termen i en mer snever forstand i forhold til sine *dramas bourgeoises*, for å beskrive «stillestående» sceniske fremstillinger med særlig visuell uttrykkskraft, i motsetning til dramaets *coup de théâtre*, eller øyeblikk der handlingen gjør et sprang (jf. Fried s. 95). Slike sceniske tablåer finner man også i Voltaires dramaer fra og med *Tancrède* (1760) selv om Voltaire hadde vondt for å innrømme at han lot seg inspirere av den borgerlige tragedien (jf. Lagrave 1987). Jeg bruker her termen i en mer generell betydning, som en beskrivelse i fortellende tekster som «utmaler» et øyeblikk med sceniske detaljer.



De sceniske teknikkene i *L'Ingénu* innebærer imidlertid at fortellingens avslutning er en narrativ versjon av en borgerlig tragedie (*drame bourgeois*), og det virker i utgangspunktet problematisk for Voltaire. For i motsetning til den rørende komedien, som til nød kunne aksepteres, var tragedien Voltaires hellige ku. Borgere kunne rett og slett ikke være tragiske karakterer, en slik genreblanding var for ham monstrøs.<sup>373</sup> Samtidig er det nettopp dette som skjer med Mlle de Saint-Yves; gjennom sitt offer trer hun inn i rekken av Ifigeneia-lignende skikkelser. Til dette kan man innvende at genreblandingens eventuelle monstrøsitet må ses i forhold til at *L'Ingénu* er skrevet med henblikk på et bestemt publikum, som likte nettopp den typen fortellinger. Dette kan underbygges med et brev fra perioden der fortellingen tok form, hvor Voltaire skriver: «Ne pourrait-on point faire quelque livre qui pût se faire lire avec quelque plaisir, par les gens mêmes qui n'aiment point à lire, et qui portât les cœurs à la compassion ?».<sup>374</sup> Følsomheten og innlevelsesestetikken i *L'Ingénu* fremstår slik som bevisste og gjennomtenkte valg. Voltaires siktemål er først og fremst pragmatisk: Det handler ikke om å spore leseren til refleksjon, som i den klassiske *conte philosophique*, men om å røre ham. Da må man bite i gresset og benytte grep fra den borgerlige tragedien eller fra den følsomme romanen (dessuten er den borgerlige tragedien omdannet til narrasjon strengt tatt ikke lenger teater).

Det tragiske aspektet ved *L'Ingénu* har også mer vidtrekkende konsekvenser. Ideen om å røre utgjør for Voltaire tragediens *raison d'être*. «Si on ne remue pas l'âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer», skriver han i *Commentaires sur Corneille*.<sup>375</sup> Selv om Voltaire ser på seg selv som en viderefører av Racines og Corneilles dramatik og tviholder på klassisistiske krav til form og innhold, til *vraisemblance* og *bienséance*, er han også sterkt influert av den engelske tradisjonen. Målet var først og fremst å utsette tilskueren for en hjerteskjærende opplevelse, for det var dette som i Voltaires øyne ga publikumssuksess. I praksis var han en viktig pådriver for styrkingen av teaterillusjonen, ved blant annet å få publikum ned fra scenen og velge gode

---

<sup>373</sup> Jf. forordet til *Nanine*, O 31b, s. 66. En versifisert utgave av kritikken finnes i *Le Pauvre diable*:

Souvent je bâille au tragique bourgeois,  
Aux vains efforts d'un auteur amphibie  
Qui défigure et qui brave à la fois,  
Melpomène et Thalie.  
Mais après tout, dans une comédie,  
On peut parfois se rendre intéressant  
En empruntant l'art de la tragédie,  
Quand par malheur on n'est point né plaisant.

<sup>374</sup> D 13641, til Moultoou oktober/november 1766, «Kunne man ikke skrive en bok som kunne leses med glede, selv av dem som ikke liker å lese, og som kunne bringe hjertene til medfølelse?».

<sup>375</sup> O 55, s. 1031, «Om man ikke beveger sjelen, vanner man den ut. Det finnes ingen mellomting mellom å røres og å kjede seg».

skuespillere, og dramatikken hans preges av en tiltagende bruk av spektakulære plott, voldsomme handlinger og skrekkeffekter for å «ryste» tilskuerne.

Fokuset på følelsesintensitet henger dessuten tett sammen med Voltaires avvisning av Aristoteles' teori om *katharsis*. «Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine», skriver han i *Commentaires sur Corneille*.<sup>376</sup> *Katharsis* forstås her som en slags moralsk dannende refleksjonsprosess der tilskueren relaterer tragedien til sitt eget liv. Voltaires poeng er at tilskueren ikke går i teateret for å tenke, men for å *røres*, og at det er den umiddelbare følelsen som teller:

pour qu'un acteur intéresse, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même ; qu'il examine, ou non, quels seraient ses sentiments s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse ; qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit pas purgé ; c'est selon nous une question fort oiseuse.<sup>377</sup>

Selv den mest utrente teatergjenger røres umiddelbart av en god tragedie, slik L'Ingénu gråter når han leser Racine. Denne «rørende» følelsen er gjerne «uklar» (*confus*) for novisen, men kan trenes opp gjennom skjerping av sanseapparatet og kunnskap om tragediens regler.<sup>378</sup> Den gjengse teatergjenger er imidlertid ingen kjenner, og tragediens moralske «skole» må følgelig danne tilskueren direkte, gjennom den uklare følelsesmessige «berøringen». Dette er mulig fordi det er «naturen» som rører, og «naturen» er for Voltaire ikke bare estetisk, men også etisk ladet i utgangspunktet. I artikkelen «LARMES» i *Questions sur l'Encyclopédie* beskriver han hvordan det er mulig at en forbryter kan gråte dydige tårer i teateret over forbrytelser han selv har begått:

C'est qu'il ne les [les crimes] voit pas avec les mêmes yeux, il les voit avec ceux de l'auteur et de l'acteur. Ce n'est plus le même homme [...]. Son âme [...] est vide ; la nature y rentre, il répand des larmes vertueuses; c'est là le vrai mérite, le grand bien des spectacles. [...] Le capitoul David, qui sans s'émouvoir, vit et fit mourir l'innocent Calas sur la roue, aurait versé des larmes en voyant son propre crime dans une tragédie bien écrite et bien récitée.<sup>379</sup>

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, «Når det gjelder renselsen av lidenskapene, aner ikke jeg hva det er for slags medisin».

<sup>377</sup> *Ibid.*, s. 1040, «for at en skuespiller skal fengsle, må vi frykte for ham og røres av medynk med ham. Det er det hele. Om tilskueren deretter vender blikket mot seg selv, om han gjennomgår eller ikke hvilke følelser han ville hatt om han befant seg i samme situasjon som den som fengsler ham, om han blir rensert eller ikke rensert? det er etter vår mening et svært unyttig spørsmål».

<sup>378</sup> Jf. art. GOÛT, se s. 10.

<sup>379</sup> VE/Cramer, «Det er fordi han ikke ser dem [forbrytelsene] med samme øyne, han ser dem med øynene til forfatteren og skuespilleren. Det er ikke lenger den samme mannen [...]. Hans sjel [...] er tom; naturen fyller den, han gråter dydige tårer. Det er dette som er teaterets sanne verdi, dets store nytte. [...] Dommeren David, som uten å røres så den uskyldige Calas dø på hjulet etter egen befaling, ville felt tårer om han hadde sett sin egen forbrytelse i en velskrevet og godt fremført tragedie».

Den kunstneriske fremstillingen evner å røre mer enn virkeligheten nettopp fordi den setter tilskuerens følelser i kontakt med «naturen»; den estetiske opplevelsen *fyller* endog tilskueren med natur.<sup>380</sup> Tragediens innebygde moral gjør slik teateret *i seg selv* oppbyggelig.

På tilsvarende vis som teatergjengerne, åpner ikke alle *L'Ingénus* lesere boken for å få en intellektuell nøtt å knekke, mange av dem vil først og fremst underholdes av en gripende kjærlighetshistorie. Følgelig må dette være utgangspunktet for bibringelsen av en «filosofisk» lærdom og ikke refleksjonen. Det faktum at man i fortellingen har en forteller plassert mellom karakterer og tilskuer/leser gjør det kanskje enda lettere å se hvordan tragediens «innebygde» moral omdannes til moralsk instruksjon kombinert med følelsesappell i fortellingen. Et eksempel er når heltinnen i tablået rundt sykesengen omsider bekjenner for familien hva hun har måttet gjennomgå: «Chaque mot fit frémir d'étonnement, de douleur et de pitié tous les assistants. Tous se réunissaient à détester l'homme puissant qui n'avait réparé une horrible injustice que par un crime, et qui avait forcé la plus respectable innocence à être sa complice».<sup>381</sup> Tilskuerne («assistants») ved sykesengen fylles med smerte og medynk («douleur et pitié») som i teateret, og leseren inviteres implisitt til å følge dem som gruppe («tous se réunissaient») i deres avsky, ved at fortelleren velger de verdibeskrivende adjektivene «horrible» og «respectable» for å beskrive deres (og sitt eget) syn på henholdsvis Saint-Pouanges og Saint-Yves' handlinger. Leseren instrueres ikke negativt, gjennom gjentagelsen av en mislykket instruksjon, men positivt, gjennom en invitasjon til å dele karakterenes forståelsessjokk og indignasjon.

Vi har diskutert noen stilistiske grep i den siste delen av *L'Ingénu*, som fremstiller patos og som «rører» leseren, og som gjerne forbindes med tragedien og romanen. Men kan disse virkelig smelte sammen med den burleske tonen i de første kapitlenes *conte*? Svaret er negativt: Modusblandingen i *L'Ingénu* utgjør ingen «legering», slik Voltaire tar til orde for i forbindelse med de rørende komediene. Jeg vil hevde at årsaken til dette er at det ikke lenger er «naturen» som betinger blandingen av elementer, men en atskillig mindre harmonisk størrelse: *L'Infâme*. Resepsjonshistorien demonstrerer også at patosen i *L'Ingénu* ikke uten videre kan «legeres» med en burlesk *conte*. Allerede Grimm påpekte fortellingens skifte fra komisk til patetisk som noe negativt. På tilsvarende vis mener Vivienne Mylne at fortellingens to modi skaper en uønsket dikotomi, Christiane Mervaud argumenterer for at fortellingen preges av en permanent *hiatus*, og

---

<sup>380</sup> Vel og merke dersom fremstillingen er «naturtro», hvilket innebærer både at selve teksten og skuespillerne er «naturlige», i forhold til samtidens konvensjoner.

David Highnam medgir at modusvendingen gir mesterverket en brist.<sup>382</sup> Skiftet i følelsesmodus resulterer for mange lesere i at patosen «punkteres» av de burleske elementene. Grimm synes den siste delen blir kjedelig, og Roger Laufer, Vivienne Mylne og Roger Pearson leser alle Mlle de Saint-Yves' død som en parodi på Julies i *La Nouvelle Héloïse*.<sup>383</sup> Kritikken kan forklares som at en del lesere reagerer på de «diktatoriske» leserføringene som pålegges i siste del av fortellingen, og gjør et slags opprør ved å erstatte patos med patosparodi.<sup>384</sup> Trangen til opprør forsterkes av at fortelleren i den første delen ikke har styrt leseren like aktivt. Man tror man leser en satirisk *conte*, og føler seg gradvis lurt inn i den patetiske modusens strenge føringer. På en slik bakgrunn kan vi avkrefte at komisk og patetisk «smelter» sammen i *L'Ingénu*.

## DEN DOBBELTLØPNE RIFLES LOV

Det gir et bedre bilde av fortellingens «filosofiske» virkemåte å fremheve modusblandingens som kontrastfylt. Jean Starobinski har gjort en utmerket analyse av *L'Ingénu*, som viser hvordan fortellingen er bygget opp av kontrastfylte dobbelte figurer, og hvordan kontrastene i sin tur er betinget av et tredje, balanserende element. Utgangspunktet er et likhetstrekk med stilarten «rokokko», som også kombinerer dualitet og asymmetri (men uten at resultatet nødvendigvis blir harmonisk i *L'Ingénu*).<sup>385</sup> På lignende vis som «subtraksjonen» og den «korte» kausaliteten i *Candide*, er *L'Ingénu* preget av en humoristisk og grotesk «atomisering» av en eventuell helhetsmening, ved at den stykkes opp og reduseres til en serie løsrevne, konkrete hendelser, – Starobinski beskriver her en burlesk teknikk som ligner punkteringen, ettersom den fungerer etter et prinsipp om gjenoppretting av balanse gjennom en uventet motvekt, og som bekrefter et gjennomgående prinsipp for den filosofiske fortellingen: ekvivalens gjennom dissymmetri.<sup>386</sup> Seriene av binære opposisjoner balanseres gjennom en asymmetrisk «*idée obsédante*» (besettende

---

<sup>381</sup> P, s. 343, «Hvert ord fikk publikum til å dirre av overraskelse, smerte og medynk. De avskydde alle i fellesskap den mektige mannen som hadde erstattet en fryktelig urett med en forbrytelse, og som hadde tvunget den mest ærbare uskyld til å gjøre seg delaktig».

<sup>382</sup> Mylne 1967, s. 1064, Mervaud 1983, s. 16, Highnam 1975, s. 77. Ronald Ridgway, som leser fortellingen som «a tract in favour of sensibility», synes først å komme til motsatt konklusjon; at det er den første delens satire som forstyrrer en god følsom roman (Ridgway 1973, s. 242), men ved nærmere undersøkelse er romanen «flawed» fordi dens følsomhet byr på «melodramatic exaggeration and an overemphasis on the externals of emotion» (Ridgway 1973, s. 247). For flere referanser til lesere som reagerer på den stilistiske dobbeltheten, se Clouston 1986, ss. 6–7.

<sup>383</sup> Laufer 1963, s. 103, Mylne 1983, s. 16, Pearson 1993, s. 175–177.

<sup>384</sup> Jf. Sherman 1985, s. 215.

<sup>385</sup> Starobinski viser til Roger Laufers analyse av *L'Ingénu* som «rokokko», der et manglende sentrum får utslag i kontraster eller antiteser; for eksempel jansenister versus jesuitter, provinsial enkelhet versus hoffets sluhet, fornuft versus følelser (Laufer 1963, s. 100). Patrick Brady påpeker at Laufers oppfatning av rokoko passer bedre med det andre kaller «nyklassisisme» fordi kontrasten står sentralt, mens rokoko er organisk, syntetisk, asymmetrisk og harmonisk: Marivaux er rokoko, men ikke Voltaire (Brady 1984, s. 61f). Starobinski på sin side utvikler nettopp ideen om harmonisk asymmetri.

<sup>386</sup> Starobinski 1989, s. 155, «Le principe de l'équilibre rétabli par un contrepoids inattendu», «principe de l'équivalence dans la dissymétrie».

tanke); dualiteten er betinget av en ytre begrensning, noe vi ser tydelig gjennom Voltaires bruk av konjunksjonen *men* (som vi kjenner igjen fra *Zadigs* «flux» og «reflux»): «L'Ingénu est reconnu par ses parents, *mais*, à cause de son baptême, celle qu'il aime lui est refusée. II a vaincu les Anglais, *mais*, à cause de la dénonciation du jésuite et du bailli, il est jeté en prison. II est délivré par la belle Saint-Yves, *mais* [osv.]».<sup>387</sup> Den asymmetriske «besettende tanke» som balanserer vellet av dualiteter, er Voltaires hovedfiende, *l'infâme*, i form av institusjonalisert og legalisert urett.

Den treleddede, asymmetriske figuren som Starobinski arbeider seg frem til, gjentas på to nivåer. På den ene siden er figuren langt mer enn et stilistisk grep; den uttrykker Voltaires verdenssyn, hans filosofis *état final* (jf. s. 109). Baboucs «monde comme il va», har blitt *Candides* og *L'Ingénu*s «monde qui cloche», en verden som halter.<sup>388</sup> Det er som om man ikke kan få noen harmonisk bevegelse så lenge *l'infâme* utgjør det tyngste punktet. Det nødvendiggjør på den annen side en dobbel motvekt, for om mulig å få verden til å halte mindre. Starobinski illustrerer den «dobbelte» filosofiske didaktikken som svarer til en haltende verden, med en suggererende figur hentet fra fortellingen selv: «la loi du fusil à deux coups», den dobbeltløpne rifles lov.<sup>389</sup> En dobbeltløpen rifle av den typen *L'Ingénu* bærer, har et ekstra skudd, slik at jegeren skal være sikker på å treffe sitt bytte. Voltaire bruker imidlertid sitt ekstraskudd til å treffe også motstanderens motstandere: På samme måte som i *Candide*, der ulykken stikker hull på metafysiske ballonger, men hvor ulykken likevel ikke er rettferdig, innebærer dobbelhetene i *L'Ingénu* også et verken-eller. Mlle de Saint-Yves er kanskje en tåpe, men det gjør ikke behandlingen hun utsettes for mindre umenneskelig.<sup>390</sup> Som *L'Ingénu* sier det i Bastillen: «Ceux qui se font persécuter pour ces vaines disputes de l'école me semblent peu sages; ceux qui persécutent me paraissent des monstres».<sup>391</sup>

Den dobbeltløpne riflen som metafor for føringen av leseren i *L'Ingénu* åpner for at vi kan se kontrasten mellom det komiske og det patetiske som en dobbel bevegelse i samme retning. Fortellingens to modi utgjør parallelle skudd mot *l'infâme*. Om det ene skuddet ikke drar med seg leseren, så lykkes det andre. Fordelen med en slik tilnærming er at den viser hvordan fortellingen kan fungere gjennom både patos og patosparodi. Selv om leseren vegrer for å identifisere seg med karakterene og føle med dem i deres kvaler, er det ingen tvil om hvor ansvaret for uretten

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, ss. 153, 160f, «L'Ingénu blir gjenkjent av slektningene sine, *men*, på grunn av dåpen blir han nektet den han elsker. Han har bekjempet engelskmennene, *men*, på grunn av jesuittens og fogdens anklage blir han kastet i fengsel. Han løslates av den skønne Saint-Yves, *men*, [osv.]»

<sup>388</sup> *Ibid.*, s. 163.

<sup>389</sup> *Ibid.*, s. 158.

<sup>390</sup> *Ibid.*, s. 163, «Cette touchante victime est peut-être une sottise».

<sup>391</sup> P, s. 326, «De som setter seg selv i fare for en meningsløs teologisk dispuitt er i mine øyne lite kloke, men de som forfølger dem er monstre».

ligger. En parodisk lesning forhindrer ikke at fortellingen kan produsere avsky over avgrunnen mellom ideal og virkelighet, og opprør overfor dem som gjør avgrunnen større. David Highnam har påpekt hvordan tilbakevendingen fra romanens følsomhet til *conte*-formens ironi åpner for et tredje, «kosmisk» alternativ hvor selve verden er absurd, fordi det er umulig å gripe logikken bak det som skjer.<sup>392</sup> Denne «kosmiske» ironien bunner i en kontrastvirkning som ikke bare gjør det patetiske komisk, men som også gir det komiske en alvorlig undertone. Den gru leseren føler ved å oppdage at *l'infâme* utgjør verdens tyngdepunkt, får imidlertid selskap av en positiv motvekt, i form av en filosofisk dydsforestilling. Vi skal se nærmere på konstruksjonen av denne og diskutere den i forhold til leserrollene i fortellingens siste avsnitt, i særdeleshet de to avsluttende devisene.

## FILOSOFISK DYDSFORESTILLING

Den dobbeltløpne riflens treleddede figur kan brukes som bilde på konstruksjonen av et moralsk normgrunnlag i *L'Ingénu*. På et implisitt plan utvikler fortellingen en dydsforestilling som tjener som filosofisk veileder i forhold til verden utenfor. Denne forestillingen beveger seg gjennom tre ledd, først en kontrast mellom en «indiansk» versjon av latinsk *virtus* og en snerpete dydighet i form av fransk *bienséance*, deretter et «filosofisk» dydsbegrep.<sup>393</sup> Utviklingen er tett forbundet med Voltaires sensualistiske grunnsyn, som søker å forene sansebasert erkjennelse med en følsomhetens etikk.

Sensualismen i sin burleske form er tydelig til stede i første del av *L'Ingénu*, når franske skikker konfronteres med «primitiv» fornuft og bokstavelig lesning. Her utnyttes til fulle det kognitive potensialet i opplysningsfilosofens latter, ettersom det sansbare, målbare og konkrete både ligger til grunn for de burleske teknikkene og fremheves som basis for erkjennelsen. Indianeren L'Ingénu utgjør sågar prototypen på en sensualistisk erkjennelsesmodell, «car n'ayant rien appris dans son enfance, il n'avait point appris de préjugés. Son entendement, n'ayant point été courbé par l'erreur, était demeuré dans toute sa rectitude. Il voyait les choses comme elles sont, au lieu que les idées qu'on nous donne dans l'enfance nous les font voir toute notre vie comme elles ne

---

<sup>392</sup> Jf. Highnam 1975, s. 81, s. 83, «The effect on the reader is neither the cleansing awe of tragedy or the tearful sympathy of the bourgeois drama, but rather the profound realization of an enormous gulf between utopia and reality and the horror of those traits of human nature [...] which enlarge that gulf».

<sup>393</sup> Det vanlige bokmålsordet *dyd* dekker normalt bare den snerpete betydningen, som i *pudeur* eller *chasteté*, mens det nynorske *dygd* bevarer tvetydigheten. På bokmål blir *dygd* normalt brukt for å beskrive Aristoteles' dydsbegrep, som riktignok ligger svært nært det latinske *virtus* og det franske *vertu*, men den tette koblingen til Aristoteles gjør ordet likevel uegnet i denne sammenhengen.

sont point».<sup>394</sup> Den «bon sens naturel» som følger av heltens «naturlige» oppvekst, innebærer et «sansenes primat»: Ideene dannes på bakgrunn av sanseintrykk eller erfaring, i motsetning til for eksempel forestillingen om medfødte ideer. Helten insisterer på dette: «je suis assez accoutumé à dire ce que je pense, ou plutôt *ce que je sens*» (min uth).<sup>395</sup> L'Ingénus sensualisme understrekes av kontrasten til Gordon, som tilhører disse «philosophes qui s'efforcent d'être insensibles», og som har «laborieusement fortifié des préjugés», men som «omvendes» gjennom møtet med heltens sansebaserte fatteevne, slik at han kan ta utgangspunkt i det sansbare og konkrete: «Je suis bien plus sûr de mon malheur que de la grâce efficace».<sup>396</sup> At sensualismen ligger i bunnen av heltens karakter, understrekes også av at hans besvimelse ved heltinnens død formuleres som at han mister sanseevnen («L'Ingénu perdit l'usage de ses sens»), og når han igjen vekkes til live, har han gjennomgått metamorfosens siste ledd og blitt en «philosophe intrépide».<sup>397</sup>

Den patetiske vendingen i fortellingens siste del aktualiserer imidlertid også sensualismens *etiske* aspekt. For sansebasert erkjennelse er ikke nok som moralsk rettesnor. Dette er en av 1700-tallsfilosofiens viktige utfordringer, og det gjenspeiler seg i bildet av filosofen som følsom (*sensible*) i ordets begge betydninger (jf. s. 36). For Voltaire er det viktig at filosofen lar seg røre, og lar klarsyn, dømmekraft og medfølelse i samspill lede til gode handlinger mot nesten. I *L'Ingénu* får denne «sensualistiske» foreningen av sansebasert erkjennelse og følelsesbasert etikk uttrykk i en glidning i bruken av ordet «dyd» (*vertu*), som samler i seg både en materialistisk og en etisk betydning, et funksjonelt prinsipp og en moralsk fordring. Når L'Ingénu i den komiske «sengescenen» vil føre Mlle de Saint-Yves tilbake til «le chemin de la vertu» («dydens vei»), handler han ut fra et funksjonelt dydsbegrep, hvor alt tyder på at han duger («L'Ingénu possédait une vertu mâle et intrépide»)<sup>398</sup> Heltinnen er imidlertid «plus discrètement vertueuse», og blir ut fra L'Ingénus logikk dermed dysfunksjonell.<sup>399</sup> For hun lar sin dugelighet styres av *bienséance*, og denne loven presenteres for L'Ingénu som «un frein que la vertu s'est donné à elle-même», med andre ord en potenshemmer som repeterer den symbolske kastrasjonen i Bibelens påbudte omskjæring, som l'Ingénu like før ville gjennomføre bokstavelig.<sup>400</sup> Man kan si at dydens evne til slik å gi seg selv en lov, eller vende seg mot seg selv, innebærer at funksjondyktigheten overføres

---

<sup>394</sup> P, s. 325, «ettersom han intet hadde lært i sin barndom, hadde han ikke lært noen fordommer. Hans fatteevne, som ikke hadde blitt fordreid av feil, var forblitt renlinjet. Han så tingene slik de er, i stedet for disse ideer som man gis i barndommen, og som får oss til hele livet å se dem slik de ikke er».

<sup>395</sup> *Ibid.*, s. 320, «jeg er ganske vant med å si hva jeg tenker, eller snarere hva jeg sanser».

<sup>396</sup> *Ibid.*, ss. 342, 318, 326, «filosofer som bestreber seg på å være ufølsomme», «møysommelig forsterket sine fordommer», «Jeg er atskillig mer sikker på min egen ulykke enn på den virksomme nåde».

<sup>397</sup> *Ibid.*, s. 345.

<sup>398</sup> *Ibid.*, s. 302, «L'Ingénu eide en mandig og ufortrøden dyd».

<sup>399</sup> *Ibid.*, s. 303, «mer diskret dydig». Komikken ligger her selvsagt i at den funksjonelle dyden blir synonym for kåthet.

<sup>400</sup> *Ibid.*, s. 303, «en brems som dyden har gitt seg selv».

til et etisk plan, slik at domestiseringen gjør en mer funksjonell som sosialt individ. I løpet av fortellingen knyttes denne dydsforestillingen til kjærlighetens følelsesmessige side. Denne beskrives som «un sentiment aussi noble que tendre, qui peut élever l'âme autant que l'amollir, et produire même quelquefois des vertus».<sup>401</sup> Den typen dyd som kjærligheten kan produsere, realiseres i fortellingen i form av Mlle de Saint-Yves' offer av nettopp... «dyden», et offer som redder hennes elskede og hvis moralske gehalt («noble», «tendre», «élever l'âme») står i diametral motsetning til den fysiske fornedringen hun gjennomgår.

For Voltaire er det nestekjærlighet som utgjør selve definisjonen av *vertu*: «Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain», skriver han i *Dictionnaire philosophique*.<sup>402</sup> Følgelig er det ingen selvmotsigelse at Mlle de Saint-Yves «dydig gir seg hen», og de «hulk» som unnslipper henne når hun hører ordet «dyd» viser en anger som hun ut fra fortellingens normsystem ikke fortjener.<sup>403</sup> Dette understrekes av heltens ord: «Qui ? vous, coupable ! lui dit son amant ; non, vous ne l'êtes pas ; le crime ne peut être que dans le cœur, le vôtre est à la vertu et à moi», og han får bifall av fortrelleren: «Elle ne savait pas combien elle était vertueuse dans le crime qu'elle se reprochait».<sup>404</sup> Bruken av ordet *vertu* i *L'Ingénu* viser hvordan konflikten mellom en materiell, funksjonsbasert dugelighet og et potenshemmende krav om sømmelighet, erstattes med et ideal om velgjørenhet, som en etisk handling som viser sosial funksjonsdyktighet og moralsk integritet på et nivå hinsides regler for dannet oppførsel. Beskrivelsen av Mlle de Saint-Yves som «la généreuse et respectable infidèle» er en oxymoron som rommer en typisk burlesk punktering og som trekker linjen tilbake til den komiske *Cosi-Sancta*.<sup>405</sup> Men den komiske virkningen annulleres ved at det nettopp er hennes «utro» og «lave» handling som gjør henne «tro» og «opphøyer» henne. Det komiske og det patetiske står slik sett ikke i noe filosofisk eller ideologisk konfliktforhold, sett i forhold til fortellingens «filosofiske» dydsideal. I stedet viser oxymoronens indre kontrast til den *idée obsédante* (jf. Starobinski) som hjemsøker fortellingen og gjør det nødvendig for en heltinne å ofre dyden for å være dydig (*l'infâme*). Oppløsningen av burlesk *virtus* og snerpete *bien-séance* i et «filosofisk» ideal om *bienfaisance*, opphøyer dessuten dyden som et motsvar til *l'infâme*. Dyden er

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, s. 327, «en følelse like edel som øm, som kan opphøye sjelen like mye som den kan svekke den, og til og med noen ganger produsere dyder».

<sup>402</sup> Art. VERTU, O 36, s. 581, «Hva er dyd? Å gjøre vel mot nesten».

<sup>403</sup> P, s. 331, 335.

<sup>404</sup> *Ibid.*, ss. 343, 335, «Hva? De skyldig! svarte hennes elskede; nei, det er De ikke. Forbrytelsen finnes kun i hjertet, og Deres tilhører dyden og meg», «Hun visste ikke hvor dydig hun var i forbrytelsen hun bebreidet seg for».

<sup>405</sup> *Ibid.*, 336, «den generøse og ærbare bedragersken». *Cosi-Sancta* handler om en kvinne som opphøyes til helgen etter at hun har reddet sine nærmeste ved å være utro tre ganger; «un petit mal pour un grand bien». Voltaire tillegger fortellingen Augustin, og alluderer til den implisitt i *L'Ingénu* både gjennom heltinnens dilemma og «martyrium» (hun heter også *Saint-Yves*), og gjennom en lignende historie, også tillagt Augustin (men signifikant nok med et mindre heldig utfall), som père Tout-à-tous forteller for å lede Mlle de Saint-Yves «på dydens vei».



hjertets sanne «natur», og går til sist av med seieren. For *l'infâmes* ansikt og fortellingens største skurk, ministeren Saint-Pouange, lærer å kjenne sitt hjerte og feller naturens tårer når han konfronteres med Mlle de Saint-Yves' åpne kiste, og denne metamorfosen gjør ham til en velgjører.<sup>406</sup>

Denne lesningen er imidlertid ikke den eneste mulige. Det er et problem at dydens seier over *l'infâme* forutsetter en «ofring» av den dydigste figuren. Mlle de Saint-Yves feiler riktignok i sin dannelsesestest ved at hun ikke klarer å tilpasse sine etiske idealer til den verden hun lever i: Det er bare *hun* som klandrer seg selv for sin brøde. Hennes offer av jomfrudommen er nødvendig, men martyrdøden er det ikke. Men sett i forhold til handlingens konstruksjon, «straffes» hun ikke bare for overdreven idealisme. Hennes død dekker over det svake motivet for at hun trer inn i rollen som gudmor, og som utgjør intrigens *neud*. Hun må også bort for at L'Ingénu (igjen) skal bli «intrépide», ikke som elsker denne gang, men som filosof og kriger, og for at Saint-Pouange skal lære å kjenne dyden i sitt hjerte. Dette skjulte premisset for dydens seier kan utlegges som at seksualiteten så vel som filosofien domestiseres i den siste delen: Mlle de Saint-Yves erstattes av Gordon («Le bon Gordon vécut avec L'Ingénu jusqu'à sa mort dans la plus intime amitié»),<sup>407</sup> og vi forlater vår indianer trygt integrert i et mannlig fellesskap av reflekterende «filosof» av den typen som befolker mange av Voltaires sene filosofiske fortellinger: M. Husson, M. Evrard, M. André, M. Sidrac, M. Goudman, M. Sherloc, og ikke minst Freind. *L'Ingénu* deltar slik i den borgerlige patosens vingeklipping av karnevalet, ved å underlegge det «Fars lov», og dyden blir en fetter av patosens undertrykkende makt.<sup>408</sup> Fortellingen synes å antyde at minnet om forbrytelsen vaskes vekk av den skyldiges dydige tårer, og tilbake står minnet om Saint-Yves som en helgenfigur. Sett i et systemkritisk perspektiv blir fint lite forandret gjennom ofringen av Mlle de Saint-Yves, snarere lykkes man slik med å gjøre L'Ingénu til en del av systemet.<sup>409</sup> *L'Infâme* i form av legitimerende institusjoner er like hel. Meningsløsheten ved Mlle de Saint-Yves' død er kanskje sjokkerende, men hennes funksjon som syndebukk og offerlam er enda verre. Vi skal se denne motforestillingen i lys av avslutningen og dens to deviser.

Som vi har vært inne på, forlater avslutningen den patetiske modusen og vender brått tilbake til *conte*-genrens satire. Sammen med den innledende historien om St. Dunstan, lukkes fortellingens

---

<sup>406</sup> Bruken av ordet «spectacle» i konfrontasjonen med kisten tydeliggjør likheten med teaterforestillingen, hvis moralske fortrinn er evnen til å fylle forbryterens sjel med natur og få ham til å felle dydige tårer (jf. art. LARMES).

<sup>407</sup> P, s. 347, «Den gode Gordon levde med L'Ingénu helt til sin død i det mest fortrolige vennskap». I forhold til eventyrparadigmet trer Gordon slik inn i prinsessens rolle.

<sup>408</sup> Jf. Howells 1993, s. 123.

*histoire véritable* slik inne i en metafiktiv ramme av eventyraktig karakter. I den klassiske fortellingen har den avsluttende piruetten som funksjon å minne leseren på fortellingens fiktive karakter. «*Et puis vous vous réveillâtes*», sier Platons elev i *Songe de Platon* og kolliderer fortellingens interne logikk. Historiens partikularitet erstattes med distanse og eksemplarisk generalisering, og samtidig påvises fortellingens dysfunksjon; den er bare en drøm, den er en bok med blanke ark eller uleselig tekst, den er den tapte fortellingen til en papegøye..., og fortellingene gjentar påpekningen av fiksjonens utilstrekkelighet ved at de er organisert som et slags komisk spill, der en uutgrunnet livsverden konfronteres gang på gang med en teori som ikke evner å forklare den.<sup>410</sup>

Avslutningen i *L'Ingénu* har likhetstrekk med en slik konstruksjon, men går samtidig lenger. På den ene siden gjør tilbakevendingen til eventyrformen *L'Ingénu* historie eksemplarisk. Dette kommenteres indirekte midtveis i fortellingen, når *L'Ingénu* selv kritiserer historieskrivningens utspring fra fabelen: «*Pourquoi toutes les autres nations [que la Chine] se sont-elles donné des origines fabuleuses ? [...] Ab ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité !*».<sup>411</sup> Fabler uten allegorisk verdi er i Voltaires og *L'Ingénu* øyne bare vås, og til og med skadelige ved at de brukes til å forfalske historien. Her kjenner vi igjen betingelsene for den klassiske *conte philosophique*. Sannhetsbærende er kun den fortellingen som kan leses på et eksemplarisk nivå, men for at eksempelet ikke skal bli en tankehemmende illustrasjon av en maksime, må loven utledes av eksempelet *a posteriori*. Den filosofiske fortellingen må følgelig bryte den allegoriske kontrakten, for eksempel ved å presentere to motstridende deviser i den avsluttende piruetten. I et slikt perspektiv er det tydelig hvordan *L'Ingénu* peker tilbake på den klassiske fortellingen.

På den annen side betyr invitasjonen til innlevelse i den tragiske kjærlighetshistorien at fortellingens univers kan oppleves som en «simulator», fremfor at hendelsene leses distansert som eksemplariske. I begge tilfeller handler det om å innkretse en «lov»: Den induktive eksempeleffunksjonen gjør singulære hendelser til noe mer enn seg selv ved at de systematiseres for å utlede en generell lov, mens simulatoren gjør det mulig for leseren å erfare denne loven «på kroppen», gjennom innlevelse i karakterene. Den «loven» leseren erfarer, er uskyldens og illusjonens død i møtet med en brutal verden. Dette er for så vidt ikke nytt, det er det samme *Candide* gjennomgår, men den avgjørende forskjellen er at vi følger prosessen fra innsiden, med fokus på karakterenes lidelse. Mlle de Saint-Yves' kvaler produserer indignasjon og avsky overfor

---

<sup>409</sup> M. G. Carroll og Eglal Henein leser også *L'Ingénu* dannelse som et forfall, hver på sin måte, ut fra en implisitt romantisk eller rousseauistisk forestilling om domestisering av fri, menneskelig natur (Carroll 1980, Henein 1981).

<sup>410</sup> Jf. Undank 1982, s. 65–75.

Saint-Pouange og hans allierte, og overfor det systemet som gir dem makt til å opptre som de gjør. Fortelleren sanksjonerer til og med L'Ingénus ønske om å drepe Saint-Pouange og seg selv, som i en virkelig tragedie: «Rien n'était plus à sa place».<sup>412</sup> Tilbakevendingen til *conte*-genren i det siste avsnittet fungerer i et slikt perspektiv som en provoserende kontrast. Den filosofiske fortellingens marionetter har kommet til liv, vi har blitt følelsesmessig engasjert i deres individuelle katastrofer — og så blir de i en kjapp oppsummering immobilisert som eksempler på tingenes generelle tilstand. Resultatet blir en avvisning av den metafiktive rammen, i den forstand at fortellingen distanserer seg fra eventyret. Den avsluttende premieutdelingen viser mest av alt at tradisjonelle fortellinger har fint lite å gjøre med virkeligheten.<sup>413</sup> Avslutningen av *L'Ingénu* er like utilfredsstillende som den fabuløse historien om St. Dunstans reise over havet på et fjell.

I det avsluttende avsnittet virker altså modusblanding gjennom kontrast, ved at den patetiske romanen/tragedien/*histoire véritable* og dens simulatorfunksjon konfronteres med den burleske og satiriske *conte* og dens eksemplariske funksjon. På et eksemplarisk nivå fører «sjokket» ved Mlle de Saint-Yves' død til både L'Ingénus og Saint-Pouanges gjenfødelse som «filosofen», og det virker følgelig som eksempelbelegg for Gordons devise om at «*malheur est bon à quelque chose*».<sup>414</sup> Problemet er devisens bruk av «être» i presens, mindre tvetydig ville det vært å si «*malheur peut être bon à quelque chose*». Gordons devise er en feilslutning, han generaliserer på alt for spinkelt grunnlag, i likhet med Pangloss. Den avsluttende devisen «*malheur n'est bon à rien*» avsanner den forrige ved at det «gode» som i akkurat dette tilfellet er oppnådd gjennom ulykken, ikke «duger» i forhold til å avskaffe *l'infâme* (*bon à rien* kan tolkes i den retningen). At devisen kunne ha vært sagt av mange («Combien d'honnêtes gens aurait pu dire»), gir den større gyldighet. Når de ikke utsier den i fortellingen, er det fordi de ikke tilhører fiksjonen; fortellingen peker her i sin avsluttende piruett ut i verden, og plasserer ulykken «dans ce monde». Gordon dekker over *l'infâmes* ansvar for lidelsen. Men *l'infâmes* allmakt plasserer samtidig uretten i *naturens* posisjon. Den «loven» som kan utledes av fortellingens eksempelfunksjon, og som oppleves i simulatoren, er bildet av en brutal og illusjonsløs verden, der man enten lærer å tilpasse seg, eller knuses.

Når man identifiserer seg med den knustes lidelse oppleves den avsluttende premieutdelingen og dens eksemplariske funksjon imidlertid mindre relevante. Den lidende opplever først og fremst

---

<sup>411</sup> P, s. 317f, «Hvorfor har alle andre nasjoner gitt seg selv fabuløse opphav? [...] Å! Om vi nå en gang må ha fabler, så la i det minste disse fablene være sannhetens emblemer»

<sup>412</sup> *Ibid.*, s. 347, «Intet ville være mer på sin plass» (i sammenhengen det står er tvetydigheten til «Rien n'était plus à sa place» redusert i denne retningen).

<sup>413</sup> Jf. Carroll 1980, s. 42, «the vulgar concept of retribution is a nonsense»

lidelsen. Den siste devisen kan slik på paradoksalt vis både trekke ut en eksempelbasert lov, og avvise det eksemplariske nivået til fordel for innlevelse i enkeltskjebner. Den medfølelsen *L'Ingénu* er ment å avstedkomme gjennom sine romanteknikker, kan ha som effekt at leseren vender tilbake til Zadigs spørsmål: «men om det ikke fantes ondt?», og bruker det til å anklage den brutale verden: Det burde ikke være nødvendig å knuse uskylden. Dette til tross for den klare forbindelsen mellom uskyld og illusjon i denne fortellingen, som i så mange andre av Voltaires fortellinger, og tematiseringen av at det er ved tapet av uskyld at man vinner innsikt (jf. at *L'Ingénu* til slutt tar farvel med navnet sitt). Sorg, sinne og avsky overstyrer en eventuell følelsmessig forsoning. Dette er absolutt også en del av *L'Ingénus* filosofisk-didaktiske konstruksjon, og ingen romantisk feillesning. Den voltairske riflens to løp kontrasterer en eksemplarisk *conte* med en romanlignende simulator. Resultatet blir på den ene siden en innsikt i *l'infâmes* allmakt; på den andre siden en manglende aksept av en slik «lov», og en trang til å gjøre noe med det.

## KONKLUSJON

I *L'Ingénu* møter vi ikke lenger en avvisning av metafysiske systemer gjennom konfrontasjonen med verdens kompleksitet, men en individualisert urett, politisk, sosialt, religiøst og historisk situert. Fortellingen byr på en blanding av teknikker der den klassiske fortellingens serielle struktur viker for en sekvensiell orden, tilsynelatende hentet fra tragedien. Tilsvarende skjer det en glidning fra en burlesk til en patetisk tone hvor leseren forsøkes involvert følelsmessig gjennom romanlignende grep. I lys av Starobinskis dobbeltløpne riflefigur kan vi se denne «blandingen» som en fordobling av teknikker i kampen mot *l'infâme*. Den filosofiske fortellingen virker ikke lenger bare eksemplarisk gjennom refleksjon som resultat av en avvist tese, men også «direkte», gjennom følelsmessig appell. Denne nye didaktiske føringen er «uklar» og overskrider ikke nødvendigvis innlevelsen i fortellingens individuelle skjebner, på samme måte som de «naturlige» tårene i teatersalen. Spørsmålet om fortellingens filosofisk-didaktiske vellykkethet for den enkelte leser blir slik et spørsmål om resultatet av konfrontasjonen mellom eksempelfunksjon og simulator. Spørsmålet for leseren blir om innsikten i *l'infâmes* tilsynelatende allmakt fører til handlingslammelse, eller om erfaringen av dydens individuelle vei er god nok grunn til å fortsette kampen. For Voltaire og hans løstsittende tårer var nok valget enkelt, noe hans brevkampanjer for Calas og hans like vitner om. For en mindre bevegelig leser som Grimm, ble nok ikke

---

<sup>414</sup> Jacques van den Heuvel stopper her i sin lesning av *L'Ingénu*, og ser rett og slett bort fra den siste devisen. Slik får han fortellingen til ganske enkelt å bli et uttrykk for Voltaires forsoning med verden (Heuvel 1967, s. 297–317).

kamplysten like sterk av å lese *L'Ingénu*, men han var da heller ingen typisk representant for fortellingens tiltenkte publikum.

*L'Ingénu* ble innledningsvis diskutert som en terskelfortelling ut fra denne avhandlingens tese om en bevegelse mot potpurri som genrepraksis i de sene fortellingene. Den avsluttende metalitterære vendingen og andre elementer peker tilbake til den klassiske fortellingen. Der dominerer en «filosofisk-satirisk» følelsesmodus, med det resultat at komplementære føringer havner i en parodisk relasjon, for eksempel som romanparodi i *Zadig* og *Candide*. I *L'Ingénu* møter vi imidlertid en patetisk modus som virker i sin egen rett, og som også er «filosofisk», i den forstand at den taler *l'infâme* midt imot og søker å vinne leseren for dydens vei. De to kommunikasjonsstrukturene virker side om side, og iblant gjennom kontrast med hverandre. En slik sidestilling av ulike modale føringer i leserkontrakten er viktig og nærmest gjennomgående for de sene fortellingene. Vi skal etter hvert se at «blandingene» ikke alltid forsøker å trekke i samme retning som her, men iblant kan gi konstruksjoner der en og samme fortelling kan romme helt forskjellige prosjekter, med et mer «potpurriaktig» resultat.

## 3. 2 LA PRINCESSE DE BABYLONE

Den 27. mars 1768 melder *Mémoires secrets* om en ny bok, *La Princesse de Babylone*, en «roman de M. de Voltaire, espèce de féerie ou de folie. Il y règne une grande gaieté, à laquelle il a su adapter des traits philosophiques, comme aussi des satires contre des personnages qu'il aime à remettre sur la scène». <sup>415</sup> Mye tyder på at denne blandingen traff sin samtids lesere: Fortellingen fikk ti enkeltutgaver i 1768, ble trykt forkortet i *Mercure de France* og ble raskt oversatt til seks språk. Den har også foranlediget fire operaer, og står først i Voltaires samleutgaver av *contes* på 1700-tallet. <sup>416</sup> Suksessen henger nok sammen med at det fortsatt svært populære orientalske (eller snarere pseudoorientalske) eventyret utgjør fortellingens ramme, selv om rammen fylles med så mangt. Her finnes som i *Zadig* en kjærlighetsintrige, en reise full av prøvelser og et avsluttende bryllup, det hele i orientalsk innpakning og stenket med presiose detaljer; som fortellingen selv sier det: «*Mélange de tout ; mort vivant, infidélité et constance, perte et gain, calamités et bonheur*». <sup>417</sup> Men her er også et utall andre litterære referanser til mer seriøse generer som barokkromanen og dens hellenistiske forbilder, så vel som til selvparodiske generer som salongeventyr og eposparodi, og blandingen resulterer i en sjarmerende og munter harselas med helte- og kjærlighetsklisjeer av alle slag. <sup>418</sup> Når fortellingen også trekker inn antikke historikere (særlig Herodot), innebærer det en parodisk tilnærming til historiske kilder, og dette svarer muligens til det «filosofiske» aspektet som nevnes i *Mémoires secrets*. Det «satiriske» elementet finnes kanskje på tilsvarende vis i fortellingens avsluttende passasje, der Voltaire kritiserer sine motstandere i en metafiktiv piruett.

Det parodiske og filosofiske/satiriske aspektet avhenger imidlertid av at leseren kjenner samtidskonteksten og de litterære referansene. Berømmelsen til *La Princesse de Babylone* har dermed forståelig nok falmet betraktelig med tiden. Men hvorfor har ikke dette skjedd med *Candide*? Hvorfor har ikke *La Princesse de Babylone* blitt en klassiker? Forskere som Vivienne Mylne, Roger

---

<sup>415</sup> Sit. e. O 66, s. 4, «roman av Herr Voltaire, et slags eventyr eller lettsindighet. Det preges av stor munterhet, og han har fylt det med både filosofiske poenger og satire mot skikkelser han liker å trekke frem i rampelyset».

<sup>416</sup> Jf. Heller 1989, s. 17; Hellegouarc'h nevner bare to operaer i O 66, s. 63.

<sup>417</sup> O 66, s. 110, «*Blanding av alt; levende død, svik og troskap, tap og vinning, katastrofer og lykke*». Betegnelsen «presios» tilhører et i hovedsak kvinnelig stilideal fra 1600-tallet, som søker å utvikle følelsenes språk med forfinelse, nyanser og presisjon. Det affekterte er ikke langt unna i jakten på den ultimate nyansen som får følelsene til å fremstå i sin ekstraordinære karakter, og det affekterte har blitt festet til termen «presios» med Molières *Les Précieuses ridicules*. Jeg bruker termen med sideblikk til salongeventyrets stil, som viderefører den presiose litteraturens kombinasjon av nyanser og overdrivelser, i forsøket på å skjelve det ekstraordinære. For en mer omfattende diskusjon av «presiositeten», se Duchêne 2001.

<sup>418</sup> Blant kjærlighetsromanene (eller snarere «novellene») kan nevnes Mme de La Fayette's *Zaïde* og Le Nobles *Zulime*, foruten Hamiltons *Histoire de Fleur d'Épine* og *Zeneyde* og *Les Quatre Facardins* som salongeventyr, og Ariostos *Orlando Furioso* og Boiardos *Orlando innamorato* som eposparodier. For mer utfyllende referanser, se O 66, ss. 44–46 og Legros 1927.

Laufer og Jacques Scherer har på ulike vis diskutert fortellingens manglende «enhet» og tegnet et bilde av fortellingens elementer som dårlig montert: Det finnes ikke noe filosofisk søk som integrerer filosofien i plottet; tvert imot finnes det en splittelse mellom fortellingens filosofiske/satiriske og eventyraktige deler, og dette resulterer i fantasi for sin egen skyld på den ene siden og utenpåklistet propaganda på den andre siden.<sup>419</sup>

Vi skal se denne forestillingen om ufullstendig montasje i lys av potpurriets figur: Fortellingen er satt sammen av svært ulike elementer som ikke «legeres» til en enhetlig blanding. Resultatet er i dette tilfellet en fortelling som i utgangspunktet ser ut til å ha mer enn ett mulig strukturerende «poeng», og som fremstår på ulikt vis, avhengig av hvilken lesenøkkel man velger. Om man leser karakterer og handlingsoppbygning opp mot eventyret som modell, fremstår fortellingen som en slags kryssning av en orientalsk kjærlighetsroman og en *conte moral*, med avvisning av et heroisk og urealistisk troskapsideal som strukturerende «poeng». Om man derimot vektlegger at de dårlig motiverte elementene i intrigen sammenfaller med innskudd av «direkte» tale, fremstår fortellingen som en anledning for å presentere et relativt frittstående opplysningsfilosofisk manifest. I begge tilfeller synes historien om prinsessen av Babylon og hennes elskede å være ramme rundt et «poeng» som ikke er tilstrekkelig integrert, og som gjør fortellingen «potpurriaktig». Etter å ha sett nærmere på disse to vinklingene skal vi imidlertid lese fortellingen som strukturert rundt et «poeng» som gir den atskillig større konsistens, nemlig Voltaires og samtidens diskusjon av historieskrivningens metoder og fremstillingsformer. *La Princesse de Babylone* kan leses som et innlegg i denne debatten. Eventyrstilen og det parodiske spillet på roman og historie får den samme retoriske funksjonen som tilbakevisningen av en filosofisk tese i den klassiske fortellingen: Den tradisjonelle historieskriften avkles og punkteres sammen med myten. På den annen side suppleres denne teknikken med en direkte fremstilling av hvordan historie *bør* skrives. Vi skal til slutt se at fortellingen slik viderefører den filosofisk-didaktiske organiseringen vi fant i *L'Ingénu*, som kan beskrives metaforisk som en «dobbeltløpen rifle».

---

<sup>419</sup> Vivienne Mylne synes at fortellingen er enda mer usammenhengende enn *L'Ingénu* (Mylne 1967, s. 1064), Roger Laufer mener at mangelen på sammenheng skader både det filosofiske og det underholdende aspektet (Laufer 1963, s. 109), og Jacques Scherer undrer seg over at «sjarmen» har kunnet overvinne romanteknikkenes utslørte brutalitet (Scherer 1979, s. 125). Helen G. Heller ser det som sin oppgave å tilbakevise kritikken med utgangspunkt i det formmessig «åpne» orientalske eventyret som genreforbilde, men kommer ikke med noe argument som klarer opp i relasjonen mellom fantasi for sin egen skyld og utenpåklistet propaganda (jf. Heller 1989, kapittel IX).

## LA PRINCESSE DE BABYLONE SOM «MORALSK» KJÆRLIGHETSROMAN

*La Princesse de Babylone* benytter det orientalske eventyret som ramme og følger relativt trofast eventyrgenres tradisjonelle mønster for handlingsfunksjoner.<sup>420</sup> Fortellingens eksemplariske karakter profileres imidlertid i atskillig tydeligere «moralsk» retning enn i et tradisjonelt eventyr, slik at historien åpenbart byr på en «lekse». Men dette er ikke nok til å kalle fortellingen «filosofisk». Vi har et klassisk kjærlighetsplott: Helt og heltinne skilles og finner sammen igjen etter en lang reise med ulike prøvelser. Vi har en «moralsk» tematikk: kjærlighet, troskap, utholdenhet, forfengelig og tilgivelse. Men vi har ingen filosofisk eller metafysisk problemstilling som spilles ut i handlingen. Fortellingens karakterer og handlingskonstruksjon bryter følgelig med den «klassiske» filosofiske fortellingens oppbygning, og ligner mer på en krysning mellom en barokk kjærlighetsroman, med alle dens eventyrlige peripetier, og en *conte moral*, med dens illustrasjon av et moralsk og eksemplarisk «poeng»; det hele kledd i orientalske gevanter.<sup>421</sup> Vi skal underbygge denne påstanden ved å se nærmere på noen typiske genretrekk.

Karakterene er endimensjonale eventyrskikkelser: Heltinnen er ualminnelig vakker, helten er sterk, dydig og sjenerøs, rivalene er feige og smålige, kongen er selvhøytidelig. Helt og heltinne deler på helterollen, som vekslende *héros-victime* og *héros-quêteur*. Først søker heltinnen etter helten som tror seg forsmådd, deretter søker helten etter den forsmådde heltinnen. I dette «søket» plasseres heltens heroiske troskapsideal i den samme posisjonen som den klassiske filosofiske fortellingens metafysiske tese: Reisen tjener til å demonstrere idealets manglende samsvar med realitetene. Helten Amazan tror at heltinnen Formosante, prinsesse av Babylon, har vært utro, og begir seg ut på en reise jorden rundt for å demonstrere sin standhaftighet og slik lære henne en lekse. Dette prosjektet blir hans mantra, ikke ulikt *Candides* eller *Pangloss'* stadige påpekning av at alt er til det beste: «j'ai juré de parcourir la terre et d'être fidèle [...] et de lui apprendre comment on peut dompter ses désirs dans ses voyages», «L'obligadon étroite où il était d'apprendre à la princesse de Babilone à dompter ses passions», «Sublime friponne, s'écriait-il dans ses transports, je vous apprendrai à être fidèle !».<sup>422</sup> Det urealistiske troskapsidealet punkteres når helten faller for en sangerinne i Paris, en hendelse som uttrykker det motsatte:

---

<sup>420</sup> Analyser av fortellingen i henhold til en Propp-modell har tidligere vært utført av Marie-Hélène Cotoni (Cotoni 1989, ss. 332–333) og Helen G. Heller (Heller 1989, ss. 125–133 og Heller 1992, ss. 37–41).

<sup>421</sup> Når jeg i det følgende benevner *La Princesse de Babylone* som «roman», er det altså den episodiske og eventyrlige kjærlighetsromanen jeg sikter til, og ikke den «følsomme» romanen eller dannelsesromanen, romantyper der karakterene har «dybde» og forandrer seg.

<sup>422</sup> O 66, ss. 133, 162, 166, «jeg har sverget på å reise jorden rundt og være trofast [...], og lære henne hvordan man kan temme sitt begjær når man reiser», «Den strenge forpliktelsen han hadde til å lære prinsessen av Babylon å temme sine lidenskaper», «Skjønne skurk, ropte han i sine følelsesutbrudd, jeg skal lære deg å være trofast!».



«Quel exemple de la faiblesse humaine !» utbryter fortelleren.<sup>423</sup> Deretter knyttes idealet til forfengeligheit: «combattue entre l'envie de pardonner et celle de montrer sa colère, entre son amour et sa vanité».<sup>424</sup> Eventyrreisens tradisjonelle episodiske prøvelser av helt og heltinne fører slik frem til et pragmatisk kjærlighetsideal av den typen man finner hos Amazans venner i Paris: «on se pardonne, lui dirent-ils, ces petites frasques entre parents, sans quoi il faudrait passer sa vie dans d'éternelles querelles».<sup>425</sup> Vi kjenner igjen grunnstrukturen fra den klassiske fortellingens avvisning av en tese og rydding av grunnen for et empirisk basert alternativ, med den forskjell at alternativet her formuleres og den didaktiske kontrakten oppfylles, som i en *conte moral*.

Det springende punktet som setter reisen og søket i gang, intrigens *nœud*, er av typisk «romanaktig» karakter: en misforståelse. Den etableres på relativt komplisert vis i eksposisjonen. Kongen av Babylon følger et orakelord og organiserer en turnering for å finne ut hvem som skal gifte seg med prinsessen. Men verken kongen av Egypt, India eller Skytia fullfører de pålagte oppgavene; det gjør kun en mystisk gjeter fra Gangaridenes land (Amazan), men han setter stopp for giftemålet når han plutselig drar sin vei. Et nytt orakelord sender prinsessen på pilegrimsreise, men hun blir tatt til fange av den egyptiske kongen på et vertshus i Basra. Der etableres intrigens *nœud*, for kongen av Egypt tiltvinger seg et kyss som en svarttrost bevitner og forteller til helten. Prinsessen rømmer fra vertshuset og drar til Gangaridenes land, men når hun kommer frem har helten reist sin vei i misforstått sinne og fortvilelse over å ha blitt bedratt.

Denne lange og detaljerte innledningen er bygget opp slik at én handling fører til en annen. I den påfølgende reisen fra land til land i Asia og Europa er imidlertid episodene nærmest identiske, og følger etter hverandre i et mekanisk gjentagende mønster. Fortellingen stiller selv denne komposisjonsteknikken til skue i en oppsummerende passasje:

En parcourant tous ces pays, si différents de sa patrie, Amazan refusait constamment toutes les bonnes fortunes qui se présentaient à lui, toujours désespéré du baiser que Formosante avait donné au roi d'Égypte, toujours affermi dans son inconcevable résolution de donner à Formosante l'exemple d'une fidélité unique et inébranlable. La princesse de Babilone avec le phénix le suivait partout à la piste, et ne le manquait jamais

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, s. 183, «Hvilket eksempel på menneskelig svakhet!».

<sup>424</sup> *Ibid.*, s. 185, «revet mellom ønsket om å tilgi og lysten til å demonstrere sitt sinne, mellom kjærlighet og forfengeligheit».

<sup>425</sup> *Ibid.*, s. 186, «man tilgir hverandre, sa de til ham, slike små sidesprang blant slektninger; hvis ikke må man tilbringe livet med evige krangler». Fortellingens helt og heltinne er søskenbarn, men utsagnet spiller også på Voltaires forhold til niesen Mme Denis, som ble forvist fra Ferney for lang tid et år senere, ironisk nok etter en krangel.

que d'un jour ou deux, sans que l'un se lassât de courir, et sans que l'autre perdît un moment à le suivre.<sup>426</sup>

Når helten faller, skifter de to på rollen som flyktende, og mekanikken vendes om. Men prinsessen tas raskt til fange av inkvisisjonen i Sevilla. Helten redder henne, og knuten løses opp ved at kysset og utroskapet tilgis.

Fortellingens blottlegging av sin egen teknikk minner imidlertid om den klassiske filosofiske fortellingen, der karakterer og handling åpenbart finnes for å demonstrere noe annet enn seg selv, og fortellingen viser frem sin egen karakter av illusjon. Fortellerens beskrivelse av Amazans motivasjon (sinne over et kyss) som «inconcevable» bidrar til dette. Fortellerens ord er først og fremst en dom over Amazans urealistiske troskapsideal, men det er også en kommentar til selve intrigens oppstyltede karakter, eller handlingens ufullstendige «montasje», om man vil: «Knuten» som holder sammen den lange, sekvensielt organiserte eksposisjonen og det mekanisk serielle forløpet, er heller løs i denne fortellingen. En kort sammenligning med handlingsoppbygningen i *L'Ingénu* viser hvordan *La Princesse de Babylone* fremstår som mer potpurriaktig. For også i *L'Ingénu* er intrigens *nœud* relativt svakt motivert — hvorfor trår Mlle de Saint-Yves inn i rollen som gudmor? Vi finner også en kombinasjon av en gjentakende *conte*-struktur og en tettere organisert intrige i *L'Ingénu*. Men overgangen fra den ene til den andre typen handlingskonstruksjon gjenspeiler der en bevegelse i retning av den følsomme romanen eller tragedien, og etablerer en «simulator» som fordobler leserkontrakten og gjør den til en «dobbeltløpen rifle». I *La Princesse de Babylone* derimot, virker enten etableringen av intrigen som en unødvendig lang innledning til en mekanisk repeterende forvekslings- og forfølgelseskomedie, eller så virker den lange reisen som en unødvendig omstendelig «test» av eventyrets helt og heltinne.

Sammenligningen med *L'Ingénu* tydeliggjør også et tredje element: innskuddet av filosofisk dialog. Mens *L'Ingénu*s og Gordons dialoger i fengselet gir en pause i handlingen, flettes den «direkte» talen inn i reisens forløp i *La Princesse de Babylone*, slik at hver etappe byr på en presentasjon i dialog- eller monologform av de landene man reiser igjennom. Dermed kombineres *conte*-genren med beskrivende «rapport» av det slag man finner i historieskrivningen. På den bakgrunnen kan man spørre om hva som er fortellingens målsetting: gjengi «testen» av helt og heltinne, eller presentere landene de reiser igjennom? Den ulike handlingsorganiseringen i eksposisjon og forløp

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, s. 146, «Når han reiste gjennom alle disse landene, så forskjellige fra hans fedreland, avviste Amazan alle kjærlighetseventyrene han ble tilbudt, stadig like fortvilet over kysset som Formosante hadde gitt til kongen av Egypt, stadig fastere i sin ubegripelige beslutning om å gi Formosante et eksempel på enestående og urokkelig troskap.

gir en mangel på sammenheng som gjør spørsmålet om manglende «enhet» kanskje enda mer på sin plass enn i forhold til *L'Ingénu*.

*La Princesse de Babylone* synes slik å vektlegge at den har langt mer enn ett «poeng» på lager. Også avslutningen bidrar til dette inntrykket. Fortellingen slutter riktignok på tradisjonelt vis med at protagonistene testes gjennom en siste *tâche difficile* når de med hjelp fra kong Carlos III av Spania befriir Babylon fra beleiring, før Amazan innsettes som rettmessig konge og inviterer til bryllup.<sup>427</sup> Foreningen av helt og heltinne har i avslutningen ingen tydelig markert didaktisk merverdi, og ingen uttrykt moral eller devise avrunder fortellingen. I stedet er det føyd til en metafiktiv etterskrift, formulert som på den ene siden en appell til Musene om å beskytte fortellingen mot plagiater, fortsettelser og lærde som Coger og Larcher, og på den andre siden som en appell til kritikerne Fréron og abbed Becherand om å kritisere fortellingen og få den fordømt av Sorbonne. Poenget er i begge tilfeller å sikre omsetningen, til fordel for typograf og forlegger, «à qui j'ai donné cette petite histoire pour ses étrennes».<sup>428</sup> Denne etterskriften bryter med den eksemplariske kjærlighetsfortellingen ved at den eksplisitt knytter an til krangler Voltaire var involvert i (Larcher er her et nøkkelnavn, som vi skal se), og ved at den understreker fortellingens kommersielle aspekt. Strukturen sammenfaller imidlertid med den klassiske fortellingens avsluttende piruett som «vekker» leseren fra fiksjonen og bidrar til å ødelegge tankeeksperimentets manifeste didaktikk.

Vi skal komme tilbake til denne metafiktive etterskriften senere i analysen; poenget her er å understreke hvordan fortellingen tydeliggjør sin egen konstruerte karakter og foregriper mer enn ett mulig «poeng» som mål for konstruksjonen. *La Princesse de Babylone* handler om noe mer enn de to elskendes prøvelser, og dette «mer» overskrider også avvisningen av et heroisk troskapsideal og etableringen av et mer pragmatisk alternativ. Vi skal i det følgende diskutere flere mulige «poeng». Først skal vi kort forfølge reisens preg av opplysningsfilosofisk rapport: Kanskje er kjærlighetsintrigen og reisen i grunnen bare et påskudd for å presentere de ulike landene? Spørsmålet i forhold til fortellingens «potpurriaktighet» er i så fall om dette «poenget» er integrert i handlingen, eller om det fremstår som et utenpåklisset tillegg av opplysningspropaganda. Dernest skal vi utfolde atskillig grundigere den historiefilosofiske polemikken som antydes i avslutningens metafiktive etterskrift, og som gir fortellingen større grad av konsistens.

---

Prinsessen av Babylon fulgte sporet hans over alt, sammen med fønixen, og kom aldri mer enn en eller to dager for sent, uten at den ene ble trøtt av å fare, og uten at den andre tapte et øyeblikk i forfølgelsen».

<sup>427</sup> Jf. Propp 1970, ss. 74, 78.

<sup>428</sup> O 66, s. 201, «til hvem jeg har gitt denne fortellingen i nyttårsgratiale».

## LA PRINCESSE DE BABYLONE SOM OPPLYSNINGSPROPAGANDA

Reisemotivet i *La Princesse de Babylone* brukes i høy grad til å presentere de ulike landene som passerer, deres styresett, religion, levevis og nasjonale mentalitet. Prinsessen reiser fra oldtidens Babylon og Gangaridenes mytiske land inn i 1700-tallets Asia og Europa. I Kina har en gruppe fremmede «bonzes» (jesuittene) nettopp blitt satt på dør (1724), dronningen av Cimmeria er på reise i sitt store rike (Katarina II av Russland, 1767), en del av Skandinavia har nettopp fått en ung, opplyst konge (Kristian 7 av Danmark, 1766), og i Batavia kjøper prinsessen romaner hos Marc Michel Rey, en av Amsterdams mest suksessrike bokhandlere.<sup>429</sup> Underveis i stafetten fra land til land blir Amazan leserens fokaliseringsinstans. Han involverer seg noe mer med dem han møter enn prinsessen, og det gir rom for atskillig mer detaljerte og tidvis satiriske beskrivelser, for eksempel av hans engelske vertskap. Snevet av satire forbereder leseren for Amazans *viron*-aktige rolle i Venezia, Roma og Paris, der de lokale skikkene blir gjenstand for harselas ved at han ikke forstår hva som skjer: karneval og prostituerte i Venezia; kastrater og homofile prester i Roma; opera og forførelse i Paris.

I en analyse av Voltaires «romanteknikker» argumenterer Jacques Scherer for at reisemotivets primære funksjon i *La Princesse de Babylone* er den satiriske beskrivelsen av reisemålene.<sup>430</sup> Det er imidlertid kun enkelte land som beskrives satirisk (særlig Italia og Spania); andre hylles (Asia og det opplyste Europa) eller utlegges som utopi (Gangaridenes land) og myte (Babylon). De ulike nasjonale portrettene plasseres slik på en skala av «opplysning». Denne skalaen presenteres tidlig i reisen, gjennom prinsessens refleksjon over kontrasten mellom Kina og Skytia:

Dès qu'elle fut en Scythie, elle vit plus que jamais comme les hommes et les gouvernements diffèrent et différeront toujours jusqu'au temps où quelque peuple plus éclairé que les autres communiquera la lumière de proche en proche après mille siècles de ténèbres, et qu'il se trouvera dans des climats barbares des âmes héroïques qui auront la force et la persévérance de changer les brutes en hommes.<sup>431</sup>

Denne voltairske tesen om kultiveringsprosesser (markert ved skiftet til futurum, «vil forbli») eksemplifiseres i det påfølgende besøket i Cimmeria (Russland): Peter den Store er i Voltaires

---

<sup>429</sup> Landene betegnes med gamle navn, for å opprettholde eventyrlig og oldtidshistorisk kulør, og for å gi leseren gleden av å dechiffrere en tydelig kode.

<sup>430</sup> Scherer 1979, ss. 124.

<sup>431</sup> *Ibid.*, s. 134, «Med det samme hun kom til Skytia, så hun mer enn noen sinne hvordan menneskene og styresettene er forskjellige og vil forbli forskjellige, inntil et folk som er mer opplyst enn de andre, formidler opplysningen litt etter litt etter tusen århundrer i mørke, og inntil det i barbariske himmelstrøk vil finnes heroiske sjeler med kraft og utholdenhet til å forvandle råtamper til mennesker».

øyne en av disse kraftfulle «heroiske sjeler» som har trukket nasjonen opp av barbariet, mens Katarina II fullfører hans verk ved å bringe opplysningen videre til sine naboer.<sup>432</sup>

Opplysningsmodellen utgjør nøkkelen til reisens «historiefilosofiske» aspekt, men den tydeliggjøres også som et kunstgrep. Skalaen presenteres som prinsessens observasjon i den siterte passasjen, men det skinner tydelig gjennom at dette er fortellerens refleksjoner. Ikke bare bakes fortellerens og leserens presens («des gouvernement différent») inn i handlingens fortid («elle vit»), men dette er dessuten refleksjoner av en type prinsessen ikke interesserer seg for; hennes tidligere uttrykte glede over den kinesiske keiserens toleranse skyldes først og fremst at hun dermed blir mer sikker på en vennlig mottagelse. I det påfølgende besøket i Moskva løses dette motiveringsproblemet ved at prinsessen tar en hvil, mens det er hennes følgesvenn, Fugl Fønix, som får høre om Russlands fremgang fra dronningens representant.

På samme vis som møtet med den russiske ministeren, er Amazans samtale med et engelsk parlamentsmedlem ingen virkelig dialog, men en ramme rundt en monologisk hyllest av Englands fremskritt. I Paris bryter en tredje tirade nok en gang med forfølgelsesmekanikkens høye tempo og tydeliggjør at et «annet» prosjekt er på gang enn det manifeste troskapssøket. Skamrosen av Katarina II og hyllesten av England suppleres av en presentasjon av parisernes frivolitet og deres fanatiske motpol, ispedd en dose kunstkritikk og en rekke kodifiserte personangrep, og fortelleren tar selv ordet, uten stråmenn. Paris-observasjonenes «kunstige» karakter utheves av at de er Amazan uvedkommende: «Amazan ne savait rien de tout cela ; et quand il l'aurait su, il ne s'en serait guère embarrassé, n'ayant la tête remplie que de la princesse de Babilone, du roi d'Egypte, et de son serment inviolable de mépriser toutes les coquetteries des dames dans quelque pays que le chagrin conduisît ses pas».<sup>433</sup>

*La Princesse de Babylone* har altså likhetstrekk med den klassiske filosofiske fortellingen ved at reisens etapper gjentar den samme strukturen igjen og igjen. Som i *Candide* eller *Histoire des voyages de Scarmantado* er dessuten verdenskartets realitet den eneste kontingensen som bestemmer reisens rekkefølge. Reisen og møtet tjener i disse to fortellingene til å avvise en tese (implisitt i *Scarmantado*), men i *La Princesse de Babylone* virker episodene bare delvis på denne måten når de

---

<sup>432</sup> Om Peter den store skriver Voltaire blant annet i *Histoire de l'Empire de Russie* (1759/1762). Katarina II er en av Voltaires brevvenner. Hun innsetter i 1764 Stanislas-Auguste Poniatowski som konge i Polen og intervensjoner militært i 1767 under påskudd av å tvinge den katolske kirken til å akseptere religionsfrihet. At dette var et ledd i en invasjon, forsto ikke Voltaire på det daværende tidspunktet, jf. notene i O 66, eller Pomeau 1994 bind 5, ss. 56–62.

setter spørsmålstegn ved Amazans misforståtte troskapsideal. Viktigere er at kjærlighetssøkets motor også driver «positiv» bevisførsel for en tese om opplysningens fortrinn ved å fremvise de ulike nasjonenes åndelige vekst eller misvekst. Presentasjonene tar form av symbolske eller karikerte tablåer: Det harmoniske koret av syngende mennesker og fugler hos Gangaridene og fire tusen bukkende kinesiske mandariner i seremonikjortler vitner om åndelig og kulturell overlegenhet, mens kastratenes sang i Roma og inkvisisjonens bål i Sevilla forteller om det motsatte. I de tilfellene der protagonistene interagerer med omgivelsene, preges også handlingsgjengivelsen av tablåer, gjerne gjennom bruk av historisk presens, for eksempel når Amazan løfter milord What-thens vogn opp på veien eller befri prinsessen og kaster storinkvisitoren på bålet. Men tablået i *La Princesse de Babylone* innebærer ingen teatralisk emfase eller følsomhet som i *L'Ingénu* ettersom forbindelsen er vilkårlig mellom kjærlighetssøket og de ulike episodenes opplysningshistoriske presentasjoner. Dette gjenspeiler seg i plottets forfølgelsesmekanikk, i den tynne motiveringen bak reisen og i protagonistenes manglende interesse for dens «opplysningsaspekt». Episodene, så vel som karakterene, forblir omriss og gir ingen simulatoreffekt.

På bakgrunn av det foregående synes det historiefilosofiske «poenget» vel så dårlig motivert i plottet som «poenget» med å avvise et heroisk troskapsideal. Det benytter dessuten en annen utsigelsesmodus (direkte tale, ikke narrasjon). Kjærlighetseventyrets følelsesmodale føringer preges dessuten av fabulerende presiositet og selvparodi mens de innskutte presentasjonene av de ulike landene benytter satire og patosfylt entusiasme. Presentasjonene er følgelig ikke «deget» med kjærlighetseventyret, selv om de flettes inn underveis. Det er ut fra denne «potpurriaktigheten» at man har kritisert fortellingen for manglende «enhet» og pekt på en splittelse i fortellingen, mellom fantasi uten «filosofisk» innhold på den ene siden og et tillegg av opplysningspropaganda på den andre siden. Jeg vil imidlertid hevde at det er mulig å snu dette forholdet på hodet: I stedet for at fortellingens parodiske kjærlighetseventyr og opplysningshistoriske rapporter vitner om to motarbeidende prosjekter, kan man argumentere for at fortellingen gjennom sammenstillingen forsøker å avstedkomme ett og det samme på to ulike måter. Det er nærliggende å mobilisere Starobinskis riflefigur for å illustrere at fortellingens potpurripreg kan være en slik «filosofisk» strategi: I stedet for at Voltaire sender sitt skyts i to ulike retninger, brukes den dobbeltløpne riflen her til å sette to skudd i samme bytte, slik den er

---

<sup>453</sup> O 66, s. 180, «Amazan visste ikke noe om alt dette; og om han hadde visst det, ville det knapt brydd ham, for han hadde ikke hodet fylt av annet enn prinsessen av Babylon, kongen av Egypt, og sin ubrytelige ed om å trosse damers koketteri i hvilket land gremmelsen enn styrte hans skritt».

ment. Hva er det så som står på spill denne gangen? Vi skal se at *La Princesse de Babylone* er historien om en voltairsk kjepphest.

## DEN BABYLONSKE SKJØGE

I innledningen til Oxford-utgaven av *La Princesse de Babylone*, argumenterer Jacqueline Hellegouarc'h for at det som står på spill er Herodots fortelling om hellig prostitusjon i oldtidens Babylon, der alle byens kvinner pliktet å prostituere seg utenfor Mylittatempelet en gang i løpet av sitt liv.<sup>434</sup> Voltaire anser dette som en myte og lar i *La Philosophie de l'Histoire* (1765) Herodot gjennomgå for å gjengi slike *contes*.<sup>435</sup> Den lærde hellenisten Pierre-Henri Larcher reagerer med et *Supplément à la philosophie de l'Histoire* i 1767, der Voltaire arresteres for en rekke tilfeller av unøyaktigheter og slurv; han treffer et ømt punkt, og Voltaire svarer umiddelbart med den aggressive pamfletten *La Défense de mon oncle*.<sup>436</sup> Babylons prostitusjon diskuteres i kapittelet «Apologie des dames de Babilone». Her latterliggjøres Herodots fortelling ved transposisjon til samtidens Paris: som om hoffets fremste kvinner skulle selge seg i Notre-Dame! Prostitusjonen er riktignok et historisk faktum, men Voltaire kan ikke godta den som allmenn og lovpålagt i en kultivert by som Babylon.<sup>437</sup> Voltaire gjentar argumentene nok en gang i *Fragment sur l'histoire générale* (1773): Den babylonske prostitusjonen kan ikke ha vært allmenn og lovpålagt fordi det bryter mot «l'honnêteté publique» så vel som «l'intérêt des pères de famille» og «la jalousie des maris». <sup>438</sup>

At Voltaire insisterer på å ha rett, røper at det står mye på spill for ham. I bunnen ligger et uttalt premiss om at den private eiendomsretten er en av sivilisasjonens grunnsteiner. Det siviliserte samfunnet, representert ved magistrater og lovgivere, kan ikke overstyre patriarkens eiendomsrett over sine kvinner og heller ikke pålegge forbindelser mellom høy og lav som utfordrer klasseskillene og dermed samfunnets orden (som beskytter nettopp den private eiendomsretten). Som han skriver i *La Défense de mon oncle*, må man ikke ta «un abus de la loi pour la loi même, une

---

<sup>434</sup> Jf. Herodot 1960, 1. 199, se også Hellegouarc'h 1989.

<sup>435</sup> O 59, ss. 128–30.

<sup>436</sup> *La Défense de mon Oncle* er «nevøens» forsvar av «abbed Bazin», den fiktive forfatteren av *La Philosophie de l'Histoire*. I følge José-Michel Moureaux, utviser Larcher i de fleste tilfellene bedre skjønn og større forsiktighet enn Voltaire (foruten at det er han som har rett), og Voltaires stygge injurier står på ingen måte i forhold til Larchers riktignok selvhøytidelige kritikk. I kapittelet om damene i Babylon kan man analysere frem hvordan Voltaire setning for setning fordreier debatten for å spille sin motstander ut på sidelinjen, noe han klarte med glans (jf. introduksjon og noter til O 64).

<sup>437</sup> O 64, ss. 197–200.

<sup>438</sup> VE/Moland 29, ss. 223–83, *article X, Sur La Philosophie de l'histoire*, «offentlig anstendighet», «familiefedrenes interesser», «ektemennenes sjalusi».

grossière coutume du bas peuple pour un usage de la cour». <sup>439</sup> Babylon har dessuten en symbolsk funksjon. Byen er i Bibelen den ultimate syndens pøl, hvis «skjøge» symboliserer den falske kirke. <sup>440</sup> I Voltaires øyne er det den katolske kirken som er «falsk» fordi den primært er opptatt av å håve inn penger (jf. inkvisisjonens behandling av Formosante), og en del av prosjektet om å knuse *l'infâme* går ut på å blottstille pavekirkens blanding av religion og butikk og utbasunere forbindelsen for samtidens Europa (jf. *Pot-pourri*). Vektleggingen av kaldeerne som et kultivert folk inngår i dette prosjektet, men da kan ikke loven deres blande høy og lav og overstyre den private eiendomsretten til inntekt for tempelet. Prinsessen av Babylon kan ikke være en skjøge.

Hvordan inngår så *La Princesse de Babylone* i denne disputten? Jacqueline Hellegouarc'h argumenterer for at fortellingen er en narrativ versjon av kapittel to i *La Défense de mon oncle*, og at fortellingen tar opp i seg en rekke elementer fra Voltaires debatt med andre historikere. <sup>441</sup> Det dreier seg altså om å gjenreise de babylonske damenes ære, med prinsessen som deres mest eksemplariske figur. Dette innebærer imidlertid ikke at Prinsessen fremholdes som ærbar og opphøyd; i likhet med alle de andre skikkelsene parodieres også heltinnen. Dette er nødvendig som et ledd i latterliggjøringen av enhver kobling mellom historieskrift og myte. Det heroiske skal punkteres. Hellegouarc'h viser blant annet til den avsluttende appellen til Musene, der Larcher anklages for å insistere på at «la belle Formosante fille du plus grand roi du monde, et la princesse Aldée, et toutes les femmes de cette respectable cour, allaient coucher avec tout les palefreniers de l'Asie pour de l'argent dans le grand temple de Babilone, par principe de religion». <sup>442</sup> Det er i passasjen et tydelig ekko av *La Défense de mon oncle*, når prostitusjonen fordreies fra et allment påbud til å gjelde hoffets damer, satrapenes koner og døtre, «même [les] filles du roi». <sup>443</sup> Selv om prostitusjonen kun nevnes eksplisitt i avslutningen av *La Princesse de Babylone*, er spørsmålet likevel latent til stede i hele fortellingen, og det er ikke vanskelig å underbygge Hellegouarc'h's teori med flere eksempler enn hun selv gjør. Både mesalliansen og patriarkens makt berøres, og prostitusjonsloven gjenskrives som enten overtroisk fruktbarhetskultus eller som samfunnsbyggende handel.

---

<sup>439</sup> O 64, s. 200, «et brudd på loven for loven selv, en grov skikk hos allmuen for en praksis ved hoffet».

<sup>440</sup> I Johannes' åpenbaring er «den store skjøge» (Babylon) symbol for den falske kirke som kongene har drevet «hor» med, og som har gjort kjøpmennene rike. Koblingen mellom «falsk» religionsutøvelse og verdslig rikdom er åpenbar: «For dine kjøpmenn var jordens fyrster, og med din trolldom ble folkene bedratt» (Joh. 18. 23). Babylons fall er et religiøst rensesprosjekt med påfallende paralleller til Voltaires kamp for reform av kirken.

<sup>441</sup> Hellegouarc'h's mest konsentrerte fremstilling finnes i O 66, s. 23ff.

<sup>442</sup> O 66, s. 206, «den skjønnne Formosante, datter av verdens største konge, og prinsesse Aldée, og alle kvinnene ved dette respektable hoffet, skulle ligge med alle Asias stallgutter for penger i Babylons store tempel, ut fra en religiøs bestemmelse».

<sup>443</sup> O 64, s. 200f, «selv kongens døtre».



Sentralt i fortellingens bearbeiding av prostitusjonsspørsmålet står orakelets ord til kongen, etter at turneringen har gått i stå og prinsessen står uten ektemann: «*Ta fille ne sera mariée que quand elle aura couru le monde*».<sup>444</sup> Orakelordet blir umiddelbart tolket som upassende; ministrene påpeker at slik farting tvert imot fører til at man *ikke* blir gift, eller til at man blir gift i skam og dølgsmål. At faren er reell, understrekes av prinsesse Aldées rømning med Skyterkongen, og orakelets kommentar: «*Quand on ne marie pas les filles, elles se marient elles-mêmes*».<sup>445</sup> Prinsessen av Babylon har imidlertid ikke sett seg ut en konge, men en simpel *gjeter*. Her er referansen tydelig til «*tous les palefréniers de l'Asie*» i den metafiktive avslutningen, selv om gjeteren fra Ganges' bredder ved nærmere undersøkelse viser seg å være tronarving.<sup>446</sup> Det er også viktig at kongen forstår orakelets ord om å sende prinsessen ut på tur som et *påbud*, i motsetning til fortelleren, som viser til orakelordet som en spådom: «*elle courait le monde selon la prédiction de l'oracle de son père*».<sup>447</sup> Kongen presenterer saken for prinsessen som at orakelet «*m'a ordonné de vous faire courir le monde. Il faut que vous voyagiez*».<sup>448</sup> Hintene til disputten med Larcher er tydelige: Patriarkens eiendomsrett utsettes for et religiøst påbud med seksuelt innhold, som innebærer en mesallianse.

Det ligger også i kortene at noen tjener på kongens fortolkning av orakelordet som et påbud. At kongen er overtroisk, underbygges av at han støtter seg på en ubegrunnet slutning, markert ved konjunksjonen *car*: «*nous concluons suivant ce que l'oracle aura dit; car un roi ne doit se conduire que par l'ordre exprès des dieux immortels*».<sup>449</sup> Denne svakheten blir forsøkt utnyttet av ministrene som ikke tror på orakelets spådomsmakt, men snarere på at det gir dem muligheten til å mele sin egen kake; for det er gjennom oraklene «*que les rois règnent sur les peuples, et les mages sur les rois*».<sup>450</sup> En av dem foreslår å sende prinsessen på den nevnte pilegrimsferden, og alle vil tjene som prinsessens væpner (enda en referanse til «*tous les palefréniers de l'Asie*»).

---

<sup>444</sup> O 66, s. 91, «*Din datter blir ikke gift før hun har turet rundt i verden*». Den alminnelige betydningen av «*courir le monde*» er å reise, men det ligger like fullt en potensiell erotisk undertone i verbet «*courir*». Det gjenspeiler seg tydelig i substantivet «*coureur, -euse*», som betegner en jentefut eller flyfille, og det forsvarer oversettelsen «*ture*» (i den mest ekvivalente norske oversettelsen er dobbelbetydningen påfallende nok knyttet til løsaktig omgang med alkohol fremfor det annet kjønn).

<sup>445</sup> *Ibid.*, s. 112, «*Når man ikke gifter bort piker, gifter de seg selv*».

<sup>446</sup> For en analyse av Voltaires flertydige bruk av termen «*berger*» (gjeter), se Hellegouarc'h 1987, s. 538.

<sup>447</sup> O 66, s. 185, «*hun turet rundt i verden, slik hennes fars orakel hadde spådd*».

<sup>448</sup> *Ibid.*, s. 108, «*har pålagt meg å sende Dem på tur ut i verden. De er nødt til å reise*».

<sup>449</sup> *Ibid.*, s. 91, «*vi får bestemme oss ut fra hva orakelet har å si, for en konge skal kun styre etter uttrykkelig beskjed fra de udødelige guder*».

<sup>450</sup> *Ibid.*, «*at kongene hersker over folkene, og prestene over kongene*». Prester og ministre har her samme rolle som fortolkningsledd mellom orakelet og kongen. For en videre analyse av poenget, se kapittel 3.5 om *Le Taureau blanc*.

At også pilegrimsreisen er et hint til spørsmålet om den babylonske prostitusjonen, er tydelig ettersom det dreier seg om et fruktbarhetstempel hvor guddommen «manifesterer» seg hos prestinnen i form av en fremmed som deler natten med henne: «Non seulement il procurait des maris aux filles, mais il tenait lieu souvent de mari».<sup>451</sup> Materialet er også her hentet fra Herodot som tviler sterkt på den babylonske gudens reelle manifestasjon, og Voltaire erstatter tvilen med et satirisk alternativ: «Formosante ne se souciait point du tout du saint de Bassora ; elle n'invoquait que son cher berger gangaride son bel Amazan».<sup>452</sup> Problemet er at egypterkongen trer i hans sted og vil ha henne som gledespike på vertshuset. Vertshusscenen blir slik en kroppslig punktering av en eventuell «guddommelig manifestasjon». Den gjentas i Paris når Amazans operasangerinne presenteres som en «fille *d'affaire*», og erfaringen setter stopp for hans forsøk på å demonstrere et heroisk og urealistisk troskapsideal.<sup>453</sup> Prostitusjonssaken handler rett og slett om kjærlighetsaffærer.

Gjenskrivningen av prostitusjonen som kjærlighetsaffærer kontrasteres også med den i Voltaires øyne «historisk korrekte» prostitusjonen. I *La Défense de mon oncle* hyller «nevøen» verdens eldste yrke som «la plus belle institution de l'esprit humain», riktignok før syfilisen ga en bismak til det hele.<sup>454</sup> En lignende tone, delvis spøkefull, men også oppriktig, møter vi i *La Princesse de Babylone* når Amazans troskap testes på tolv tusen villige skjønnheter i Venezia. Disse presenteres som «filles utiles à l'État, chargées du commerce le plus avantageux et le plus agréable qui ait jamais enrichi une nation. Les négociants ordinaires envoyaient à grands frais et à grands risques des étoffes dans l'Orient : ces belles négociantes faisaient sans aucun risque un trafic toujours renaissant de leurs attraits».<sup>455</sup> Prostitusjonen fremstilles her som lønnsom handel, gagnlig både for pikene og for samfunnet, og dessuten med tallfestede proporsjoner (tolv tusen) og en ordnende institusjonell regulering (de er innskrevet i et offisielt register). Her vektlegges det håndfaste, samfunnsoppbyggelige og lønnsomme, fremfor det mytiske. Veien er ikke lang fra

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, s. 113, «Han skaffet ikke bare ektemenn til pikene, men tjente ofte som ektemann selv».

<sup>452</sup> Jf. Herodot (1, 182); O 66, s. 113f, «Formosante brydde seg slett ikke om helgenen i Basra; hun påkalte kun den skjønnne Amazan, sin kjære gjeter fra Gangaridenes land». Han er for øvrig beskrevet som en halvgud, med Adonis' ansikt på Herkules' kropp: «de visage d'Adonis sur le corps d'Hercule» (*Ibid.*, s. 78). Manifestasjonen av «guden» i sovekammeret kommenteres allerede når prinsessens fønix begynner å snakke, og hun faller på kne (*Ibid.*, s. 97).

<sup>453</sup> *Ibid.*, s. 182. «Fille *d'affaire*» er et uoversettelig ordspill: «Affaire» kan bety en kjærlighetsaffære, men «affaire» i betydningen «arbeid» eller «virksomhet» blir tidligere i passasjen også brukt til å gi en etymologisk forklaring på «opera», som jo er hennes «affære», og slik knyttes forbindelsen mellom operahus og tempel, sangerinne og prestinne (*Ibid.*, s. 182). Sangerinnen betegnes også som en vertshusvertinne, eller «servante de cabaret» (*Ibid.*, s. 184).

<sup>454</sup> O 64, ss. 199f, «den flotteste institusjonen menneskesinnet har avstedkommet».

<sup>455</sup> O 66, s. 166, «nyttige piker for staten, med ansvar for den mest fordelaktige og behagelige handelen som noen gang har beriket et land. De alminnelige kjøpmennene sendte stoffer til Østen med stor omkostning og risiko, mens disse vakre forretningskvinnene stadig kunne omsette sine yndigheter på nytt og uten risiko». «Faire traffic de ses attraits» betyr på fransk å prostiuere seg.

fremstillingen av den venetianske prostitusjonen til hyllesten av Børsen i *Pot-pourri* eller *Lettres philosophiques*.

Omskrivningen til kjærlighetsaffærer eller forretninger viser at prostitusjonsspørsmålet i denne fortellingen slett ikke har noen nedverdiggende bismak, slik vi finner i Mlle de Saint-Yves' offer av dyden i *L'Ingénu*. I vertshusscenen er Formosante alt annet enn et paralyisert offer og vrir seg ut av knipen med et sovemiddel. Hun er heller ikke underlagt den strukturelle makten til en Saint-Pouange ettersom hun er en eventyrprinsesse, og hun fritas for Saint-Yves' moralske dilemma ettersom innlevelse rett og slett ikke inngår i denne fortellingens leserkontrakt. I *L'Ingénu* undergraves myten ved at den individuelle historien forsøkes formidlet på en «ny» måte, mer *véritable*, talende til den enkeltes hjerte. *La Princesse de Babylone* virker i stedet gjennom parodi på «gammeldags», myteformidlende historieskrivning, slik vi skal se i det følgende.

I likhet med Voltaires andre tekster som kommenterer den babylonske prostitusjonen, argumenterer altså *La Princesse de Babylone* for mytekarakteren ved Herodots fortelling om allmenn og påbudt prostitusjon. Orakelordet innebærer ingen allmenn lov, men markerer snarere *mangel* på styring, noe som understrekes av de lure ministrenes forsøk på å utnytte kongens overtro til egen fordel. Mesalliansen og fruktbarhetsritualet gjenskrives som kjærlighetsaffærer. I kontrast til dette står den «virkelige» prostitusjonen i Venezia. Argumentasjonen følger metoden i den klassiske fortellingen: Fremstillingen er åpenbart selvdestruktiv, myten punkteres, og leseren oppfordres til refleksjon og bruk av sunn fornuft. Men vi kjenner også igjen et mønster fra *Pot-pourri*: Det konkrete og håndfaste utpensles i tillegg som et positivt alternativ gjennom en sannhetssøkende tale. Vi skal se at denne dobbelte figuren (avvisning og positivt alternativ) gjentar seg i forhold til en bredere historiefilosofisk diskusjon.

## PARODI PÅ «GAMMELDAGS» HISTORIESKRIVNING

Herodots fortelling om den babylonske prostitusjonen utfordrer Voltaires grunnleggende overbevisning om at et kultivert samfunn verner om den private eiendomsretten. Prostitusjonssaken er imidlertid kun et eksempel i et mer omfattende oppgjør med samtidens historieskrivning. Voltaire kritiserer tradisjonstro historikere for å fare med direkte løgn dersom de tjener en mektig mann, som kong Belus' historiografer, eller som seg selv da han var kongelig historieskriver for Louis XV i 1745–1750.<sup>456</sup> Han kritiserer dem også for ukritisk å skrive av sine

---

<sup>456</sup> Det er nettopp forholdet til historiografene som etablerer kongens latterlige karakter i *La Princesse de Babylone*: «Le vieux Bélus roi de Babilone se croyait le premier homme de la terre; car tous ses courtisans le lui disaient et ses

kilder og slik videreformidle myter som om de var historiske sannheter (som Larcher, i Voltaires øyne). Etterlysningen av en «filosofisk» historieskrivning med utgangspunkt i sunn fornuft preger hele Voltaires historiske forfatterskap og får en av sine tydeligste formuleringer allerede i *Remarques sur l'histoire* (1742):

Si on voulait faire usage de sa raison au lieu de sa mémoire, et examiner plus que transcrire, on ne multiplierait pas à l'infini les livres et les erreurs ; il faudrait n'écrire que des choses neuves et vraies. Ce qui manque d'ordinaire à ceux qui compilent l'histoire, c'est l'esprit philosophique : la plupart, au lieu de discuter des faits avec des hommes, font des contes à des enfants.<sup>457</sup>

At *La Princesse de Babylone* er en del av dette historiefilosofiske oppgjøret, fremgår av fortellingens kontinuerlige bevisstgjøring i forhold til hvordan den formidler sin egen historie. Den myteformidlende historieskriftens form blottstilles som vi skal se gjennom parodi og en særlig sofistikert bruk av *merveilleux*.<sup>458</sup>

Vår fortelling fremstiller seg selv eksplisitt som «memoarer», og dermed som knyttet til tradisjonell hendelses- og detaljorientert historieskrivning. I møtet med milord What-then, kommenteres navnet på følgende vis: «ce qui signifie à peu près milord Qu'importe, en la langue dans laquelle je traduis ces mémoires».<sup>459</sup> I Voltaires perspektiv var historikerens oppgave nettopp å heve blikket fra memoarenes detaljer. Dette ser vi for eksempel i følgende selvkommentar i *Essai sur les mœurs*: «le but de l'auteur de cet *Essai sur l'Histoire* n'ait point du tout été de faire des mémoires chronologiques, mais de peindre les mœurs des hommes».<sup>460</sup> En parodisk kommentar til memoargenrens detaljer om konger, kriger og hoffintriger finnes i den presise stilens kombinasjon av presis detalj og overdrivelse, for eksempel i åpningens beskrivelser av det legendariske Babylon og kong Bélus' palass. Her er lister av eksotiske detaljer: «des forêts d'oliviers, d'orangers, de citronniers, de palmiers, de géroflers, de cocotiers, de canneliers», presise angivelser av gigantiske dimensjoner og sofistikert maskineri: «une balustrade de marbre

---

historiographes le lui prouvaient» (*Ibid.*, s. 71, «Den gamle kong Bélus av Babylon trodde han var det viktigste menneske på jorden, for det sa alle hoffmennene hans, og de offisielle historieskriverne beviste det for ham»). I artikkelen HISTORIOGRAPHE (skrevet for *Encyclopedien*, men ikke trykket der) påpeker Voltaire at kongelige historikere gjerne er løgnere: «Il est bien difficile que l'historiographe d'un prince ne soit un menteur» (O 33, s. 217). «Historiografen» er følgelig ingen ordentlig historiker i Voltaires perspektiv.

<sup>457</sup> *Œuvres historiques*, s. 43, «Om man ville bruke fornuften i stedet for hukommelsen, og undersøke fremfor å skrive av, ville man ikke mangfoldiggjøre bøker og feil i det uendelige. Man burde ikke skrive annet enn det som er nytt og sant. Det som vanligvis mangler hos dem som kompilerer historien er et filosofisk sinn: I stedet for å diskutere fakta med voksne mennesker, forteller de fleste eventyr for barn».

<sup>458</sup> Fremstillingen som følger bygger på grundigere analyser i Mitchell 1975, Cotoni 1989, Hellegouarc'h 1989, samt den sistes introduksjon og noter til fortellingen i O 66.

<sup>459</sup> O 66, s. 153, «som betyr omtrent milord Hva-så på det språket jeg oversetter disse memoarene til».

<sup>460</sup> VE/Moland 24, ss. 109–10, *Remarque au sujet d'une omission qui se trouve dans le Journal encyclopédique 1<sup>er</sup> Janvier 1760*, «målet for forfatteren av *Essai sur l'Histoire* [= Voltaire] har slett ikke vært å skrive kronologiske memoarer, men å male menneskenes levevis».

blanc de cinquante pieds de hauteur [...], les eaux de l'Euphrate levées par des pompes dans cent colonnes creusées [...], des cascades de six mille pieds de longueur, et cent mille jets d'eau, dont la hauteur pouvait à peine être aperçue», og prinsessen presenteres som kronen på verket: «Mais ce qu'il y avait de plus admirable à Babilone, ce qui éclipsait tout le reste, était la fille unique du roi nommée Formosante».<sup>461</sup> Åpningen etablerer en krysning mellom en orientalsk *conte de fée*-verden av overflod og *merveilleux* og en mytisk oldtid, flere århundrer før byggingen av Babylons hengende hager: «*le temps ou les bêtes parlaient*».<sup>462</sup> Voltaire kombinerer slik fabulerende fantasi med geografiske og historiske kunnskaper. Sammen med punkteringen av de kongelige historiografenes troverdighet i åpningssetningene, setter fortellingen forholdet mellom myte og historie på spill fra første stund: Kan man stole på historikere? Kan man stole på akkurat denne historien?

Fortellerens aktive tilstedeværelse underveis nærer opp under fortellingens avkledning av sine egne prosedyrer. For sitatet om milord What-then viser nemlig ikke bare til memoargenren, men blottstiller også fortelleren og påpeker at vi har å gjøre med en «oversetter». Det språklige elementet underspilles imidlertid, og resultatet blir en fortellerposisjon som i stedet «oversetter» fra en tid til en annen,<sup>463</sup> han plasserer seg med ett ben samtidig med handlingen, og ett ben i leserens tid, som for å balansere det åpenbart anakronistiske ved en fortelling der heltinnen reiser fra oldtiden, inn i samtiden og tilbake. Et eksempel er når hennes skjønnhet presenteres som modell for Praxiteles' statuer «Aphrodite» og «Vénus aux belles fesses» (med pen rumpe), og fortelleren utbryter, som om han skulle ha personlig kjennskap til saken: «Quelle difference, ô ciel ! de l'original aux copies !».<sup>464</sup> Oversetterrollen utnyttes også for det den er verd når fortelleren trekker mytiske kausalforbindelser mellom det historiske og det moderne, som når fønixen i sinne forviser svarttrostene, og fortelleren påpeker: «c'est depuis ce temps qu'il ne s'en trouve plus sur les bords du Gange».<sup>465</sup> Fortelleren insisterer slik på den temporale avstanden til det fortalte samtidig som han appellerer til leserens fortrolighet. Dermed gjør han leseren delaktig i en parodisk avkledning av den tradisjonelle historieskrivningen som mytebasert.

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, ss. 72–73, «skoger av oliventrær, appelsintrær, sitrontrær, palmer, ingefærbusker, kokospalmer, kaneltrær», «en femti fot høy balustrade av hvit marmor [...], vannet fra Euftrat ble hevet med pumper i hundre hule søyler [...], fosser på seks tusen fot, og hundre springvann så høye at toppen var nesten usynlig», «Men det gildeste som fantes i Babylon, det som overstrålte alt annet, var kongens eneste datter. Hun het Formosante». Formosante betyr «vakker» på italiensk, og navnet er hentet fra Ariosto.

<sup>462</sup> *Ibid.*, s. 101, «*den gang dyrene kunne tale*».

<sup>463</sup> I motsetning til i *Zadig*, der det gjøres et poeng ut av at fortellingen er oversatt fra gammel-kaldeisk, henvises det i denne fortellingen kun implisitt til en opprinnelig babylonsk eller kaldeisk språkdrakt, jf. O 66, ss. 97, 99, 206.

<sup>464</sup> *Ibid.*, s. 73, «Hvilken forskjell, o himmel, mellom originalen og kopiene!»

<sup>465</sup> *Ibid.*, s. 127, «det er etter den gang at de ikke lenger er å finne ved Ganges' bredder».

I det siste avsnittet før appellen til Musene, parodieres tradisjonell, ukritisk historieskrift også ved at fortelleren gjengir en episode som om den var allment kjent:

Chacun sait comment le roi d'Ethiopie devint amoureux de la belle Formosante, et comment il la surprit au lit, lorsqu'un doux sommeil fermait ses longues paupières. On se souvient qu'Amazan, témoin de ce spectacle, crut voir le jour et la nuit couchant ensemble. On n'ignore pas qu'Amazan, indigné de l'affront, tira soudain sa fulminante, qu'il coupa la tête perverse du nègre insolent, et qu'il chassa tous les Ethiopiens d'Egypte ; ces prodiges ne sont-ils pas écrits dans le livre des chroniques d'Egypte ? La Renommée a publié de ses cent bouches les victoires qu'il remporta sur les trois rois avec ses Espagnols, ses Vascons et ses licornes.<sup>466</sup>

Henvisningen til allmenn kjennskap repeteres her så mange ganger at det gir en komisk effekt («Chacun sait», «On se souvient», «On n'ignore pas»). Dette kombineres med en referanse til heltemyter («sa fulminante») og en intensiv bruk av verdibetegnende adjektiv («doux sommeil», «longues paupières», «tête perverse», «nègre insolent») og klisjéfylt metafor («le jour et la nuit couchant ensemble»). Dette peker i retning av salongeventyret og eposparodiens selvsparodiske presiositet; handlingen beskrives endog som «prodiges». Resultatet er at garantien for historiens troverdighet, henvisningene til «chacun» og «on», undergraves. Referansen til en skriftlig kilde, «le livre des chroniques d'Egypte», gjør ikke saken bedre. Fremfor å borge for historiens troverdighet faller kilden i diskreditt: I motsetning til de kinesiske annalene som gjengir fakta om jesuittenes utvisning, består de egyptiske krønikene bare av myter.<sup>467</sup> At slike krøniker ikke finnes, er det ikke alle lesere som vet, men det spiller liten rolle, for parodien på en myteformidlende historieskrift er ikke til å ta feil av.<sup>468</sup> For virkelig å få poenget hjem, gjentas garantien ved allmenn kunnskap nok en gang med henvisning til den antikke mytologien og dens allegoriske personifikasjoner: «La Renommée a publié de ses cent bouches».<sup>469</sup> Tradisjonell historieskrift er rett og slett ikke annet enn mangfoldiggjøring av myter.

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, s. 203, «Alle vet hvordan kongen av Etiopia ble forelsket i den skjønnne Formosante, og hvordan han overrasket henne i sengen, mens en søt søvn lukket hennes lange øyelokk. Man husker at Amazan, som var vitne til denne forestillingen, trodde han så dagen og natten ligge sammen. Man er ikke ukjent med at Amazan, forarget over krenkelsen, plutselig trakk sin lynild, at han skar det fordervede hodet av den frekke negeren, og at han jaget alle etiopierne ut av Egypt; står ikke disse underverkene skrevet i den egyptiske krønikeboken? Ryktet har kunngjort med sine hundre munnar hvilke seire han vant over de tre kongene med sine spaniere, sine vasconere og sine enhjørninger». «Vascons» er et folk fra Pyrenneene, i likhet med baskere og gasconere, jf. *ibid.*, s. 199, note 27. Amazan har et sverd han kaller *la fulminante* («dynende», «tordnende»), del av rustningen til den mytiske krigeren Magog (jf. *ibid.*, s. 192, note 15), slik Rolands sverd *Durandal* stammer fra Hector, i følge Ariosto (jf. Menant 2, s. 576, note 195).

<sup>467</sup> Jf. O 66, s. 130 og *La Philosophie de l'Histoire*: «Si quelques annales portent un caractère de certitude, ce sont celles des Chinois» (O 59, s. 153, «Dersom noen annaler gir et inntrykk av visshet, så er det kinesernes»).

<sup>468</sup> Jf. O 66, s. 203, note 35.

<sup>469</sup> «La Renommée» er en oversettelse av gudinnen Fama (Ryktet) som man finner i latinsk litteratur, og som for eksempel er med på å besegle Didos skjebne i *Aeneidens* fjerde sang.

Bruken av *merveilleux* bygger også opp under parodien. Det bugner av fantastiske elementer i *La Princesse de Babylone*, og det skiller fortellingen fra den klassiske *conte philosophique*: Her er fabeldyr som griffer, enhjørninger og fønikser; her er talende dyr og flyende sofaer; det hele tilsynelatende knirkefritt kombinert med presise historiske kunnskaper om oldtid og samtid. Flere kommentatorer påpeker at dette gjør fortellingen «sjarmerende» og at det røper en genuin glede ved overdrivelsen. Det kan synes som Voltaire lar skrivningens ludiske aspekt ta over og utnytter enhver anledning til å gjøre sprell, også når det resulterer i sleivspark, hvilket gir en lite selvhøytidelig stil som lett vinner publikum.<sup>470</sup> Men det fabulerende i denne fortellingen er ikke bare er utslag av lekelyst. Den stilistiske teknikken er også gjennomgående «filosofisk».<sup>471</sup> Ved siden av presis kombinasjon av detaljrikhet og overdrivelse, anakronismer og bevisst sammenblanding av fabel og historie, sidestilles *le merveilleux* med praktiske spørsmål. Jacqueline Hellegouarc'h kaller dette «nivåsenkning» (*dénivellation*): *Le merveilleux* utsettes for spørsmål av praktisk art, med det resultat at tonen brytes av et fall ned i det hverdagslige, for eksempel når prinsessens reise i en flyende sofa avbrytes fordi griffene som trekker sofaen er tørste.<sup>472</sup> Teknikken er ikke ny; vi kjenner den fra de mange kroppslige punkteringene av metafysiske ballonger i Voltaires klassiske fortellinger. Den er heller ikke ny i forhold til håndteringen av *le merveilleux*, men ligger i kjernen av salongeventyrets selvironi (jf. s. 29). Det særegne ved *La Princesse de Babylone* er imidlertid at *le merveilleux* innlemmes i oversatte «memoarer» og avkler historieskrivningen ironisk ved at den slik viser sitt «sanne», mytiske ansikt. Effekten forsterkes når de fantastiske elementene ikke tas alvorlig eller blottstilles som umulige gjennom kroppslig punktering.

Det historieparodiske elementet ved *La Princesse de Babylone* kan med fordel ses som en forlengelse av den klassiske fortellingens harselas over metafysiske spørsmål. På samme vis som det allegoriske eksempelet må forlates som vei til filosofisk innsikt, må den ukritiske, myteformidlende historieteksten forlates som kilde til historisk kunnskap, eller i det minste tas med en klype salt. Leseren blir i begge tilfeller utsatt for en ironisk avsporing som tvinger ham til å anvende sin egne sunne fornuft overfor et uoversiktlig, mangslungent og flertydig materiale. Historieteksten à la Larcher forkastes etter samme mønster som metafysikken à la Leibniz. Men dette er ikke hele historien. *La Princesse de Babylone* nøyer seg ikke med å avspore eller umuliggjøre sitt eget «memoarprosjekt». I tillegg presenteres en ny, alternativ historieskrivning som bryter med

---

<sup>470</sup> Jf. Heuvel 1967, s. 320, Cotoni 1989, s. 333. At dette er et generelt trekk hos Voltaire diskuteres av mange, blant annet Howells 1993, s. 7 og Pearson 1993, s. 15.

<sup>471</sup> Jf. P. C. Mitchells konklusjon om at *la Princesse de Babylone* inviterer leseren til å innta en kritisk holdning til historisk materiale (Mitchell 1975, s. 44).

myten og presenterer nyttig kunnskap for å gjøre verden bedre — helt i tråd med Voltaires egne metodiske prinsipper.

## MOT EN «MODERNE» HISTORIESKRIVNING

For historikeren Voltaire var det viktig å utvise en gjennomgående skepsis overfor alt ekstraordinært, en tilnærming han kaller historisk «pyrrhonisme» og som på mange måter tilsvarer den «metodiske tvilen» han anvender som «uvitende filosof». <sup>473</sup> Dette innebærer et krav til kildekritikk og en appell til historikeren om å anvende sin egne sunne fornuft for å anslå hva som er sannsynlig. Historisk sikkerhet finnes i Voltaires øyne kun på en skala av sannsynlighet, og her er det viktig å påpeke at den franske termen er *probabilité*, som i matematikkens sannsynlighetsregning, og ikke den etisk betingende termen *vraisemblance*. <sup>474</sup> Voltaire kan følgelig sies å stille «moderne» krav til historikerne, i den forstand at historieskrivningen må forholde seg til vitenskapelige, empirisk baserte og ikke-dogmatiske metoder i sitt virke. Det beste er å intervju øyevitner eller i det minste komme så nær kilden som mulig, en metode Voltaire anvender i *Histoire de Charles XII* og *Le Siècle de Louis XIV*. Voltaire viser seg som en moderne historiker også ved at han forstår «historie» som noe langt mer enn kriger og kongefølger. I stedet etterlyser han «plus d'attention aux usages, aux lois, aux mœurs, au commerce, à la finance, à l'agriculture, à la population», og for fremmede lands del også geografiske og topografiske opplysninger: «On veut que vous meniez votre lecteur par la main le long de l'Afrique, et des côtes de la Perse et de l'Inde». <sup>475</sup> Poenget med et slikt utvidet historiebegrep er å lære av egne og andres feil og fortrinn. Dette er på ingen måte et nytt poeng i historieskrivningen. Det «nye» ved Voltaires tilnærming er imidlertid at historiens moralske oppbyggelighet tenkes i forhold til et universelt dannelsesprosjekt, der åndelige og materielle fremskritt kan påskyndes gjennom kunnskap av den typen han etterlyser. Denne fremskrittforestillingen kjenner vi igjen fra den diskuterte Skytia-passasjen i *La Princesse de Babylone*. Det er med henblikk på dette dannelsesprosjektet at historikeren skal «dømme» de fakta han fremlegger, ved siden av spørsmålet om *probabilité*.

---

<sup>472</sup> Hellegouarc'h 1989, s. 44f, «de ton est cassé par une chute dans le quotidien».

<sup>473</sup> «Pyrrhonisme» fra Pyrrhon, gresk skeptiker. «Pyrrhonisme de l'histoire» er tittelen på 1748-forordet til *Histoire de Charles XII*, og der nevnes også den babylonske prostitusjonen (O 4, s. 574). *Le philosophe ignorant* (1766) består av «tvil» (*doutes*) i stedet for kapitler, med klar adresse til Descartes, som i Voltaires øyne «vanner ut» tvilen og ender i skråsikker illusjon (O 62, s. 35).

<sup>474</sup> Jf. art. HISTOIRE i *Encyclopedien* (O 33, s. 177): «Toute certitude qui n'est pas démonstration mathématique, n'est qu'une extrême probabilité. Il n'y a pas d'autre certitude historique» («Enhver visshet som ikke utgår fra matematisk bevisførsel, er ikke annet enn stor sannsynlighet. Det finnes ingen annen visshet i historien»).

<sup>475</sup> *Ibid.*, s. 185, «mer oppmerksomhet overfor skikker, lover, levevis, handel, finanser, jordbruk, befolkning [...]. Man vil at De skal føre Deres leser ved hånden langsmed Afrika, og langs kystene i Persia og India». Her skal man selvsagt ikke glemme vitenskaper og kunster, som Voltaire gjerne trekker frem som avgjørende for menneskelige fremskritt.



Alle disse elementene settes i aksjon i vårt orientalske eventyr når helt, heltinne og føniks reiser gjennom samtidens «opplyste» verden og presenterer de ulike landene de møter. På tross av sin knapphet, viser presentasjonene frem nettopp den type kunnskap Voltaire savner hos tradisjonsbundne historikere: redegjørelser for kunst og vitenskap, økonomiske og konstitusjonelle endringer, skikker, oppfinnelser og vanlige menneskers levevis. Fortellingen byr på et slags *Essai sur les mœurs* i forkortet utgave, noe som gjenspeiles i teksten selv når Amazan mottar et verdenskart og kaller det «l'univers en raccourci».<sup>476</sup> Formuleringen viser med all tydelighet hvordan Voltaires historiesyn er preget av *tablået* som dominerende vitenskapelig modell.<sup>477</sup> «Si les cultes sont différents, la morale est partout la même», kan vi lese i Cimmeria-passasjen.<sup>478</sup> Denne fellesmenneskelige universalitet gjør det mulig å avbilde verdens mange historiske epoker og geografiske soner samtidig på et kart, hvor kartets organiserende prinsipp er graden av «opplysning». Organisasjonsprinsippet danner ikke bare utgangspunkt for sammenligning av de ulike nasjonenes dannelsesnivå, men fungerer også som det elementet av *intrige* som Voltaire etterlyser i historieskrivningen (jf. s. 115). Den «filosofiske» reisen viser hvordan mektige krefter utfolder seg i kampen for opplysning. Særlig i de litt lengre passasjene, som i Cimmeria, Albion og Gallia, presenteres kampens detaljer både i et diakront perspektiv og som en kamp mellom samtidige grupperinger.

Så kan man spørre hvordan «sannsynligheten» (*probabilité*) ivaretas i presentasjonene. Et viktig grep her er at de reisende protagonistene opptrer i rollen som rapporterende vitner, selv om beskrivelser, refleksjoner og samtaler med dem de møter, lett kan gjennomskues som forkledd fortellermonolog, både i de satiriske og de entusiastiske partiene. Foruten at fortelleren taler i egen person i Paris-monologen, trer han i den avsluttende appellen til Musen frem i første person og insisterer på seg selv som vitne. Dette gir ham en slags «direkte» innsikt som styrker fremstillingens sannsynlighet, i motsetning til Larcher, som ikke vet hva han snakker om siden han ikke kan gammelbabilonsk, eller har «voyagé comme moi sur les bords de l'Euphrate et du Tigre».<sup>479</sup> Når leseren så følger «vitnene» Amazan og Formosante på deres reise gjennom Asia og Europa, tydeliggjør Voltaire måten fortelleren «fører sin leser ved hånden» på gjennom de mange historisk-geografiske rubrikkene i opplysningens historiske tablå.

---

<sup>476</sup> O 66, s. 163, «verden i kortform».

<sup>477</sup> Jf. Michel Foucaults analyse av det klassiske «representasjonsepistemet», Foucault 1966, s. 86–91.

<sup>478</sup> O 66, s. 142f, «Om kultene er forskjellige, er moralen den samme over alt».

<sup>479</sup> *Ibid.*, s. 206, «reist som meg langs breddene av Eufrat og Tigris». Dette er et hint til «nevøen» til abbed Bazin, som vet hva han snakker om siden han har fulgt sin onkel på reise i Asia (O 64, s. 198).

Fønixen inntar i denne sammenhengen en spesiell posisjon, for den har levd i 27.000 år og kan dermed vitne om opplysningens fremvekst i Cimmeria-passasjen ettersom den har vært der før. På tross av denne ønskesituasjonen i forhold til å etablere historisk sannsynlighet, inntar fønixen rollen som en «uvitende filosof». I og med at den også tar seg av alle reisens praktiske detaljer, og kommuniserer med både dyr og mennesker, får den en «allvitende» posisjon som ligner fortellerens, og fønixens filosofiske ydmykhet overfor livets store spørsmål gjenspeiles i fortellerens håndheving av et tilsvarende skeptisk historikerideal: Man kan bare si noe sikkert om det man ser, og knapt nok om det. På spørsmålet om relasjonen mellom byen Canope og guden/stjernen ved samme navn, slår fortelleren fast at handelen flourerer uansett, og at «tout ce qu'on en savait, c'est que la ville et l'étoile étaient fort anciennes ; et c'est tout ce qu'on peut savoir de l'origine des choses, de quelque nature qu'elles puissent être».<sup>480</sup> Man kan endog argumentere for at fønix og forteller smelter sammen, for fortelleren viser avslutningsvis til «des vérités que j'ai enseignées aux mortels dans ce fidèle récit», som om han selv skulle være udødelig.<sup>481</sup> Roger Pearson peker på nettopp dette forholdet: Fønixen fremstår som en voltairisk maske, en udødelighetsfigur som av inkvisisjonen oppfattes som djevel. I motsetning til Voltaires tidlige fortellinger, der vi møter engler som ikke vil formidle sin overordnede kunnskap, møter vi her Voltaire i form av en tilbakevendende og ustoppelig bevinget «djevel», som endog ironiserer over sin figur når han ber Sorbonne om fordømme fortellingen som kjettersk.<sup>482</sup> Men det er også viktig å vektlegge at fønix-fortelleren ikke bare er en «uvitende filosof» som sår tvil, men også en «veltalende filosof». Han er vitne til det man faktisk kan vite noe om, og bidrar slik til en ny historieskrivning som bedre kan formidle historisk sannsynlighet. Følgelig er han også en positiv kunnskapsfigur som *lykkes* med å formidle sin kunnskap, og det tidvis med stor patos — ganske i tråd med den «filosof»-figuren vi finner for eksempel i Gordon i *L'Ingénu*.

## PROFIT OG FORNØYELSE I FILOSOFIENS TJENESTE

Si les hommes étaient raisonnables, ils ne voudraient d'histoires que celles qui mettraient les droits des peuples sous leurs yeux, les lois suivant lesquelles chaque père de famille peut disposer de son bien, les événements qui intéressent toute une nation, les traités qui les lient aux nations voisines, les progrès des arts utiles, les abus qui exposent continuellement le grand nombre à la tyrannie du petit. Mais cette manière d'écrire l'histoire est aussi difficile que dangereuse. Ce serait une étude pour le lecteur, et non un délassement. Le public aime mieux des fables ; on lui en donne.<sup>483</sup>

<sup>480</sup> *Ibid.*, s. 201f, «alt man visste om saken, var at byen og stjernen var svært gamle, og det er alt man kan vite om tingenes opphav, av hvilket slag de enn måtte være».

<sup>481</sup> *Ibid.*, s. 204, «sannhetene som jeg har lært bort til de dødelige i denne pålitelige fortellingen».

<sup>482</sup> Jf. Pearson 1993, s. 203.

<sup>483</sup> VE/Cramer, *Questions sur l'Encyclopédie*, art. HISTOIRE, «Hvis menneskene var fornuftige, ville de ikke ønsket andre historier enn den som viste dem folkenes rettigheter, lovene som gir hver familiefar rett til å disponere sine eiendeler,

Følgende hjertesukk fra artikkelen HISTOIRE i *Questions sur l'Encyclopédie* setter fingeren på Voltaires problem som opplysningsmann og historiker: Den late leser vil først og fremst underholdes, og det er den late leser som dominerer. Konsekvensen er for Voltaires del en historieskrift preget av konversasjonen som stilistisk ideal, en skrift som ikke bare er seriøs, distansert, reflekterende og veltalende, men som også benytter stadig nye vendinger for å fornye leserens interesse.<sup>484</sup> Med *La Princesse de Babylone* går Voltaire endog så langt som til rett og slett å gi leseren et muntert eventyr og så bake de «fornuftige» kunnskapene inn i dette, gjennom et historisk-geografisk tablå. Fremstillingen av «l'univers en raccourci» gjør at fortellingen fremstår som en sukkerdekt pille som gir publikum noe som smaker vondt uten at de merker det.<sup>485</sup>

*La Princesse de Babylone* fremstiller denne retoriske situasjonen figurlig når fønixen under den store festbanketten serverer kongen hans yndlings-ragu på en så vakker og grasiøs måte at alle slutter å spise og snakke. Fønixen inntar på sett og vis samme posisjon som kongens historikere som serverer ham det han ønsker å høre, og ministeren som fortolker orakelordet i en retning kongen kan akseptere. Vi har å gjøre med den lure tjeneren som legger forholdene til rette enten for seg selv, eller til beste for helheten. Parallellen er tydelig på fortellingens plan: Ved å gi leseren det leseren vil ha, kan Voltaire oppnå beundring og fordeler for seg selv, eller han kan lede leseren mot et høyere mål.

Fortellingens innretting mot de tiltenkte leserne er tydelig på alle nivåer: genrevalg (og blanding), litterære referanser, stil og følelsesmodale føringer. Deiktiske tegn florerer, men uten å resultere i noen innlevelse som i *L'Ingénu*; snarere er det den aktive føringen av leseren som gir fortellingen dens muntert distanserte, presise og parodiske snert.<sup>486</sup> Men fortelleren henvender seg også til

---

hendelsene som berører en hel nasjon, traktatene som forbinder dem med nabolandene, de nyttige kunstenes fremskritt, uretten og tyranniet som de få ustanselig utsetter de mange for. Men denne måten å skrive historie på er like vanskelig som den er farlig. Det ville være et studium for leseren, og ikke en adspredelse. Folk liker fabler bedre, og så gir man dem det».

<sup>484</sup> Jf. Menant 1995, s. 74, «Cette enquête si diverse relève évidemment d'une esthétique de la variété, de la surprise, de la curiosité». Voltaires hjertesukk må for øvrig tas med en klype salt, for det fantes så absolutt et marked i samtiden som var sultent på nettopp hans «filosofiske» tilnærming til historien, kanskje nettopp på grunn av dens popularisering og konverserende stil.

<sup>485</sup> Dette står i kontrast til den parodiske tilnærmingen til prostitusjonsmyten og tradisjonell historieskrivning. I likhet med den klassiske *conte philosophique*, er det i sistnevnte tilnærming det manifeste innholdet som utgjør underholdningen, mens innsikten snarere bibringes av den narrative innpakningen (det siste jf. Pearson 1993, s. 14).

<sup>486</sup> Noen eksempler: epiteter («la belle Formosante/den skjønnne Formosante»), refleksjoner («elle savait que le bon esprit consiste à se conformer à sa situation/hun visste godt at god forstand består i å tilpasse seg situasjonen»), påpekende pronomen og verdibetegnende adjektiv, gjerne i kombinasjon («ce cher berger/denne kjære gjeteren», «cette musique si consolante et si voluptueuse/denne så trøstende og så deilige musikken»). Deiktiske tegn viser også fortellerens tette tilstedeværelse i de historiske skissene, i hyllesten av Katarina II («son puissant génie [...], cette précieuse tolérance/hennes mektige ånd [...], denne verdifulle toleransen»), så vel som harmen i Paris-passasjen og i den avsluttende appellen: «une troupe de sombre fanatiques/en flokk uhyggelige fanatikere», «detestable

leserne gjennom direkte appell og direkte henvisning til prostitusjonen som fanesak.<sup>487</sup> For hvem er disse beskyttende Muser som fortelleren appellerer til, og som har makt til å kneble Larcher og hans like? De er vokterne av høflighet og god tone, og inngangsnøkkelen til det gode selskap er å vise dem respekt, noe Larcher ikke gjør når han stiller spørsmålsteget ved de babylonske damenes ære.<sup>488</sup> Det er for disse «damene» at *La Princesse de Babylone* er skrevet, som en spiker i kisten til Larcher som med sine greske sitater og tørre formuleringer verken blir lest eller hørt, selv om det er han som har de gode argumentene. Disse «damene» leser også romaner og vil stadig ha nye. Slik Formosante raser gjennom roman etter roman mens hun ligger værfast i Amsterdam, slik konsumerer også Voltaires virkelige leserskare. Utfordringen er å gi dem noe substansielt å tygge på, for på samme måte som L'Ingénu, klager Formosante over romanenes manglende relevans for hennes eget liv. Spørsmålet er altså hvordan man smugler inn passe mye kunnskap, slik at lesestoffet ikke blir lærd og kjedelig, men heller ikke uten konsistens.

«Konsum» fremstår følgelig som en av fortellingens grunnleggende betingelser.<sup>489</sup> Ønsket om å beskytte seg mot piratversjoner, og anstrengelsene for å skape blest om fortellingen, presenteres dessuten som resultat av et kommersielt behov, for at typograf og forlegger skal få til livets brød. Profitt er en konsekvens av konsum, og jo flere som kjøper, jo mer tjener man. Et tilsvarende fokus på romanproduksjon som styrt av konsum og profitt finnes allerede i *Lettre à un premier commis* fra 1733, og her uttrykkes samlet poenger som vi finner spredt i *La Princesse de Babylone*:

Les pensées des hommes sont devenues un objet important de commerce. Les libraires hollandais gagnent un million par an, parce que les Français ont eu de l'esprit. Un roman médiocre est, je le sais bien, parmi les livres, ce qu'est dans le monde un sot qui veut avoir de l'imagination. On s'en moque, mais on le souffre. Ce roman fait vivre et l'auteur qui l'a composé, et le libraire qui le débite, et le fondeur, et l'imprimeur, et le papetier, et le relieur, et le colporteur, et le marchand de mauvais vin, à qui tous ceux-là portent leur argent. L'ouvrage amuse encore deux ou trois heures quelques femmes avec lesquelles il faut de la nouveauté en livres, comme en tout le reste. Ainsi, tout méprisable qu'il est, il a produit deux choses importantes : du profit et du plaisir.<sup>490</sup>

---

Cogé/avskyelige Cogé», «pedant Larcher/pedanten Larcher». Angående merkelappen «pedant», se O 66, s. 205, note 40 og O 64, s. 278, note 4.

<sup>487</sup> Vi kjenner igjen dette grepet fra *L'Ingénu*, når leseren oppfordres til innlevelse i Mlle de Saint-Yves' følelser. Her er virkningen tvert imot parodisk og distanserende.

<sup>488</sup> Jf. O 64, ss. 197, 278.

<sup>489</sup> Når påkallingen av Musen kommer til slutt, i stedet for i åpningen som i et epos, kommenteres dette endog som om man takker Gud for maten uten å be bordbønn, «dire *grâces* sans avoir dit *benedicite*» (O 66, s. 204).

<sup>490</sup> VE/Moland 33, ss. 352–355, «Menneskenes tanker har blitt en viktig handelsvare. De hollandske forleggerne tjener en million i året fordi franskmennene har vært åndrike. Jeg vet godt at en middelmådig roman er blant bøkene hva en tåpe som vil fremstå som oppfinnsom er i selskapslivet: Man ler av ham, men holder ut med ham. Romanen gir livsgrunnlag for både forfatteren som har skrevet den og bokhandleren som omsetter den, og typesetteren, og trykkeren, og papirmakeren, og bokbinderen, og kolportøren, og forhandleren av dårlig vin, som de alle bringer sine penger til. Arbeidet underholder dessuten i et par-tre timer noen kvinner av dem som trenger nyheter på bokfronten, som overalt ellers. Hvor foraktelig den enn er, har romanen fremstilt to viktige ting: profitt og fornøyelse».

I denne passasjen, så vel som i *La Princesse de Babylone*, fremstilles romanen avkledd, som vare på et marked, og følgelig er det markedsverdien som teller fremfor kvaliteten. Slik blottstilles de materielle betingelsene som ligger til grunn for spredning av alle slags ideer, også historieskrivningen. Vi møter her den av-idealisererte, brutale virkeligheten vi kjenner igjen fra *Potpourri* og *L'Ingénu*, en verden som kan telles, måles og veies, og som er fornuftig ordnet. Det er i denne verden vi også finner den venetianske prostitusjonen, noe som gir nok et nivå i kommentaren til prostitusjonsmyten i *La Princesse de Babylone*. Forfatteren som søker blest om sin fortelling og Venezias «nyttige piker», er ute i samme ærend: en fordelaktig og behagelig handel som gir profitt og fornøyelse. Hvorvidt varen er foraktelig eller ikke, er mindre interessant.

Henvisningen til romanproduksjon i konsum- og profittøyemed fungerer på sett og vis som en selv-avskrivning av typen «dette er bare en *conte*» og peker tilbake til de metafiktive piruettene som avslutter Voltaires klassiske *contes philosophiques*. Dette passer med fortellingens parodiske prosjekt som punkterer den tradisjonelle historieskriftens sannhetsgehalt ved å innkapsle den i myten. Den bruker sin egen karakter av *conte* (forstått som usannhetsmål) som argument mot historieskrivningens *conte* og viser at historisk sannsynlighet må etterstrebnes på annet vis, og annetsteds. Men *La Princesse de Babylone* skiller seg samtidig fra den klassiske fortellingen ved at den også «lærer bort sannheter til dødelige»; det bevingede «vitnet» fra oldtiden viser vei til «direkte» innsikt i menneskenes levevis gjennom et historisk-geografisk tablå med opplysning som målestokk og organiserende prinsipp. Den utopiske presentasjonen av Gangaridenes land viker for en presentasjon av virkeliggjorte utopier, særlig i Cimmeria og Albion, og ministrene/fortelleren søker å la sin begeistring smitte av på leseren, og slik involvere ham i opplysningens prosjekt. I forhold til dette prosjektet virker henvisningen til konsum og profitt som en påminnelse om at idealer må bygges på materialistisk grunn. Slik må Voltaire «prostituere seg» som romanforfatter for å nå frem til de tiltenkte leserne, men dette er ingen ødeleggende ydmykelse. Det er snarere et sunnhetstegn for tanken å begynne med det banale og det basale.

## KONKLUSJON

Vi har tatt utgangspunkt i den manglende «enheten» i *La Princesse de Babylone*, som kanskje særlig viser seg ved at handlingen ikke drives frem av et «filosofisk» søk. Fortellingen kan tvert imot sies å ha mer enn ett strukturerende «poeng»; i forhold til eventyrets troskapssøk er det av «moralsk» eksemplarisk karakter; i forhold til de innskutte presentasjonene av ulike land har det preg av propaganda. «Poenget» er imidlertid ikke fullt ut integrert i fortellingens konstruksjon, men fremstår som dårlig motivert, eller som et tillegg. I motsetning til disse tilnærmingene står den

problematikken Voltaire viser til i avslutningen: Disputten med Larcher. Spørsmålet om den babylonske prostitusjonen og den tradisjonelle historieskriften kan ikke skilles ut som et tillagt filosofisk element, men er integrert i handlingsoppbygningen, så vel som i bruken av genrer, litterære referanser, stilregistre og følelsesmodi. Følgelig har fortellingen likevel likhetstrekk med den klassiske *conte philosophique*. Selv den avsluttende appellen til Musen kan leses i forhold til denne modellen, som en metafiktiv piruett som gir dødsstøtet til myten.

Men *La Princesse de Babylone* viser ikke bare hvordan en tradisjonell form kommer til kort i å fremstille virkelighet eller historisk sannsynlighet. I likhet med *L'Ingénu* prøver den også ut et alternativ. I stedet for å strekke seg mot den følsomme romanen demonstrerer fortellingen en «moderne» historieskrivning i form av en skisse over opplysningens historie, et «univers en raccourci». Splittelsen i *La Princesse de Babylone* kan dermed anses som en filosofisk strategi: Fortellingen gjør ikke to ting på en gang ved å blande fantasi for sin egen skyld med utenpåklippet propaganda, men den forsøker å nå samme mål på to måter. Dette kan med fordel illustreres av den dobbeltløpne riflens figur: I likhet med *L'Ingénu* settes her to skudd i samme bytte. Forskjellen er at det ene skuddets alternative virkelighetsfremstilling (eller historiefremstilling) ikke forsøker å påvirke leseren gjennom innlevelse i et lidende offers skjebne. I stedet søker man å vekke leserens begeistring for opplysningens prosjekt ved å la den «veltalende filosofen» vitne om virkeliggjorte utopier.

En slik teknikk er i utgangspunktet vanskelig å kombinere med kjærlighetseventyrets munterhet. Mens parodien avkler myten på distansert og inneforstått vis, forutsetter entusiasmen patos og enighet. Denne blandingen av følelsesmodale føringer ligner splittelsen mellom reisemotivets intrigerelaterte og filosofiske sider, dens krysning av fantasi på den ene siden og propaganda på den andre siden. Men mens handlingens manglende motivering kan forklares med at «dette er bare en *conte*» som iscenesetter en historiefilosofisk polemikk, er kombinasjonen av parodi og entusiasme derimot et større problem for fortellingens «filosofiske» virkning, fordi en slik kombinasjon lett kan resultere i at parodien «punkterer» entusiasmens patos.<sup>491</sup> Fra Voltaires synsvinkel motiveres blandingen riktignok av et forsøk på å demonstrere en skrift som kan få taket på historisk sannsynlighet og som kan virke positivt på sin samtid; leseren skal se veien å gå, og ikke bare tankens blindvei. Man skal heller ikke undervurdere den pedagogiske effekten av å få en sak presentert på to måter. I historiens lys er det åpenbart at det er fortellingens underholdningsaspekt som gjorde den så populær og at det nok var en fordel at «l'univers» ble

---

<sup>491</sup> Vi skal forfølge denne problematikken i den påfølgende lesningen av *L'Homme aux quarante écus*.

presentert «en raccourci». Like fullt ble fortellingen oppfattet som dristig og «filosofisk»: Det er på grunn av det «filosofiske» innholdet at Mathilde de la Mole søker nettopp denne fortellingen i sin fars bibliotek i Stendhals roman *Le Rouge et le Noir*.<sup>492</sup> *La Princesse de Babylone* inngår følgelig i 1700-tallets lange rekke av dels underholdende, dels «filosofiske» tekster. Fortellingen er også et tydelig eksempel på at Voltaire på 1760-tallet aktivt utnytter litteraturens underholdningsaspekt for å spre opplysningens fakkell til nye lesergrupper.

---

<sup>492</sup> Stendhal 1932, s. 453, «Cette pauvre fille, à dix-neuf ans, avait déjà besoin du piquant de l'esprit pour s'intéresser à un roman».

### 3. 3 L'HOMME AUX QUARANTE ÉCUS

Historien om mannen med førti *écus* er barn av nok en dispuTT.<sup>493</sup> Fortellingen ble skrevet i hui og hast senhøstes 1767, som en reaksjon mot Le Mercier de La Rivières økonomiske avhandling *Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*.<sup>494</sup> Allerede tittelen provoserte Voltaire. Han skrev i et brev til vennen Damilaville at «cette essence m'a porté quelquefois sur la tête et m'a mis de mauvaise humeur».<sup>495</sup> Le Mercier de La Rivière var knyttet til en gruppe samfunnsøkonomiske teoretikere som ble kalt «fysiokrater» («physiocrates»), tilhengere av at «naturen» (*physis*) styrer.<sup>496</sup> Voltaire var enig med dem i at samtidens rådende merkantilisme og et innfløkt og urettferdig skattesystem virket hemmende på den franske økonomien; han var også enig i at jordbruket var økonomiens grunnlag, og at satsning på jordbruket var avgjørende for økonomisk vekst. Han reagerte imidlertid på at fysiokratene ikke bygget sine systemer på empiri, men på abstrakte forestillinger om «naturlige» økonomiske lover, og ideen om kongen som «naturlig» medeier til all jord fikk ham til å se rødt. Le Mercier de La Rivières forslag om å erstatte de mange skattene med én enkelt skatt var ikke dum, men Voltaire likte ikke hans tese om jordbruket som den eneste kilden til verdiskapning, og at derfor kun jordbruket skulle beskattes, for å unngå videre beskatning av allerede beskattet produksjon; tesen så forbi handel og håndverk som verdiskapende virksomhet, og lot store deler av kirken gå fri.<sup>497</sup>

Motsvaret ble å latterliggjøre Le Mercier de La Rivière og fysiokratene gjennom en tenkt virkeliggjøring av skattereformen. Mannen med førti daler er ut fra Voltaires regnestykke den statistiske Gjennomsnittsmannen: Førti daler er hva hans jord kaster av seg i løpet av et år, og

---

<sup>493</sup> Jeg oversetter i det følgende *écu* med «daler» for å gi et inntrykk av det som inntil nylig var en «gammeldags» myntenhet. Det innebærer på ingen måte at summenes størrelse er sammenlignbare med norske forhold i samme periode.

<sup>494</sup> Fortellingen ble påbegynt før *La Princesse de Babylone* var helt ferdig, og ble faktisk publisert først, i januar 1768. Prostitusjonssaken nevnes eksplisitt i del 11 (O 66, s. 371). For oversiktens skyld kan delene nummereres som følger: 1. [ingen tittel], 2. Désastre de l'homme aux quarante écus, 3. Entretien avec un géomètre, 4. Aventure avec un carme, 5. Audience de Monsieur le contrôleur general, 6. Lettre à l'homme aux quarante écus, 7. Nouvelles douleurs occasionnées par les nouvelles systèmes, 8. Mariage de l'homme aux quarante écus, 9. L'homme aux quarante écus, devenu père, raisonne sur les moines, 10. Des impôts payés à l'étranger, 11. Des proportions, 12. De la vérole, 13. Grande querelle, 14. Scélérat chasse, 15. Le bon sens de Monsieur André, 16. D'un bon souper chez Monsieur André.

<sup>495</sup> D 14490, 16. oktober 1767, «denne essensen gjorde meg iblant tung i hodet og satte meg i dårlig humør». «Essence» spiller selvsagt på tittelens metafysiske vokabular, men også på plante- eller duftessenser som man nok kan bli tung i hodet av. Alice Ruth Morris argumenterer for at nettopp Damilaville er modellen for «mannens» figur (Morris 1978).

<sup>496</sup> Jf. François Quesnays *Physiocratie, ou constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain* (1768). Quesnay var gruppens leder, og forfatteren av artiklene FERMIERS (bønder) og GRAINS (frø) i *Encyclopedien*.

<sup>497</sup> For en mer omfattende presentasjon av fysiokratenes og Voltaires økonomiske teorier, og av hvordan Voltaire forenkler argumentene, se Kotta 1966, kapittel 2; Farchadi 1996, ss. 220–227; Ousselin 1999, samt O 66, ss. 213–230.



førti daler er Frankrikes bruttonasjonalprodukt delt på folketallet. Dessverre må han betale halve årsinntekten i skatt etter reformen, nesten det dobbelte av allerede tyngende skatter, noe som raskt fører ham ut i økonomisk ruin. Den som gjør sine penger på handel eller gjeldsbrev, blir fetere, men jordbruket går dukken. Gjennom «mannens» historie får man se hva en virkelighetsfjern teori fører til i praksis.

*L'Homme aux quarante écus* gjorde relativt stor suksess: minst 24 utgaver og opptrykk bare i 1768, oversettelse til fem språk i løpet av få år, og minst seks tekster av andre forfattere som mer eller mindre eksplisitt lar seg inspirere av «mannens» figur.<sup>498</sup> En viktig grunn til suksessen er saken og måten Voltaire grep den an på. Behovet for økonomisk reform var merkbart for de fleste, men økonomisk teori var vanskelig tilgjengelig for menigmann. Voltaires humoristiske popularisering og illustrasjon med et lett forståelig eksempel var derimot tilpasset et bredere publikum. Fysiokratene så faren i Voltaires skarpe penn og søkte forsoning privat for å slippe flere angrep, og forfattere av økonomiske skrifter lot seg inspirere av Voltaires leselighet og populariserende form.<sup>499</sup> En annen grunn til suksess som man ikke skal undervurdere, er at fortellingen ble oppfattet som kontroversiell og ble forbundet med Voltaires navn på tross av alle hans dementier; den ble raskt forbudt, og tre bokselgere ble satt i gapestokk mens boken ble offentlig brent.<sup>500</sup> Bedre markedsføring skal man lete lenge etter, jmfør avslutningskommentaren i *La Princesse de Babylone*.

Ettertidens dom har imidlertid vært hard. Man har vist interesse for fortellingen som økonomihistorisk dokument, men ansett den som usammenhengende og uinteressant litterært sett. Oppgjøret med fysiokratisk skatteteori utgjør nemlig bare en del av «mannens» historie; i brorparten av fortellingen tjener han i stedet som kanal for en rekke andre saker som Voltaire er opptatt av, alt fra forplantningsteori og strafferett, til munkevesen og syfilis. Pléiadekommentatorene anser alt dette som et «tillegg» til oppgjøret med fysiokratene, som gjør fortellingen potpurriaktig og røper at mannens historie kun er et påskudd for å fremstille en sak.<sup>501</sup> Jacques van den Heuvel spør om teksten i det hele tatt fortjener betegnelsen *conte*, eller om den ikke snarere burde regnes som en pamflett.<sup>502</sup> Edward Ousselin mener mangelen på kontinuitet gjør det umulig å sammenligne med et mesterverk som *Candide*,<sup>503</sup> og Brenda M.

---

<sup>498</sup> Jf. Brenda M. Bloechs innledning til *L'Homme aux quarante écus* i Oxford-utgaven (O 66, ss. 246, 253f).

<sup>499</sup> *Ibid.*, ss. 252, 254 og 264.

<sup>500</sup> *Ibid.*, ss. 244ff.

<sup>501</sup> P, ss. 1065, LXIX.

<sup>502</sup> Heuvel 1967, s. 327. Dette til tross for at Voltaire selv plasserte fortellingen blant sine *contes*, jf. O 66, s. 257.

<sup>503</sup> Ousselin 1999, s. 493.

Bloech påpeker en rekke feil, ikke bare i Voltaires regnestykker og økonomiske analyser, men også selvmotsigelser og uklårheter i organiseringen av tid og sted og i forholdet mellom de ulike fortellerstemmene og tekstbrokkene.<sup>504</sup> Enkelte nyere lesninger toner imidlertid ned potpurriaspektet og fysiokratoppjøret og vektlegger som vi skal se helhetsdimensjonen med utgangspunkt i «mannens» figur og den utviklingen han gjennomgår i løpet av fortellingen. En slik tilnærming er interessant ettersom den går til teksten slik den foreligger som helhet, men den innebærer selvsagt også en fare for å skape sammenheng der sammenheng ikke finnes.

Selv et kort blikk på *L'Homme aux quarante écus* levner liten tvil om at teksten er mer genremessig sammensatt enn noen annen av Voltaires *contes*, kanskje enda mer enn *Pot-pourri*: Her er fortelling i både første og tredje person blandet med filosofisk dialog, brev, manuskriptutdrag og symposier. Spørsmålet er hvordan man skal gripe dette «potpurriet» an: I hvilken grad man skal se etter lange linjer eller brudd? Hva blir konsekvensene av sammenhengen eller mangelen på sådan for fortellingens filosofiske virkning? Den påfølgende analysen vil i hovedsak fokusere på hva fortellingen kan si oss om endringen i Voltaires genrepraksis. Vi skal ta utgangspunkt i «mannens» figur, som er det eneste (nesten) gjennomgående grepet, og se hvordan figuren gir inntrykk av helhet så vel som av potpurri. For det er ikke bare mengden av aktuelle temaer som gjør denne fortellingen potpurriaktig; det avgjørende er det sentrale organiserende grepet. Den klassiske fortellingen gjentar en narrativ grunnenhet (transportetappe, møte/scene med test av tese), noe som gir et episodisk preg. *L'Homme aux quarante écus* er i stedet organisert som en revy: «Sketsjer» med egne temaer følger etter hverandre, bundet sammen av en rød tråd: mannen med forti daler. Revyformen gir rikelig anledning til å diskutere saker, slik at dette blir fortellingens hovedanliggende. Ettersom man vanskelig kan argumentere ved å gjengi handling, viker narrasjonen for dialog og fortellermonolog. Fortellingens sentrale handling blir *å samtale*.

Vi skal først se hvordan dette revyaktige skjemaet overskrides av at «mannens figur» underlegges et element av *utvikling*; «noe» skjer underveis som gjør dette til en fortelling, og som gjør at den sentrale figuren ikke den samme ved fortellingens slutt som ved begynnelsen. Det er kanskje ikke korrekt å klassifisere *L'Homme aux quarante écus* som en dannelsesroman, ettersom heltens metamorfose har et programmatisk tilsnitt, og ettersom historien ikke dveler ved heltens følelsesmessige utvikling, slik det er vanlig i den følsomme romanen. Man må likevel kunne si at *L'Homme aux quarante écus* besitter *rudimentene* av en dannelsesroman ved at heltens læring gjennom

---

<sup>504</sup> O 66, s. 263. Feilene i Voltaires argumenter er mer utførlig diskutert i Kotta 1966, ss. 60–67 og 72–82.

dialoger står i sentrum for «handlingen».<sup>505</sup> Men er «mannens» dannelsesprosjekt tilstrekkelig til å knytte fortellingens deler sammen og gjøre den enhetlig? Vi skal etter hvert peke på brudd i utviklingen som radikaliserer potpurriformen og løsner på forbindelsen mellom sak og handling. Deretter skal vi videreføre problematikken rundt fortellingens usammenhengende karakter i forhold til organiseringen av følelsesmodale føringer og en eventuell «potpurriaktighet» i sammensetningen av fortellingens leserkontrakt, og vi skal spørre hvilke konsekvenser blandingen av føringer har for den filosofiske dannelsen av leseren, for leserens metamorfose til «filosof».

## «MANNENS» DANNELESREISE GJENNOM DIALOGER

Den klassiske fortellingen er konstruert på allegorisk vis rundt en skikkelse som symboliserer en moralsk verdi (Candide); helten konfronteres med verden, og idet han vinner innsikt slutter fortellingen med en metafiktiv piruett som undergraver den allegoriske formen. Protagonen i denne fortellingen er derimot en tom skikkelse, en rent statistisk størrelse, og denne innholdsløsheten gjør at hans konfrontasjon med verden er lite egnet til å fylle en fortelling. I stedet må han plasseres i situasjoner som sier noe i seg selv. Dette innebærer at oppmerksomheten rettes mot forholdene rundt ham, mot scenene og dialogene han inngår i.

Når det gjelder scene og dialog, står *L'Homme aux quarante écus* i en særklasse i forhold til tidligere fortellinger fra Voltaires hånd ettersom tre av dialogene gjengis som i en dramatekst, med den talendes navn på en egen linje før replikken. Vivien Mylne relaterer dette til debatten om den pragmatiske innrammingen av romandialog på midten av 1700-tallet: Hvordan skal man unngå den kjedsommelige repetisjonen av «sa han» og «sa hun» i gjengivelsen av direkte tale?<sup>506</sup> Crébillon hadde allerede gjort det samme i sine dialogiske fortellinger *La Nuit et le moment* (1755), og *Le Hasard du coin du feu* (1763), så Voltaire gjør ikke noe radikalt nytt. Like fullt kan man spørre om den nye teknikken for dialoggjengivelse kan være et tegn på blanding med dialogen som genre.<sup>507</sup> Dialogen i *L'Homme aux quarante écus* er nemlig ikke dramatisk dialog eller romandialog på den

---

<sup>505</sup> Sett i lys av fortellingens sentrale temaer som borgerskapets posisjon, betydningen av materiell velstand, frihet og institusjonskritikk, og ikke minst sett i lys av hvem som førte an i den franske revolusjonen 21 år senere, sammenfaller fortellingen med Bakhtins definisjon av den viktigste typen dannelsesroman: den hvor heltens metamorfose sammenfaller med en reell historisk endring (jf. Bakhtin 1986, s. 23: «He emerges *along with the world* and he reflects the historical emergence of the world itself. He is no longer within an epoch, but the border between two epochs, at the transition point from one to the other»).

<sup>506</sup> Problemet forsterkes av at bruken av anførselstegn ennå ikke har blitt en konvensjon. Mylne viser til Marmontel som den forfatteren som i størst grad reflekterer rundt problemet i sine artikler i *Encyklopedien* og i *Éléments de la littérature*, og som bidrar til romanens utvikling med sin innovative bruk av tankestrek i *Contes moraux* i 1761 (som Voltaire også prøver ut i denne fortellingen, i del 7 og 9). For en gjengivelse av debatten, se Mylne 1967, s. 1075–1076 og Mylne 1965.

måten at samtalen bidrar til utfoldingen av en intrige eller et handlingsforløp ved at man snakker om det som har skjedd, eller det man skal gjøre. Snarere søker dialogene å belyse ulike emner, og knytter slik an til den «filosofiske» dialogen i bred forstand, en genre som går tilbake til antikken, og som var hyppig brukt som lærdomsverktøy på 1600- og 1700-tallet. I sin enkleste form benytter slik læredialog en som spør og en som svarer, en uvitende og en «ekspert», og dialogen avsluttes når den uvitende (og leseren) har blitt instruert. Mange av Voltaires filosofiske dialoger bygger på dette grunnmønsteret (*Dialogue du douteur et de l'adorateur*, *Le Dîner du comte de Boulainvilliers*, *Les Dialogues d'Évhémère*). Alternativt instruerer han leseren ved å latterliggjøre den uvitende som ikke vil ta til seg kunnskap (*Dialogue entre un brachmane et un jésuite*, *Entretiens d'un sauvage et d'un bachelier*). I motsetning til Diderot som føler seg frem i filosofien med dialogen og setter sine egne tanker opp mot hverandre, bruker Voltaire dialogen for å agitere overfor et bredere publikum.<sup>508</sup> Et slikt strengt didaktisk mønster dominerer dialogene i både *L'Ingénu* og *La Princesse de Babylone*, selv om læringen i førstnevnte går begge veier, for Gordon lærer også av *L'Ingénu*. I *L'Homme aux quarante écus* illustrerer dialogen i enda større grad protagonistens utvikling.

Selv om «mannens» tomme figur annonserer en oppstykket og potensielt stillestående fortelling uten allegorisk tilsnitt og uten «søk», balanseres dette til en viss grad av at han er skrevet inn i et dannelsesforløp der han «reiser filosofisk» gjennom dialoger og gradvis blir en dannet mann. Allerede i åpningen kommenteres dannelsesprosessen, når han forteller om sin samtale med en gammel mann: «Un vieillard [...] me disait [...]. Le raisonnement [...] fit sur moi une impression profonde [...] et je commence à réfléchir».<sup>509</sup> Den gradvise opplysningen han gjennomgår illustreres av måten han opptrer på i de mange dialogene.<sup>510</sup> For å gjøre dette tydelig, kan vi slå kort ned på de tre formelt uthevede læredialogene: I del 3 og 8 samtaler han med en matematiker om henholdsvis økonomi og forplantningslære, og i del 12 med en feltkirurg om syfilis.<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup> Jf. Mylne 1967, s. 1077–1078.

<sup>508</sup> Med utgangspunkt i Diderot som idealfigur, feller Roland Mortier en knusende dom over Voltaires bruk av dialoggenren: «Voltaire's dialogue is a work of propaganda in which one of the interlocutors is always overcome. The other is nothing but the mouthpiece of the author, and his irony reduces his adversary to practically nothing, if it does not absolutely eliminate him through ridicule» (Mortier 1986, s. 236).

<sup>509</sup> O 66, ss. 289–292, «En gamling [...] sa til meg [...]. Tankerekken [...] gjorde et dypt inntrykk på meg [...] og jeg begynner å tenke».

<sup>510</sup> Det er for så vidt et genremerke ved tradisjonelle læredialoger at «spøreren» etter hvert blir mer aktiv, som en illustrasjon av læreprosessen; her er teknikken spredt over flere dialoger.

<sup>511</sup> Jeg oversetter fortellingens *géomètre* med «matematiker» fordi termen på det franske 1700-tallet hadde en slik bred betydning (d'Alembert ble kalt *géomètre*) og fordi den norske betegnelsen «geometer» oftere forbindes med en landmåler enn med en som beskjeftiger seg med geometri. *Le Géomètre* som figur er for øvrig en gjenganger i 1700-tallslitteraturen, også hos Voltaire. I dette tilfellet er han kalkert over vitenskapsmannen Antoine Deparcieux (jf. *ibid.*, s. 299, note 2), men er selvsagt også en tydelig voltairisk selviscenesettelse, i likhet med de ulike «gamlingene» og brev- og manuskriptkriverne, for ikke å snakke om forfatteren av fortellingens mange fotnoter.

Den første av disse dialogene finner sted når mannen er ruinert og matematikeren forklarer ham hvorfor. Dynamikken mellom de to følger et tradisjonelt mønster: «Mannen» spør og roper ut sin forundring og klage; «Quoi ! [...] Hélas ! [...] Miséricorde !»; gester som bekrefter hans rolle som «den uvitende», og som skaper dramatikk i kunnskapspresentasjonen.<sup>512</sup> Matematikeren benytter på sin side et «vitenskapelig» språk som underbygger hans rolle som (uberørt) ekspert: «tel est», «Cela est incontestable», «Rien n'est plus vrai», «c'est la loi».<sup>513</sup> «Mannen» i «spørrerens» posisjon tilsvarer slik den filosofiske fortellingens protagonist, som en slags leserens «dumme» (men akk, så menneskelige) alter ego. Han har en uklar følelse av at noe er galt med det nye skattesystemet, uten å kunne sette fingeren på det: «Il arrive quelquefois qu'on ne peut rien répondre et qu'on n'est pas persuadé. On est atterré sans pouvoir être convaincu. On sent dans le fond de son âme un scrupule, une repugnance qui nous empêche de croire ce qu'on nous a prouvé».<sup>514</sup> Etter samtalen har denne uopplyste, men sunne, fornuften blitt erstattet av smertelig klarsyn («vous m'avez instruit, mais j'ai le cœur navré»), og «mannen» går sin vei som Zadig, mens han priser Forsynet og mumler mellom tennene, med den vesentlige forskjellen at det er skattepolitikkenes harde realiteter som bestemmer hans lodd i livet, og ikke Herrens uransakelige veier.<sup>515</sup>

Den neste uthevede dialogen tilbyr fortsatt «mannen» som leserens uvitende alter ego og matematikeren som «ekspert», men «mannen» bruker nå sin sunne fornuft til å bedømme de ulike forplantningsteoriene og bidrar slik til dramatiseringen av teoriene med mer enn spørsmål og utrop. Dynamikken mellom de to blir dermed mer lik utvekslingen mellom Gordon og L'Ingénu, og de møtes i en felles posisjon av utilfredsstilt vitebegjær, en visshet om at vitenskapen har sine grenser, til forskjell fra nysgjerrigheten. For «mannen» får nysgjerrigheten uttrykk i syntaksbrudd, noe som er svært uvanlig hos Voltaire, også ved direkte tale: «Je pense, et je voudrais connaître un peu... là... toucher au doigt ma pensée».<sup>516</sup> Matematikeren viser i samme passasje sine første følelser ved å utbryte «Hélas !». Sammen med fremstillingen av Maupertuis' attraksjonsteori og Harveys eggteori på burleskt vis, og ved siden av at han omtaler «mannen» som «mon cher

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, s. 306f, «Hva! [...] Akk! [...] Herregud!». Det samme gjelder «Quoi !/Hva!» (*ibid.*, s. 308), «Ha !» (*ibid.*, s. 309) og «Ah !» (*ibid.*, s. 322).

<sup>513</sup> *Ibid.*, ss. 306, 311, 315, «slik er», «Det er ubestridelig», «Intet er mer sant», «det er loven».

<sup>514</sup> *Ibid.*, s. 299, «Det hender iblant at man intet kan svare, og at man ikke er overtalt. Man er målbundet uten å kunne bli overbevist. Man føler i dypet av sin sjel en motforestilling, en motvilje som forhindrer oss fra å tro på det som man har fått bevist».

<sup>515</sup> *Ibid.*, s. 324, «De har opplyst meg, men jeg er sønderknust».

<sup>516</sup> *Ibid.*, s. 356, «Jeg tenker, og jeg ville gjerne kjenne litt... der... berøre tanken min med fingrene».

voisin» og «mon ami»,<sup>517</sup> indikerer dette at matematikeren er i ferd med å få en «personlighet», og at forholdet mellom de to er oppriktig vennskapelig.

Den tredje uthevede dialogen, denne gang mellom «mannen» og en feltkirurg, er så preget av feltkirurgens kunnskaper om syfilis at den blir «monologisk», og kan sammenlignes med de falske dialogene i *La Princesse de Babylone*, som fungerer som filosofisk-geografiske faktapresentasjoner. Likevel har «mannen» en ny og mer aktiv rolle i kunnskapspresentasjonen ved at han formulerer sine spørsmål som hypoteser («Est-il possible, monsieur, que [...]. Serait-il vrai [...] que», «Est-il bien vrai ce que j'ai lu») og ved at han bruker svarene til selv å trekke slutninger; «Nouvelle raison pour [...]. Il faut donc avouer qu[e]». <sup>518</sup> Dialogens monologiske form viser slik ikke bare dens karakter av avhandling om syfilis, men også at «mannen» bruker dialogen på en ny måte: Han utspør en ekspert for å verifisere noe han har lest (i *Candide!*), og pumper ham for opplysninger som om han bruker et oppslagsverk. Dette kommenteres i teksten: «C'est ainsi que l'homme aux quarante écus se formait, comme on dit, l'esprit et le cœur». <sup>519</sup> De tre dialogene avspeiler slik «mannens» dannelsesutvikling: Han tar et sterkere grep om samtalen som kunnskapsverktøy overfor sine læremestere, og samtidig utvikler han seg i retning av en «likeverdige» samtalepartner.

Det er imidlertid ikke bare dialoger som driver dannelsesprosessen fremover, for den betinges også av materielle forhold; som i historieverkenes panoramaer henger også her de fysiske og de intellektuelle fremskrittene sammen. Innledningsvis bremses «mannens» gryende tankevirksomhet av nøden han utsettes for som resultat av fysiokratens skatterreform, men etter at denne innledende episoden er avsluttet, og mannen har fått økonomisk erstatning, tar vitebegjæret endelig av: «je sens que je suis curieux depuis que j'ai fait fortune, et que j'ai du loisir». <sup>520</sup> Underveis får han en uventet arv og blir rik, med den konsekvens at han slutter å være et statistisk subjekt, definert ut fra sin økonomiske posisjon, og han får sågar et navn: «On l'appelait monsieur André, c'était son nom de baptême. Ceux qui l'ont connu rendent justice à sa modestie et à ses qualités tant acquises que naturelles». <sup>521</sup> Han kan nå anskaffe et etterlenget bibliotek, fullfører sin dannelses til fullkommenhet («Comme le bon sens de monsieur André s'est fortifié depuis qu'il a une bibliothèque») og samler til slutt venner fra alle verdens hjørner i harmonisk

---

<sup>517</sup> *Ibid.*, s. 348, «min kjære nabo» og «min venn».

<sup>518</sup> *Ibid.*, ss. 380, 384, 381, «Er det mulig, min herre, at [...]. Kunne det være sant [...] at», «Er det virkelig sant som jeg har lest», «En ny grunn til [...]. Man må følgelig innrømme at».

<sup>519</sup> *Ibid.*, s. 385, «Det var slik mannen med førti daler dannet sitt sinn og hjerte, som man sier».

<sup>520</sup> *Ibid.*, s. 356, «jeg kjenner at jeg er nysgjerrig etter at jeg har blitt velsignet med formue og fritid».

<sup>521</sup> *Ibid.*, s. 386, «Man kalte ham Herr André, det var hans døpenavn. De som har kjent ham yter rettferdighet til hans beskjedenhet og til hans både medfødte og ervervede kvaliteter».

og opplyst konversasjon rundt middagsbordet.<sup>522</sup> «Mannens» metamorfose fra fattiglus til opplysningsmann muliggjøres følgelig av at lykken smiler til ham to ganger, og det er, kan man si, forløpets eneste avgjørende *hendelser*. Først gjør erstatningen ham i stand til å gifte seg og få barn (del 8–12), dernest får han den uventede arven, hvorpå han skifter sosial sfære (del 12–16). Dannelsesprosessens grunnlag i materielle kår utgjør enda et argument mot fysiokratenes teorier; ikke bare fører teoriene til økonomisk ruin, men de hindrer også opplysningen: «La misère avait affaibli les ressorts de l'âme de M. André, le bien-être leur a rendu leur élasticité».<sup>523</sup> Leseren kan med letthet slutte av dette at økonomisk fremgang er nødvendig for å heve nasjonens dannelsesnivå.

Dannelse er dessuten nødvendig for å unngå å bli lurt. Audiensen hos skatteministeren (*contrôleur général*) avslører at «mannen» har blitt utsatt for en dårlig spøk, og at det fysiokratiske skattesystemet som har ruinert ham, slett ikke er i vigør.<sup>524</sup> I forplantningsdialogen, når «mannen» for alvor har påbegynt sin dannelsesreise, kan man avlese hans kamp med gamle forestillinger og usikkerhet i forhold til hva man kan stole på: «vous vous moquez de moi», sier han, når matematikeren sidestiller kvinner og høner, som en kommentar til Harveys forplantningsteori (som baserer seg på egg).<sup>525</sup> I det påfølgende kapittelet tror han det er tull at den franske kirken betaler penger til Roma, og blir sint når han ser at det stemmer. Men når han har blitt M. André, kan han ikke lenger lures av fysiokrater eller andre svindlere, og han kaster en smedeskriftmaker på dør: «On ne peut guère tromper monsieur André. Plus il était simple et naïf quand il était l'homme aux quarante écus, plus il est devenu avisé quand il a connu les hommes».<sup>526</sup> Dannelse er følgelig nødvendig for å unngå å bli lurt.

Ut fra dannelsesprosessens underliggende argumenter, kan man avlese et tydelig budskap som nok har hatt sitt å si til at fortellingen ble fordømt: Man holder folk i uvitenhet og lurer dem fra muligheten til dannelse når man ikke får bukt med økonomisk vanstyre og resulterende

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, s. 395, «Som Herr André har styrket sin sunne fornuft siden han fikk et bibliotek».

<sup>523</sup> *Ibid.*, s. 396, «Nøden hadde svekket de mentale kreftene til M. André, men velstanden ga dem spenstigheten tilbake».

<sup>524</sup> Dette er ett av fortellingens svake punkter: Hvorfor visste ikke matematikeren som har forklart ham fysiokratenes økonomiske modell at skattesystemet ikke er innført? Er han en villedende vismann, som Jesrad? Blir kaksen i del 2 og karmelittmunkene i del 4 også lurt? Og hvordan kan det ha seg at den jordeiende brevsriveren i sjettedel må betale det halve av hva han tjener i skatt, når skattereformen allerede har blitt avslørt som fiksjon? Lureriet er like fullt eksplisitt, og når «mannen» får fritak for skatten *taille* i oppreisning, bekrefter denne skattens navn at vi har å gjøre med det gamle skattesystemet, og at fysiokratenes enhetsskatt kun er en teori.

<sup>525</sup> O 66, s. 351, «De spøker med meg».

<sup>526</sup> *Ibid.*, s. 394, «Man kan vanskelig lure Herr André. Jo enklere og mer naiv han var da han var mannen med forti daler, desto mer betenksom har han blitt når han har forstått menneskene».

fattigdom.<sup>527</sup> Synet som ligger til grunn for mannens historie er at økonomisk politikk bør fremme materiell og åndelig velstand for nasjonen som helhet, og ikke ha som formål å klemme mest mulig penger ut av menigmann, til inntekt for skatteoppdrivere, kirke og kongemakt. En av fortellingens nøkkelfraser tydeliggjør veien å gå: «Il y a mille Andrés dans le monde auxquels il n'a manqué qu'un tour de roue de la fortune pour en faire des hommes d'un vrai mérite».<sup>528</sup> Med samtidens økonomiske system, eller med Le Mercier de La Rivières foreslåtte alternativ, kan kun enkeltstående lykketreff fremme dannelsen. Mer massiv forbedring er imidlertid ikke umulig: Økonomisk reform og en sunn skattepolitikk kan overflødiggjøre Fru Fortuna og skape tusen nysgjerrige Andréer.

## BRUDD PÅ LINJEN

*L'Homme aux quarante écus* er i utgangspunktet organisert rundt en figur uten egenskaper, slik at oppmerksomheten rettes mot de ulike scenenes innhold. Det tydeligste uttrykket for dette er at handlingen tjener som anledning for dialoger: Når «mannen» ruineres, vil han forstå fysiokratens system; når han skal bli far, spør han om forplantningens mysterium; når hans kusiner blir syke, forhører han seg om syfilis. En slik organisasjon av fortellingen er statisk og episodisk og ligner den klassiske fortellingen ettersom antallet scener kan multipliseres i det uendelige. I *L'Homme aux quarante écus* konfronteres imidlertid dette skjemaet med en forestilling om et sinn i utvikling. Men dannelsesprosjektet styrker kun tilsynelatende fortellingens helhetlige karakter ved å gi egen substans til «mannens» historie. En nærmere undersøkelse viser en konflikt mellom to versjoner av «mannen», en statisk figur og en utviklingsfigur, og med det en konflikt mellom to typer fortellinger: en episodisk revy og en rudimentær dannelsesroman. Vi skal se nærmere på de to materielle omveltningene, forløpets to hendelser, som de stedene der denne konflikten kommer tydeligst til syne. De har form av «brudd» i den røde tråden og forsterker slik fortellingens potpurripreg.

Det første av fortellingens «brudd» skjer etter fem deler, når oppgjøret med fysiokratene forlattes og andre temaer bringes på banen. Det er dette som får Pléiadekommentatorene til å avvise to

---

<sup>527</sup> Robert Ginsberg tar i sin analyse av fortellingen også til orde for et tydelig budskap, og endog for at fortellingen er et retorisk mesterverk som bibringer budskapet på en klar, konsistent og overbevisende måte, noe jeg er langt fra enig i, og som vil fremgå av resten av kapitlet. Budskapet er i Ginsbergs øyne «Voltaires holdninger til samfunnet», mer presist en teorikritisk, «filosofisk» holdning. Det kan imidlertid sies å gjelde det meste av Voltaires litterære produksjon, og presiserer ikke det spesielle ved *L'Homme aux quarante écus*. Konfrontasjonen av teori og praksis som grep er like fullt dominerende i fortellingens første del, slik Ginsberg observerer, som forklart på s. 170 (Ginsberg 1967, s. 649, «Voltaire's attitudes on society»).

<sup>528</sup> O 66, s. 396, «Det finnes tusen Andréer her i verden, som kun har manglet å vinne på lykkens hjul for å kunne bli mennesker med sann dyd».



tredjedeler av fortellingen som «tillegg» til den innledende *conte*. I opposisjon til dette, mener Albert Farchadi at den innledende episoden er innskrevet i «dannelsesromanen» som den første av to etapper; her finner vi «kritikken», mens resten presenterer «alternativet» som en virkeliggjøring av Voltaires dannelsesideal.<sup>529</sup> En slik todeling synes i utgangspunktet å samsvare med den «dobbeltløpne riflen» vi finner i *L'Ingénu* og *La Princesse de Babylone*: «Avvisningen av tesen» i den klassiske fortellingen suppleres med en «positiv» lærdom som viser veien til reform. Det finnes imidlertid genremessige grenseopptrekninger i fortellingen som gjør kontinuiteten mellom de to delene problematisk, og som stiller spørsmålstegn ved dannelsesprosessen som helhetsskapende grep og ved anvendeligheten av den dobbeltløpne riflens figur.

En viktig grunn til fysiokratoppgjørets autonome karakter er at det er organisert som en fullstendig *conte*, og dermed kan analyseres frittstående ut fra en Propp-inspirert modell av den typen vi finner i kapittel 2.3. Den gamle mannens innledende tale annonserer økonomi som tematikk. Fysiokratenes teorier etableres i del 2 som den virkelighetsfjerne tesen som skal avkreftes, ved at de presenteres som «plusieurs édits» utarbeidet av personer «qui gouvernent l'État au coin de leur feu».<sup>530</sup> Forløpet settes i gang på paradigmatisk vis ved et bevegelsesverb i *passé simple*: «Un de leurs huissiers vint chez moi».<sup>531</sup> Mannens erfaringer: ruin og fengselsopphold, møte med en kakse, forklaring fra matematikeren, tiggerferd hos karmelittmunker og musketerer, samt audiensen hos skatteministeren, viser gjennom serielt organiserte episoder at «tesen» ikke er liv laga. Audiensens avslutning avslører dessuten hele plottet som lureri: «c'était un tour qu'on m'avait joué».<sup>532</sup> Fysiokratenes teori er den femte i rekken av forslag til skattereformer, alle avvist av ministeren. Passasjen avsluttes slik med en plutselig og oppklarende vending av den typen man finner i de klassiske fortellingene, der den eksemplariske historien holdes frem som nettopp et eksempel, en fiksjon, en drøm, et tankeeksperiment. Robin Howells gjør seg flid med å gjenfinne i *L'Homme aux quarante écus* nettopp et slikt *conte*-paradigme som jeg her har skissert, men lokaliserer aldri fortellingens «avslutningspoeng».<sup>533</sup> Det er kanskje fordi den overraskende vendingen slett ikke finner sted på slutten, men i femte del, på ministerens kontor. «Mannens» erfaring med fysiokratene rundes slik av som en selvstendig fortelling, en narrestrek, en *conte*.

Brevet som utgjør fortellingens sjettede del bekrefter nettopp denne strukturen: «J'ai lu l'histoire de votre désastre et de la justice que M. le contrôleur général vous a rendue, je vous en fais mon

---

<sup>529</sup> Jf. Farchadi 1996.

<sup>530</sup> O 66, s. 294, «flere lovbestemmelser», «som styrer staten fra ovnskroken».

<sup>531</sup> *Ibid.*, s. 296, «En av stevningsmennene deres kom til meg».

<sup>532</sup> *Ibid.*, s. 332, «man hadde spilt meg et puss», jf. Propp 1970, s. 40, *trompérie*.

compliment», skriver den anonyme avsenderen.<sup>534</sup> «Mannens» erfaring med den fiktive skattereformen har blitt en eksemplarisk historie man kan lese og reflektere over, le eller gråte av, og som stiller fysiokratenes inkompetanse til skue. Sammen med manuskriptbiten som utgjør fortellingens syvende del, utvider og generaliserer brevet vår manns historie ved å gi flere eksempler på virkelighetsfjerne teorier. «Brevskriveren» forteller om sine egne smertelige erfaringer med nye jordbruksteknikker som han har lest om i «Boudots avis», og i likhet med «mannen» møtes han med latter når han krever sin rett: «J'écrivis une lettre de reproche fulminante à Boudot. Pour toute réponse le traître s'égaya dans son journal à mes dépens».<sup>535</sup> I manuskriptet fra en «vieux solitaire» utvides systemkritikken til naturhistoriens felt, og vi får en burlesk gjennomgang av teoriene til henholdsvis Benoît de Maillet, Needham og Maupertuis. Voltaire lar her masken falle og kommenterer sin egen gjentagelsespedagogikk: «Je suis bien vieux ; j'aime quelquefois à répéter mes contes, afin de les inculquer mieux dans la tête des petits garçons pour lesquels je travaille depuis si longtemps».<sup>536</sup> Sitatet viser selvsagt til at Voltaire allerede har gjort de samme pekene før,<sup>537</sup> og at det ligger et visst (og bevisst) resirkuleringsaspekt i hans poenger, men det indikerer også at episodisk ordnet teseavkrefting kan gjentas i det uendelige. Den samme systemkritiske tilnærmingen gjentas da også i de påfølgende samtalene, med et nytt tema for hver gang: forplantningsteori (del 8), munkevesen (del 9), skatt til Roma (del 10), strafferett (del 11) og syfilis (del 12). Det eneste vesentlige skillet er at den innledende episoden er lenger og er utformet genremessig som en helhetlig *conte*, mens de påfølgende delene består av andre genrer: brev, manuskript, filosofisk dialog og personal fortelling med innslag av rettstale og lovtale.

På en slik bakgrunn kan det synes som om Pléiadekommentatorene har rett i å skille ut fysiokratoppgjøret som den «egentlige» *conte* og anse resten for «tillegg»; de påfølgende delene gjentar jo den samme grunnformen igjen og igjen, selv om intensjonen neppe kun er å tvære ut fortellingen til passelig trykkelengde, slik kommentaren antyder.<sup>538</sup> Man kan også spørre om ikke

---

<sup>533</sup> Jf. Howells 1993, ss. 27–29 og 42.

<sup>534</sup> O 66, s. 334, «Jeg har lest historien om Deres fryktelige ulykke og om hvordan Herr Skatteministeren ytet Dem rettferdighet, og jeg uttaler med dette min beundring».

<sup>535</sup> *Ibid.*, s. 339, «Jeg skrev et tordnende klagebrev til Boudot. Forræderens eneste svar var at han moret seg i avisen sin på min bekostning». Det dreier seg om Antoine Boudet, utgiver av *Le Journal économique*.

<sup>536</sup> *Ibid.*, s. 347, «Jeg er svært gammel; jeg liker iblant å gjenta mine fortellinger, for bedre å innprente dem i hodet til de små guttene jeg har arbeidet for så lenge». Repetisjonen av navnet «Triptolème» og henvisningen til «M. Boudot» i både del 6 og 7 åpner riktignok for at den uheldige jordbrukeren og den gamle eneboeren er samme mann, selv om dette på ingen måte er gjort klart (jf. *ibid.*, s. 263). Men begge er uansett lett gjenkjennelige masker for «jordbrukeren» og «eneboeren» i Ferney. «Eneboerens» manuskriptutdrag skiller seg fra fortellingens øvrige 16 deler ved at den ikke er eksplisitt forbundet med «mannens» historie.

<sup>537</sup> for eksempel i *la Défense de mon oncle* (jf. *ibid.*, s. 346, note 24).

<sup>538</sup> Jf. P, s.1065.

dannelsesforløpet fungerer heller dårlig som ramme for fysiokratoppgjøret og om ikke «mannens» utvikling snarere starter senere når han er etablert på nytt (jf. sitatet på s. 166). Man kan videre stille spørsmål ved om «mannens» utvikling i del 6–12 er en reell dannelsesprosess, all den tid oppreisningen og giftemålet ikke gir ham noen egenskaper, men kun en ny, definerende sum: Han blir «l'homme aux deux cent écus, pour le moins».<sup>539</sup> Et virkelig «hopp» i mannens dannelsesnivå skjer først når han arver en større sum og får navnet M. André. Slik L'Ingénu «n'était plus l'Ingénu» (men M. Hercule?), går også «mannen» gjennom en metamorfose der han forandrer seg fra en statistisk størrelse til en inkarnasjon av et «filosofisk» dannelsesideal. I den siste delen av *L'Homme aux quarante écus* står M. André i sentrum for fortellingens fremstilling, og ikke de ulike sakene han tjener som anledning for. M. André har blitt «saken» man diskuterer eller forteller om. Han er ikke lenger eksemplarisk i kraft av sin representativitet, men eksemplarisk i betydningen et eksempel til etterfølgelse. Dette indikerer at vi har å gjøre med en annen type fortelling. Mens den klassiske fortellingen negerer sin egen form (a utsettes for –a), avløses revyformen her av et portrett i narrativ ramme (b erstattes av c). Fortellingens opprinnelige organisatoriske skjema erstattes av et annet, som ikke negerer det, men som i stedet går i en annen retning.

Dette skiftet av narrativt fokus er mer omfattende enn skillet mellom fysiokratoppgjøret og de andre episodene, som på tross av ulik generisk utforming inngår som «sketsjer» i «mannens» revy, enten han er god for førti eller to hundre daler. Bruddet gir fortellingen et usammenhengende preg på et dypereliggende plan enn temaskiftet ettersom det erstatter «mannen» som statisk «rød tråd» med en helt annen «mann», som er den nye fortellingens dynamiske kjerne. Slik kan man si at fortellingens dannelsesprosjekt slett ikke folder et broket knippe av diskusjoner inn i en helhetlig kappe, men tvert imot *forsterker* det potpurriaktige preget ved *L'Homme aux quarante écus*. Dialogenes illustrasjoner av mannens gradvise dannelse er ikke nok til å motstå de to avgjørende hendelsenes bruddfunksjon.

Fortellingens utskifting av organiseringsmodeller gjennom brudd, gjenspeiler seg også i føringene av leseren. Vi skal i det følgende se nærmere på endringer i organiseringen av de følelsesmodale føringene og stilistiske grepene som leder leseren i arbeidet med å trekke slutninger. Deretter diskuteres mer omfattende ideologiske konsekvenser av disse endringene i leserkontrakten, og betingelsene for den nye kontrakten skal «virke».

---

<sup>539</sup> O 66, s. 348, «mannen med minst to hundre daler». Fortellerens insistering på at han har blitt dannet («s'étant beaucoup formé») blir stående som en påstand.

## FRA SPØK TIL ALVOR

Albert Fachardi peker på at «tonen» endres mellom fortellingens to «etapper», fra det satiriske i den innledende *conte* til det oppbyggelige og endog svulstige i den påfølgende «dannelsesromanen», men ettersom «etappene» i hans øyne inngår i et helhetlig prosjekt, vektlegges ikke endringen i følelsesmodi.<sup>540</sup> Vi skal imidlertid gjøre nettopp det, og se at den innledende organiseringen av følelsesmodi etter hvert erstattes av en annen. Fortellingen går fra spøk til alvor.

Fysiokratoppgjøret i del 1–5 kan godt betegnes som «satirisk», i henhold til den relativt tradisjonelle *conte*-formen og dens «klassiske» innforståthet. Latterliggjøringen av Le Mercier de La Rivières teori får selskap av satiriske topoï som en blærete kakse, griske munk og krigerske musketerer. Det er «mannen» som forteller sin egen historie, og i tråd med hans tomme skikkelse er stemmen ikke troverdig som «subjektiv». Et tydelig eksempel er «mannens» reaksjon på skattereformen: «L'Enormité de l'estomac de la puissance législatrice er exécutrice me fit faire un grand signe de croix».<sup>541</sup> Den burleske punkteringen (magen) sparker til den fysiokratiske «loven» som etablerer kongen som medeier av jorda og utbyttet, men latterliggjør også «mannens» (tilsynelatende) naivitet og overtro. Rollene som forteller og protagonist splittes, noe som skaper en selvdistanse i fortellerstemmen som gjør innlevelse vanskelig (jf. s. 196). Nettopp dette muliggjør den klassiske fortroligheten mellom forteller og leser som ligger til grunn for *conte*-genrens persiflasje, så vel som dens selvdestruktive didaktikk. De didaktiske og modale føringene i del 1–5 er følgelig tett beslektet med en klassisk *conte philosophique*. At fortellingen oppleves som forskjellig, skyldes snarere tematikken: Denne eksemplariske fortellingen stikker ikke hull på metafysiske ballonger, men bruker tilsvarende teknikker for å gjøre seg til talerør for økonomisk reform.

Del 6 og 7 følger i stor grad det samme mønsteret. Brevskriveren i del 6 punkterer de ulike «jordbrukssystemene» gjennom sitt eget eksempel, og latterliggjør dermed også sin egen godtroenhet. Den gamle einstøingen i del 7 harselerer over naturhistoriske teorier gjennom fiktive dialoger der motstanderne demonstrerer sin galskap, men han kommenterer også sin egen

---

<sup>540</sup> Jf. Fachardi 1996, s. 231.

<sup>541</sup> O 66, s. 294f, «Den uhyrlige størrelsen på den lovgivende og utøvende maktens mage fikk meg til å gjøre korsets tegn med store bevegelser». Et annet eksempel fra samme passasje er hintet til Voltaires harselas over Lefranc de Pompignan i «mannens» presentasjon av seg selv: «Je suis bien aise d'apprendre à *l'univers*, que j'ai une terre qui/Det gleder meg å meddele *verden* at jeg har et stykke jord som».

*rabachâge* når han gjentar seg selv.<sup>542</sup> Spørsmål knyttet til leserføringene i dialogene i del 8 og 12 (og 3) er allerede berørt ved at vi har påpekt parallelliteten mellom didaktiske føringer i læredialoger og eksemplariske fortellinger, med «spørreeren» i *eiron*-protagonistens rolle som leserens «dumme» alter ego. I forplantningsdialogen etablerer «mannen» denne rollen gjennom sin overdrevne tro på matematikerens kunnskaper. Matematikeren på sin side heller ham kaldt vann i blodet samtidig som han oppretter satirisk distanse til teoriene: «si vous voulez je vous dirai ce que les philosophes ont imaginé, c'est-à-dire comment les enfants ne se font point».<sup>543</sup> Syfilisdialogen har et alvorlig tema, men er på tilsvarende vis gjort satirisk, blant annet ved at munker holdes frem som smittekilde, og ved at de to syke kusinene fremstilles like burlesk som den syfilisherjede Pangloss i *Candide*. Det er imidlertid verd å merke seg at dialogen munner ut i et program for å utrydde syfilis; en fornuftig og virkelig reform basert på tall og fakta, som reformene i *Pot-pourri*.

Gjennomgangen så langt viser et grunnleggende skjema hvor oppblåste teorier punkteres og alvor blir til latter. Det generelle avvæpnende grepet er selvironi; fortellerne eller «spørreerne» må tåle en støyt de også ettersom de har blitt lurt av teoriene. Slik kan leseren følge dem, men uten å identifisere seg med dem fullstendig og dermed bli fornærmet. En som ikke lar seg lure, og som ikke blir latterliggjort, er imidlertid matematikeren.<sup>544</sup> Han fremstår allerede fra begynnelsen av som «filosof» ved at han i egenskap av matematiker tar utgangspunkt i det tellbare, det målbare og det logisk evidente (som matematiske sannheter), men også ved at han er hederlig og besøker fattigfolk. Som vi skal se, står hans skikkelse i sentrum for følelsesmodale endringer i den siste delen, endringer som i stedet for å gjøre alvor til latter, vender spøk til alvor.

Allerede i del 9–11, før «mannen» blir M. André, forandres nemlig organiseringen av følelsesmodi, og dette henger nøye sammen med etableringen av en ny personal forteller, en forteller som etter all sannsynlighet er nettopp matematikeren, «mannens» kjære nabo, og som følgelig allerede besitter en viss autoritet som seriøs og velgjørende opplysningsmann.<sup>545</sup> I del 9

---

<sup>542</sup> Han har slik sett likhetstrekk med gamlingen i innledningsdelen, som «ikke helt går i barndommen», slik det kommenteres i den originale fotnoten («le vieux bonhomme ne radote pas absolument», *ibid.*, s. 203).

<sup>543</sup> *Ibid.*, s. 348, «hvis De vil, kan jeg si hva filosofene har forestilt seg, det vil si hvordan barna ikke blir til».

<sup>544</sup> Heller ikke feltkirurgen, som er uselvisk når han tar til orde for å utrydde sin beste inntektskilde (syfilisen), men han er mindre viktig ettersom han bare opptrer i én episode.

<sup>545</sup> Fortellerposisjonen(e) i siste halvdel er ikke avklart fra Voltaires hånd. Rammen rundt dialogene i del 8 og 12, og del 13 og 14, har strengt tatt en aural forteller, mens del 9–11 og 15–16 har en personal forteller som deltar i handlingen ved å referere til samtaler han har hatt med «mannen». Det er likeledes ikke klart om den personale fortelleren i del 9–11 er den samme som i 15–16, eller hvorvidt handlingen i del 15–16 finner sted i Paris (som del 13–14) eller tilbake i provinsen. Vekslingen mellom første- og tredjepersonsperspektivet er imidlertid lite signifikant,

dominerer han samtalen om klostervesenet med flere tirader som bryter med den tørrvittige tonen han etablerer i økonomidialogen i del 3 og forplantningsdialogen i del 8. Når han understreker reformbehovet og den økonomiske nytten av å avskaffe klostervesenet, benyttes fraser som «On tirerait ces cadavres de leurs tombeaux», «ces victimes volontaires», «L'Ignorance et la barbarie».<sup>546</sup> Når han gir grunner for klostervesenets gjennomslag, benyttes paratakse: Elleve syntaktisk like setningsledd gjentas etter hverandre, alle med konstruksjonen «parce que [...]» («fordi [...]»), og med et likeså saftig ordvalg: «détestable et absurde», «horrible tyrannie», «esclavage», «fainéants sacrés».<sup>547</sup> Klostervesenet beskrives som «inhumaine, antipatriotique, destructive de la société [...], ennemie de la nature humaine [...], le plus détéstable des abus» og som «un attentat contre la patrie et contre soi-même».<sup>548</sup> Viktige stilistiske teknikker som maner til harme i matematikerens tale er paratakse, samt deiktiske tegn som påpekende pronomen og verdibetegnende adjektiv. Sammen med et vokabular som maner til patos, peker dette i retning av rettstalen og andre veltalenhetsgenre. Passasjene etterfølges riktignok av et latterliggjørende spark til Mirabeau, som forsvarer klostervesenet. Dette er imidlertid ikke tilstrekkelig til å annullere harmen og intensiteten i matematikerens tale, og det hele avsluttes med en advarsel mot å være godtroende.

Det nye alvoret videreføres i del 10. Passasjen starter med latter, men denne stivner fort og viker for sinne når matematikeren forklarer at det slett ikke er noen spøk at den franske kirken betaler skatt til Roma. I gjengivelsen av «mannens» reaksjon kan vi se hvordan matematikerens sterke ord også blir hans. «Mannen» tar over stafettpinnen, og matematikeren styrker hans argumentasjon ved at energien i angrepet på uretten ledsages av begeistring for det gode (demonstrert med utropstegn), både for religionens samfunnsbyggende funksjon og for «mannens» sunne fornuft:

il comprit aisément que nous avons été des esclaves auxquels il restait encore un petit bout de chaîne. Il parla longtemps avec énergie contre cet abus, mais avec quel respect pour la religion en general ! Comme il révérait les évêques ! Comme il leur souhaitait beaucoup de quarante écus, afin qu'ils les dépensassent dans leurs dioceses en bonnes œuvres ! [...] Ce digne home s'attendrissait en prononçant ces paroles ; il aimait sa patrie et était idôlatre du bien public.<sup>549</sup>

---

all den tid det ikke gis tydelig ulike synsvinkler i forhold til «mannens» historie. Se for øvrig Ginsberg 1967, s. 640f og Pearson 1993, s. 28.

<sup>546</sup> O 66, s. 359, «Man kunne trekke disse kadavrene ut av sine graver», «disse frivillige ofrene», «uvitenhet og barbari».

<sup>547</sup> *Ibid.*, s. 360f, «avskyelig og absurd», «skrekkelig tyranni», «slaveri» og «hellige lathansen».

<sup>548</sup> *Ibid.*, ss. 361ff, «umenneskelig, upatriotisk, ødeleggende for samfunnet [...], fiende av menneskenaturen [...], den mest avskyelige av all urett», «en forbrytelse mot fedrelandet og mot en selv».

<sup>549</sup> *Ibid.*, ss. 366ff, «han forsto uten vanskelighet at vi hadde vært slaver, og at det fortsatt fantes en liten bit igjen av lenken. Han talte lenge og energisk mot denne uretten, men med hvilken respekt for religionen i alminnelighet! Som

«Mannens» tilsynelatende naivitet i gjentagelsen av «førti daler» som grunnleggende måleenhet punkterer her ikke begeistring, verken for saken eller for ham selv. I stedet underbygger måleenheten snarere hvor fornuftig selv en enkel mann kan være, og slik føres fortroligheten mellom matematikeren og «oss» med en omsorgsfull distanse til «mannen». Kombinasjonen av harme og begeistring erstatter dermed latteren, noe som kommenteres indirekte med et sitat fra Horats om at tårer så vel som latter er smittsomme: «*Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent/ Humani vultus*».<sup>550</sup>

Poenget i Horats' passasje utdypes imidlertid tydeligere i del 11. Etter en lang tirade om strafferett dukker «mannen» igjen opp, denne gangen oppløst i tårer.<sup>551</sup> Han forteller: «j'ai été appelé en témoignage contre un meunier à qui on a fait subir la question ordinaire et extraordinaire, et qui s'est trouvé innocent ; je l'ai vu s'évanouir dans les tortures redoublées ; j'ai entendu craquer ses os, j'entends encore ses cris et ses hurlements : ils me poursuivent, je pleure de pitié et je tremble d'horreur».<sup>552</sup> «Mannen» fremstiller torturscenen som en tragedie, med mølleren som uskyldig offer og ham selv som gråtende tilskuer; følelsen hans kodifiseres endog i henhold til de aristoteliske nøkkeltermene *horreur* og *pitié*.<sup>553</sup> «Mannens» tårer beveger i sin tur matematikeren: «je me mis à pleurer et à frémir aussi ; car je suis extrêmement sensible».<sup>554</sup> Passasjen underbygger en teori om at følelser overføres nærmest mekanisk, en teori som kan føres tilbake til antikken, for eksempel til sitatet fra Horats: Når noen ler, ler man; når noen gråter, gråter man. Mannen med førti daler gråter og skjelver når han hører skrikene, matematikeren gråter og skjelver når han hører mannens fortelling, og man kan tenke seg en leser som gråter og skjelver når han leser Voltaires tekst.

Voltaire dveler imidlertid ikke ved medfølelsen, men kanalisere ubehaget raskt i retning av samfunnskritikk gjennom en parataktisk struktur av samme type som vi så i angrepet på

---

han høyaktet bispene! Som han ønsket dem mange førti daler, slik at de kunne bruke dem på veldedighet i sine bispedømmer! [...] Denne aktverdige mannen ble rørt da han uttalte disse ord; han elsket sitt fedreland og forgudet allmennhetens ve og vel.

<sup>550</sup> *Ibid.*, s. 365. *Epistel til Piserne*, V, 101–102, oversatt: «Slik menneskenes ansikter ler med dem som ler, slik gråter de også med dem som gråter».

<sup>551</sup> Tiraden har utgangspunkt i Cesare Beccarias bok om proporsjonalitet mellom forbrytelse og straff: *Dei delitti e delle pene* (1764). Voltaire var sterkt imponert av boken, og viser til den i blant annet *André Destouches à Siam, Relation de la mort du chevalier de La Barre* og ikke minst *Commentaire sur le livre Des délits et des peines*. I likhet med den gamle einstøingens oppgjør med naturhistorikere, bryter denne lange tiraden med fortellingens røde tråd ved at «mannen» ikke aktivt brukes som anledning for diskusjonen av sak.

<sup>552</sup> O 66, s. 373, «Jeg har vært innkalt som vitne mot en møller som ble utsatt for det ordinære og det ekstraordinære spørsmål, og som viste seg å være uskyldig; jeg så ham besvime under den gjentatte torturen, jeg hørte bena hans brekke, jeg hører fortsatt skrikene og brølene hans, de forfølger meg, jeg gråter av medynk og skjelver av skrekk». «Spørsmål» er forhør under tortur.

<sup>553</sup> Det er nettopp *horreur* og *pitié* som på 1700-tallet brukes til å oversette Aristoteles' begreper *phobos* og *eleos*.

klostervesenet: «Ma mémoire alors me représenta l'aventure épouvantable des Calas [...]. Je me souvins de la famille des Sirven [...]. Je voyais à la fois dans des jugements de cette espèce, l'excès de la bêtise, de l'injustice et de la barbarie».<sup>555</sup> Møllerens triste skjebne kobles til andre justismord, like berømte i samtiden som de er virkelige, og slik henges bjella på katten: Passasjen handler ikke om noen fiktiv møller, men om gjeldende rettspraksis. Et mulig fremtidig alternativ demonstreres imidlertid i form av et manuskript fra «en advokat i provinsen» som reflekterer over den samme typen hendelser, og med samme vokabular: «voix gémissantes», «juge impitoyable», «punitions publiques [...] cruelles», for ikke å snakke om «fremir d'horreur et de pitié».<sup>556</sup> Håpet vekkes i mannen med førti daler, og medfølelsens tårer omdannes til beundring: «Ces fragments que l'éloquence avait dictés à l'humanité remplirent le cœur de mon ami d'une douce consolation. Il admirait avec tendresse».<sup>557</sup> Dette innebærer imidlertid ikke at passasjen ender i forsoning, for matematikeren oppfordrer leseren direkte, gjennom imperativ apostrofering, til å involvere seg i kampen mot barbariet og lese lovene:

Mais, messieurs les Welches, savez-vous que vous n'êtes gouvernés que par des livres ? Savez-vous que l'ordonnance civile, le code militaire et l'Évangile sont des livres dont vous dépendez continuellement ? Lisez, éclairez-vous, ce n'est que par la lecture qu'on fortifie son âme ; la conversation la dissipe, le jeu la resserre. J'ai bien peu d'argent, me répondit l'homme aux quarante écus ; mais si jamais je fais une petite fortune, j'achèterai des livres chez Marc-Michel Rey.<sup>558</sup>

Ubehaget ved torturscener og justismord i del 11 etterlater slik leseren med to avgjørende momenter som sporer til handling: et beundringsverdig eksempel til etterfølgelse i provinsadvokatens figur og en praktisk kanal for egen virksomhet. I likhet med «mannen» kan leseren delta i kampen mot barbariet ved å bestille bøker fra Marc-Michel Rey.<sup>559</sup>

Del 9–11 bryter slik med den grunnleggende figuren i de første delene, der virkelighetsfjern teori avkles som lureri og punkteres med latter. I stedet engasjeres leseren gjennom et alvor som er ment å opprøre og mane til reformerende handling. Den nye personale fortelleren overtar

---

<sup>554</sup> O 66, s. 373, «jeg begynte å gråte og skjelve også, for jeg er usedvanlig følsom».

<sup>555</sup> *Ibid.*, s. 373f, «Jeg mintes så Calas-familiens grusomme erfaringer [...]. Jeg husket Sirven-familien [...]. Jeg så i denne typen dommer et overskudd av dumhet, av urett og av barbari».

<sup>556</sup> *Ibid.*, s. 375f, «jamrende stemmer», «ubarmhjertig dommer», «grusomme offentlige avstraffelser», «skjelve av frykt og medynk».

<sup>557</sup> *Ibid.*, s. 376, «Disse fragmentene som veltalenheten hadde diktert til menneskeheten fylte min venns hjerte med en lindrende trøst. Han beundret med ømhet».

<sup>558</sup> *Ibid.*, s. 377, «Men, mine herrer Welcherne, vet Dere at Dere utelukkende styres av bøker? Vet Dere at sivillovene, militærlovene og Evangeliet er bøker som Dere er avhengige av hele tiden? Les, opplys Dere, det er bare gjennom lesning at man styrker sjelen; konversasjon oppløser den, spillet innsnevrer den. Jeg har fint lite penger, svarte mannen med førti daler meg, men hvis jeg noen gang blir formuende, skal jeg kjøpe bøker fra Marc-Michel Rey». «Welches» er Voltaires personlige betegnelse på de tanketomme franskmennene, første gang benyttet i skjenneprekenen *Discours aux Welches*, som ble trykt som en del av Vadé-samlingen.



forholdet til leseren og fritar slik «mannen» for hans interne splittelse. Dette forskyver forholdet mellom forteller og leser: På den ene siden åpner skiftet for en mer dominerende stemme som langt på vei erstatter fortroligheten med hardere didaktiske føringer; vi finner oftere deiktiske tegn som påpekende pronomer og verdibetegnende adjektiv, samt paratakse og apostrofering. Styringen av leseren minner slik mer om en av Voltaires mange forsvarstaler, enn om en *conte*.<sup>560</sup> På den annen side kommer fortellerens beundring for «mannen» inn som et nytt element; protagonisten er fortsatt leserens «dumme» alter ego, men er på vei til å bli et eksempel til etterfølgelse. Forteller og leser må følgelig forenes i beundring for ham, fremfor latter.

Det er nettopp beundring for M. André som dominerer fortellingens siste deler. Positivt «dømmende» beskrivelser av ham og hans opptreden kommer igjen med jevne mellomrom, og de benytter mange av de samme stilistiske teknikkene som i del 9–11. I del 13 får vi vite hvor klokt han megler i en religiøs strid: «Il fit tomber habilement les premiers coups que les disputants se portaient, en détournant la conversation, et en faisant un conte très agréable, qui réjouit également les damnants et les damnés».<sup>561</sup> I del 14 er fortelleren definitivt på hans parti når han kaster ut en sjikaneskribent, hvilket vises gjennom deiktiske tegn og parataktisk syntaks: «C'est un rude homme que M. André quand il a affaire à cette espèce méchante et sotté. Il sentit que le cafard ne voulait souper chez lui avec des gens de mérite que pour engager une dispute, pour les aller ensuite calomnier, pour écrire contre eux, pour imprimer des nouveaux mensonges».<sup>562</sup> Fortelleren uttrykker likeledes beundring for M. Andrés ervervede kunnskap og for hans allegori over «Fornuftens reise» i del 15, en allegori som foregriper Voltaires *Éloge historique de la raison*, og symposiegenren mobiliseres i den siste delen for å presentere M. André og hans omgangskrets som idealmodeller i omgjengelighet (*sociabilité*).

Fortelleren står slik i en nærmest panegyriske relasjon til M. André i de siste delene. Den eksemplariske protagonisten er ikke lenger gjenstand for en lattermild distanse som forener forteller og leser. Fortellerens oppgave blir følgelig å minske distansen til den nye idealfiguren ved å innlemme leseren i den samme beundringsrelasjonen. Oppgaven løses ved på den ene siden å vise beundringen tydelig, i håp om at leseren skal føle det samme, og ved på den andre siden å

---

<sup>559</sup> Teknikken er ikke ulik humanitære organisasjoners kampanjer i vår tid, som i sin enkleste form viser bilder av lidende ofre og et kontonummer.

<sup>560</sup> Et eksempel med åpenbare likhetstrekk er *Traité sur la tolérance*, som tar utgangspunkt i Calas-saken.

<sup>561</sup> O 66, s. 390, «Han avverget på behendig vis de kranglendes første utfall ved å avlede samtalen og fortelle en fornøylig historie som satte de fordømmende så vel som de fordømte i godt humør».

<sup>562</sup> *Ibid.*, s. 394, «Herr André er en streng mann når han har å gjøre med denne ondsinnede og tåpelige typen mennesker. Han skjønnte at kryptet kun ville spise hos ham sammen med skikkelige folk for å starte en krangel, for å baktale dem etterpå, for å henge dem ut, for å trykke nye løgner».

fremstille relasjonen til M. André som «intim»: Her er samtaler og hyggelige middager, «la semaine passé», «mardi dernier», «hier», nesten som om leseren inngår i den lille kretsen av venner.<sup>563</sup> Faremomentet er at distansen i stedet kan ramme fortelleren; når fortroligheten overføres til forholdet mellom protagonist og forteller, favoriseres ikke lenger leseren, og han kan fort finne det for godt å lese en annen bok i stedet.

Gjennomgangen av fortellingens følelsesmodale organisering viser en endring som svarer til det vi ser i fortellingens organisering av «handling»: *L'Homme aux quarante écus* er en fortelling som skifter ut sine sentrale grep underveis og blir til noe helt annet. En revy med «mannens» figur som rød tråd, og med lattervekkende punktering som grunnleggende tilnærming til ulike temaer, blir til en beundringsfylt beskrivelse av et personifisert dannelsesideal og hans gjøren og laden. Midtveis strammes det følelsesmessige grepet om leseren med teknikker hentet fra rettstalen, med appell til medfølelse og felles harme og begeistring, og dette erstattes etter hvert av den høystemte lovtalen. Vi skal i det følgende diskutere mer omfattende konsekvenser av endringen, som kommer til uttrykk i et oppgjør med «persiflasjen», før vi avslutter med spørsmålet om hva fortellingens potpuriform betyr for dens «filosofiske» virkning på leseren.

## PERSIFLASJENS DØD OG DEN NYE VELTALENHETENS FØDSEL

Vendingen fra lattervekkende punktering til panegyrikk kan med fordel ses i sammenheng med persiflasjens problematikk. Mer presist berører fortellingen den delen av persiflasjen som kan kalles «mystifikasjon», og som handler om å føre noen bak lyset med tilsynelatende åpenhjertige ord for å få vedkommende til å demonstrere sin godtroenhet og slik more seg på dennes bekostning (jf. s. 91). Affæren med fysiokratene er bare den første i en lang rekke slike mystifikasjoner i *L'Homme aux quarante écus*. Fysiokratenes innledende narrestrek gjentas med nye jordbrukssystemer og vidløftige naturhistoriske teorier, og «mannen» er stadig usikker på om man spiller ham et puss når han konfronteres med forplantningsteoriene, den ene mer søkt enn den andre. Han vet rett og slett ikke hva han skal tro: «il me prend quelquefois des envies de rire de tout ce qu'on m'a dit».<sup>564</sup>

Som vi har sett, viker imidlertid latteren underveis for alvor. Persiflasjen i *L'Homme aux quarante écus* begrenser seg nemlig ikke til et sosialt spill, der man ler av dem som ikke mestrer spillereglene. I stedet viser det seg at selve samfunnets spilleregler består av mystifikasjoner, til

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, ss. 392, 396, 399, «forrige uke», «forrige tirsdag», «i går».

<sup>564</sup> *Ibid.*, s. 355, «noen ganger får jeg lyst til å le av alt man har sagt meg».

fordel for noen få som sikkert ler godt, men på fellesskapets bekostning.<sup>565</sup> Det er dette som muliggjør *l'infâme*, i form av intoleranse og maktmisbruk, og som er til skade for menneskeheten. *L'Infâme* møtes ikke her med latter; strategien er i stedet å lære fienden å kjenne gjennom massiv lesning av spillereglene, for så å erstatte maktens ord med andre. *L'Infâme* skal knebles gjennom en «opplyst» veltalenhet, en veltalenhet som eksemplifiseres av provinsadvokatens skrifter, og som hylles allegorisk av matematikeren: «La philosophie est enfin venue, elle a dit, Ne parlez en public que pour dire des vérités neuves et utiles, avec l'éloquence du sentiment et de la raison. Mais si nous n'avons rien de neuf à dire ! se sont écriés les parleurs : Taisez-vous alors, a répondu la philosophie».<sup>566</sup> Slik skal maktens mystifikasjoner erstattes med en veltalenhet fri for snyteri, som er i stand til å overbevise uten maktmisbruk.

Denne «opplyste» veltalenheten har gjennomslagskraft fordi den forbinder fornuftige argumenter med evnen til å *røre*; man skal ikke kun tale til fornuften, men også til hjertet. For Voltaire er følelsene så vel som fornuften en legitim kilde til viten i de tilfeller der det ikke finnes logisk evidens. Veltalenhetens gjennomslagskraft bunner ikke bare i at argumentene i seg selv er overbevisende, men også i måten de er ordnet og fremført på. Som han skriver i artikkelen ELOQUENCE i *Encyclopedien*: «Quiconque est vivement ému, voit les choses d'un autre œil que les autres hommes. Tout est pour lui objet de comparaison rapide, et de métaphore : sans qu'il y prenne garde il anime tout, et fait passer dans ceux qui l'écoutent, une partie de son enthousiasme».<sup>567</sup> Entusiasme kan riktignok være farlig ved at direktelinjen til følelsene åpner for innbilning, overtro og fanatisme, men, som han skriver under overskriften ENTHOUSIASME i *Dictionnaire philosophique*, finnes det også en «enthousiasme raisonnable» som man finner i «poésie sublime» og «grands mouvements d'éloquence».<sup>568</sup> Denne fornuftige entusiasmen forsterker naturen ved å animere det som fornuften allerede har tilrettelagt etter alle kunstens regler, og den innebærer slik ingen fare for å lure tilhøreren.

---

<sup>565</sup> Mystifikasjonen antar her en politisk form i retning av konspirasjonsteori, slik man finner i 1800-tallets forståelse av termen (jf. Chartier 2005, s. 42), og persiflasjens ludiske aspekt har fullstendig forsvunnet.

<sup>566</sup> O 66, s. 376f, «Omsider kom filosofien, og hun sa: Snakk ikke offentlig annet enn for å utsi nye og nyttige sannheter, med følelsens og fornuftens veltalenhet. Men hva om vi ikke har noe nytt å si! utbrøt pratmakerne. Så ti stille, svarte filosofien».

<sup>567</sup> O 33, s. 41, «Den som er sterkt grepet ser ting på en annen måte enn andre mennesker. Alt er for ham gjenstand for umiddelbar sammenligning og for metafor. Uten at han tenker på det, besjeler han alt og overfører en del av sin entusiasme til dem som lytter til ham». For en mer omfattende utlegning av Voltaires syn på «opplyst» veltalenhet, se Carr 1980.

<sup>568</sup> O 36, s. 60, «fornuftig entusiasme», «sublim poesie», «store øyeblikk av veltalenhet». Det sensualistiske grunnlaget for entusiasmens fare utlegges i Voltaires artikkel IMAGINATION i *Encyclopedien*.

Den opplyste veltalenheten og dens fornuftige entusiasme målbæres i fortellingen av matematikeren, og etter hvert kommer også «mannen» på banen, når han blir M. André. Som idealfigur tar han avstand fra latter så vel som ondsinnede angrep. Den latteren «mannen» fremviste overfor en avslørt mystifikasjon dempes til fordel for et avvæpnende smil: «son humeur est douce et vive, sa gaité n'est point bruyante ; il est facile et ouvert ; il n'a point cette sorte d'esprit qui semble vouloir étouffer celui des autres ; l'autorité qu'il se concilie n'est due qu'à ses grâces, à sa modération, et à une physionomie ronde qui est tout à fait persuasive».<sup>569</sup> Han tar også avstand fra injurierende skrifter: «il se proposa [...] de ne faire aucune brochure contre les pièces nouvelles».<sup>570</sup> I stedet megler han med hyggelige middager og muntre fortellinger (jf. s. 177), han tar ordet fra kranglefanter («imitiez ceux à qui vous avez fait présenté votre libelle ; jetez-le dans le feu, et qu'il n'en soit plus parlé»), og han fyller rommet med sin egen opplysningstale, i form av Fornuftens allegoriske reise (jf. s. 177).<sup>571</sup>

Det samme kan sies å gjelde det filosofiske måltidet som avslutter fortellingen og som tydelig markerer avstanden til sladder og persiflasje som omgangsform: «il ne fut parlé ni des modes nouvelles, ni des ridicules d'autrui, ni de l'histoire scandaleuse du jour».<sup>572</sup> Persiflasjens mestere, spradebassene (*petits-mâîtres*), er rett og slett ekskludert fra kretsen: «Nos petits-mâîtres et nos petites-mâîtresses s'y seraient ennuyés sans doute : ils prétendent être la bonne compagnie ; mais ni monsieur André ni moi ne soupçons jamais avec cette bonne compagnie-là».<sup>573</sup> Fortelleren gir slik nøkkelen til hvorfor måltidet overskrider Platons *Symposion*: Her er ingen konkurranse, ingen personstrid, ingen latter som markerer sosiale grenser. Tvert imot samles representanter for ulike religioner rundt bordet i toleransens tegn, uten å krangle om religiøse spørsmål: «il faut avouer que nous sommes devenus polis ; tant on craint à souper de contrister ses frères».<sup>574</sup> Symposiet mobiliseres for å virkeliggjøre drømmen om et «filosofisk» fellesskap, der dannede individer samles rundt bordet og feirer den opplyste menneskehetens mest positive sider med en samtale preget av toleranse, sunn skepsis, kunnskap, ydmykhet, veltalenhet, og til sist, men ikke minst,

---

<sup>569</sup> O 66, s. 390, «han har et behagelig og livlig humør, og hans munterhet er ikke høyrøstet. Han er grei og åpenhjerlig, han er ikke av den typen som synes å ville kvele andres vidd med sitt eget, hans vinnende myndighet skyldes kun hans elskverdighet, hans varsomhet og et rundt utseende som er fullt ut overbevisende».

<sup>570</sup> *Ibid.*, s. 386, «han satte seg fore [...] aldri å forfatte noe smedeskrift mot nye teaterstykker».

<sup>571</sup> *Ibid.*, s. 393, «gjør som dem De ga nidskriften Deres til: Kast den på varmen og la ikke mer bli sagt om den saken».

<sup>572</sup> *Ibid.*, s. 404, «det ble verken snakket om nye moter, om andres latterlige sider, eller om dagens skandalehistorie».

<sup>573</sup> *Ibid.*, s. 409, «Våre spradebasser og jåledamer ville uten tvil kjedet seg; de tar seg selv for å være det gode selskap, men verken Herr André eller jeg spiser noen gang med det gode selskapet der».

<sup>574</sup> *Ibid.*, s. 400, «man må innrømme at vi har blitt høflige; i den grad vil man unngå å bedrøve sine brødre ved middagsbordet».

munterhet: «La conversation fut très gaie, quoique un peu savante».<sup>575</sup> Stigmatiserende latter har blitt erstattet av et forenende, forsonende smil; flirende spradebasser erstattes av veltalende filosofer. Fiksjonens realisering av idealet har kanskje et snev av utopi eller drøm, men *L'Homme aux quarante écus* har allerede påpekt at idealer kan etterstrebes også i virkeligheten, gjennom konkrete reformer: «Quelle nation que la française, si on voulait!».<sup>576</sup>

Å erstatte persiflasje med opplyst veltalenhet er et nytt svar på spørsmålet om hvordan man kan avføde «filosofer». Målet for fortellingens didaktikk er som før å gjøre leseren til «filosof». I stedet for, som i den klassiske fortellingen, å utnytte mystifikasjonen til å starte en refleksjonsprosess, velges veltalenheten som en mer «legitim» metode. For avvisningen av persiflasjen treffer også den klassiske fortellingens grep om leseren ettersom persiflasjen som «mannen» utsettes for, har en parallell i fortroligheten mellom forteller og leser: De har en felles innsikt som han ikke besitter, og morer seg på hans bekostning. Vi har sett at denne spøkefulle relasjonen fjernes etter hvert som narrestrekenes natur viser seg å være alvorlig og gjelde leseren også. «Mannen» omdannes samtidig til M. André, han lar seg ikke lenger lure, og han frigjøres slik fra leserens implisitte persiflasje. Fortroligheten skyves over på forholdet mellom matematikeren og M. André, og beundring, vennskap og intimitet skal lokke leseren til å føle seg som en del av kretsen.

Denne nye leserkontrakten bygger på en forestilling om en grunnleggende fellesskapsfølelse i menneskets natur som har fulgt Voltaire helt fra hans overveielser i *Traité de métaphysique*. Der skriver han om et slags menneskelig sosialt instinkt, en «bienveillance naturelle», som skiller oss fra dyrene og disponerer oss for å hjelpe vår neste.<sup>577</sup> Det er nettopp denne naturlige evnen som muliggjør «overføringen» av følelser fra person til person, og som ligger til grunn for veltalenhetens gjennomslagskraft, slik at leseren lar seg «smitte» av matematikerens beundring for M. André. Like fullt ser vi i *L'Homme aux quarante écus* at realiseringen av det filosofiske måltidets utopi forutsetter at potensielle interne konflikter knebles med et forsonende smil. Brodden vendes i stedet utover, mot spradebassene, som riktignok ikke latterliggjøres, men som ekskluderes fra symposiets krets med dårlig skjult forakt. Drømmen om et fellesskap uten grenser

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, s. 404, «Samtalen var svært munter, selv om den var litt lærd». Voltaire gjenskriver måltidet som libertinsk topoï i toleransens tegn, ut fra en grunnleggende forestilling om egalitarisme. Det filosofiske måltidet i Voltaires forfatterskap er slik sett parallelt med et annet viktig ledemotiv: Børsen, som også samler alle religioner i fred og fordragelighet (jf. *Lettres philosophiques*, *Dictionnaire Philosophique*, og *Pot-pourri*). For en mer omfattende diskusjon av det filosofiske måltidet, se Starobinski 1996, som også diskuterer Voltaires gjentagelsesteknikk som et uttrykk for «strukturell homolog».

<sup>576</sup> O 66, s. 368, «Hvilken nasjon Frankrike kunne være, om man bare ville!».

<sup>577</sup> O 14, s. 469, «naturlig velvilje».

innebærer like fullt at noen utgrenses. Utfordringen for den opplyste veltalenheten er å få leseren til å føle seg inkludert.

## KONKLUSJON

Vi har sett hvordan *L'Homme aux quarante écus* skiller seg fra tidligere fortellinger ved at tyngdepunktet flyttes fra protagonist til scene, og ved at *conte*-formen går i retning av revyen. Vi har også sett at dette mønsteret ikke følges opp, men tvert imot erstattes av en fortelling med protagonisten i sentrum og med nye modale føringer som endrer fortroligheten mellom forteller og leser. Endringen fra spøk til alvor, fra persiflasje til opplysningstale, har en viss likhet med kombinasjonen av burlesk satire og patos i *L'Ingénu*, og det kan være på sin plass å spørre om den «filosofiske» virkemåten også i *L'Homme aux quarante écus* kan betegnes som en «dobbeltløpen rifle», slik vi tidligere har vært inne på. Det er imidlertid et spørsmål om metaforen er like dekkende i dette tilfellet. De to foregående fortellingene angriper samme mål med to komplementære metoder; *l'infâme* i *L'Ingénu* og historieskrivningen i *La Princesse de Babylone*. Det finnes imidlertid ikke belegg for å si at de (minst) to handlingsmessige og følelsesmodale organisasjonsskjemaene vi finner i *L'Homme aux quarante écus* angriper samme mål, eller virker ved siden av hverandre. Snarere erstattes en type fortelling av en annen, og med det skifter fokuset fra avsløring av mystifikasjoner til lovtale over et personifisert dannelsesideal og den ledsagende omgangsformen. Fortellingen illustrerer hvordan «det komiske offeret» og «den utilstrekkelige vismannstalen» i den klassiske fortellingen, gradvis erstattes av et uskyldig offer som vekker medlidenhet og en vellykket og mektig opplysningstale som målbæres av en «veltalende filosof». Slik kan fortellingen sies å ha preg av «potpurri» på atskillig mer radikalt vis enn de to foregående, ikke bare ved mindre grad av narrativ sammenheng og tydelig blanding av genrer, men også ved at den forsøker å fastholde minst to forskjellige prosjekter i samme fortelling.

*L'Homme aux quarante écus* viser kanskje mer enn noen annen fortelling Voltaires vilje til å eksperimentere og blande ulike genrerelaterte elementer for å se hva som skjer: Hva kan form x i forhold til tema y? Hva kan dialogen eller symposiet fremfor *conte*-genren? Hva kan den statistiske gjennomsnittsmannen fremfor den uskyldige mannen? Hva kan den opplyste veltalenheten fremfor persiflasjen? Denne potpurriaktige praksisen er ikke et modernistisk prosjekt om å bryte formene, men en utprøving av ideer og materialer for å se om de kan brukes til å reformere verden. Resultatet i dette tilfellet er kanskje ikke så vellykket om man måler kvalitet i forhold til et «enhetlig» prosjekt. Fortellingens suksess i samtiden knytter seg først og fremst til det innledende oppgjøret med fysiokratene, og til «mannen med førti daler» som fremstillingens satiriske grep.

Hvem har vel latt seg inspirere av M. André, som i motsetning til Voltaire holder seg for god til å skrive frekke «brosjyrer»? Sett i et slikt perspektiv, er fortellingens problem i mindre grad dens sammensatte form, ulike temaer og mange sleivspark, men snarere at den ender med å fordømme sitt eget utgangspunkt. I lys av M. André's eksempel burde Voltaire invitert Le Mercier de La Rivière til middag, fremfor å skrive *L'Homme aux quarante écus*, men da ville hans mange lesere blitt snytt for en god latter.

### 3. 4 LES LETTRES D'AMABED

Til forskjell fra de fleste andre av Voltaires fortellinger, ble *Les Lettres d'Amabed* aldri noen suksess. Fortellingen om det indiske ekteparet Amabed og Adaté som faller i inkvisisjonens klør, og om deres reise til 1500-tallets Roma, fikk kun én separat utgivelse og inngikk heller som fyllstoff i ulike samleutgaver.<sup>578</sup> Kritikerne var ikke nådige. Bachaumont beskriver fortellingen som en «misérable pamphlet», og Diderot vektlegger dens smakløshet og gjenbruk av voltairske poenger: «sans goût, sans finesse, sans invention, un rabachâge [...] ; nul intérêt, nulle chaleur, nulle vraisemblance, force ordures, une grosse gaieté. [...] Si l'on y reconnoît par-ci par-là l'ongle du lion, c'est l'ongle du lion caduc».<sup>579</sup> Fortellingens grove, skitne, nærmest avskyelige aspekt synes for Diderot å stå i tett sammenheng med dens satiriske bomskudd. Generelt sett balanserer Voltaires fortellinger, på grunn av virkemidlene de bruker i sin religionskritikk, på kanten av det akseptable, noe Diderot i utgangspunktet ikke hadde noe problem med. Når brevene fra Amabed blir direkte skandaløse, skyldes det at de samtidig mislykkes i sin satire.

Senere lesere har ikke vært mer velvillige. I den grad fortellingen i det hele tatt har fått oppmerksomhet, er kvalitetsdommen heller negativ. Douglas A. Bonneville anser fortellingens brevromanform som underutviklet: En håpløst uorganisert intrige gjør at den reduseres til en tunglabbet antikirkelig dagbok.<sup>580</sup> Pléiadeutgiverne argumenterer for at religionskritikken sklir ut av Voltaires kontroll og utilsiktet ødelegger «le sens du sacré», som er religionens ryggmarg.<sup>581</sup> Jacques van den Heuvel mener at polemikkens voldsomhet overskrider kravene til sømmelighet, slik at det dramatiske høydepunktet når heltinnen voldtas av presten Fa tutto blir direkte kvalmende.<sup>582</sup> Kritikerne peker slik indirekte på en parallell mellom handlingen, der de to edle inderne gradvis lar seg påvirke mer og mer av den kristne kulturen, og en tilsvarende «pervertering» i fortellingens form og retoriske grep.<sup>583</sup> Tre relativt nye lesninger utdyper denne parallelliteten på forskjellig vis. Robin Howells ser den estetiske «mislykketheten» som symptom på en mer grunnleggende filosofisk ambivalens: Voltaire gjør *l'infâme* til verdensmaskineriets

---

<sup>578</sup> Fortellingen ble trykket første gang i samlingen *Choses utiles et agréables* (1769), og særtrykket er hentet fra denne utgaven, jf. P, ss. 116f.

<sup>579</sup> Begge sit. e. P, s. 1115, «miserabel pamphlet», «uten smak, uten finesse, uten fantasi, det samme om og om igjen [...] ; ingen fengslende sympati, ingen glød, ingen sannsynlighet, en mengde svineri, en grov munterhet [...]». Om man gjenkjenner løvekloen her og der, så er det en avfeldig løves klo».

<sup>580</sup> Bonneville 1976, ss. 111, 143, «heavy-handed anti-clerical diary», «hopelessly disorganised».

<sup>581</sup> P, s. 1114.

<sup>582</sup> Heuvel 1967, s. 325, «Telle scène qui se voudrait suggestive est simplement écœurante».

<sup>583</sup> Sylvain Menant foreslår endog følgende alternative tittel til fortellingen, i lys av en av 1700-tallets mange moter: «l'Indien et l'Indienne pervertis» (Menant, s. 287).



drivkraft, med det resultat at fortellingen viser en slags implisitt beundring for den mektige, kristne kulturen som det er dens åpenbare hensikt å kritisere.<sup>584</sup> Barbara Toumarkine og Roger Pearson knytter begge det tvetydige «forfallet» til Voltaires bruk av brevromanformen.<sup>585</sup> Toumarkine påpeker at den moralske eller filosofiske utglidningen gjenspeiles i at vismannen Shastasid forstummer, slik at Amabed etterlates med *Fa tutto* og hans like som nye «Fedre». Pearson understreker at brevformen gjør det mulig å illustrere den filosofiske og moralske utglidningen med en gradvis endring i Amabeds «stemme».

Dette kapittelet vil videreføre og diskutere flere av disse innsiktene, i særdeleshet de som ser fortellingens «filosofiske» tvetydighet i sammenheng med dens fremstillingsform. Men også denne gang vil «potpurriet» være analysens grep, og vi skal se at potpurrimetaforen bidrar til å forklare uklarheten. *Les Lettres d'Amabed* er ikke som *L'Homme aux quarante écus* et formmessig potpurri i form av en samling «sketsjer», men fortellingen er potpurriaktig ved at den kombinerer svært forskjelligartede grep for bedre å argumentere på flere arenaer samtidig. Den vil ha i pose og sekk: Her forenes harsk satire og *eiron*-figurens «naive» skråblikk med brevets situerthet, intimitet, patos og mulighet for forstillelse. Det er en blanding som i utgangspunktet er motsigelsesfylt, og som her er forsøkt smeltet sammen til en legering. Resultatet av forsøket på å «homogenisere» potpurriet er filosofisk tvetydighet. Brevromanens strukturelle føringer er avgjørende i så henseende, og vil følgelig stå sentralt i analysen.

Selv om brevromanformen i utgangspunktet skiller seg fra en *conte* på mange områder, skal vi kort holde *Les Lettres d'Amabed* opp mot skjemaet i den klassiske *conte philosophique* for å risse opp de generelle trekkene i handlingsoppbygningen. Vi skal deretter se hvordan brevromanformen utnyttes i oppbygningen av suspense, sett i forhold til genreforbilder som Montesquieus *Lettres Persanes* og Richardsons *Pamela*. Analysene avtegner et bilde av *Les Lettres d'Amabed* som en fortelling som endrer karakter underveis, fra skremselshistorie til dannelsesfortelling, og som har en selvmotsigende eksemplarisk verdi. Dette gjenspeiler seg i leserkontraktens føringer, som vi deretter skal se nærmere på, for eksempel i Amabeds *eiron*-skikkelse, som endrer seg fra en type til

---

<sup>584</sup> Howells 1987. Den tvetydige kombinasjonen av eksplisitt avsky og implisitt beundring overfor *l'infâme* kan for eksempel leses ut av metaforbruken i Adatés beskrivelse av voldtektsscenen: «se jetant sur moi comme un oiseau de proie sur une colombe, me pressant du poids de son corps, ôtant de ses bras nerveux tout mouvement à mes faibles bras, arrêtant sur mes lèvres ma voix plaintive par des baisers criminels, enflammé, invincible, inexorable... Quel moment!» (P, s. 494, «kastet seg over meg som en rovfugl over en due, presset meg ned med vekten av sin kropp, berøvet med sine kraftige never all bevegelse fra de svake armene mine, stanset min klagende stemme på leppene med forbryterske kyss, glødende, uovervinnelig, nådeløs... Hvilken stund!» Bruken av partisipp lar seg her vanskelig oversette til norsk).

<sup>585</sup> Toumarkine 1998, Pearson 1993.

en annen. Til slutt diskuteres ubehaget ved fortellingens leserkontrakt opp mot patosens funksjon, for å tydeliggjøre hvordan det i denne fortellingen er forsøket på å legere blandingen av *conte philosophique*, brevroman, satire og patos som gir fortellingen dens «filosofiske» ambivalens, uklarhet, potpurriaktighet.

## CONTE-STRUKTUR

*Les Lettres d'Amabed etc. Traduites par l'Abbé Tamponet* består av 34 brev, utformet som en brevveksling mellom Amabed og Adaté på den ene siden og Amabeds åndelige veileder Shastasid på den andre siden. Inderne er ikke forsøkt fremstilt som «ekte». De er tvert imot klassiske *iron*-figurer som tjener til å rette et kritisk søkelys på kristendommen, sett «utenfra». Indisk-orientalsk staffasje fungerer som en dobbel plassering av fortellingens univers: På den ene siden skapes forventninger om en orientalsk fortelling med erotikk og mystikk, og på den andre siden plasserer den handlingen presist i en historisk «virkelighet», nærmere bestemt i Bénarès i 1512, to år etter portugisernes erobring av Goa.

De første seks brevene mellom Amabed og Shastasid utgjør den «harmoniske» innledende fasen. Brevvekslingen har likhetstrekk med en filosofisk dialog ved at den iscenesetter «spøreren» og «eksperten» og ved at «ytringene» kun i liten grad påvirker selve «utvekslingen» eller handlingen den inngår i, men i stedet handler om et tema. Her diskuteres jødedom og kristendom opp mot andre (eldre) religioner, sett fra et lærd «indisk» perspektiv. *Conte*-genren tilsier imidlertid at noe må skje som overskrider harmonien for at en handling skal komme i gang, for at heltens «illusjon» skal brytes, og for at han avslutningsvis skal «omdannes» og få innsikt. Det er presten Fa tutto som innehar rollen som slangen i paradiset. Han lokker Amabed og hans unge kone ut i fordervelsen ved å overtale de nygifte til å reise via Goa når de skal til Maduré for å velsignes av Shastasid. Handlingsforløpet starter slik på klassisk vis: Helten legger ut på en reise. Fortellingens «filosofiske» ambivalens foregripes ved at det er uklart hvem som er handlingens *mandateur*, om det er Shastasid eller Fa tutto.<sup>586</sup> Ambivalensen forsterkes dessuten av at «indisk visdom» i åpningen plasseres i rollen som den verdensfjerne «illusjonen» handlingen skal avkle, på tross av at «indisk visdom» er brevets uttalte normative posisjon. Dette er i tråd med poenget i Howells

---

<sup>586</sup> Amabed kan synes selv å ha bestemt å reise for å velsignes av Shastasid, men det avsløres fort at det er Fa tutto som står bak: «Il a persuadé ma femme; et j'ai voulu le voyage dès qu'elle l'a voulu» (P, s. 484, «Han overtalte min kone, og jeg ville reise med det samme hun ville»). Fa tutti overtokelse av Shastasids plass som *mandateur* (jf. Propp 1970, s. 48 og 97), symboliseres ved at det er han som bevitner heltens og heltinnens bryllup: «il n'a manqué que toi à cette divine cérémonie. Le docteur Fa tutto a été témoin» (P, s. 484, «det var kun du som manglet under den guddommelige seremonien. Doktor Fa tutto var vitne»).

analyse, der kristendommens barbari utgjør den materielle «realiteten» som får den ideale «indiskheten» til å blekne.<sup>587</sup>

Handlingsforløpet faller i to deler: Åtte brev omhandler det som skjer i Goa, og tjue brev forteller om den påfølgende reisen til Roma. Fallet fra illusjon til realitet, fra lykke til ulykke, markeres ved et skifte av brevsriver: Det er nå Adaté som skriver fra inkvisisjonens fengsel mens Amabed er kastet i et fangehull. Fa tutto blir avslørt som en *faux héros* som har lurt det unge ekteparet i en felle for å kunne utnytte Adaté seksuelt. Han påstår overfor inkvisisjonen i Goa at han har frelst Amabed og Adaté, hvorpå de fremstår som «*Apostata*», og han tar deretter på seg å føre dem tilbake til den rette vei: «*Io la converterò*».<sup>588</sup> Adaté oppfatter dette som at han skal følge henne hjem til Bénarès, «il me retournera», men i stedet blir inderne «omvendt» på alle andre tenkelige og utenkelige måter: kulturelt, lingvistisk og seksuelt.<sup>589</sup> Inderne slår alarm, men siden den verdslige loven i Goa ikke kan dømme Fa tutto, sendes hele menasjeriet til Pavens domstol i Roma. Hendelsene i Goa fungerer slik som første del av det unge parets «test», en prøvelse som forlenges gjennom den nye reisen. Amabed og Adaté er ennå ikke frikjent som *Apostata*, de er fortsatt *héros-victimes*, men de er samtidig også *héros-quêteurs* ettersom de søker *réparation* overfor en *agresseur*. Fa tutti's rolle er nå om mulig enda mer tvetydig, siden han fremstår som både *mandateur*, *agresseur* og *faux héros*.

De tyve brevene som forteller om reisen til Roma er alle fra Amabed til Shastasid og får ingen svar. De ti første forteller om båtreisen, og den kristne kulturen stilles nok en gang i dårlig lys gjennom prestenes vantro og usømmelige oppførsel og gjennom lesning av Bibelen (Fa tutto får her selskap av en annen prest, Fa molto). Når de ankommer Roma, mottas Fa tutto og Fa molto imidlertid som helter, og det unge ekteparet hilses med pomp og prakt som «omvendte» indere. Paven vender det døve øret til deres anmodning om *réparation* og sender dem leende av gårde med et klaps på baken. Slik markeres avsporingen fra den opprinnelige reisens mål med en «omvendt» velsignelse fra den kristne kulturens ytterste *mandateur* i stedet for Shastasid. Kontrasten forsterkes ved at tråden hentes opp fra den innledende «filosofiske» brevvekslingen, men i stedet for et studium av religiøse spørsmål under Shastasids veiledning, gjør Amabed en oppdagelsesreise i Romas forlystelser, ledet av en *monsieur* teolog og en byguide eller *Cicéron*.

---

<sup>587</sup> Ut fra et bakhtinsk perspektiv ser Howells en kobling i *Les Lettres d'Amabed* mellom den kristne kulturen og en materialistisk-karnivalesk forståelse av livet, der død og unnfangelse er et resultat av innkorporering og utstøtning, i en «unending cycle of replacement and change» (Howells 1987, s. 159). Dette gjenspeiles i Fa tutti's figur, mannen som kan «gjøre alb», som navnet sier (han kan til og med «faire dieu» når han velsigner nattverdsbrødet), og det gjenspeiles i at «konvertering» danner fortellingens *naud*, som forklart i hovedteksten.

<sup>588</sup> P, s. 487.

Fortellingen fremstår nå som en dannelseshistorie der inderne, gjennom å spise kjøtt og gå i teateret, gradvis innvies i den kristne kulturens utsvevelser.

Avslutningen på *Les Lettres d'Amabed* har likhetstrekk med en klassisk *conte philosophique* ved at helten oppnår en innsikt som ligger på et annet plan enn det manifeste «filosofiske» søket, og ved at denne innsikten gjør det umulig å fortsette. Amabed skal i sitt siste brev fortelle Shastasid hva som skjedde da han og Adaté tilbrakte flere dager på landet med kardinalene Sacripanté og Faquinetti, og sammenhengen antyder både utroskap og «sodomi». Men brevets siste ord er like mye et «adjø» som et «fortsettelse følger»: «Je ne sais comment te conter ce qui nous est arrivé, je vais pourtant essayer de m'en tirer».<sup>590</sup> Ikke bare synes Amabed det er vanskelig å fortelle, men frasen antyder at det like gjerne kan være brevvekslingen som sådan han prøver å komme seg ut av. Slik får sluttsetningen et selvkommenterende skjær som strukturelt sett tilsvarer «vekkingen» fra fiksjonen i den klassiske fortellingen. Dette utbygges av «oversetterens» sluttnote som påpeker at det har vært umulig å finne resten av brevvekslingen, og at eventuelle brev som skulle dukke opp, helt sikkert er falske.<sup>591</sup>

Spørsmålet er imidlertid hva slags eksemplarisk verdi (eller anti-eksemplarisk, etter som man ser det) leseren skal kunne ta med seg fra fiksjonen i dette tilfellet. Sett i forhold til den klassiske fortellingen, finnes riktignok ikke noe eksplisitt filosofisk søk, men «indisk visdom» plasseres i rollen til den verdensfjerne «tesen» som skal testes på verden. I den klassiske fortellingen legger leseren til side det filosofiske søket i sluttpiruetten til fordel for en mer praktisk orientert «filosofisk» holdning som utledes av fortellingens handlingsplan. Her ville det tilsvare en avvisning av Shastasids normative moralske pol til fordel for en maksime som *Si fueris Romae, Romano vivite more*.<sup>592</sup> Det ville tilsvare nettopp den avsporingen som fortellingen selv demonstrerer på flere nivåer; omdirigering av reisens mål, både geografisk og innholdsmessig, fra velsignelse i Maduré til rettsoppgjør og deretter «dannelse» i Roma; omdanning av protagonistene fra *eirom*-figurer til noe mer komplisert og til sist, men ikke minst: Shastasids gradvise forstumming og Amabeds endelige brudd med «indisk visdom» som normativ basis, noe som gjør det umulig å skrive videre. En slik løsning er imidlertid alt annet enn entydig, for disse avsporingene presenteres som en forfallshistorie på fortellingens manifeste nivå. Som *L'Homme*

---

<sup>589</sup> Jf. Howells 1987, s. 153f.

<sup>590</sup> P, s. 525, «Jeg vet ikke hvordan jeg skal fortelle deg hva som hendte oss. Jeg skal likevel forsøke å komme ut av det».

<sup>591</sup> Fortellingen har her et åpenbart likhetstrekk med *La Princesse de Babylone*, men uten at det kommersielle aspektet berøres.

*aux quarante écus* er *Les Lettres d'Amabed* en fortelling som forandres underveis og blir til noe helt annet, men i dette tilfellet er det langt fra sikkert at vår «Adam» er et eksempel til etterfølgelse.<sup>593</sup>

Vi skal i det følgende se nærmere på hvordan Voltaire bruker brevromanens muligheter i forhold til oppbygning av fortellingens handling og suspens, sammenlignet med hans genreforbilder. Undersøkelsen av bruken av brevromanen viser også hvordan fortellingen underveis endrer karakter, fra en fortelling om «dyd i nød» til en dannelsesfortelling.

## BRUK AV BREVRomanEN

Brevromanen regnes som en selvstendig genre i Frankrike fra og med Guilleragues' *Lettres portugaises* (1669). Til tross for hundre års utforskning var formen på ingen måte uttømt da Voltaire publiserte sitt bidrag. De mest kjente flerstemmige brevromanene er Rousseaus *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* og Laclos' *Les Liaisons dangereuses*, og de ble publisert i henholdsvis 1761 og 1782, men enstemmige memoar-aktige brevromaner dominerte helt frem til 1750.<sup>594</sup> Det tok også tid før forfatterne for alvor utforsket brevets potensial som «handling» i seg selv, og ikke kun som rapportkanal for hendelser, slik at selve brevvekslingen ble et intrigebyggende element.<sup>595</sup>

Et viktig bidrag til genrens utvikling er Montesquieus *Lettres persanes* (1721), som både er flerstemmig, og som inneholder performative brev som påvirker handlingsgangen. Montesquieus brevsamling skiller seg fra de mer typiske brevromanene ved at kjærlighetsintrigen kun er et sideplott, mens hovedvekten i stedet ligger på «perserne» Usbek og Rigas beskrivelse av «det franske»: Dette er reisebrev som til fulle utnytter det «fremmede» blikkets muligheter for å bedrive politisk, religiøs og sosial satire. Brevet var i samtiden en halvoffentlig eller helt offentlig genre, for brev ble gjerne lest høyt og sendt videre, og genren ble i likhet med dialogen fylt med alle slags temaer. Et ikke utypisk eksempel er Voltaires egne *Lettres philosophiques* (1733) som bruker reisebrevformen til å komme med kritikk og satire, så vel som til å presentere engelsk filosofi. *Lettres persanes* trekker også på en «stoisk» tradisjon som kan føres tilbake til Cicero og Seneca, og som bruker brevet (eller dialogen) som gjensidig dannelsesvei gjennom skriftens

---

<sup>592</sup> «Dersom du er i Roma, så lev på romersk vis». Ordtaket finnes på mange språk, og tilsvarer det norske «Man må tute med de ulver som er ute».

<sup>593</sup> «Amabed» er et anagram for «Adam», mens «André» (som i M. André) er en fransk versjon av «Andros», som også betyr «menneske».

<sup>594</sup> Jf. Versini 1979, ss. 82f.

<sup>595</sup> Vivienne Mylne skiller mellom «event-letters» og «memoir-letters» i sin fremstilling av 1700-tallets franske brevroman (Mylne 1981, s. 151); jeg kaller dette «performative» og «rapporterende» brev.

selvanalyse og korrespondentens korreks.<sup>596</sup> Konfrontasjonen mellom «persisk» og «fransk» setter det franske på spill ettersom perserne er dannede «stoikere» med gode analytiske evner som ikke dømmer uten god grunn. *Lettres persanes* ble modellen for en bølge «eksotiske» brevromaner på 1730-tallet som brukte det «fremmede» blikket satirisk, men uten å utnytte brevformens psykologiske og sentimentale potensial. Det gjorde til gjengjeld Samuel Richardson, som fikk stor suksess med *Pamela* (1741) og *Clarissa Harlowe* (1748), også i Frankrike.<sup>597</sup>

*Les Lettres d'Amabed* står i tydelig gjeld til både *Lettres persanes* og *Pamela*.<sup>598</sup> Voltaire spiller implisitt de to genremodellene opp mot hverandre når han i et brev til Thieriot markedsfører fortellingen på følgende vis: «Dans les six tomes de *Paméla* il n'y a rien. Ce n'est qu'une petite fille qui ne veut pas coucher avec son maître à moins qu'il ne l'épouse : et *Les Lettres d'Amabed* sont le tableau du monde entier, depuis les rives du Gange jusqu'au Vatican».<sup>599</sup> Det er nettopp «indernes» fremmede og «malende» blikk, et element han åpenbart har hentet fra *Lettres persanes*, som i Voltaires øyne utgjør fortellingens fortrinn fremfor *Pamela*.<sup>600</sup> I forhold til den «filosofiske» brevromanens verdenstablå, fremstår Pamelas fortvilelser i all sin petitesse, og Mr. B virker riktig så hyggelig sammenlignet med den allmektige *l'infâme*. Det kan synes som om Voltaire her kontrasterer de to mulighetene som ligger i brevgenrens situertethet i tid og rom, følelsesintensitet og historisk-geografisk koloritt, og at han kaster vrak på den første.<sup>601</sup>

Men det er ikke så enkelt. For hvorfor er akkurat *Pamela* huggestabben? I kulissene lurer en brevroman som Voltaire skrev som hevn etter bruddet med Frederik II av Preussen, og som han skjulte ved å blande den med sin faktiske korrespondanse. Den gikk under kodenavnet *Paméla* (!) og har nylig blitt rekonstruert av voltaireforskeren André Magnan og utgitt under tittelen *Lettres de Monsieur de Voltaire à Madame Denis, de Berlin*. Her opptrer Voltaire selv i hovedrollen, Frederik

---

<sup>596</sup> Jf. Foucault, s. 66f, «la correspondance dans laquelle on expose l'état de son âme, on sollicite des conseils, on en donne à qui en a besoin».

<sup>597</sup> Jf. Versini 1979, ss. 62–74. Richardsons romaner ble oversatt til fransk i henholdsvis 1742 og 1751.

<sup>598</sup> Man kan innvende at *Clarissa Harlowe* er en klarere modell ettersom heltinnen også der blir voldtatt, men det er *Pamela* Voltaire selv viser til (Pamela blir dessuten *forsøkt* voldtatt av Mr. B).

<sup>599</sup> D 15668, 29. mai 1769, «I *Pamelas* seks bind er det ingen ting. Det er ikke annet enn en pike som ikke vil ligge med herren sin med mindre han gifter seg med henne. Men *Les Lettres d'Amabed* gir et bilde av verden i sin helhet, fra Ganges' bredder helt til Vatikanet.

<sup>600</sup> Det «orientalske» blikket kjennetegner jo også flere av hans tidligere *contes*, så gjelden til Montesquieu er på ingen måte ny, men her benyttes også brevformen for første gang på trykk.

<sup>601</sup> Både Sylvain Menant og Pléiadeutgiverne tar utgangspunkt i brevformens potensial for å gjenskape et historisk «tablå» i sine kommentarer til fortellingen: Pléiadeutgiverne konsentrerer seg om Voltaires bruk av historiske referanser i forhold til bildet han tegner av inkvisisjonen i Goa (som han flytter 45 år frem i tid) og av Leon Xs pavedømme. Menant kontrasterer de mange historiske virkelighetsmarkørene med fantasien i *La Princesse de Babylone*: «il faut tirer de cette présentation du conte l'idée que Voltaire a voulu faire un «tableau», c'est-à-dire préférer l'exactitude à l'habituelle fantaisie des contes, si bien représentée par *La Princesse de Babylone*» (Menant, s. 285f). Den fortellingen tegner imidlertid også opp et «verdenstablå», på sin måte (jf. kapittel 3.2).

som en slags Mr. B og Mme Denis i rollen som Pamelas maktesløse foreldre og brevottakere. Trekantforholdet gjentas i *Les Lettres d'Amabed* mellom Amabed-Adaté, Fa tutto og Shastasid. Voltaire utnytter dessuten til fulle det patetiske potensialet i nestenvoldtekten av Mme Denis under flukten fra Preussen, med en klar parallell til Pamela på den ene siden og Adaté (og Clarissa) på den andre.<sup>602</sup> Det patetiske spiller følgelig en rolle vi ikke bør undervurdere, både i *Lettres de Monsieur de Voltaire à Madame Denis, de Berlin* og i *Les Lettres d'Amabed*.

*Les Lettres d'Amabed etc. Traduites par l'Abbé Tamponet* presenterer seg selv som en flerstemmig brevroman gjennom tittelens *etc.*<sup>603</sup> Fordelingen av brevene er imidlertid svært skjev. Shastasid skriver kun tre brev. De syv brevene som Adaté fører i pennen, åpner ikke for «polyfoni», som for eksempel å gi flere karakterers versjon av samme hendelse, slik som i *Lettres persanes*.<sup>604</sup> Adaté's stemme brukes kun til å gi Shastasid og leseren førstehåndsopplysninger om det hun opplever mens Amabed sitter i et fangehull, og brevenes karakter av «rapport» kommenteres av Adaté selv: «Tu permets sans doute, généreux Shastasid, que je t'envoie le journal de mes infortunes inouïes».<sup>605</sup> Når de elskende gjenforenes, overtar Amabed igjen pennen, men det gjør ikke noen stor forskjell: «On dit qu'il y a des gens qui ont eu deux volontés ; mais Adaté et moi nous n'en avons qu'une, parce que nous n'avons qu'une âme à nous deux».<sup>606</sup> *Les Lettres d'Amabed* har slik sett kun to korrespondenter, i likhet med *Pamelas* overordnede plan.

Men knapt nok det. Shastasid forstummer tidlig i brevvekslingen, og hans taushet utgjør en viktig ingrediens i den dramatiske oppbygningen. Som vi så i analysen av fortellingens *conte*-struktur, er det Fa tutto og hans like som setter selve handlingen i gang og som styrer den videre. Resultatet er at brevromanformen får lite å si for selve handlingsutviklingen, i likhet med *Pamela*, og til forskjell fra *Lettres persanes*. Douglas A. Bonneville anser til og med de «indiske» brevenes manglende innvirkning på handlingen som et tegn på fortellingens mislykkethet: Amabed er uskyldig, og ulykkene er pålagt ham utenfra, mens *Lettres persanes* er mer interessant fordi Usbeks problemer og krisen i haremet skyldes hans egne epistolske «handlingene».<sup>607</sup> På den annen side er den ujevne brevvekslingen med Shastasid effektiv i forhold til å forsterke handlingens

---

<sup>602</sup> Nettopp behovet for å fortelle leserne om voldtektsforsøket er et av de klareste tegnene på at dette er en genuin brevroman, for Mme Denis ville neppe hatt behov for å bli gjenfortalt sin egen historie i et brev fra Voltaire, jf. *Pamela*, s. 140.

<sup>603</sup> Jf. Menant, s. 596, note 10. Voltaire hevner seg dessuten på abbed Tamponet, som motarbeidet *Encyclopedien*, ved å angi ham som oversetter jf. P, s. 1119.

<sup>604</sup> For eksempel brev CLI og CLII, Montesquieu 1973, s. 341–342.

<sup>605</sup> P, s. 488, «Du tillater sikkert, godhjertede Shastasid, at jeg sender deg nedtegnelsene av mine uhørte ulykker».

<sup>606</sup> *Ibid.*, s. 484, «Man sier at det finnes mennesker som har to viljer. Men Adaté og jeg, vi har ikke mer enn én, fordi vi ikke har mer enn én sjel i fellesskap».

<sup>607</sup> Bonneville 1979, s. 108–111.

«uunngåelige» preg.<sup>608</sup> Shastasids mistro overfor Fa tutto tilsvarende en aural fortellers prolepser, ikke ulikt «Mais elle ne savait pas ce qu'il en coûtait» og «sans en connaître les fatales conséquences» i *L'Ingénu* (jf. s. 116). Som «Pamelas foreldre» og «Mme Denis», har Shastasid tilsynelatende den fysiske og erfaringsmessige distansen som skal til for å se Fa tutto klart, i motsetning til Amabed som blindes av prestens selvfremstilling, noe som gir de tidlige brevene en høy grad av dramatisk ironi: «il paraît poli et insinuant», «me témoigne toujours une amitié sincère [...] il me paraît rempli de vertu et d'onction».<sup>609</sup> Når Amabeds tredje brev ikke får svar, overlates han til sin egen nærsynthet og mangel på informasjon, hvilket øker suspensen.

Shastasids tredje brev har også en viktig rolle i oppbygningen av «skjebnesvanger» suspens. Adaté ber ham eksplisitt om råd: «un rayon de sa sagesse pénétrera dans la nuit de mon tombeau».<sup>610</sup> Hennes påfølgende brev forteller hvordan Fa tutto har trådt i hans sted med en helt annen form for penetrerende stråler: «Le père Fa tutto est entré ce matin dans ma chambre [...] le détéstable Fa tutto a fait pleuvoir dans mon sein la brûlante rosée de son crime».<sup>611</sup> Shastasids svar er plassert mellom disse brevene, og det understreker mentorens maktesløshet i forhold til å forhindre voldtekten. Svarets innhold har heller ingen elementer som kunne hjelpe de elskende ut av knipen; det har en Pangloss-aktig stil ved at det ramser opp eksemplariske kongerikker, og det ender med at gurun setter sin lit til guden Birmah. Adaté har imidlertid allerede sådd tvil om gudens velvilje i sitt tredje brev, og tvilen bekreftes i voldtektsscenen, når ingen torden kommer og stopper Fa tutto (som på sin side får det til å «regne»): «Ô providence de Birmah ! il n'a point tonné».<sup>612</sup> Shastasid viser seg her like «naiv» som sine venner, en naivitet han allerede har vist i sitt andre brev til Amabed, når han tror Amabed og Adaté er trygge for Fa tutto dersom de gifter seg. Om ikke dette skulle være nok, påpeker «oversetteren» at Shastasids svar uansett kommer frem for sent til å ha noen effekt: «N. B. – Cette lettre ne parvint à Charme des yeux [= Adaté] que longtemps après, lorsqu'elle partit de la ville de Goa».<sup>613</sup> Shastasid og Birmah er begge maktesløse overfor Fa tutto, og i motsetning til Adaté har de etter voldtekten utspilt sin rolle i handlingsgangen; guden

---

<sup>608</sup> Handlingens «fatalitet» har likevel noe anstrengt over seg, i og med at den performative kraftløsheten i brevvekslingen mellom Adaté og Shastasid får sitt motstykke i et handlekraftig brev som vi aldri får se: I et *postskript* forteller Adaté at hun har skrevet til den portugisiske kongens representant, *le corrégidor*. Hjelpen er bare et brev unna, og at Adaté tenker på dette først etter voldtekten, er ett av fortellingsstrukturens svakere punkter.

<sup>609</sup> P, ss. 478, 480, «han virker høflig og innsmigrende», «vitner alltid om et oppriktig vennskap [...] han synes på meg som fylt av dyd og salvelse».

<sup>610</sup> *Ibid.*, s. 492, «en stråle av hans visdom skal trenge gjennom mørket i mitt gravkammer».

<sup>611</sup> *Ibid.*, s. 494, «Fader Fa tutto kom i morges inn på rommet mitt [...] den avskyelige Fa tutto lot sin forbrytelses brennende dugg regne i mitt skjød».

<sup>612</sup> *Ibid.*, s. 494, «Å, Birmahs forsyn! Han tordnet ikke».

<sup>613</sup> *Ibid.*, s. 493, «N. B. – Dette brevet nådde ikke frem til Øyensfryd [= Adaté] for lenge etter, idet hun skulle reise fra Goa by».



reduseres til observatør («Birmah a vu le crime, et il l'a souffert !»), og Shastasid til journalmottaker.<sup>614</sup>

«Det maktesløse brevet» er et grep hentet fra *Lettres persanes*, hvor det at den gamle evnukkens brev forsvinner utgjør det «fatale» elementet som gjør det umulig for Usbek å forhindre krisen i haremet. Ved siden av den lange tidsavstanden mellom spørsmål og svar, øker dette suspensen. Men Montesquieu har plassert kjærlighetsintrigen på siden av hovedplottet, som et slags kommenterende «tillegg». Haremsbrevene viser hvordan despotismens strukturer fungerer i praksis, og de kommenterer slik Usbeks teoretiske diskusjoner av det samme i brevene han sender til sine venner.<sup>615</sup> Det er imidlertid først på slutten at haremsbrevene overtar fokuset. I *Les Lettres d'Amabed* er det omvendt. Diskusjonen av jødedommens/kristendommens «barbariske» karakter i de innledende brevene realiseres allerede i det gryende handlingsforløpet i form av Fa tutto, som myrder kyllinger og spiser dem uten nåde, «impitoyablement».<sup>616</sup> «Dyd i nød»-problematikken, med dens dramatik og fatalitet, spilles ut tidlig i fortellingen. En konsekvens av dette er at suspensen forsvinner midt i fortellingen. Etter voldtektsscenen overføres den på Pavens kommende «dømming», men denne drøyer og drøyer og blir til slutt et antiklimaks. I mellomtiden har inderne forlatt offerrollen og startet et dannelsessøk: «Quel parti veux-tu que nous prenions, grand Shastasid ? Je crois que le plus sage est de rire comme les autres, et d'être poli comme eux. Je vais étudier Roume ; elle en vaut la peine».<sup>617</sup> Til forskjell fra *Lettres persanes*, der «dramatiske» brev overtar for og kommenterer de «filosofiske» reisebrevene på slutten, spiller *Les Lettres d'Amabed* ut sitt trekk allerede i åpningen. De «udramatiske» reisebrevene kommer etter at de elskende forenes, og dette er et tegn på at fortellingen har skiftet retning.

Bruken av brevromanens muligheter i oppbygningen av handling og suspens kan oppsummeres som at *Les Lettres d'Amabed* blander brevformer med en viss parallellitet til den klassiske *conte philosophique*, der et kjærlighetsrelatert plott sidestilles med en «filosofisk» refleksjon; her kombineres beretningen om de to elskendes prøvelser med «filosofiske» reisebrev. Brevets psykologiske, fysiske og temporale «siterthet» brukes til å plassere handlingen historisk og geografisk og til å bygge opp suspens og en følelse av uunngåelighet, men ingen av brevene i

---

<sup>614</sup> *Ibid.*, s. 493f, «Birmah så forbrytelsen, og han tålte den!»

<sup>615</sup> Jf. Gearhart 1984, s. 113, «*Lettres persanes* shows that the universal values Usbek claims to embody in his opposition to Persian society [...], when acted out on his seraglio in the form of "virtue", create disorder and repression».

<sup>616</sup> P, s. 482.

<sup>617</sup> *Ibid.*, s. 515, «Hva synes du vi skal bestemme oss for, store Shastasid? Jeg tror at det klokeste er å le som de andre, og å være høflige som dem. Jeg skal studere Roma; byen er verd det ». Amabed spiller på uttrykket *prendre son parti*, som ikke bare betyr å bestemme seg for noe, men også å resignere eller «å finne seg i det».

brevsamlingen påvirker handlingen. Det gjør heller ikke den «indiske visdommen» som kontrasteres med fortellingens skurkedominerte verden, i likhet med den klassiske fortellingens illusoriske filosofiske «tese» som testes på en modell av virkeligheten. Flerstemmighetens mulighet for konfrontasjon av ulike perspektiver brukes kun til å bygge opp skjebnesvanger suspens, og fortellingen reduseres til enstemmighet når suspensen utløses. Dette er en viktig ingrediens i fortellingens filosofiske ambivalens ettersom det er et tegn på en utskifting av fortellingens normsystem, fra «indisk teori» til «romersk praksis» (Shastasiid viker for Fa tutto, Paven osv.). På den annen side er brevmottakerens forstumming også et tegn på at fortellingen skifter dramatisk motor fra «dyd i nød» til dannelse, den første hentet primært fra *Pamela*, den andre fra *Lettres persanes*. Det kan synes som at Voltaire i utgangspunktet søker å «legere» elementene fra de to genremodellene ved å bruke «naiviteten» både til å skape dramatisk ironi i forhold til «kjærlighetsintrigen», og til å gi satiriske beskrivelser av den kristne kulturen. Analysen av handlingsoppbygningen og av brevenes organisering viser imidlertid at de to formene snarere opptrer den ene etter den andre, og gapet mellom dem er med på å produsere fortellingens filosofiske ambivalens; her er ingen homogenisering, men i stedet et potpurri.

Hvorfor er så Amabeds brev verken morsomme eller rørende, som Voltaires tidligere *contes philosophiques*, men tvert imot ubehagelige? Vi skal se nærmere på de konsekvensene bruken av brevromangenren har for fortellingens leserkontrakt, i første omgang for Amabed som *eiron*-figur, dernest for patosens funksjon. Brevformen bidrar til fortellingens ubehagelige filosofiske ambivalens ved at brevets performative karakter og nærsynthet umuliggjør en sikker normativ posisjon av den typen vi finner i den klassiske filosofiske fortellingens autorale forteller (frem til sluttpiruetten). Men hvilke fordeler gir den, og hva blir sluttresultatet?

## FRA EN SLAGS *EIRON* TIL EN ANNEN

Et av de gjennomgående grepene i Voltaires filosofiske fortellinger er, som vi har sett, å plassere en *eiron* i hovedrollen, det vil si å konfrontere en naiv eller på en eller annen måte uforstående karakter med en verden som leseren på sin side forstår. Dette «naive» blikket innebærer en dobbel optikk: Det skaper en underholdende distanse til karakteren, slik at leseren ler bak dennes rygg (delaktig med fortelleren), og det presenterer det fortrolige og kjente «fremmedgjort». Dermed oppstår et kritisk eller satirisk potensial: *Eiron*-figuren er både latterlig og latterliggjørende. Dette

gjelder også *Les Lettres d'Amabed*.<sup>618</sup> De to indernes «naive» karakter fremstilles på flere måter. Vi har allerede pekt på den dramatiske ironien i Amabeds manglende klarsyn overfor Fa tutto. Inderne er dessuten konsekvent overrasket og forundret over det de møter, noe som mimes med utrop, på samme vis som i dialogen («Quoi !»), eller som uttrykkes med ord som «étonné», «surpris», «étrange», «bizarre» eller «rêve».<sup>619</sup> Behovet for «oversetting» av «fremmedheten» utnyttet i neste omgang satirisk ved hjelp av teknikker som feilstaving («Roume» for «Rome»), «St. Pual» for «St. Paul»), falske etymologiske eller funksjonelle forklaringer («cardinal» = «gond de porte», «vice-Dieu» eller bare «vice» for Paven),<sup>620</sup> og burleske metonymiske substitusjoner eller reduksjoner: «Un *obispo* est à peu près parmi ces barbares ce que tu es chez les enfants de Brahma ; c'est un intendant de leur religion ; il est vêtu de violet, et il porte aux mains des souliers violets. Il a sur la tête, les jours de cérémonie, un pain de sucre fendu en deux».<sup>621</sup>

I denne manøvreringen av satire tvers gjennom den «naive» stemmen blir Voltaire iblant tung på labben, ettersom poengene preges av en høy grad av innforståttethet i forhold til voltairske disputer. Passasjene om Aholla og Ahoolibā, Esekiels pålegg osv. gjentas så ofte i Voltaires sene skrifter at de blir malplassert under Amabeds penn i tredje reisebrev. Det samme gjelder disputten om menneskerasenes opprinnelse eller omtalen av Quinault som indisk poet; i alle disse tilfellene nedbygges konsistensen i Amabeds «indiske» blikk.<sup>622</sup> Det er riktignok ikke Voltaires prosjekt å skape noen konsistent «indiskhet», for spillet på orientalisme og naivitet gjør leseren fra første stund oppmerksom på indernes sjablongaktige karakterer. Men innslagene av personlig propaganda lugger mer her enn i andre fortellinger, som for eksempel *La Princesse de Babylone*, og det er på grunn av brevformen.

---

<sup>618</sup> Jf. Bonneville 1979, s. 109, «Amabed and Adaté are blind on the one hand to the personal implications of events whose meaning the reader has no difficulty in grasping, and, on the other, expose through their naïveté the pretentiousness, sham or vishiousness of practices which the public itself gullibly refuses to question»

<sup>619</sup> Noen eksempler blant mange: «Nous avons lu ensemble un livre de son pays, qui m'a paru bien étrange. [...] Ce qui m'a le plus surpris, c'est qu'ils comptent les temps depuis la création de leur monde tout autrement que nous. [...] Cette bizarrerie m'a surpris» (P, ss. 480f, «Sammen har vi lest en bok fra landet hans, som synes svært merkelig på meg. [...] Det som overrasket meg mest var at de teller tiden siden verdens skapelse på en helt annen måte enn oss. [...] Denne selsomheten overrasket meg»), «Quoi donc ! mon cher Shastasid [...]. Tout celà ne te paraît il pas bien surprenant? Pour moi, je crois rêver, et que tous les gens qui m'entourent rêvent aussi» (*ibid.*, s. 501, «Hva for noe! Min kjære Shastasid [...] Synes du ikke alt dette er overraskende? For min del tror jeg at jeg drømmer, og at alle menneskene som omgir meg også drømmer»), «Enfin nous fumes reconduits, étonnés, confondus d'un tel accueil, et n'y comprenant rien» (*ibid.*, s. 512, «Til slutt ble vi kjørt tilbake, forundret, forvirret over en slik mottagelse, og uten å forstå noe av det»), «Tout ceci est un enchantement. Nous passons nos jours à nous étonner» (*ibid.*, s. 523, «Alt dette er en henrykkelse. Vi tilbringer tiden med å forundres»).

<sup>620</sup> Pléiadeutgiverne kaller det første «démontage étymologique», *ibid.*, s. 1116.

<sup>621</sup> *Ibid.*, s. 496, «En *obispo* er hos disse barbarene omtrent hva du er hos Brahmas barn: Det er en forvalter av religionen deres. Han er kledd i lilla, og har lilla tøfler på hendene. På seremonidagene har han et sukkerbrød kløvet i to på hodet».

<sup>622</sup> *Ibid.*, s. 504 (menneskerasene), s. 501 (Quinault).

Som vi var inne på i analysen av *L'Homme aux quarante écus*, utfordrer en personal forteller i utgangspunktet den sammensvorne fortroligheten som ligger i bunnen av den filosofiske fortellingens leserkontrakt. For å opprettholde den nødvendige distansen til helten er det nødvendig med en indre splittelse i fortellerstemmen, en splittelse som gjør enhver konsistens lite troverdig, og som slik sett kun egner seg for pappfigurer eller for en karakter uten andre egenskaper enn et tall. I «psykologisk konsistente» genrer som selvbiografi eller memoarer løses dette problemet ved at fortelleren kan se tilbake på sin fortid med en innsikt han ikke hadde da handlingen utspilte seg. Han kan som «erfaren» se seg selv utenfra, sammen med leseren. La oss ta *Histoire des voyages de Scarmentado* som eksempel. De «indiscrètes paroles» som førte Scarmentado i inkvisisjonens fengsel var ord som han den gang ikke visste konsekvensene av, men som han i fortellerøyeblikket vet at var nettopp «indiskrete» og farlige.<sup>623</sup> *Scarmentado* utmerker seg dessuten ved en særlig ironi, der Scarmentado lar de «andres» tale bli stående, eller bruker deres ord «som om» han var enig: «[kong Aureng-Zeb] était l'homme le plus pieux de tout l'Indoustan. Il est vrai qu'il avait égorgé un de ses frères et empoisonné son père [...] ; mais cela n'était rien, et on ne parlait que de sa dévotion».<sup>624</sup> Distansen markeres likevel med en henvisning til Scarmentados tidligere erfaring, og vi forstår at dette var de «andres» tale: «Je ne disais mot ; les voyages m'avaient formé».<sup>625</sup> Når Scarmentado til slutt oppsummerer sine reiser med: «J'avais vu tout ce qu'il y a de beau, de bon et d'admirable sur la terre», står leseren aldri i fare for å ta dette bokstavelig.<sup>626</sup>

I en brevroman er det imidlertid ikke så enkelt. Brevet tillater ikke memoarenes selvdistanse, det er likesom dialogens replikk bundet til en konkret situasjon, til tid og rom, til øyeblikkets innsiktsnivå og til hvem brevet henvender seg til. Alt dette kan man gjerne kalle brevets «nærsynhet».<sup>627</sup> Dette er en styrke for 1700-tallsromanen som utforsker individets psykologi og den realistiske detaljen, men det kan fort bli problematisk for den filosofiske fortellingens distanse til protagonisten.<sup>628</sup> Polyfone brevromaner kan selvsagt skape distanse til sine brevskrivere ved å konfrontere deres «nærsynte» perspektiver med andres, og, som vi har sett,

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, ss. 137f.

<sup>624</sup> *Ibid.*, s. 140f, «[kong Aureng-Zeb] var den frommeste mannen i hele Hindustan. Det er sant at han hadde slaktet en av sine brødre og forgiftet sin far [...]. Men det gjorde ikke noe, og man snakket ikke om annet enn hans gudfryktighet».

<sup>625</sup> *Ibid.*, s. 141, «Jeg holdt munn. Reisene hadde dannet meg».

<sup>626</sup> *Ibid.*, s. 142, «Jeg hadde sett alt som var av skjønt, godt og beundringsverdig på jorden».

<sup>627</sup> Jf. Rousset, 1962, s. 71, «une sorte de myopie, une attention extrême, voire grossissante, accordée aux événements imperceptibles, à tout ce qui n'a pas d'importance pour le regard lointain de la vision rétrospective : [...] il [la forme épistolaire] immerge personnages et lecteurs dans un présent en train de se faire et refuse à l'auteur le point de vue panoramique du témoin omniscient».

brukes denne muligheten i *Les Lettres d'Amabed* til å bygge opp suspens. Polyfonien kan imidlertid ikke etablere noen normativitet eller «sikker» innsiktsposisjon, slik man finner hos en aural forteller, for alle «replikkene» i en brevroman vil med nødvendighet være «nærlytende». Sammensvoren fortrolighet med en brevskriver vil i prinsippet være et usikkert kort for leseren. I *Les Lettres d'Amabed* illustres dette av at Shastasids distanserte blikk produserer en dramatisk ironi som også rammer ham selv og blottstiller hans manglende innsikt. Ikke bare svekker dette hans posisjon som normgiver, men han forsvinner til og med fra utvekslingen, slik at Amabed etterlates uten noe korrektiv til sitt eget blikk, og leseren uten noen annen fokaliseringsinstans. Det som med et *etc.* annonseres som en flerstemmig brevroman, omdannes raskt til Adatés «journal de mes infortunes» og Amabeds «journal de nos destins/journal d'Amabed», med den viktige forskjellen fra dagbokformen at den er rettet mot en annen leser.<sup>629</sup>

Dette valget byr på enda en utfordring for den filosofiske fortellingens form. På samme måte som dagboken og selvbiografien, er brevet en genre der fortellerens selvframstilling står sentralt; vi skal ikke glemme selvanalysens viktige posisjon i det stoiske brevet (jf. s. 190). Det innebærer selvsagt også en mulighet for forstillelse. Mens dagboken er rettet mot en selv, og selvbiografien mot «ettermålet», står brevet prinsipielt i en konkret og «nærlytende» utvekslingssituasjon. Dermed kan ikke brevetets performative kraft kontrolleres av et tidsmessig eller kunnskapsmessig overblikk, og det gjør selvframstillingens mulighet for forstillelse i utgangspunktet mer prekær.<sup>630</sup> I *Les Lettres d'Amabed* er brevenes performative aspekt nedtonet, men det samme gjelder ikke forstillelsesaspektet. Tvert imot gjør brevformens situerthet at leseren kan bevitne Amabeds gradvise utvikling fra åpenhjertighet til stillhet og fra naivitet til forstillelse overfor leseren, enten det er Shastasid eller oss.<sup>631</sup> Vi skal se kort på etappene i denne utviklingen.

I det første brevet påpeker Amabed at Shastasid er «père de mes pensées», og at han kan åpne sin sjel for ham: «mon âme, qui s'ouvre toujours devant toi».<sup>632</sup> Men allerede i det tredje brevet kan han ikke lenger fortelle alt: «Je ne puis te dire d'avantage».<sup>633</sup> I mellomtiden har Amabed trådt over en grense ved at han har giftet seg og oppdaget seksualiteten. Forholdet mellom mentor og

---

<sup>628</sup> Vi må her ikke glemme at Voltaires skepsis overfor romanen nettopp skyldes dens smak for hverdagslige banaliteter (jf. note s. 115).

<sup>629</sup> P, ss. 497, 500, «nedtegnelser av mine ulykker», «journal over våre skjebner/Amabeds dagbok»,

<sup>630</sup> Denne problematikken ligger til grunn for mange diskusjoner av Richardsons heltinner, som nettopp problematiserer grensen mellom naivitet og forstillelse.

<sup>631</sup> Jf. Pearson 1993, s. 207, som påpeker at brevformen effektivt brukes til å fremstille Amabeds «gradual loss of innocence».

<sup>632</sup> P, s. 477, «mine tankers far», «sjelen min, som alltid åpner seg overfor deg».

<sup>633</sup> *Ibid.*, s. 484, «Jeg kan ikke si deg mer».

elev er forskjøvet, eleven besitter en viten som mentoren ikke har («Tu jouis d'un autre bonheur, tu possèdes la sagesse»), og denne viten er av kroppslig art og lar seg derfor ikke kommunisere til en som ikke allerede er initiert.<sup>634</sup> Når Amabed leser Bibelen, nøler han likeledes med å fortelle Shastasid hva Sodomias innbyggere gjorde med Herrens sendebud, og det er ikke uten relevans: «ma plume frémit comme mon âme... le dirai-je ? Oui, ces habitants firent tout ce qu'ils purent pour violer ces messagers de Dieu. Quel péché abominable avec des hommes ! mais avec des anges celà est-il possible ?»<sup>635</sup> Aposiopesen (setningsavbruddet) er selvsagt ment å demonstrere hans avsky, slik Roger Pearson påpeker, men det er verd å merke seg at avskyen viker for nysgjerrighet, og utropstegnet etterfølges av et spørsmålstegn.<sup>636</sup> Dermed kan de tre prikkene også leses som en dramatisering av Amabeds tvil i forhold til selve kommunikasjonen: Tør han fortelle? Bør han fortelle? Kan han fortelle? Når Amabeds «Je ne sais comment te conter ce qui nous est arrivé» i siste brev etterfølges av stillhet, kan det sies å fullføre denne nølingen. Affæren med Sacripanté og Faquinetti (*sacré faquin*) viser at nysgjerrigheten har tatt overhånd, og at Romas innbyggere har lyktes i å sodomisere sine tilreisende «engler». Amabeds erfaringer overskrider for alvor det som er mulig å fortelle Shastasid. Det er ikke lenger bluferdighet som holder ham tilbake, slik man kan tolke hans «Je ne puis te dire d'avantage», men at Amabed ikke lenger ser noen mulighet til å kommunisere den nye erfaringen. Avbruddet i brevvekslingen er følgelig ingen tilfeldig avslutning, slik Bonneville hevder, men et resultat av at Amabed gjør erfaringer han ikke lenger kan meddele Shastasid, og ettersom Shastasid er den eneste korrespondenten, må brevvekslingen opphøre.<sup>637</sup>

Utviklingen fra åpenhjertighet til taushet løper parallelt med en endring fra naivitet til forstillelse. På slutten av sitt femte reisebrev utbryter Amabed: «Ô Brahma, qu'il arrive d'étranges choses dans les voyages, et qu'il serait bien plus sage de rester chez soi !»<sup>638</sup> I det nest siste brevet har pipen fått en annen lyd: «On se forme beaucoup par les voyages».<sup>639</sup> Hentydningene til Amabeds

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, «Du nyter en annen lykke, du besitter visdom». Allerede her kobles seksualiteten og synden til livskraften, slik Howells påpeker. Påfallende nok er det Shastasid som har skapt denne distansen ved å be Amabed om å gifte seg med Adaté så fort som mulig, fordi han frykter prestens intensjoner: «Épouse au plus tôt ta charmante Adaté, car, encore une fois, je crains les Fa tutto» (*ibid.*, 483, «Gift deg så fort som mulig med din bedårende Adaté. For, nok en gang, jeg frykter Fa tuttoene»). Metamorfosen begynner med en type seksuell initiering, og den fullføres med en annen.

<sup>635</sup> *Ibid.*, s. 502, « min fjærpenn skjelver som sjelen min... skal jeg si det? Jo. Disse innbyggerne gjorde alt det de kunne for å voldta Guds budbringere. Hvilken motbydelig synd blant menn! Men er det mulig med engler?» Legg merke til at det er Amabeds «fjær» som skjelver — han er allerede en «engeb».

<sup>636</sup> Pearson 1993, s. 210, «Here the threatened silence is a sign of his scandalized «propreté» and «grande pudeur»: later it will be a sign of his ignoble shame».

<sup>637</sup> Bonneville 1979, s. 114 «The end is explicitly arbitrary, an admission of aesthetic defeat».

<sup>638</sup> P, s. 505, «Å, Brahma, hvilke underlige ting hender vel ikke på reiser, og hvor mye klokere ville det ikke være å bli hjemme!»

<sup>639</sup> *Ibid.*, s. 524, «Man dannes mye av å reise».

«metamorfose» er klare: Han setter seg fore å «étudier Roume» og påpeker raskt «je me forme beaucoup avec lui [monsignor], et je me sens déjà tout autre», selv om metamorfosen ikke er komplett før han bryter med Shastasid («Mais le violet nous a dit: ‘Vous n’êtes pas encore entièrement formés’»).<sup>640</sup> Amabeds «metamorfose» er nok ment å være en «anti-metamorfose», og dannelsesreisen en historie om et forfall, men det forhindrer ikke at det er studiet av «Roume» som gir Amabed den selvdistanse han så langt har manglet, og som kommer til uttrykk nettopp i en innsikt som «je me sens déjà tout autre».<sup>641</sup> At denne «omvendte» dannelsen består i å lære å forstille seg, er åpenbart: «Je crois que le plus sage est de rire comme les autres, et d’être poli comme eux», sier han som nevnt i trettende brev, og hans antagelser bekreftes: «c’est un devoir essentiel dans ce pays-ci d’embrasser ses plus grands ennemis».<sup>642</sup> Forstillingen gjenspeiler seg i Romas forlystelser: komedien, som tillater usedelighet og latterliggjøring av religionen, og maskeradeballet, hvor man tar på seg «un visage de carton par-dessus le sien» og hvor man slik forkledd «tient [...] des propos à faire éclater de rire».<sup>643</sup>

Forstillingen er eksplisitt tematisert, men den kan også leses mellom linjene i Amabeds brev. Vi har allerede sett hans nøling i forhold til hva som kan fortelles, og denne nølingen ledsages av en tiltagende usikkerhet i forhold til Amabeds selvposisjonering. I likhet med Scarmentado gjengir han andres tale, men han gjør det uten å plassere seg i forhold til den, eller ved å innta en tvetydig posisjon. Etter en oppklarende samtale med den nevnte «teolog-monsieur» som med ironisk distanse avslører flere av kristendommens økonomiske triks, kommenterer Amabed: «Ce monsignor me paraît bien dessalé».<sup>644</sup> Men er det fordi Amabed er enig i «monsignors» holdning, eller er det fordi han synes han er kynisk at Amabed beskriver ham slik? Møtet med Paven gjenfortelles som en stor vits, uten at Amabed gjengir hva han tenkte eller følte, og hans «Tout ceci est un enchantement» klinger etter hvert hult: Forstår han, eller forstår han ikke hva som skjer rundt ham? Og hva mener han om det? Når Amabed skriver om kardinalenes voldsomme makt og rikdom: «Ils méritent bien tout cela, vu la grande utilité dont ils sont au monde»,<sup>645</sup> mener han da dette ironisk? Amabeds stadig mer unnvikende karakter må innenfor fiksjonens

<sup>640</sup> *Ibid.*, ss. 517, 523, «jeg dannes mye sammen med ham, og jeg føler meg allerede helt annerledes», «Men mannen i lilla sa til oss: ‘Dere er ennå ikke helt dannet».

<sup>641</sup> Pearson formulerer dette som at Amabed gjennomgår en «anti-metamorfose», «a journey into unreason» (Pearson 1993, s. 209). Det er verd å merke seg at selv-splittingen starter med det seksuelle gjennombruddet: «Je ne touche plus à terre, je suis dans le ciel. [...] Je succombe à ma félicité. [...] L’incomparable Adaté me possède. [...] m’absorbe dans une mer de voluptés» (P, s. 483f, «Jeg berører ikke lenger jorden, jeg er i himmelen. [...] Jeg gir etter for min lyksalighet. [...] den uforlignelige Adate eier meg. [...] løser meg opp i et hav av vellyst»).

<sup>642</sup> P, s. 523, «i dette landet er det en fundamental plikt å omfavne sine verste fiender».

<sup>643</sup> *Ibid.*, s. 520, «et ansikt av kartong over sitt eget», «kommer med [...] bemerkninger som får en til å bryte ut i latter».

<sup>644</sup> *Ibid.*, s. 517, «Jeg synes denne monsignor virker svært erfaren». *Dessalé* kan også bety «freidig».

rammer ses i lys av at det er Shastasid som er brevenes mottaker, en mottaker han i begynnelsen kan åpne seg for, men som han mot slutten ser seg nødt til å forstille seg overfor.

På denne bakgrunnen kan man si at Amabed i løpet av brevvekslingen utvikler seg fra en type *eiron* til en annen; han går fra å være en «naiv» pappfigur, sendt til Europa for å produsere en uvant blikk på det kjente, til å bli en figur som morer seg med å holde en pappmaske opp foran sitt eget ansikt, og som forstiller seg overfor den figurerte leseren. Sett i forhold til den filosofiske fortellingens grunnkonstruksjon, bygger forstillingen overfor Shastasid opp under plasseringen av «indisk visdom» som den erfaringsfjerne tesen som skal testes. Når Shastasid til slutt forstummer og «indisk visdom» som norm spiller endelig fallitt, tilsvarende det på mange måter kneblingen av Pangloss og hans prat om at alt er til det beste. *Les Lettres d'Amabed* viser også likhetstrekk med bruddet på den sammensvorne fortroligheten i den klassiske fortellingens avsluttende piruett, ved at Amabed slutter å virke som en «naiv» *eiron* og i stedet unndrar seg en klar posisjon. Men der stopper også parallellen. En «klassisk» medsamensvoren fortrolighet bak Amabed-Adatés (og Shastasids) rygg er i utgangspunktet problematisk på grunn av brevromanformen og dens «nærsynthet» — for hvilken stemme i stemmen er det leseren er delaktig med? Enklere blir det ikke når Amabed gradvis oppnår selvdistanse, for brevromanen plasserer leseren i Shastasids rolle. Amabeds forstilling får ikke den samme «sjokkeeffekten» som når den trygge fortellerstemmen faller bort i den klassiske fortellingen, fordi man aldri har visst hvem man kan stole på. Amabed går fra å være en slags *eiron* til å bli en annen, samtidig som fortellingen endrer seg fra en historie om dyd i nød til en dannelseshistorie. Kombinasjonen av modeller og overgangen mellom dem gir en uforutsigelig «filosofisk» virkning på leseren.

## PATOSENS FUNKSJON

Brevromanen med dens innebygde normative ustabilitet og manglende kritiske distanse synes i utgangspunktet dårlig egnet for å bedrive filosofisk propaganda. Når Voltaire likevel gjør et slikt valg, kan det skyldes et ønske om å utnytte styrken i brevets nærsynthet, dets evne til å skape intimitet og vekke sympati. Vi skal i det følgende se kort på patosens funksjon i fortellingen og diskutere den opp mot forstillingens rolle i leserkontrakten, i lys av genremodellene.

Voltaire sparer ikke på følelsesappellen i *Les Lettres d'Amabed*. Han faller til og med ned på et av brevromanens mest klisjépregede topoi: brevet som er stenet med tårer. I fengselet må Adaté avbryte skrivingen: «Mes larmes imbibent tout, ma main tremble, mes yeux s'obscurissent, je me

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, s. 525, «De fortjener alt sammen, tatt i betraktning hvor nyttige de er for verden».



meurs». <sup>646</sup> Hun forestiller seg reaksjonen på brevene («tu prends pitié de mes larmes, tu lis avec intérêt dans un cœur percé de toutes parts, qui te déploie ses inconsolables afflictions»), og hun tar ikke feil; Shastasid føler med henne: «Charme des yeux, les miens ont versé sur tes trois lettres des ruisseaux des larmes. [...] Je tremble avec toi». <sup>647</sup> Selv *le corrigidor* lar seg røre av Adatés omtalte brev: «Il a été touché de mon malheur et de celui d'Amabed». <sup>648</sup> Brevene poengterer på denne måten hvordan de taler til de forestilte lesernes hjerter. Brevformen gjør den virkelige leseren til en slags «smugkikker» og plasserer ham i mottakerens posisjon, og relativt tidlig i fortellingen er det altså meningen at leseren skal føle sympati med den dydige kvinnen i nød og harme over uretten: «voici des choses qui vont faire frémir ta vertu, et qui déchireront ton âme juste». <sup>649</sup> Elementet av dramatisk ironi innebærer riktignok en distanse til brevskriveren, men denne er ment å høyne leserens medfølelse og frustrasjon: Vår heltinne forstår ikke, vi forstår, men vi kan intet gjøre for å avverge uretten. Denne frustrasjonen går hånd i hånd med regelrett vemmelse over den kristne kulturen, som fremstår usminket gjennom indernes «fremmede» blikk. Ta for eksempel beskrivelsen av middagen hos prinsessen av Piombino: «La salle était propre, commode et parée ; l'or et l'argent brillaient sur les buffets ; la gaité, l'esprit et les grâces animaient les convives ; mais, dans les cuisines, le sang et la graisse coulaient ; les peaux des quadrupèdes, les plumes des oiseaux et leurs entrailles, pêle-mêle amoncelées, soulevaient le cœur et répandaient l'infection». <sup>650</sup> Amabeds poeng er å illustrere den romerske forstillelsen, som dekker råttenskap med vakker glasure, men beskrivelsen av blod og gørr vekker også vemmelse i forhold til leserens verden, selv om passasjen ikke taler like direkte som den lemlestedde slaven i *Candide* og hans «C'est a ce prix que vous mangez du sucre en Europe».

*Les Lettres d'Amabed* synes på denne bakgrunnen å ville kombinere det «fremmede» blikket med «dyd i nød» for å produsere en særlig blanding av sympati med ofrene og indignasjon og vemmelse over uretten. Likheten med *L'Ingénu* er tydelig: Også der kombineres urett med maktesløshet, også der blir en dydig heltinne utsatt for en brutal verden og gjort til offer, også der er situasjonen situert historisk, med et subjektorientert perspektiv. En vesentlig forskjell mellom de to fortellingene ligger imidlertid i brevformen. Den burde i utgangspunktet være enda bedre

---

<sup>646</sup> *Ibid.*, s. 485, «Tårene mine gjennomvæter alt, hånden min skjelver, det svartner for øynene mine, jeg dør».

<sup>647</sup> *Ibid.*, ss. 488, 492, «du får medlidenhet med mine tårer, du leser med innlevelse i et hjerte som er gjennomboret fra alle sider, som folder ut sine utrøstelige lidelser for deg», «Øyensfryd, mine øyne har felt strømmer av tårer over dine tre brev. [...] Jeg skjelver med deg».

<sup>648</sup> *Ibid.*, s. 496, «Han ble rørt av min ulykke, og av Amabeds».

<sup>649</sup> *Ibid.*, s. 488, «her er ting som vil få din dyd til å grøsse, og som vil sønderrive din rettvise sjel».

<sup>650</sup> *Ibid.*, s. 514, «Rommet var rent, behagelig og pyntet; gull og sølv skinte på skjenkene; munterhet, vidd og ynde gjorde bordfellene livlige. Men i kjøkkenet rant blod og fett. De firbente dyrenes huder og fuglenes fjær og innvoller som var dynget sammen her og der, spredde smitte og gjorde en kvalm».

egnet for å vekke slike følelser enn en aural forteller som i *L'Ingénu*, på grunn av den personale fortelleren, «nærsyntheten», og ikke minst at Adaté-Amabed raskt får kontroll over fortellingen. Leseren har ingen alternativer til fortellerstemmens her og nå, og «tvinges» til å synes synd på protagonistene, i motsetning til en *Candide* eller *Zadig*. Vemmelsen synes endog sterkere, ettersom romerne er råtne under lakken, i motsetning til *L'Ingénu* hvor selv skurken er god på bunnen.

Sammenligningen med *L'Ingénu* viser imidlertid hvordan den kompliserte leserkontrakten slår sprekker i *Les Lettres d'Amabed*. *L'Ingénu* preges av et skifte fra burlesk *conte* til følsom roman, et skifte som utnyttes «filosofisk» ved at de to genrene konfronteres med hverandre. *Les Lettres d'Amabed* byr på et lignende skifte, fra en patetisk brevroman om dyd i nød à la *Pamela* til satiriske reisebrev à la *Lettres persanes*, men de to formene er her forsøkt ristet sammen eller homogenisert; det fremmede blikket kombineres med rollen som patetisk offer. Å leve seg inn i en pappfigur er vanskelig, og vi så i analysen av *L'Ingénu* hvordan protagonistene for å muliggjøre innlevelse får en «innside» og utvikler seg til romanfigurer når fortelleren tar en patetisk tone. I *Les Lettres d'Amabed* er imidlertid rekkefølgen motsatt. Innlevelsen i fortellingens første halvdel er i seg selv problematisk, for karakterene er satiriske spill; tomme, naive og erfaringsløse. Selv Adaté's artilleri av fortvilede tårer er ikke nok til å gjøre henne til en romanfigur, og når hennes selskapsdame Déra, som følger henne i tykt og tynt, også utsettes for Fa tutti's seksuelle appetitt, blir effekten ikke entydig patetisk: Én voldtekt åpner for medfølelse, men to voldtekter på rappen peker snarere i retning av satire.<sup>651</sup>

At Amabeds stemme endres underveis og får dybde, gjør ikke saken bedre. Etter hvert som Amabed lærer å forstille seg, forsvinner fortellerstemmens patetiske føringer av leseren, for Amabed slutter å ta stilling til det som skjer rundt ham, og det er umulig å vite om han reagerer med avsky og fortvilelse, eller om han morer seg. Når hans egen fortelling tematiserer råtttenhet under forstillelsens glatte overflate, berører dette også Amabeds egen stemme, og, kunne man si, brevgenrens usikre normativitet. Dette utgjør en viktig del av ubehaget i *Les Lettres d'Amabed*: Brevformen gjør at det ikke gis noe alternativ mellom en «naiv» *eiron* som man vanskelig kan ha medfølelse med, og en «annen» type *eiron* som forstiller seg overfor leseren, og som man ikke kan stole på. Om vi ser dette i lys av de to genremodellene, *Lettres persanes* og *Pamela*, kan vi si at problemet løses i førstnevnte ved at karakterene ikke er direkte involvert i handlingen, slik at

patos og leserens sympati ikke blir noe nevneverdig problem for den «filosofiske» diskusjonen. *Lettres persanes* er en filosofisk dialog i form av reisebrev med et gjennomgående satirisk skråblikk på det franske,<sup>652</sup> og kjærlighetsintrigen er plassert som et sideplott i forhold til hovedbrevvekslingen. *Pamela* (og *Clarissa Harlowe*) løser ikke problemet, men med sin kanskje forstilte, kanskje genuine heltinne, illustrerer Richardson snarere hvor vanskelig det er å skrive en moralsk stabil brevroman. *Pamela* forsøker seg imidlertid ikke med noen politisk eller religiøs satire, men er fullt og helt konsentrert rundt kjærlighetsintrigen og har ingen klare ambisjoner om å omdanne leseren til «filosof», slik som *Les Lettres d'Amabed*.

Sammenligningen med de to genremodellene viser hvordan Voltaire med sin fortelling forsøker å ri to hester samtidig; han vil verken ofre *Pamelas* intimitet eller filosofien i *Lettres persanes*, men søker å legere dem. Resultatet blir en fortelling og en forteller som skifter karakter underveis fra en historie om dyd i nød til en dannelsesfortelling, fra en slags *éiron* til en annen. Fortellingens patos har en problematisk plass i denne utviklingen; først som vanskelig å forene med protagonistenes karakter av satiriske speil, dernest som utrygg for leseren når fortelleren ikke lenger er til å stole på. Man kan si det som at *Les Lettres d'Amabed*, i likhet med *L'Ingénu*, søker å overskride den filosofiske fortellingen ved å fylle den med følelser. Brevromanens formelle genremekanismer og forsøket på å «legere» former som i utgangspunktet motarbeider hverandre, gjør imidlertid at gevinsten blir en ubehagelig tvil i forhold til hva som egentlig er fortellingens ærend.

## KONKLUSJON

Den filosofiske tvetydigheten i *Les Lettres d'Amabed* kan spissformuleres som at *l'infâme* plasseres i samme posisjon som den «borgerlige», sikre kunnskapen som driver verden fremover i de øvrige sene fortellingene. «J'avoue qu'il y a quelque chose de grand dans ces Portugais, qui ont subjugué une partie de nos belles contrées. Il faut que l'envie d'avoir du poivre donne de l'industrie et du courage», skriver Amabed.<sup>653</sup> Sett i forhold til *L'Homme aux quarante ecus* som tar til orde for lesning og opplysning slik at man skal «kjenne sin fiende», peker Amabeds brev implisitt på at ved å lære sin fiende å kjenne, så lærer man også å bli som ham: Interioriseringen av fiendens makt har sin pris. I fortellingen symboliseres kulminasjonen av denne prosessen med at inderne til slutt

---

<sup>651</sup> Jf. Toumarkine 1998, s. 25, «Le fait, par exemple, que le viol d'Adaté se voit immédiatement dupliqué par celui de sa suivante désamorce largement le caractère pathétique de la scène. Dédoubler les personnages ou les actions, c'est en fin de compte, interdire l'identification».

<sup>652</sup> Dette kan selvsagt diskuteres i Ricas tilfelle, men hans skjebne er ikke patetisk.

<sup>653</sup> P, s. 508, «Jeg innrømmer at det er noe stort over disse portugiserne som har underlagt seg en del av våre vakre landområder. Trangen til å eie pepper må gi både driftighet og mod».

frivillig begynner å spise fjærkre, etter at fugler gjentatte ganger identifiseres med mennesker.<sup>654</sup> Jack Undank er inne på den samme figuren når han i Voltaires sene fortellinger lokaliserer «a quest for voice as powerful and efficacious as the jaws that in the stories increasingly and emblematically tear at animal flesh — flesh of tender birds particularly, flesh of women».<sup>655</sup> Jakten på en stemme som kan ta makten fra *l'infâme* og virkeliggjøre filosofiens idealer, innebærer å delta i den kristne kulturens «kannibalisme», hvis ytterste symbol er nattverden, som gjør Gud nærværende gjennom ordet.<sup>656</sup> I sin iver etter å tilegne seg fiendens våpen, ender denne fortellingen altså med en høy grad av ambivalens i forhold til hva som er stridens mål.

Vi har i dette kapittelet sett at *Les Lettres d'Amabed* benytter den klassiske fortellingens reisende *eiron* til å konfrontere teori og praksis. Om vi sammenligner med *Candide*, der *théodicéen* får gjennomgå, men verdens gru like fullt fordømmes, kan vi si at *Les Lettres d'Amabed* i utgangspunktet skulle kunne bruke de «naive» indernes figur til å avvise både den indiske askesen og kristendommens vellystige barbari. Like fullt ender fortellingen i den filosofiske tvetydigheten vi nettopp har påpekt, og det skyldes langt på vei dens bruk av den epistoliske formen. Brevromanen har i utgangspunktet ingen solid fundert normativ kjerne, og det gjør den dårlig egnet for den filosofiske fortellingens kombinasjon av sammensvoren innforståthet og eksemplarisk verdi, for dette «spillet» forutsetter enighet om spillereglene underveis, slik at de kan brytes i sluttpiruetten og avstedkomme leserens metamorfose til «filosof». Når normativiteten kommer på gli allerede tidlig i fortellingen, og fortellerstemmen endog begynner å forstille seg, blir leseren raskt mistenksom. Effekten forsterkes ved at patos blandes inn, både ved at protagonistenes ve og vel står i sentrum, med et tilhørende krav om sympati og harme over uretten (som ideelt sett danner et alternativt løp til den «filosofiske» innforståtheten jf. *L'Ingénu*), og ved at stemmene, gitt brevformen, uttrykker patosen selv, og slik understreker brevets potensielle forstillelse.

---

<sup>654</sup> I voldtektsscenen utbygges similen mellom mennesker og fugler: «figurez-vous un passereau qui becquêterait le bout des plumes d'un vautour acharné sur une tourterelle : c'est l'image du père Fa tutto, de Déra, et de la pauvre Adaté» (*ibid.*, s. 494, «forestill Dem en spurv som pikker på fjærtuppene til en gribb fiksert på en turteldue. Det er bildet av fader Fa tutto, Déra og den stakkars Adaté»). På bakgrunn av flere slike eksempler leser Toumarkine fuglemetaforikken og den medfølgende kannibalismen (kannibalisme = sammensmeltning med morskroppen) som symptom på en (tapt) drøm om skyldfri seksualitet (jf. Toumarkine 1998, s. 25–28). Lignende psykoanalytiske poenger finnes i Renaudin 1993 og Démoris 1981.

<sup>655</sup> Undank 1982, s. 83.

<sup>656</sup> Jf. betegnelsen «anthropophages» brukt om inkvisitoren (P, ss. 485, 488, 489). Den katolske nattverden handler om frelse gjennom innkorporering av brød og vin, som gjennom velsignelsen har blitt til Kristi veritable kjøtt og blod (*Hoc est corpus meum*, dette er mitt legeme). Voltaire søker i sine skrifter å vise nattverdsdogmets absurditet ved å underlegge det et materielt prinsipp, for eksempel i *Dictionnaire philosophique*: «mangent et boivent leur dieu, chient et pissent leur dieu» (art. TRANSSUBSTANCIATION, O 36, s. 576f, «spiser og drikker sin gud, driter og pisser sin gud»). Men nattverdets «kannibalisme» treffer like fullt noe dypt i vestlig kultur, jf. Howells «bakhtinske» og Toumarkines

Om vi griper tilbake til Starobinskis riflemetafor, kunne vi si at heller ikke denne fortellingen skyter to skudd i samme bytte, men at den i likhet med *L'Homme aux quarante écus* fastholder ulike perspektiver samtidig. Fortellingen og fortelleren «konverterer» endog fra en type til en annen, i tråd med at «konversjon» utgjør fortellingens sentrale handling. Men til forskjell fra *L'Homme aux quarante écus* markeres ikke endringen underveis like tydelig gjennom formell oppstykkethet. Elementene er i større grad forsøkt «legert», hvilket innebærer en forstillelse som «forkler» potpurriet i brevromanens gevanter, med det resultat at det smaker av fugl(!). Potpurriet i *Les Lettres d'Amabed* er av den typen man kaller en *ambigu*, en blanding av middag og dessert som gjør gjesten usikker på hva slags måltid han er invitert til, eller om han rett og slett blir utsatt for persiflasje (jf. s. 19).<sup>657</sup> Om man av den grunn skal plassere Voltaire i de avfældige løvers selskap, slik Diderot gjør, er en annen sak; *Les Lettres d'Amabed* viser at ikke alle formeksperimenter ender opp med noe som virker godt, men fortellingen viser også at Voltaire slett ikke har sluttet å eksperimentere.

---

«psykoanalytiske» lesninger (Howells 1987, Toumarkine 1998). For en mer omfattende fremstilling av Voltaires forhold til nattverden, se Trapnell 1981.

<sup>657</sup> Termen knyttes indirekte til persiflasjen hos *Trévoux*, art. AMBIGU: «Il vous a écouté avec une raillerie *ambiguë* ; on ne sait s'il veut vous flatter, ou vous railer».

### 3.5 LE TAUREAU BLANC 1774

*Le Taureau blanc* gjenforteller bibelhistorien om Nebukadnesar omskapt til okse, i form av et pseudoorientalsk kjærlighetseventyr. Voltaire sendte teksten på en prøverunde til utvalgte lesere i 1773, før den ble publisert første gang i *La Correspondance littéraire* vinteren 1773–74 og deretter trykket i 1774.<sup>658</sup> Madame du Deffand tilhørte kretsen av tidlige lesere, og hennes dom var ikke nådig: «Je ne comprends pas quel projet il a eu en composant son conte du Taureau blanc : ce ne peut être que pour mettre au même niveau la Bible et la fable. Cela valait il la peine d'écrire ?».<sup>659</sup> Du Deffand var i utgangspunktet uinteressert i Bibelen, men holdningen hennes tar likevel temperaturen på samtiden: Det var ikke like dristig å harselere med Bibelen i 1774 som tretti år tidligere, og de fleste av poengene hadde Voltaire allerede gjort i andre verk, noen til det kjedsommelige.<sup>660</sup> *Mémoires secrets* utpeker også en dårlig gjennomført bibelkritikk som fortellingens hovedanliggende:

Son objet est de tourner en ridicule les événements extraordinaires dont est remplie l'histoire sainte, en les assimilant à quantité de fables de l'antiquité, dont celles de la Bible paraissent dérivées. Mais cette allégorie n'est nullement soutenue. Il y a plusieurs personnages et maintes historiettes dont on ne sent pas l'allusion. Celle-ci ressemble assez aux contes des *Mille et Une Nuits*.<sup>661</sup>

Kritikken til tross gjorde den bredere krets av lesere fortellingen til en suksess med flere utgaver og piratoptrykk, kanskje på grunn av dens eventyrstil og duft av orienten, slik *Mémoires secrets* antyder. Med *Le Taureau blanc* gjorde Voltaire seg igjen gjeldende som vital *conte*-forfatter, etter fadesen med *Les Lettres d'Amabed* og etter nesten å ha takket for seg vinteren 1773.<sup>662</sup>

Det er i hovedsak René Pomeau som gjenoppvekker tyren på 1900-tallet. I en kritisk utgave fra 1956 tar han opp tråden fra de to nevnte kommentarene og argumenterer for at fortellingen er en

---

<sup>658</sup> Grimm ville i utgangspunktet ikke publisere Voltaire; i likhet med de andre «nye» filosofene forholdt han seg til produksjonen fra Ferney som gammelmannsvrøvl (jf. Diderots betegnelse «dion caduc» fem år tidligere), og det var Meister som lot seg overtale til å trykke fortellingen i Grimms fravær.

<sup>659</sup> til De Lisle, 24. oktober 1773, passasjen siteres i notene til D 18596, O 124, s. 155, «Jeg forstår ikke hva han satte seg fore da han skrev sin fortelling om den hvite Tyr. Det kan ikke ha vært for noen annen grunn enn å sette Bibelen og fabelen på samme plan. Var dét nok til å ta seg bryet med å skrive?»

<sup>660</sup> For eksempel hadde han allerede kvernet rundt Esekiels måltid minst ti ganger før, jf. P, s. 1175, note 2.

<sup>661</sup> 11. mai 1774, sit. e. P, s. 1152, «Hensikten hans er å latterliggjøre de eventyrlige hendelsene som testamentene er fylt med, ved å sidestille dem med en mengde antikke fabler som bibelhistoriene synes å stamme fra. Men denne allegorien er på ingen måte gjennomført. Det finnes flere karakterer og små historier som ikke hentyder til noe annet, men som ligner mer på fortellinger fra *Tusen og en natt*».

<sup>662</sup> Voltaire holdt på å dø av «urinveisblokkering» (*strangurie*), en første manifestasjon av prostatakreften han døde av fem år senere (jf. Pomeau 1985–1994, V, ss. 67, 319). Sykdommens art tatt i betraktning, er det ufrivillig komisk at Pomeau åpner sin kritiske utgave av *Le Taureau blanc* med ordene: «Le patriarche avait vidé son sac» (*Taureau*, s. VII).

bibelkritikk i *conte*-form.<sup>663</sup> Bibelen hørte hjemme i Voltaires favorittlektyre, og på sine gamle dager utviklet han en særegen form for bibelkommentar, der han med støtte i sine kunnskaper om oldtidens historie leste Bibelen som et kulturhistorisk vitnesbyrd, og der han på samme måte som i analysen av andre historiske fenomener brukte sin «sunne fornuft» som analyseverktøy for å skille det som er sannsynlig fra det som er myter.<sup>664</sup> Men i motsetning til «seriøse» tekster som *Le Sermon des cinquante* (1759) eller *La Bible enfin expliquée* (1776), bruker den filosofiske fortellingen ikke argumenter. Som Pomeau formulerer det: «La thèse est dans le style».<sup>665</sup> De bibelske referansene plasseres ganske enkelt som mytestoff i en orientalsk fantasiverden og underkastes et plott av den filosofiske fortellingens karakter. Som du Deffand så blasert påpeker, demystifiseres Bibelen gjennom sidestillingen med myten og viser sin sanne karakter som «bare en bok», en samling fortellinger på linje med andre fortellinger, og som til overmål ikke en gang er særlig gode.

Bauchamonts kommentar om at fortellingen er allegorisk, er imidlertid særlig interessant i vår sammenheng. For *Le Taureau blanc* skiller seg fra de andre sene fortellingene på et punkt som er avgjørende for denne avhandlingen: Fortellingen er ikke nevneverdig preget av potpurriet som komposisjonsmodell. Den peker heller ikke tilbake til den klassiske modellen, men ligner genremessig mest på enkelte av Voltaires versfortellinger, som *La Mule du Pape* eller *L'Origine des métiers*. *Le Taureau blanc* er rett og slett det Sylvain Menant kaller en «arkeologisk» fabel, en historie som illustrerer et fenomens opphav: Vi får vite hvordan det kom til at folket i Babylon roper «Vive notre grand roi qui n'est plus bœuf!» til sin konge, hver gang han innser sine feiltrinn eller sin lettlurhet.<sup>666</sup> Med andre ord er fortellingen en allegorisk lekse i (kongelig) selvbesinnelse og ydmykhet. Under Voltaires penn er en slik fabel imidlertid «filosofisk» ved at den utnytter allegoriens slør som forkledning og supplerer fortellingens eksplisitte illustrasjon med en «parasittær» bibelkritikk, en type dobbelkonstruksjon som virker gjennom den klassiske

---

<sup>663</sup> (*Taureau*, s. XXXV). Den bibelkritiske lesningen videreføres i Pléiade-utgaven, i Mason 1969 og i Cotoni 2002.

<sup>664</sup> De lærde strides om når Voltaires bibelinteresse ble vekket og om hvilken rolle han hadde i bibelstudiene til Mme de Châtelet i Cirey, se Pomeau 1956, kapittel 3, Schwarzbach kapittel 1 og Pomeau 1985–94, bind 2, kapittel 2. På den annen side kan man med Voltaires egne ord argumentere for at Voltaires «pyrrhonistiske» historieprosjekt som sådan har sitt utspring i Emilies fordring om å «rense» historien for overtro, slik han fremstiller det i *Fragment sur l'Histoire générale* (1773): «Il y a plus de quarante ans que l'amour de la vérité, et le dégoût qu'inspirent tant d'historiens modernes, inspirèrent à une dame d'un grand nom et d'un esprit supérieur à ce nom l'envie d'étudier avec nous ce qui méritait le plus d'être observé dans le tableau général du monde, tableau si souvent défiguré» (VE/Moland 29, ss. 223–83, *article I, Qu'il faut se défier de tous les monuments anciens*, «Det er mer enn førti år siden kjærligheten til sannheten og avsmaken for mange moderne historikere ga en dame med et stort navn og et sinn større enn navnet, lyst til å studere med oss [= meg] det som mest fortjener å bli bemerket i verdens generelle tablå, et tablå som så ofte fordreies»).

<sup>665</sup> *Taureau*, s. XLVII, «tesen ligger i stilen».

fortellingens sammensvergelse mellom forteller og leser. Den «lærdommen» fortellingen bibringer på dette nivået er dessuten i høyeste grad selvrefleksiv, for den handler om hvordan allegorier virker, og om hvordan man skriver en vellykket didaktisk fortelling: Bibelfortellingen og dens like er dårlige, mens *Le Taureau blanc* er et godt eksempel. Til tross for denne «filosofiske» ekstralærdommen, og til tross for dens selvrefleksive karakter, så forblir *Le Taureau blanc* i sin form en tradisjonell allegori ettersom den ikke sender sin didaktiske funksjon ut av bane, slik den klassiske fortellingen gjør med sine tvetydige maksimer, tomme bøker eller unnvikende fortellere. Fortellingens avsluttende «vri», hyllesten til kongen, styrker tvert imot sammensvergelsen mellom forteller og leser, og selve fortellingen blir slik en forkledning for en innsikt de allerede deler.<sup>667</sup>

Hvordan skal vi så nærme oss *Le Taureau blanc* som tilsynelatende bryter fullstendig med denne avhandlingens tese om at de sene fortellingene er «potpurriaktige»? For å klargjøre fortellingens komposisjonsform kommer først en analyse som utgjør hoveddelen av kapittelet, og som vektlegger hvordan Voltaire har gjort sin arkeologiske fabel «filosofisk»; hvordan han har omdannet den til et «sannhetens emblem». Deretter diskuteres «allegori» og «potpurri» opp mot hverandre. Det innebærer en undersøkelse av konsistensen i fortellingens konstruksjon, sett i forhold til påstanden i *Mémoires secrets* om at allegorien er «nullement soutenue», og sett i forhold til genrepraksisen i de andre sene fortellingene: Viser *Le Taureau blanc* tegn til «potpurriaktighet», som de andre sene fortellingene? Hvis ikke, hva betyr avviket for den sene genrepraksisen sett i sin helhet?

## LE TAUREAU BLANC SOM SANNHETENS EMBLEM

Handlingen i *Le Taureau blanc* tar utgangspunkt i at kong Nabuchodonosor er omskapt til en hvit tyr. Den overtroiske tyrannen Amasis har tatt makten i Egypt i hans fravær og innført forbud mot å uttale den egentlige kongens navn. Når den forelskede prinsesse Amaside bryter forbudet, vil Amasis henrette både henne og tyren. Vismannen Mambres redder dem ved å presentere tyren som en inkarnasjon av guden Apis og ved å få kongen til å tilbe den. Når tiden er omme, får Nabuchodonosor igjen kongeskikkelsen, og det hele ender med bryllup og folkets hyllest til kongen som ikke lenger er en stut.

---

<sup>666</sup> P, s. 561, «Leve vår store konge som ikke lenger er en stut!» Menant definerer «arkeologiske» fortellinger som «ceux qui prétendent faire « l'archéologie » d'une coutume, d'une dénomination, d'un vice ou d'un mot» (Menant 1981, s. 165). Et kjent eksempel fra hjemlige sfærer er eventyret om hvordan bjørnen ble stuttrumpet.

<sup>667</sup> I dette tilfellet har Henri Coulet rett i at leseren kun ser sin egen tanke opplyst (jf. s. 100).



Folkets avsluttende hyllest tydeliggjør at fortellingen ikke skal leses bokstavelig, og at den handler om noe mer enn Amasides og Nabuchodonosors problemfylte kjærlighetshistorie. Romansen er en allegori om konger som blir lurt på godt og ondt, om taushet og tale, om allegoriers karakter av forstillelse, men også om deres nødvendighet. Fortellingens grunnleggende komiske teknikk er å latterliggjøre sine genreforbilder (bibelfortellingen, myten, eventyret, den antikke eller barokke romanen osv.) ved å konfrontere det bokstavelige og det allegoriske registeret, for eksempel i formuleringer som «Ce grand et malheureux prince broutait l'herbe auprès de la tente».<sup>668</sup> Slik etableres en «klassisk» innforståthet mellom forteller og leser, som gjør leseren oppmerksom på fortellingens egne prosedyrer. *Le Taureau blanc* blottstiller genreforbildenes konstruksjon, så vel som sin egen, og lærer slik leseren å skille mellom gode og dårlige konger, mellom gode og dårlige vismenn og mest av alt — mellom gode og dårlige fortellinger. For å få frem hvordan dette skjer på et mer konkret plan, skal vi ta utgangspunkt i to viktige handlingsdrivende elementer som også har en allegorisk funksjon: overskridelsen og metamorfosen. Vi skal deretter se hvordan et element av forstillelse blir nødvendig som en følge av dette, før vi diskuterer fortellingens tematisering av seg selv som et sannhetens emblem og av måten den utnytter begjæret etter en god fortelling på.

### *Overskridelse*

Den kritiske handlingen som driver *Le Taureau blanc* fremover, er overskridelsen av taleforbudet. Suspensen er knyttet til prinsessens gradvis mer fullstendige uttale av sin elskedes navn; hun går fra «Na...» til «Nabu...» og «Nabucho...», før hun til slutt uttaler hele navnet, og dramatikken når sitt høydepunkt når kongen dermed vil henrette både henne og tyren. Som i myten og eventyret stilles heltinnen overfor et forbud, og som Propp peker på: Helten (heltinnen) feiler alltid, forbudet overskrides alltid, og denne overskridelsen medfører alltid ulykke.<sup>669</sup> Propp påpeker imidlertid samme sted også at forbudet er formelt motsatt av påbudet (*mandat*), og det gjør overskridelse av et forbud ekvivalent med reise/søk som et resultat av et påbud/mandat, som jo er grunntrekket i den klassiske filosofiske fortellingen. Overskridelsen ligner reisen, ved at den setter en stabil tilstand i bevegelse, og dette er nødvendig for at det skal bli noe å fortelle om.<sup>670</sup> Men mens den klassiske fortellingen gjerne starter med en illusorisk harmoni som må brytes, preges åpnings situasjonen i *Le Taureau blanc* av urett, for prinsessens far Amasis er en sjalu

---

<sup>668</sup> P, s. 549, «Denne store og ulykkelige fyrsten beitet ved siden av telte».

<sup>669</sup> Propp 1970, s. 37.

<sup>670</sup> Det er følgelig ikke til å forundres over at utopisk litteratur gjerne preges av beskrivelser, for eksempel Eldorado-episoden i *Candide*. Det *skjer* rett og slett ikke noe i Paradis. Den illusoriske harmoniens brudd gjennom overskridelse ligger som vi har sett også til grunn for handlingsstrukturen i *Les Lettres d'Amabed*, men der med et ganske annet «filosofisk» utkomme.

despot som har tilranet seg kongens makt, og som med sitt taleforbud utsetter datteren for en urettferdig lojalitetstest, «des épreuves si cruelles».<sup>671</sup>

Genreplasseringene forsikrer oss om at det er prinsessen som har retten på sin side. Den fullstendige tittelen etablerer fortellingen som et orientalsk eventyr: *Le Taureau blanc. Traduit du syriaque par Mr. Mamaki, interprète du roi d'Angleterre pour les langues orientales*.<sup>672</sup> Historien starter imidlertid ikke med et «il était une fois» som i eventyret, men *in medias res*: «La jeune princesse Amaside, fille d'Amasis, roi de Tanis en Egypte, se promenait sur le chemin de Péluse avec les dames de sa suite. Elle était plongée dans une tristesse profonde ; les larmes coulaient de ses beaux yeux».<sup>673</sup> Forløpet settes i gang idet den hvite tyren kommer til syne: «Comme elle avançait en silence vers les bords du Nil, elle aperçut de loin».<sup>674</sup> Stilregisteret og åpningen *in medias res* hentyder til kjærlighetsromanen, eposet og den antikke myten (*Aethiopica*, *Iliaden*, Ovid osv.). I disse genreforbildene er det som oftest heltinnen som har leserens sympati, og hennes prøvelser tester ideelle mål som trofasthet og kjærlighetens ekthet. Når hun feiler, skyldes det at det er nysgjerrigheten som utfordres, og straffen hun får, er som oftest urimelig streng. At Amasis representerer eventyrets dårlige konge, understrekes dessuten av hans egen bruk av «kort kausalitet» i slutningen *sans quoi*: «Ma fille, vous savez qu'on fait mourir toutes les princesses qui désobéissent aux rois leurs pères, sans quoi un royaume ne pourrait être bien gouverné».<sup>675</sup>

Prinsessens overskridelse er ikke bare handlingsdrivende, men har også allegorisk verdi. Den nysgjerrige kvinnen er en mytisk arketype og medsøstre som Pandora og Psyché spiller med i Amasides skikkelse. Det gjør selvsagt også Eva. Det bibelske forelegget diskuteres eksplisitt opp mot det emansipatoriske elementet i prinsessens overskridelse av taleforbudet. I en samtale mellom prinsessen og slangen fra Paradiset tematiseres nysgjerrighetens nødvendighet i tett sammenheng med kunnskapens fare, idet slangen forteller henne hvem tyren er: «Madame, la curiosité est nécessaire à la nature humaine, et surtout à votre aimable sexe ; sans elle, on croupirait dans la plus honteuse ignorance. [...] Je vous jure que mon seul but serait de vous

---

<sup>671</sup> P, s. 542, «så grusomme prøvelser».

<sup>672</sup> Vi møter nok en gang en «oversetter» som forfatterfigur, noe som gjenspeiles i fotnoter med bibelkritiske implikasjoner som forklarer «orientalske» fenomener (f. eks. «chérubin», *ibid.*, s. 530). For en redegjørelse for Mr. Mamaki, se Pomeau 1976.

<sup>673</sup> P, s. 527, «Den unge prinsesse Amaside, datter av Amasis, kongen av Tanis i Egypt, spaserte langs veien til Pelus med sine hoffdamer. Hun var nedsunken i en dyp sorg, og tårene rant fra hennes vakre øyne».

<sup>674</sup> *Ibid.*, s. 528f, «Etter som hun gikk i stillhet langs med Nilens bredd, oppdaget hun i det fjerne».

<sup>675</sup> *Ibid.*, s. 557, «Min datter, De vet at man tar livet av alle prinsesser som ikke adlyder sine fedre kongene. Hvis ikke kan ikke kongeriket styres godt». Dette understøttes senere i fortellingen med referansen til bibelstedet om Jephté, «qui coupa le cou à sa fille, parce qu'il avait gagné une bataille» (*ibid.*, s. 553, «som skar hodet av sin datter fordi han

obliger ; mais la vieille a dû vous avertir qu'il y a quelque danger pour vous dans la revelation de ce secret».<sup>676</sup> Faren det er snakk om, utgjøres av nettopp Faren, herren, kongen. Slangen viser til rådene han i sin tid ga Eva: «Je crus plaire en cela au maître des choses. Un arbre si nécessaire au genre humain ne me paraissait pas planté pour être inutile. Le maître aurait-il voulu être servi par des ignorants et des idiots ?».<sup>677</sup> På den ene siden driver Slangen her gjøn med forbudets logikk og følgelig også med skapelsesberetningen: Hvorfor skape et kunnskapstre og så forby det, med mindre man faktisk *ønsker* en overskridelse? Forbud i fortellinger er jo til for å brytes, slik at det skal bli noe å fortelle...<sup>678</sup> På den annen side viser han at despotens frykt for å bli lurt er det sikreste tegnet på at kunnskap er makt; følgelig kan det være nødvendig å skjule hva man vet, dersom man vil beholde hodet. Slangen minner Amaside om dette: «si vous n'avez pas plus de pouvoir sur vous-même, vous êtes perdue».<sup>679</sup> Stilt overfor en despot er enhver emansipatorisk overskridelse farlig, med mindre man vet å forstille seg.

Gjennom slangens tale kommenterer fortellingen både Bibelen og seg selv: Bibelen er ikke annet enn et eventyr, mens *Le Taureau blanc* har en viktig lærdom å formidle. På den ene siden viser sidestillingen av Bibelen med myten, eventyret og romansen at Skapelsesberetningens gud er like tyrannisk som Amasis, og Evas fikenblad røper den samme manglende evnen til forstillelse som Amasides løsmunnethet. På den annen side er fortellingen selv en kilde til viktig kunnskap om forstillelsens nødvendighet overfor despoter; den er et «kunnskapseple» forkledd som eventyr.<sup>680</sup> Dette gjenspeiles i fortellingens selvdistanse som knytter et medsammensvorent bånd til leseren, og som kommer til uttrykk blant annet i en særlig bruk av «on»: Bruken av «on sait» og «comme on sait» i åpningen «påminner» leseren om Amasides kvaler som om de var allment kjent, og Amasis' henvisning til presedens i «vous savez qu'on fait mourir toutes les princesses qui désobéissent aux rois leurs pères» viser til fortellingens mytekarakter («slik gjør man i fortellinger som denne»), samtidig som fortellingen distanserer seg fra myten.<sup>681</sup>

---

hadde vunnet et slag»), som opererer med den samme typen kausalitet. Myten om Ifigeneia nevnes ikke eksplisitt, men spiller også uunngåelig med som referansebakgrunn for samtidens lesere.

<sup>676</sup> *Ibid.*, s. 537, «Min Frue, nysgjerrighet er nødvendig for mennesket, og særlig for Deres elskverdige kjønn; uten den ville man stå stille i den skammeligste uvitenhet. [...] Jeg forsikrer Dem om at mitt eneste mål ville være å gjøre Dem til lags, men den gamle konen har vel advart Dem om at avsløringen av denne hemmeligheten kan være farlig for Dem». Den gamle konen det er snakk om, er tyrens vokter.

<sup>677</sup> *Ibid.*, s. 536, «Jeg trodde det ville falle i smak hos tingenes herre. Det forekom meg at et så nødvendig tre for menneskeheten ikke kunne være plantet for å være unyttig. Skulle herren ønske å bli tjent av uvitende idioter?»

<sup>678</sup> Syndefallet er slik sett en felle som Gud stiller for menneskene, og som de med nødvendighet må gå i... og leve i evig synd, avhengige av Gud for sjelens frelse.

<sup>679</sup> P, s. 538, «hvis De ikke har bedre kontroll over Dem selv, er De fortapt».

<sup>680</sup> Jf. Thomas Carr jr.s analyse av fortellingen som en oppvisning i kalkulert diskresjon (Carr 1986) og Roger Pearsons lesning av Slangens forføring av Eva som nettopp en frisetning av tanken (Pearson 1993, s. 218).

<sup>681</sup> P, s. 527, «man vet», «som man vet». Teknikken er den samme som i harselasen med den tradisjonelle historieskriften i *La Princesse de Babylone*.

Kongens forbud er altså urettferdig og heltinnen røper seg. Spørsmålet som styrer resten av handlingsforløpet, blir følgelig hvordan hun kan slippe unna mytens logikk og unngå straffen. Her griper vismannen Mambrès inn med løsningen som redder både prinsessen og tyren: Han utsetter tyren for en «metamorfose» ved å utgi den for å være en inkarnasjon av dyreguden Apis. Opptoget av prester som kommer for å hente den nye Apis, forhindrer at tyren blir ofret. Amasis vil likevel fullbyrde prinsessens henrettelse, men hun lærer av Mambrès' eksempel og forstiller seg, som vi etter hvert skal se. Så langt kan vi si at prinsessens emansipatoriske tale har en allegorisk verdi i tillegg til dens funksjon i handlingen, en verdi som bilde på opplysningstalens risikofylte kamp mot overtro: Den avslører maktstrukturer og peker på nødvendigheten av å bryte tyranniske tradisjoner og ta skrittet inn i ny kunnskap. Handlingskonstruksjonens første vending fra stabilitet (om enn urettferdig sådan) til uorden er følgelig konsentrert rundt prinsessens overskridelse av et forbud, mens vendingen som gjenoppretter orden, skjer gjennom en metamorfose med Mambrès som sentral aktør. Hva metamorfosen innebærer som figur, bør imidlertid forklares mer utførlig, både i forhold til handlingen og i forhold til fortellingens allegoriske verdi.<sup>682</sup> Vi skal i det følgende se på metamorfosen i *Le Taureau blanc* som en gjenskrivning av Bibelens skremselsdidaktikk, før vi i de påfølgende delene av analysen diskuterer overskridelsens og metamorfosens karakter av forstilling, og betydningen dette har for fortellingens selvkomentar.

### *Metamorfose*

*Le Taureau blanc* presenterer seg selv som en vri på Nebukadnesars forvandling i Daniels bok.<sup>683</sup> Denne opprinnelige metamorfosen ligger til grunn for både kongens forsvinning og det urimelige taleforbudet. Den metamorfosen som Mambrès iverksetter er følgelig ikke bare et grep for å redde tyren, men utgjør også et «svar» til Daniel, noe Mambrès selv kommenterer i en betroelse til slangen: «Daniel a changé cet homme en bœuf, et j'ai changé ce bœuf en dieu».<sup>684</sup> Gjenskrivningen demonstrerer maktstrukturer som ligger til grunn for både bibelfortellingen,

---

<sup>682</sup> I denne sammenhengen er det interessant at Robin Howells nevner nettopp metamorfosen som et mulig utgangspunkt for en «bakhtinsk» analyse. Howells bruker imidlertid bare et avsnitt på *Le Taureau blanc* og rekker ikke stort mer enn å påpeke «gjenfødselen» av Nabuchodonosor og dens likhetstrekk med gjenfødselen av fønixen i *La Princesse de Babylone* (Howells 1993, s. 183f). Slik viderefører han Haydn Masons tolkning av slutten på *Le Taureau blanc* som at «the natural code of life at last defeats the supernatural» (Mason 1969, s. 67). Jeg vil imidlertid vektlegge også selve fortellingens sannhetsproduksjon som en metamorfose, ikke bare at fortellingen handler om gjenfødseler eller hamskifter, men at den selv søker å avføde leserens metamorfose til «filosof».

<sup>683</sup> P, s. 543.

<sup>684</sup> *Ibid.*, s. 559, «Daniel forvandlet mannen til et fe, og jeg har forvandlet feet til en gud». «Legemet» som forvandles til en gud gjennom en hellig besvergelse (med hieroglyfer), er enda en implisitt kritikk av nattverdshandlingen. Vi skal

myten og eventyret, så vel som for *Le Taureau blanc* selv. En utdyping av disse sammenhengene nødvendiggjør et blikk på metamorfosens didaktiske funksjon i bibelfortellingen og myten.

Et av de sentrale plottene i Det gamle testamentet går ut på at Herren bruker profeten til å advare avgudsdyrkeren om en fremtidig straff. Den som vender inn på den rette vei, får som oftest straffen mildnet, mens den som ignorerer Gud eller hans profet, blir straffet uten nåde. Som i den antikke myten, der metamorfosen gjerne brukes som hevn, brukes den i Bibelen som straff for overtredelse av et forbud. *Le Taureau blanc* illustrerer dette når Mambres ironisk ramser opp eksempler på fortidens metamorfoser for prinsessen:

Ces métamorphoses ne doivent point vous surprendre ; vous savez que j'en faisais autrefois de plus belles. Rien n'était plus commun alors que ces changements qui étonnent aujourd'hui les sages. L'histoire véritable que nous avons lue ensemble, nous a enseigné que Lycaon, roi d'Arcadie, fut changé en loup. La belle Callisto, sa fille, fut changée en ourse ; Io, fille d'Inachus, notre vénérable Isis, en vache ; Daphné, en laurier ; Syrinx, en flute. La belle Edith, femme de Loth, le meilleur, le plus tendre père qu'on ait jamais vu, n'est-elle pas devenue dans notre voisinage une grande statue de sel très belle et très piquante, qui a conservé toutes les marques de son sexe, et qui a régulièrement ses ordinaires chaque mois, comme l'attestent les grands hommes qui l'ont vue? J'ai été témoin de ce changement dans ma jeunesse. J'ai vu cinq puissantes villes dans le séjour du monde le plus sec et le plus aride, transformées tout à coup en un beau lac. On ne marchait dans mon jeune temps que sur des métamorphoses.<sup>685</sup>

Mambres' latterliggjøring av metamorfosen tydeliggjøres av at han betegner fortidens «fabeltid» som «l'histoire véritable», (jf. *L'Ingénu*, se s. 130). Akkumulasjonen av eksempler punkterer forvandlingens karakter av mirakel ved å gjøre den triviell, og ved å sidestille Ovid og Bibelen. Vitnesbyrdene om en saltstøttes menstruasjonssyklus viser at metamorfosene er skrøner. Men det er også viktig at alle de omtalte metamorfosene skyldes at de forvandlede ikke vil bøye seg for gudens vilje, og heller ikke her står straffen i forhold til overskridelsen.<sup>686</sup> Lots kone tydeliggjør hva som står på spill, når hun straffes for å se tilbake på ødeleggelsen av Sodoma: Metamorfosen har en didaktisk funksjon, den gir et eksempel på hva som skjer når man ikke hører på Herren.

---

ikke glemme at uttrykket «hokus pokus» har sitt etymologiske opphav i *hoc est corpus meum*, slik Voltaire selv påpeker i *Examen important de milord Bolingbroke* (O 62, s. 329).

<sup>685</sup> *Ibid.*, s. 541f, «Disse metamorfosene burde ikke overraske Dem. De vet at jeg skapte noen enda flottere i sin tid. Intet var vanligere den gang enn disse forvandlingene som idag forbløffer vismennene. Den sannferdige historien som vi sammen har lest, har lært oss at Lycaon, kongen av Arkadia, ble omskapt til ulv. Den skjønnne Callisto, hans datter, ble omskapt til bjørn. Io, datter av Inachus, vår ærverdige Isis, til ku. Daphne, til laurbærbusk. Syrinx, til fløyte. Den skjønnne Edit, hustru til Lot, den beste, den kjærligste far man noen sinne har sett, står hun ikke her i nærheten som en stor saltstøtte, svært vakker og pikant, med alle sitt kjønns kjennetegn bevart, og som regelmessig har sine månedlige alminneligheter, slik de store menn som har sett henne bekrefter? Jeg var vitne til den forvandlingen i min ungdom. Jeg har sett fem mektige byer i verdens tørreste og goldeste egn bli omformet til en vakker innsjø på et øyeblikk. I min ungdom trakk man i metamorfoser over alt». En detaljert angivelse av alle disse referansene til Ovid og Bibelen finnes i P, s. 1168, note 2.

<sup>686</sup> Et unntak er Lycaon, som serverer Jupiter et kannibalistisk måltid og som dermed «fortjener» ulvehammen. Episoden har likevel visse likhetstrekk med Nebukadnesars avvisning av Gud og metamorfosen som dennes maktdemonstrasjon, for Lycaon tviler på at gjesten er en gud og vil «teste» hans guddommelighet (Ovid 1989, s. 14).

Mambrès avslører i sin oppramsing at metamorfoser ikke bare er trollmannstriks, men at de også brukes som skremselspropaganda.

Nettopp denne skremselsdidaktikken finner vi i Daniels bok: Nebukadnesar utsettes for syv års beiting for at han skal lære ydmykhet overfor Gud. Herren prøver seg først med drømmesyntet om billedstøtten, med hjelp av Daniel som fortolker gullhodet som et bilde på kongens fremtidige gudfryktighet. Men Nebukadnesar tar ikke hintet og vender seg ikke mot Gud. Metamorfofen viser seg imidlertid mer effektiv fordi kongens kropp direkte underkastes Guds vilje. Riktignok blir han ikke fysisk omskapt til tyr, men lever i syv år «som okse», spiser gress, vætes med dugg fra himmelen, får hår så langt som ørnefjær, og negler som fugleklør. Men resultatet blir at så snart kongen får forstanden tilbake, priser han Herren: «Jeg, Nebukadnesar, lover, priser og ærer nå himmelens konge».<sup>687</sup>

Metamorfofen i *Le Taureau blanc* gir imidlertid en ganske annen didaktisk virkning. Når Nabuchodonosor omsider får sin menneskelige form tilbake, priser han ikke Herren; snarere bekrefter han sin rolle som elsker og konge: «J'aime mieux être l'amant d'Amaside que dieu. Je suis Nabuchodonosor, roi des rois».<sup>688</sup> Det finnes ingen himmelkonge i fortellingen; maktens todeling gjenopprettes i det dennesidige ved at Nabuchodonosor beholder Amasis som underkonge (slik blir han jo nettopp kongenes konge). Ydmykheten overfor Gud forskyves i stedet til den kongelige funksjonen selv. Når folket hyller kongen med et: «Vive le grand Nabuchodonosor, roi des rois, qui n'est plus bœuf», fastholdes detroniseringen som et minne (n'est plus bœuf).<sup>689</sup> Det indikerer at kongen har lært en lekse om hans egen posisjons sårbarhet. Han har lært at selv den absolutte kongen er en funksjon i et system av maktutøvelse, en «tom» posisjon som makten virker gjennom. Heroldens tradisjonelle utrop «Kongen er død, leve kongen» understreker dette med all tydelighet og parodieres på burleskt vis i *Le Taureau blanc* med prestenes kor: «*Notre bœuf est au tombeau/Nous en auront un plus beau*».<sup>690</sup> Folkets hyllest indikerer også at det er viktig å minne kongen om denne innsikten, for muligheten er alltid til stede for at kongen igjen kan bli en stut og la seg forlede av sine satraper, trollmenn eller kvinner.

Metamorfofens didaktikk i *Le Taureau blanc* er følgelig ikke knyttet til innsikt i en maktfordeling mellom Gud og konge, men til innsikt i kongemaktens endelighet og i behovet for en konge som

---

<sup>687</sup> Dan 4.37. Drømmesyntet omtales i Dan 2, og forvandlingen i Dan 4.

<sup>688</sup> P, s. 560, «Jeg vil heller være Amasides elsker enn gud. Jeg er Nabuchodonosor, kongenes konge».

<sup>689</sup> *Ibid.*, s. 561, «Leve den store Nabuchodonosor, kongenes konge, som ikke lenger er en stut».

<sup>690</sup> *Ibid.*, s. 558, «*Vår stut er i graven/Vi skal få en som er vakrere*». Den franske ordlyden rimer.

besitter nettopp en slik selvinnstilt, og som kan bruke den til å tøyse sitt begjær. Roger Pearson argumenterer for at *Le Taureau blanc* kan leses ikke bare som en generell lekse i selvbesinnelse, men også som en konkret hyllest til Louis XV, som i 1771, etter syv år med et opprørsk og konservativt Parlament, kvittet seg med 165 magistrater og innførte nye reformer (via Maupeou).<sup>691</sup> Man skal heller ikke se bort fra at fortellingen kan ha fungert som et frieri fra en Voltaire som så svært ønsket å reise til Paris. En lignende sondering av klimaet skulle han gjenta overfor den unge Louis XVI med *Éloge historique de la raison* i 1775 og den likeså allegoriske versfortellingen *Sésostris* i 1776.

Analysen av metamorfosens figur viser så langt en viktig del av hva den allegoriske lærdommen i *Le Taureau blanc* har å by på: Metamorfosen er trollmannstriks og skremselspropaganda, og det understreker behovet for en opplyst konge. Men det er ikke alt. For hvordan kan man gjøre kongen til en stut? Vi nevnte så vidt at overskridelsen og metamorfosen gjør et element av forstillelse nødvendig, og det skal vi se nærmere på i det følgende. For om man skal lykkes i å lure kongen, er det nødvendig å kunne skjule overskridelsen og dekke over at metamorfosen er en bløff. Et nærmere blikk på forstillingen er dermed viktig for å forstå tekstens maktanalyse fullt ut, så vel som dens selvkommentar.

### *Forstillelse*

Forstillelse er i utgangspunktet en viktig del av metamorfosen i den gresk-romerske myten. Hos Ovid brukes forvandlingene ikke bare som hevn eller eksemplariske avstraffelser, men også for å skjule kjærlighetseskapader. *Le Taureau blanc* utnytter myten ved å sammenligne Nabuchodonosor på den ene siden med Jupiter omskapt til hvit tyr for å bortføre Europa, og på den andre siden med Kretas hvite tyr som Minos ikke vil ofre til Poseidon og som hans hustru Pasiphaë forelsker seg i og avler Minotauren med.<sup>692</sup> Voltaire fremhever dessuten tyrens skjønnhet ved å vise til myten om nymfen Io, som Jupiter forvandler til en hvit ku for å skjule henne for Junos sjalusi, og som ifølge Ovid gjenfødtes som gudinnen Isis i Egypt: «La charmante génisse en laquelle Isis fut changée, aurait à peine été digne de lui».<sup>693</sup> Ios dobbelte forvandling til ku og gudinne er en åpenbar parallell til Nabuchodonosors metamorfose til tyr og deretter til inkarnasjon av guden

---

<sup>691</sup> Pearson 1993, s. 215f.

<sup>692</sup> Jf. Ovid 1989 ss. 73–74 og 243–245. Pasiphaë presenteres imidlertid som Minos' datter for å gjøre parallellen klarere til Amasis og Amaside: «Tel fut le corroux de Minos quand il sut que sa fille Pasiphaë prodiguait ses tendres faveurs au père du Minotaure», (P, s. 540, «Slik var Minos' vrede da han fikk vite hvor rundhåndet hans datter Pasiphaë var med sine ømme gunstbevilgninger overfor Minotaurens far»).

<sup>693</sup> *Ibid.*, s. 529, «Den betagende kvigen som Isis ble omskapt til ville knapt vært ham verdig». Jf. Ovid 1989 ss. 29–36. For en mer utførlig analyse av referansene til Ovids tyremyter, se Brunel 2001.

Apis (som inngår som et element i Isisdyrkelsen). Slik fremstiller Voltaire metamorfosen nok en gang som et triks: Det som utgis for å være et religiøst under, er i bunn og grunn ikke annet enn et forsøk på å skjule et sidesprang.

Men koblingen mellom tyren og Isis, beskrevet som en betagende kvige, har også et kroppslig assosiasjonsfelt som styrker det sammensvorne båndet mellom forteller og leser. I en klassisk simile sidestilles tyren med en fyrig araberhest og Amaside med «la brillante cavale [...] qui fait dresser ses oreilles».<sup>694</sup> Det pikante elementet i samkvemmet mellom prinsessen og tyren understrekes dessuten av sammenligningen med Pasiphaë, for ikke å snakke om den stadig tilbakevendende referansen til «Oolla og Ooliba» og bukkekultusen i Mendès.<sup>695</sup> Allusjoner som disse vanskeliggjør et rent heroisk-romantisk forhold mellom Amaside og den hvite tyren; kroppsliggjøringen degraderer det heroiske kjærlighetstoposet og gjør det komisk:

Elle donna cent baisers à cet animal charmant qui penchait languissamment sa tête sur son sein d'albâtre. Elle l'appelle : «Mon maître, mon roi, mon cœur, ma vie.» Elle passe ses bras d'ivoire autour de ce cou plus blanc que la neige. La paille légère s'attache moins fortement à l'ambre, la vigne à l'ormeau, le lierre au chêne. On entendait le doux murmure de ses soupirs ; on voyait ses yeux tantôt étincelants d'une tendre flamme, tantôt offusqués par ces larmes précieuses que l'amour fait répandre.<sup>696</sup>

Den ovidske metamorfosen latterliggjøres gjennom en overdrivelse av den antikke stilen, av similens tilfeldige preg og kjærlighetsvokabularet patos. Konfrontasjonen med en vulgær fysisk resonans blottstiller den kjærlighetseskapaden som forvandlingen søker å skjule, noe som følges opp senere i fortellingen, når prinsessen får utsatt sin henrettelse til neste morgen for å sørge over «tout ce qui lui restait de virginité».<sup>697</sup> Latterliggjøringen av genreforbildene virker her «opplysende» ved å avsløre metamorfosen som skjul og forstillelse. Men allusjonenes styrking av båndet til leseren tydeliggjør også at selve den latterliggjørende fortellingen har karakter av renkespill: Fortellerens forstillelse, hans fordekte intimitet med sin leser på bekostning av karakterer og genreforbilder, gjør at fortellingen *Le Taureau blanc* står frem i metamorfosens lys, som en forstilt forvandling av Bibelen, myten, eventyret og romansen. Denne dobbelte analysen

---

<sup>694</sup> *Ibid.*, s. 529, «den strålende hoppen [...] som fikk ham til å spisse ører». «Ører» er her en metonymisk omskrivning av det mannlige kjønnsorgan. Franske ører spisses ikke, men «kreiser seg» (*dresser*).

<sup>695</sup> Damene i Mendès er en av Voltaires kjepphester ved siden av damene i Babylon, og de nevnes blant annet i *La Philosophie de l'histoire* (O 59, s. 94), *La Princesse de Babylone* (O 66, s. 206) og flere steder i *La Défense de mon Oncle* (O 64).

<sup>696</sup> P, s. 539f, «Hun ga hundrevis av kysstil det betagende dyret som lengselsfullt lente sitt hode på hennes bryst av alabast. Hun kaller ham: «Min herre, min konge, min hjertenskjær, mitt liv.» Hun legger sine armer av elfenben rundt en hals hvitere enn snø. Det tynne sivet kleber seg mindre lett til ambraen, villvinnen til den unge almen, eføyen til eiketreet. Man kunne høre sukkenes myke hvisken, man kunne se øynene snart gnistre til i øm lidenskap, snart mishages av slike dyrebare tårer som kjærligheten får en til å felle».

<sup>697</sup> *Ibid.*, s. 557, «det som var igjen av hennes møydom».



av forstillingen, overfor innhold så vel som egen fremgangsmåte, får konsekvenser for den allegoriske lærdommen i *Le Taureau blanc*. Vi skal videreføre den i forhold til den arkeologiske fabelens innsikt i kongemaktens endelighet.

Så langt har vi sett at forstilling er avgjørende for å overleve med en despotisk konge, enten det gjelder å dekke over en overskridelse eller å skjule metamorfosens illusjon. Et nærmere blikk på presten eller vismannen viser at han har en avgjørende rolle i forhold til bruk av forstilling som maktmiddel. For Bibelens trekantforhold mellom Gud, profet og konge gjenskrives i *Le Taureau blanc* som et forhold der gudsiden utgjør den neseringen som gjør kongen til en lettledet stut. Kongens problem er at han må besitte de rette tegnene på kongemakt for å bli akseptert som konge. I fortellingen ser vi at folkets hyllest gjeninnsetter Nabuchodonosor som konge på grunn av hans heroiske kropp («bras charnus, musculoux et blancs [...], visage d'un héros charmant») og hans nyvunne selvinnsikt («Je suis Nabouchodonosor»).<sup>698</sup> Mambres skriver til prestene i Memphis at han har funnet et dyr man kan gjenkjenne som en inkarnasjon av Apis.<sup>699</sup> På samme vis, gjennom kroppslige tegn, «gjenkjennes» Nabuchodonosor som konge. Poenget er at inkarnasjonens tegn er like menneskeskapt som tegnene på kongemakt, samt at de er like absurde som forestillingen om en tyrs guddommelighet. Når de likevel aksepteres, er det fordi folket er godtroende.<sup>700</sup> Her fremvises prestenes viktige rolle som premissleverandører. I Voltaires scenario har kongene opp gjennom tidene gitt prestene gull for at disse skal utsi profetier som bekrefter kongens makt. Men gjennom profetiene har prestene kunnet overordne seg kongene fordi de har kunnet påberope seg *himmelkongens* ord.<sup>701</sup> Prestene har dermed kunnet mele sin egen kake på kongens og folkets bekostning. Det er ikke tilfeldig at det i *Le Taureau blanc* er Daniel, og ikke Gud, som har gjort kongen til en stut.<sup>702</sup> Som det står i avslutningsavsnittet, vil alle forlede kongen: Trollmenn og satraper (prester og hoffmenn) tar ham ved nesene, og kvinnene setter horn på ham.

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, s. 560, «massive, muskuløse og hvite armer [...], ansiktet til en kjekk helt», «Jeg er Nabouchodonosor».

<sup>699</sup> Det finnes en detaljert beskrivelse av de kroppslige tegnene som tillater prestene å gjenkjenne en Apisinkarnasjon. Herodot beskriver disse, og de gjengis i artikkelen APIS i *Encyclopedien*.

<sup>700</sup> Det er her verd å merke seg at Herodot forteller hvordan oppkomlingen Amasis lot et gyllent fotbekken støpe om til gudebilde, en historie som Voltaire noterte i sine kladdebøker. Amasis gjorde dette for å få «egypterne overbevist om at det var i orden at de var hans slaver» (Herodot 1960, bind 1, s. 176) ved å sammenligne fatets metamorfose til gudebilde med sin egen metamorfose til konge (og gud). I Herodots fremstilling er det følgelig kongen selv som blottstiller metamorfosens funksjon (og som heller ikke her blir avslørt). Men i et av Voltaires *Notebooks*-fragmenter vendes sammenligningens eksemplariske kraft også mot kongen ved at det fortolkes av en engelsk strofe av kiastisk karakter: «Cloth of gold do not despise / Tho thou are machd vith cloth of frize. / Cloth of frise be not to bold / Tho thou are matchd with cloth of gold» (*Leningrad group of notebooks*, O 81–82, s. 398).

<sup>701</sup> Jf. oppslagsordet ROI i *Questions sur l'Encyclopédie*, VE/Cramer.

Men hva med Mambrès? Han er også trollmann, «si fameux pour changer les baguettes en serpents, le jour en ténèbres, et les rivières en sang». Det var han som kjempet mot Moses til Herren måtte gripe inn: «il fallut des dieux pour vaincre Mambrès».<sup>703</sup> Slik Daniel lurer Nabuchodonosor, slik lurer også Mambrès Amasis. Men i likhet med slangen besitter ikke Mambrès lenger den samme makten som før, og han blir ikke hørt når kongens råd beslutter at den hvite tyren er en trollmann som har forhekset prinsessen, og som derfor må ofres. Likevel har han den nødvendige erfaring med kongemaktens vesen og metamorfosens karakter av trollmannstriks til at han evner å føre både prestene og kongen bak lyset.<sup>704</sup> Hans triks er å utnytte hieroglyfen. Dette tegnet åpenbarer delvis (hieroglyfen avbilder det den representerer) og skjuler delvis (hieroglyfen er uforståelig). Det må følgelig «oversettes» for å bli forståelig, i likhet med orakelordet og drømmesyntet. Dét gir de tegnkyndige makt overfor kongen, fordi han ikke kan overprøve deres oversettelser, og fordi de slik besitter en hemmelig kommunikasjonskanal. Mambrès utnytter dette hemmelige språket til å varsle prestene i Memphis om at han har funnet en Apisinkarnasjon, gjennom et brev skrevet med «caractères sacrées».<sup>705</sup>

Hieroglyfen er for Voltaire resultatet av en språkteori der tegnet, som avbildning, står i et identitetsforhold til tingen det representerer.<sup>706</sup> En slik oppfatning preger den «fabeltiden» vi møter i *Le Taureau blanc*, hvor ordets dobbelte eksistens som både tegn og ting, innebærer en forestilling om invokativ kraft. Innenfor denne rammen er det rimelig at Amasis er redd for ordet «Nabuchodonosor» og innfører taleforbudet for prinsessen. Han frykter ordets makt til å virkeliggjøre fiendens eksistens, noe som faktisk også skjer (men fordi Nabuchodonosor slutter å være en stut, og ikke fordi Amaside utsier hans navn). Det er denne forestillingen om ordets virkelighetskonstituerende kraft Mambrès utnytter til å virkeliggjøre tyren som Apis. Troen på

---

<sup>702</sup> Det er verd å merke seg at Voltaire eksplisitt viser til de falske drømmetydne i Daniels bok (P, s. 538). Kongen som står i fare for å bli lurt av sine (falske) profeter finnes allerede i Bibelen.

<sup>703</sup> P, ss. 531, 527, «så berømt for å omskape pinner til slanger, dagen til natt, elvene til blod», «det trengtes guder for å beseire Mambrès».

<sup>704</sup> Mambrès' skikkelse er et åpenbart eksempel på Voltaires mange projiseringer av seg selv inn i de filosofiske fortellingene, denne gang som Egyptisk vismann (og som slange).

<sup>705</sup> Det er dessuten tydelig at Mambrès har lært av Shastasid, for han lager flere eksemplarer av brevet og sender dem med ulike sendebud for å være sikker på at det skal komme frem.

<sup>706</sup> Voltaire anså hieroglyfen som et mellomstadium i språkutviklingen. Språket har ikke utspring i Guds ord, slik kristendommens forestilling tilsier («I begynnelsen var Ordet», Joh 1.1), men i kroppen og kommunikasjonstrangen. Dette gir et i utgangspunktet gestisk språk, som i fortellingen representeres av Nabuchodonosors språklige regresjon som tyr: «Il ne pouvait parler. Un faible usage de la voix accordé par le ciel à quelques animaux lui était interdit, mais toutes ses actions étaient éloquentes» (P, s. 529, «Han kunne ikke tale. Den svake bruken av stemmen som himmelen har forunt enkelte dyr, var ham forbudt. Men alle hans handlinger var veltalende»). I neste omgang trer avbildningen inn som erstatning for gesten (og her finner vi hieroglyfen), før menneskene gjør et kvantesprang i sin intellektuelle utvikling og begynner å operere med arbitrære tegn, basert på alfabeter. Denne språkteorien utvikles i hovedsak i *La Philosophie de l'histoire*, og den har likhetstrekk med mange andre språkteorier i samtiden. For en grundigere forklaring, se O'Meara 1983.

ordets kraft henter sin autoritet i himmelkongens ord; Mambrès viser til «l'ordre des choses», slik han tidligere har påberopt seg «le maître des choses», og han får slik Amasis til å gå foran med et godt eksempel og tilbe den hvite tyren som Apis.<sup>707</sup>

Mambrès' fremgangsmåte viser med all tydelighet at metamorfosen, så vel som hieroglyfen og gudsideaen, er et skjult triks som virker maktregulerende så lenge kongen er en stut. Dette er likevel ikke nok til å opplyse Nabuchodonosor. Hans endelige forvandling kommer først når også Amaside viser til religion og sedvane for å avlede Amasis:

Mon cher père, allez couper le cou à qui vous voudrez ; mais ce ne sera pas à moi. Je suis sur les terres d'Isis, d'Osiris, d'Horus et d'Apis ; je ne quitterai point mon beau taureau blanc ; je le baiseraï tout le long du chemin, jusqu'à ce que j'ai vu son apothéose dans la grande écurie de la sainte ville de Memphis : c'est une faiblesse pardonnable à une fille bien née.<sup>708</sup>

Passasjen fremviser den hårfine balansen mellom forstilling og protest som er nødvendig dersom man skal korrigere en konge uten å få hodet kappet av. Målet er åpenbart en konge så opplyst og med så stor selvvinnsikt at man verken behøver å forstille seg eller frykte for sitt hode om man sier kongen et sannhetens ord. I mangel av en slik konge må man imidlertid vokte sin tunge og vise til Gud for å bremse kongens begjær. Som Voltaire uttrykker det i en annen sammenheng: «Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer».<sup>709</sup> Muligheten er selvsagt til stede for at prestene kan misbruke gudsideaens regulerende maktfunksjon til å mele sin egen kake, og lekser i selvbesinnelse gjelder følgelig også dem. Mambrès er her eksempelet til etterfølgelse, nok en gang: Han forleder kongen kun til beste for kongemakten og samfunnet som helhet, han er vismannen, dikteren, narren, filosofen; den som tør å lære kongen en lekse, om enn fordekt gjennom emblemet eller allegorien. Stilt overfor kongens makt er de gode og de dårlige trollmenn i samme båt. For å vite om man handler til det beste for helheten, må man imidlertid kjenne godt og ondt, og dette er slangens poeng: Innsikt er nødvendig for å styre begjæret. Det hjelper selvsagt å være evnukk, slik Mambrès er; visdom kommer med alderen, men fortellingens poeng er at den ikke kommer av seg selv: Det er nødvendig å bli minnet på selvbesinnelsen, gjennom et sannhetens emblem, en allegorisk lekse, eller et visdomsord av typen «Vive notre roi qui n'est plus bœuf!».

---

<sup>707</sup> Fortellingen har på dette punktet klare likhetstrekk med hvordan Perraults *Chat botté* vender kongens makt over ordet mot ham selv ved å få ham til uvitende å tiltale en møllersønn som marki og slik forvandle ham til nettopp det (for den kongen tiltaler som marki, *er* marki), jf. Marin 1978.

<sup>708</sup> P, s. 560, «Min kjære far, gå og skjær halsen over på hvem De vil, men det blir ikke på meg. Jeg er på Isis', Osiris', Horus' og Apis' jord og jeg forlater ikke min skjønne hvite tyr. Jeg skal kysse ham hele veien, helt til jeg har bivånet hans apoteose i det store stallen i den hellige by Memphis. Det er en tilgivelig svakhet hos en pike av god familie».

<sup>709</sup> VE/Moland 10, s. 402–405, *Epître à l'auteur du livre des Trois imposteurs* (1768), «dersom Gud ikke fantes, måtte man finne ham opp». Voltaire utvikler tanken om gudsideaens nødvendighet for å bremse fyrstens og bermens begjær under oppslagsordet ATHÉE i *Dictionnaire philosophique*.

## *Sannhetens emblem og begjæret etter en god fortelling*

Poenget med denne «allegoriske» visdommen er at den også kommenterer *Le Taureau blanc* selv, som vi har vært inne på flere ganger. For dette er som vi har sett en fortelling som taler til kongen, delvis åpent, delvis skjult under allegoriens slør. *Le Taureau blanc* tematiserer seg selv som en filosofisk fortelling, et «sannhetens emblem» som det kalles i *L'Ingénu*. Det kan være verd å gripe tilbake ordlyden i *L'Ingénu*s utbrudd: «*ici des bêtes qui parlent, là des bêtes qu'on adore, des dieux transformés en hommes, et des hommes transformés en dieux. Ah ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité ! J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs*». <sup>710</sup> Passasjen synes å tale direkte til metamorfosene i *Le Taureau blanc* og peker mot den viktigste metamorfosen av dem alle, og som skiller seg fra de andre metamorfosene ved at den bygger på en kjerne av sannhet: omdanningen av en historie til et «sannhetens emblem», en fortelling hvis eksemplariske lærdom hever den opp fra anekdotens nivå. Uten noen slik lærdom, som ren anekdote, har fortellingen ingen verdi for Voltaire, den reduseres til underholdning for barn eller idioter, til forledende mystifikasjoner à la Pascals mirakler (jf. s. 92), til skalkeskjul og trollmannstriks. Sett i lys av denne selvtematiseringen blir fortellingens sentrale aktør, Mambres, ikke bare en figur for den gode filosofen som i likhet med slangen deler av sin visdom og vet å forstille seg. Han blir også et bilde på allegorikerens midashånd, som omdanner et verdiløst materiale til sannhetens emblemer. Det er i så henseende ikke tilfeldig at Mambres har en fortid som forvandlingenes mester fra den gang man vasset i metamorfoser.

Fortellingens situasjon er altså dobbel: Den er en forstillelse, en usannhet, en *conte*, et maktmiddel, noe Mambres forklarer for slangen med formuleringen «*Ce n'est que par le conte qu'on réussit dans le monde*». <sup>711</sup> På den annen side er det nettopp gjennom denne taktikken at man lykkes i å formidle en viktig sannhet. Sammenhengen som det siste sitatet står i, tydeliggjør at denne sannhetsproduserende forstillelsen virker ved å sette begjæret etter en god fortelling på spill. Mambres ber slangen om å fortelle *contes* til Amaside for å trøste henne og avlede hennes uro, «*car les contes amusent toujours les filles*». <sup>712</sup> Oppgaven er imidlertid vanskeligere enn beregnet, hvilket viser seg i de to påfølgende kapitteloverskriftene: «*Comment le serpent fit des contes à la*

---

<sup>710</sup> P, s. 318, «*ber dyr som snakker, og der dyr man tilber; guder omskapt til mennesker og mennesker omskapt til guder. Å! Om vi nå en gang må ha fabler, så la i det minste disse fablene være sannhetens emblem. Jeg liker filosofenes fabler, jeg ler av barnas og jeg hater de som kommer fra hyklerer*».

<sup>711</sup> *Ibid.*, s. 551, «*Det er bare gjennom fortellingen at man lykkes her i verden*». Eller som Louis Marin formulerer det i sin analyse av tilsvarende (makt)utvekslinger i den franske 1600-talls litteraturen: *le récit est un piège* (Marin 1978).

<sup>712</sup> *Ibid.*, s. 551, «*for piker lar seg alltid more av fortellingen*».

princesse pour la consoler» og «Comment le serpent ne la consola point». <sup>713</sup> Prinsessen er nemlig kresen, hun har lest Lockes *Entendement humain* og *La Matrone d'Ephèse*, og slangens bibelfortellinger faller ikke i smak. Hun forklarer:

Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. [...] Conte-moi quelque fable bien vraie, bien avérée et bien morale dont je n'aie jamais entendu parler, pour achever de me former l'esprit et le cœur, comme dit le professeur égyptien Linro. <sup>714</sup>

I prinsessens øyne må en god fortelling kombinere *vraisemblance* og *bienséance*, den må verken være for ekstravagant eller for banal; det som *synes* å være en sann historie, må heve seg over det hverdagslige og bli verd å høre på uten at det mister sin troverdighet. Her kommer bibelfortellingen til kort fordi den søker å forene mirakler og trivialiteter. Men Bibelen er ikke alene med å by på dårlige fortellinger. Slangen prøver seg også med det orientalske eventyret om «kong Gnaof», men det blir også forkastet (passasjen er markert med en ellipse i sitatet over) fordi det bryter med kravene til *bienséance*, og prinsessen avviser den i tillegg som «trop commun». <sup>715</sup> Dette innebærer ikke bare at hun synes den er for vulgær, men også at den er velplyd mark. Prinsessen vil ha en fortelling som vekker nyhetens interesse, en fabel hun aldri før har hørt om. <sup>716</sup> Slik tar hun til orde for et (særlig kvinnelig) avlednings- og underholdningsbehov, knyttet til «det nye» (jf. s. 25). Som prinsessen formulerer det: «Vous sentez qu'une fille qui craint de voir avaler son amant par un gros poisson, et d'avoir elle-même le

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, ss. 552 og 553, «Hvordan slangen lagde fortellinger til prinsessen for å trøste henne», «Hvordan slangen ikke trøstet henne».

At eksempler virker trøstende, avvises også tidligere, med fortellerens ord: «Le divin Mambrès ayant dit à la princesse tout ce qu'il fallait pour la consoler, et ne l'ayant point consolée» (P, s. 543 oversette, «Etter at den guddommelige Mambrès hadde sagt til prinsessen alt som trengtes for å trøste henne, og uten å ha trøstet henne»). Prinsessens retoriske spørsmål «des exemples consolent-ils?» («trøster eksempler?») oppsummerer for øvrig hele poenget i den korte fortellingen *Les deux consolées* (1756).

<sup>714</sup> *Ibid.*, s. 553f, «Jeg vil at en fortelling skal være basert på sannsynlighet, og at den ikke alltid ligner en drøm. Jeg ønsker at det ikke skal finnes noe trivielt eller overdrevent ved den. Jeg skulle særlig gjerne like at fabelens slør kunne la en subtil sannhet skinne igjennom for det trenede øye, som unnsipper den gemene hop. [...] Fortell meg en riktig sann, riktig avgjort og riktig moralsk fabel som jeg aldri før har hørt om, for å fullende min dannelse av sinn og hjerte, som den egyptiske professoren Linro sier». Deler av dette sitatet er allerede diskutert i delen om allegori i kapittel 2.3.

<sup>715</sup> Fortellingen har imidlertid sterke likhetstrekk med *Le Taureau blanc* selv: Vi møter en impotent egyptisk konge, og plottets agerende figur er en prest som lurert kongen ved å utnytte språkets tvetydigheter. Presten foreslår å «besverge» dronningen for å gjøre henne fruktbar, men ordet *conjuratio* betyr også «sammensvergelse», og peker på at den virkelige handlingen som finner sted, er at dronningen blir mer befruktet enn fruktbar og at kongen etterlates «med horn». I sin kritiske utgave identifiserer René Pomeau historien om kong Gnaof som en travesti over en fortelling fra *Tusen og en natt*, men der er det prestenes bønn som sørger for barnet (*Taureau*, note 58 s. 91).

<sup>716</sup> Denne kritikken rammer også Bibelen, så vel som den «urfortellingen» prinsessen viser til om enken fra Efesos. Dette er en berømt innskutt fortelling i Petronius' *Satyricon*, gjenfortalt utallige ganger, blant annet av Boccaccio i *Decameronen*, og er i Frankrike på 1700-tallet mest kjent i La Fontaines versjon. Sistnevnte gjør et poeng ut av at

cou coupé par son propre père, a besoin d'être amusée ; mais tâchez de m'amuser selon mon goût». <sup>717</sup> Når hun så omsider får det hun vil ha, er det en fortelling som taler til hennes begjær i den grad at hun spontant bryter taleforbudet og uttaler «Nabuchodonosor». <sup>718</sup>

Episoden viser hvordan slangen utfordrer begjæret etter en god fortelling samtidig som den forsøker å bruke nettopp dette begjæret til å formidle en lekse om begjærstilfredsstillelsens tomhet (som prinsessen ikke vil høre på). Fortellingen taler til og utnytter begjæret samtidig som den advarer mot det; begjæret kan føre galt av sted, men det er også en nødvendig drivkraft for det gode, for uten begjær skjer det ikke noe (jf. slangens hyllest av nysgjerrigheten tidligere i fortellingen). Det som særmerker den allegoriske lærdommens dobbelhet i *Le Taureau blanc*, er imidlertid at denne innsikten også gjelder fortellingens metanivå: *Le Taureau blanc* pirrer leserens begjær på samme måte som den hvite tyren pirrer Amaside. Voltaire gjør selv denne parallellen eksplisitt. Tyrens veltalende bevegelser byr på nettopp den typen atspredelse som prinsessen er på jakt etter, og som taler til hennes begjær: «Il plut beaucoup à la princesse. Elle sentit qu'un léger amusement pouvait suspendre pour quelques moments les chagrins les plus douloureux. «Voilà, disait-elle, un animal bien aimable, je voudrais l'avoir dans mon écurie». <sup>719</sup> Ordene gjentas av Voltaire i et brev til De Lisle: «Je prierai M. le chevalier de Chatelus [Chastellux] de vouloir bien ne le mettre que dans des écuries bien fermées, dont les profanes n'aient point la clef». <sup>720</sup> «Stallen» som «tyren» skal plasseres i er her ingen ringere enn Madame du Deffand. Voltaire vil bekrefte sin posisjon hos denne viktige damen, og siden han vet at hun ikke interesserer seg for Bibelen, søker han å sette hennes forfengelighet på gli ved å la henne bli en av de første som mottar et eksemplar fra ham, og slik fremheve henne som «eksepsjonell». <sup>721</sup>

---

fortellingen allerede er «utbrukt»: «S'il est un conte usé, commun, et rebattu / C'est celui qu'en vers j'accomode à ma guise» (La Fontaine 1982, s. 403).

<sup>717</sup> P, s. 554, «De innser at en pike som står i fare for å måtte se sin elskede bli slukt av en diger fisk, og for selv å få halsen skåret over av sin egen far, trenger litt underholdning, men prøv å more meg slik jeg liker».

<sup>718</sup> *Ibid.*, s. 556. Slangen forteller om tre profeter som ønsker å være konger, slik at de kan få tilfredsstilt sitt begjær: å tale i forsamlinger, å lytte til opera og å nyte vellystens gleder. Den allegoriske lærdommen kan oppsummeres i ordtak som «gresset er alltid grønnere på den andre siden», eller «for mye av det gode er sjelden godt», men prinsessen avviser dette poenget ved å lese fortellingens eksempel i kontrast til sin egen situasjon, og hennes utbrudd tilsvarer «Ikke jeg!» (selv ville hun ikke gå lei av Nabuchodonosor).

<sup>719</sup> *Ibid.*, s. 529, «Prinsessen likte den godt. Hun følte at en lett adspredelse kunne oppheve de mest smertefulle sorgene en liten stund. «Det der er et svært hengivent dyr, sa hun, jeg vil gjerne ha det i stallet min».

<sup>720</sup> D 18583, 13. oktober 1773, «Jeg skal be Herr ridderen av Chastellux om å være så vennlig kun å sette den i låste staller som de uinnvidde ikke har nøkler til»

<sup>721</sup> Publiseringen av *Le Taureau blanc* følger et velkjent mønster, som smigrer alle lesergruppene (jf. *Zadig*): Voltaires nære krets og mottagerne av *Correspondance littéraire* (delvis overlappende grupper) fikk bekreftet sin posisjon som åndselite ved å få lesestoffet først, og mer «vanlige» lesere kunne etter trykking styrke sin selvfølelse ved å lese det samme som åndseliten (jf. Carr 1986, s. 55–58).

Antydningen om at det er viktig å holde «de profane» utenfor gjentar på oppklarende vis at den filosofiske fortellingen som sannhetens emblem er en slags abstrakt «hieroglyf», et delvis forstilt språk som opprettholder en grense mellom de innvidde og de uinnvidde. I likhet med Jesu lignelser blir den en skjult kode for disiplene, en form som den misjonerende Voltaire synes å ha forlatt, men som han her vender tilbake til — kanskje fordi han i egne øyne allerede har omvendt store deler av Europas kongehus? På den annen side kreves det ikke mye for å bli innvidd, det holder langt på vei å akseptere den innforståtte «pakten» med fortelleren som ledsager allegorien som sentral modal føring. Leseren blir imidlertid ikke tatt ved nesen som i den klassiske fortellingen, der han avslutningsvis sendes tilbake til arbeidet med selv å etablere en eventuell eksemplarisk lærdom *a posteriori*. Den «filosofiske» arkeologiske fabelen *Le Taureau blanc* bekrefter et bånd som allerede finnes, ved å benytte en tautologisk allegorisk form der leseren ser sin egen tanke opplyst. Leseren blir ikke utsatt for noen metamorfose.

## ALLEGORI OG POTPURRI

Vi har sett hvordan *Le Taureau blanc* bruker den «arkeologiske» fabelens rammeverk til å fremstille et selvrefleksivt «sannhetens emblem». Så til denne avhandlingens hovedspørsmål: potpurriet. En tilbakevending til den tradisjonelle allegoriens form utfordrer tilsynelatende min tese om potpurriets figur som betegnende for Voltaires genrepraksis i de sene filosofiske fortellingene. Fortellingene vi har analysert så langt i kapittel 3 fremviser alle en blanding av modale elementer som ikke homogeniseres til en totalharmoni, men som tvert imot spriker, noen ganger med fatale filosofisk-didaktiske konsekvenser. Men ikke denne fortellingen. Hva innebærer det?

Forfattere trenger selvsagt ikke å være konsistente i sin genrepraksis. Om Voltaire tar til allegorien, så gjør han det; den allegoriske formen til *Le Taureau blanc* foreligger som et empirisk faktum, på tross av at andre sene fortellinger er potpurriaktige. Det behøver ikke nødvendigvis å bety noe. På den annen side kan det ut fra denne avhandlingens helhetsperspektiv være grunn til å ta opp tråden fra *Mémoires secrets* og spørre hva Bachaumont kan ha ment med at allegorien i denne fortellingen er «nullement soutenue». Finnes det elementer i *Le Taureau blanc* som bryter med allegorien, og som dermed bringer konstruksjonen nærmere de andre fortellingene? Så er kanskje tilfelle. Men som det vil fremgå av den følgende gjennomgangen, mener jeg at det ikke finnes tilstrekkelige sprik i denne fortellingen til å kalle den et kompositorisk potpurri. Det er følgelig mer nærliggende å spørre, slik jeg gjør avslutningsvis, hva Voltaire vinner på å benytte den tradisjonelle allegorien i denne fortellingen.

I henhold til innledningens sitat fra *Mémoires secrets*, synes Bachaumont å mene at allegorien i *Le Taureau blanc* undermineres når fortellingen byr på elementer som ikke viser tilbake til Bibelen som myte, men som trekker i retning av for eksempel *Tusen og en natt*. At fortellingen alluderer i flere retninger, kan lett bekreftes ved å se på persongalleriet: Foruten Nebukadnesar fra Daniels bok, er Mambres kjent som en av Moses' motstandere ved faraos hoff; den hvite tyren voktes av spåkvinnen fra En-Dor sammen med en gruppe bibelske dyr: slangen fra Edens hage, Bileams esel, fisken som svelget Jona, Tobias' hund, sydebukken, Elias' ravn, og duen fra Noas ark. Dessuten opptrer også profetene Daniel, Esekiel og Jeremias.<sup>722</sup> Men den egyptiske faraoen Amasis har Voltaire hentet fra Herodot, og Amaside har han derivert fra farsnavnet.<sup>723</sup> Vi kan også legge til at fortellingen er spekket med referanser til annen litteratur, hvorav mange har vært brukt opptil flere ganger før. *Le Taureau blanc* fremstår på mange måter som et konglomerat av varierende allusjoner; karakterer, episoder, litterære verk, genrer og stilregistre. Men det betyr ikke at allegoriens *form* ikke gjennomføres. En viktig side av fortellingens poeng er jo at den gjennom sin egen form demonstrerer allegoriens metamorfose; omdanningen av et heterogent materiale til et «sannhetens emblem», en konsistent og illustrerende eksemplarisk fortelling med et entydig og dessuten selvrefleksivt budskap.

Kanskje er det en bedre idé å videreføre Bachaumonts tanke i forhold til handlingskonstruksjonens stramhet, en side av komposisjonen som vi jo har sett by på så mangt i de sene fortellingene. Finnes det tilløp til selvstendige filosofiske refleksjoner som peker ut av fortellingen, og som gjør lokale «poeng», mer eller mindre løsrevet fra handlingen? Finnes det passasjer der bibelkritikken overskrider allegorien og taler «direkte» til leseren? Vi skal belyse spørsmålet ved å sammenligne kort med *La Princesse de Babylone*, som i hvert fall i det ytre er den av de sene fortellingene som ligner mest på *Le Taureau blanc*.

I det minste har foranledningen til *Le Taureau blanc* likhetstrekk med *La Princesse de Babylone*. Mens sistnevnte blir til i kjølvannet av *La Philosophie de l'Histoire*, som svar på disputten med Larcher, kan *Le Taureau blanc* leses som et etterarbeid til *Questions sur l'Encyclopédie*, som ble avsluttet i 1772,

---

<sup>722</sup> Mambres nevnes i 2Mos 7.11 og navngis av Paulus i 2Tim 3.8 (Jambres i den norske oversettelsen), spåkvinnen fra En-Dor nevnes i Samuel 1.28, slangen i 1Mos 3, eselet i 4Mos 22.21, fisken i Jona 2, hunden i Tob 6.2, sydebukken i 3Mos 16.22, ravnene i 1Kong 17.6 og duen fra Noas ark i 1Mos 8.8.

<sup>723</sup> Herodot omtaler den egyptiske faraoen Amasis som Voltaire gjengir i fortellingen. Hans regjeringstid (570–526 f. Kr.) var delvis sammenfallende med den Nebukadnesar som omtales i Bibelen (605–561 f. Kr.), men det var perserkongen Kambyse som hørtok Egypt og som Amasis, ifølge Herodot, ikke ville gifte bort datteren sin til, og det er fra Kambyse (som ifølge Herodot tok livet av sin bror og sin søster) at Voltaire har hentet inspirasjon til Amasis' despotiske karakter i *Le Taureau blanc* (jf. Herodot 1960, s. 172–196). Hans karakter er for øvrig en gjentakelse av den egyptiske kongen i *La Princesse de Babylone*, som i egenskap av despot og dårlig taper inkarnerer Egypt som en smakløs og hovmodig slavekultur.



samt som et svar til Abbé Guénéée, som samme år hisser seg opp over at Voltaire tar Nebukadnesars metamorfose bokstavelig i en fotnote til *Traité sur la tolérance*.<sup>724</sup> Fortellingene ligner hverandre også ved at de utnytter det pseudoorientalske eventyrets gevanter, samt en tilhørende presios stil og selvparodisk bruk av *le merveilleux*. Fortellingene har også store likhetstrekk i sin argumentative oppbygning, for i begge tilfeller latterliggjøres en bestemt diskurs (den ukritiske historieskriften og bibelfortellingene) gjennom eventyrets transposisjon, og i begge tilfeller byr de på et «bedre» alternativ, i form av *l'univers en raccourci* i *La Princesse de Babylone* og fortellingen selv som eksempel på en god fortelling i *Le Taureau blanc*.

Men der stopper også likheten. For mens opplysningstalen i *La Princesse de Babylone* tar form av dialoger eller monologer som ikke motiveres i forhold til fortellingens plott, og som benytter andre modale føringer enn resten av fortellingen, er «metaperspektivet» i *Le Taureau blanc* ikke noe sidestilt spor, men tvert imot integrert i den allegoriske lærdommen, og det frembringes ved hjelp av de samme føringene. Fortellingen byr dessuten på den kanskje mest enhetlige handlingskonstruksjonen blant Voltaires lange prosafortellinger. Plottet er jevnt over konsistent og avsluttet og har et sekvensielt organisert forløp uten vesentlige digresjoner. Dette skiller den fra den klassiske fortellingen, som jo preges av et serielt handlingsforløp der «tesen» tilbakevises gang på gang. Det skiller den også fra de andre sene fortellingene, der ulike forløpsstrukturer kombineres, som i *L'Ingénu* og *La Princesse de Babylone*, eller der plottet løser seg opp eller erstattes av et annet, som i *L'Homme aux quarante écus* og *Les Lettres d'Amabed*.

Det finnes imidlertid en episode i *Le Taureau blanc* som ikke kan sies å ha noen vesentlig funksjon i forhold til handlingen. Det dreier seg om møtet med de tre profetene Daniel, Ézéchiel og Jérémie. Mambres inviterer dem til middag, og de forteller sine historier.<sup>725</sup> Når tyren forstår hvem gjestene er, vil han spidde dem på sine horn (det er jo Daniel som har gjort ham til stut), og «le maître des choses» forvandler dem derfor viselig til skjærer. Denne episodens hovedinnhold er middagsamtalen som utspiller seg mellom Mambres og profetene, en samtale som faller inn under den allegoriske formen ettersom den kommenterer både bibelfortellingen og *Le Taureau blanc* selv.

---

<sup>724</sup> Jf. P, s. 1150. Passasjen i *Traité sur la Tolérance* er første gang Voltaire nevner Nebukadnesars forvandling og et mulig startpunkt for *Le Taureau blanc* (O 56c, s. 207). Også der skjer metamorfosen i en «egyptisk» ramme og som en indirekte kritikk av kristendommen ettersom den jødiske kulturen i Voltaires øyne har hentet sin mest absurde karakter fra egypterne. Kritikken av Egypt utvikles mer substansielt i *La Philosophie de l'Histoire*.

<sup>725</sup> Det finnes ikke noe godt grunnlag for å hevde at samtalen mellom prinsessen og slangen river seg løs, selv om den ene av dem er uthevet på samme vis som innskutte «filosofiske» dialoger i andre fortellinger. Alle samtaler mellom prinsessen og slangen er rettet mot overskridelsen av taleforbudet, og de har «fatale» handlingsdrivende konsekvenser.

Bibelfortellingenes mytepreg påpekes ironisk av Daniel selv, når han på spørsmål om hvorfor han ikke ble spist av løvene, svarer: «Monsieur, vous savez que les lions ne mangent jamais de prophètes».<sup>726</sup> Episoden i løvegraven er iscenesatt for å illustrere at Daniel er Herrens mann, og må ikke leses ut fra kravet om *vraisemblance*. Bedre er det ikke stilt med Ézéchiél, som «ikke tør» angi hva Herren påla ham å bruke som pålegg. Når Mambres så bringer de notoriske søstrene Aholla og Ahoolliba på banen, søker Ézéchiél å redde Bibelen ved å insistere på nødvendigheten av emblematiske lesninger: «Ah! répondit Ézéchiél, ce sont des fleurs de rhétorique».<sup>727</sup> Men emblemer virker dårlig dersom det konkrete «bildet» bryter så klart med kravet om *bienséance* at det trekker oppmerksomheten bort fra det intenderte budskapet, som i søstrenes tilfelle. Likeledes er det et problem at de fortellingene som *ikke* skal leses emblematiske, som episoden i løvegraven, bryter med kravet om *vraisemblance*.<sup>728</sup> Bibelens fortellinger har et stort didaktisk problem fordi de bruker så vannelige og utrolige historier til å illustrere poengene at poengene overdøves. Denne didaktiske versjonen av å skyte spurv med kanon kommenteres også ironisk i fortellingen når kråken fra Noas skip naivt fastslår at pedagogiske straffer som syndfloden «arrivent de temps en temps pour l'instruction des corbeaux».<sup>729</sup>

Denne bibelkritikken ledsages i episoden av en metarefleksjon i forhold til didaktikken i *Le Taureau blanc*. For Mambres kommenterer forvandlingen av profetene til skjærer ved å gjøre den til et advarende eksempel: «Voilà, disait-il, trois grands profètes changés en pies ; cela doit nous apprendre à ne pas trop parler, et à garder toujours une discrétion convenable.' Il concluait que sagesse vaut mieux qu'éloquence».<sup>730</sup> Innsikten uttrykkes i form av et epifonem, hvilket tilsier at lærdommen er av generell art, og den står i stil til fortellingens analyse av maktforholdet mellom konge og profet. Samtidig utpeker kommentaren Mambres som den som klarer å vise hva som er eksemplarisk i episoden. Til forskjell fra profetene, som skvaldrer like uforståelig som skjærene de omdannes til, evner han å heve hendelsen opp fra anekdotens nivå til eksempelets. Mambres utfører slik den virkelig sannhetsproduserende metamorfosen: omdanningen av et materiale til en filosofisk fortelling, et «sannhetens emblem».

<sup>726</sup> P, s. 549, «Min Herre, De vet at løver aldri spiser profeter».

<sup>727</sup> *Ibid.*, «Å ! svarte Esekiel. Det er bare talemåter».

<sup>728</sup> Beretningen om Esekiels brød (Es 4.12) fremstår under oppslagsordet EMBLÈME i *Questions sur l'Encyclopédie* (VE/Cramer) som kronksempellet på en mislykket didaktisk fortelling ettersom den er ment både emblematiske og som historie. Som emblem er figuren ekkel og meningen utilgjengelig for en uskolert leser, og som sann historie bryter den med kravene til både *vraisemblance* og *bienséance*.

<sup>729</sup> P, s. 546, «hender fra tid til annen for å lære ravnene en lekse».

<sup>730</sup> *Ibid.*, s. 550, «Her har vi tre store profeter omskapt til skjærer, sa han, det burde lære oss å ikke snakke for mye, og å alltid beholde en passende forsiktighet.' Han konkluderte med at visdom er bedre enn veltalenhet».

Profetepisodens manglende funksjon i forhold til plottet er ikke ulikt det vi har funnet i de sene fortellingene, der ulike filosofiske refleksjoner ofte får en selvstendig posisjon i forhold til fortellingen, for eksempel gjennom filosofiske dialoger eller fortellermonologer som taler «direkte» til leseren. I *L'Homme aux quarante écus* blir denne strukturen så fremtredende at det blir vanskelig å snakke om et plott i alminnelig forstand. Men profetepisoden har kanskje enda sterkere likhetstrekk med den klassiske fortellingens serielle forløpsstruktur, der hver hendelse utgjør en relativt løsrevet test, og der testens utfall uttrykkes i gjentatte «lokale» poenger, som når Candide gang på gang forkaster eller gjenopptar Pangloss' optimisme. Også i profetmiddagens tilfelle inngår det lokale poenget i fortellingens sentrale problemstilling, selv om denne ikke er av metafysisk art. At episodens bibel- og selvkomentar overskrider plottet, betyr imidlertid ikke at allegorien overskrides eller settes ut av spill, for episoden følger fortellingens allegoriske mønster, byr på en lærdom som passer inn i helheten og knytter det samme innforståtte båndet til leseren. Digresjonen i forhold til plottet er ikke nok til å gjøre allegorien «nullement soutenue», didaktisk sett.

## KONKLUSJON

Voltaire har altså komponert et relativt enhetlig og illustrerende «sannhetens emblem». Men hvorfor i all verden går han tilbake til en slik tradisjonell og tautologisk «førvitenskapelig» form, etter å ha bygget opp sin *conte philosophique* som en genre der den eksemplariske lærdommen må etableres av leseren *a posteriori*? Spørsmålet om Voltaires hensikt lar seg neppe besvare med annet enn spekulasjoner. Kanskje gjorde den uheldige erfaringen med brevromanen at han vendte tilbake til en gammel formel for å konsolidere seg og sikre sine tidligere seire? En så engasjert og intervenserende forfatter som Voltaire ville nok i hvert fall revurdere sin genrepraksis når en tekst bommer så totalt som *Les Lettres d'Amabed*.

Sikkert er det i hvert fall at Voltaire i samme periode som han arbeidet med *Le Taureau blanc* også syslet med to andre og kortere prosaallegorier, *L'Aventure de la Mémoire* og *Éloge historique de la raison*, noe som underbygger forestillingen om at Voltaire på 1770-tallet tar en ny runde med allegorien som form.<sup>731</sup> Det står på ingen måte i konflikt med det generelle historiske perspektivet

---

<sup>731</sup> *L'Aventure de la Mémoire* ble skrevet en gang etter 1772 og *Éloge historique de la raison* i 1774. Begge ble publisert i 1775, jf. P, ss. 1185–1192. Den første av disse forteller hvordan Mnemosyne og de ni Musene tar hukommelsen fra menneskene for å lære dem en lekse, og den har likhetstrekk med både den klassiske *conte philosophique* og *Le Taureau blanc* ved at den på den ene siden tilbakeviser en illusorisk tese (den cartesianske teorien om medfødte ideer) og på den andre siden på innforstått vis og uten brudd på leserkontrakten innlemmer leseren i filosofenes rekke. Den andre, *Éloge historique de la raison*, gir ordet til «den veltalende filosofen» som fremstiller fornuftens og sannhetens

i denne avhandlingen, som tilsier at Voltaire etter etableringen i Ferney radikaliserer sin utprøving av alle slags midler for å påvirke den tenkende offentligheten. Allegorien er kanskje tautologisk i sin tankestruktur, og utfordrer ikke tanken på samme måte som den «vitenskapelige» og persiflerende klassiske fortellingen, men den kan like fullt gi effektiv propaganda. Allegoriens styrke er at den gir forfatteren relativt god kontroll over tekstens normativitet, i motsetning til for eksempel brevromanen. På tross av at allegorien opererer med flere «lag» av slør, er budskapet ikke i konflikt med seg selv.

*Le Taureau blanc* er en illustrasjon av selvbesinnelsens og forstillelsens nødvendighet, et budskap som handlingen illustrerer gjentatte ganger og på flere plan: Amasis, Amaside, Nabuchodonosor og profetene lærer alle en lekse, og mannen som trekker i trådene og fremstår som et eksempel til etterfølgelse er Mambrès, metamorfosenes mann og Voltaires alter ego. Gjentakelsesmomentet peker i retning av den klassiske fortellingens serielle struktur, der «tesen» testes gjennom episode etter episode, men det gjentatte «poenget» er her innordnet i et forløp som er gjennomgående sekvensielt (med unntak av én episode som ikke driver plottet fremover). Kombinasjonen av gjentakelse og et budskap som ikke er i konflikt med seg selv indikerer at dette er en fortelling som tar alle midler i bruk for å være sikker på å få sitt poeng hjem. Den allegoriske formen er trygg, både ved at den ikke spiller leseren noe puss, og ved at den av fortellingen selv tematiseres som den eneste «virkelige» metamorfosen: omdanningen av et broket materiale til et «sannhetens emblem». Fortellingens lærdom om forstillelsens nødvendighet og dens profilering av den aldrende og mer og mer maktesløse vismannen som bærer av tekstens normativitet står i stil til den gjennomførte innforståtheten og den muntre satirisk-ironiske distansen som preger forholdet mellom forteller og leser på den ene siden og karakterer og tekstunivers på den andre.

*Le Taureau blanc* demonstrerer de triks en gammel ringrev tyr til for å fremstille sannheten halvskjult; delvis demonstrerende, delvis som en kode å knekke, delvis innforstått, delvis inkluderende. Her finnes ingen mektig stemme, ingen veltalende entusiasme som bryter gjennom det distanserte skråblikket, og heller ingen invitasjon til sympati eller tårevåt innlevelse. Her finnes

---

historiske «reise» fra antikken til nåtiden, med samtidens Frankrike som endeholdeplass; — en åpenbar hyllest til Louis XVI og hans ferske reformer som nyinnsatt konge. Her ligger også problemet: Målet er nådd, og hva kan man da fortelle som kan interessere en leser? Resultatet er voltairisk propaganda på sitt kjedeligste, men som i samtiden hadde sitt publikum blant dem som identifiserte seg med opplysningstanken og følte glede over å feire seg selv.

intet potpurri i form av ikke-homogeniserte eller selvmotarbeidende elementer. Hva som skjer når allegorien, forstått som eksemplarisk illustrasjon av en maksime, blandes med andre former, er imidlertid en annen sak. Det skal vi se eksempler på i de to påfølgende analysene.

### 3.6 LES OREILLES DU COMTE DE CHESTERFIELD ET LE CHAPELAIN GOUDMAN

Fortellingen med dette lange og pussige navnet har ikke satt store spor etter seg. Som eneste kritiske utgave refererer Pléiade-utgaven ikke til en eneste vurderende uttalelse, og heller ikke til noen direkte omtale i Voltaires korrespondanse, så vi vet fint lite om samtidens reaksjoner. Det vi vet, er at fortellingen aldri ble promotert i særlig grad. Den ble trykket rett i Cramers samleutgave i 1775, blant *Nouveaux Mélanges philosophiques, historiques, critiques etc. etc.*, og deretter i *encadrée*-utgaven, sammen med *Histoire de Jenni*, som er skrevet omtrent samtidig (til sammenligning fikk sistnevnte fortelling to separate utgivelser i 1775).

Ettertiden har ikke gjort stort for å endre på bildet av *Les Oreilles...* som en bortgjemt fortelling. Fortellingen har ingen åpenbare genremarkører, og den kombinerer narrasjon og (filosofisk) dialog på samme måte som *Pot-pourri* og enda tydeligere *L'Homme aux quarante écus*. Både Pléiadeutgiverne og Jacques van den Heuvel plasserer på denne bakgrunnen fortellingen i *conte*-genrens grenseland, både formelt og kvalitetsmessig: Deloffre fremhever dens manglende tematiske kjerne, og Heuvel understreker at den filosofiske problematikken ikke utvikles gjennom handlingen (som i de gode fortellingene), men at dens narrasjon er et «embryo» som viker for dialoger.<sup>732</sup> *Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman* er rett og slett et «misfoster» av en fortelling.

Den påfølgende undersøkelsen av fortellingens potpurriaktige karakter vil ta utgangspunkt i sammensetningen av gener. To nyere lesninger er interessante for dette perspektivet. Robin Howells viderefører Pléiadeutgivernes inndeling av *Pot-pourri*, *L'Homme aux quarante écus* og *Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman* som en egen genre i genren og tar til orde for at disse fortellingenes kaotiske organisering er en avspeiling av verden.<sup>733</sup> Roger Pearson påpeker på

---

<sup>732</sup> P, s. 1202; Heuvel 1967, s. 327, «cet embryon de récit cède la place à des longues discussions». Heuvels embryometafor, som skyldes at rammefortellingen «aborterer» allerede i første kapittel, medfører at fortellingens «utvikling» benytter en annen genre, dialogen. Resultatet blir en krysning, det man på 1700-tallet kalte et «monster».

<sup>733</sup> Jf. Howells 1993, s. 170, «it mirrors the disorder of the new realist world, and the heterogeneity of the topics discussed». I Howells' scenario utgjør disse «materialistiske» fortellingene, ved siden av de «patetiske» fortellingene *Jeannot et Colin*, *L'Ingénu* og *Histoire de Jenni*, nøkkelen til en lesning av Voltaires sene fortellinger som en vei vekk fra de tidlige fortellingenes karneval og inn i den borgerlig-realistiske verdens klamme favntak. Han leser dermed *Les Oreilles...* som en slags komplementær fortelling til *Histoire de Jenni*. Der hvor sistnevnte forsøker å etablere en sosial og etisk orden, er den orden vi møter i *Les Oreilles...* først og fremst fysiologisk (Howells 1993, s. 172). Jeg viderefører motsetningen mellom fysiologisk og sosial orden særlig i diskusjonen av kroppsmetaforer, uten med det å skrive under på Howells' helhetlige perspektiv.

sin side at fortellingen ved nærmere undersøkelse tvert imot *ikke* er kaotisk, fordi dens symmetriske og relativt stramme rammefortelling veier opp for den fragmenterte midten og gjør det filosofiske innholdet håndterbart.<sup>734</sup> Jeg vil imidlertid føre potpurrifiguren lenger enn til den formmessige sammensetningen og vise at fortellingen er usammenhengende eller ikke-homogenisert også i sin filosofiske ambisjon: Den forsøker å gjøre naturlovenes determinisme gjeldende for protagonistens og leserens fødsel som filosofer. Resultatet blir at fortellingen motarbeider seg selv.

Min innfallsvinkel til potpurriproblematikken er å undersøke spenningen mellom fortellingens ramme og dens innhold, for fortellingen er tydelig sammensatt ved at en ramme fra *conte*-genren innkretser en midte av filosofiske dialoger. Rammen insisterer på at fortellingen i sin helhet underbygger ideen om at fatalitet styrer verden. Vi synes med andre ord å ha og gjøre med en eksemplarisk fortelling av den tradisjonelle typen, som illustrerer et *a priori* gitt moralsk poeng. Den påfølgende analysen viser imidlertid at potpurriet, forstått som en disharmoni i forholdet mellom ramme og innhold, gjør den tradisjonelle eksemplariske formen uklar og det filosofiske innholdet ambivalent. Spenningsforholdet mellom ramme og innhold peker tilbake til *L'Ingénu*, der tilbakevendingen til *conte*-formens mytiske ramme er heller smertefull; innholdet har begynt å leve sitt eget liv og gjør at rammen mister sin normative funksjon. I denne fortellingen resulterer denne spenningen i et uavklart ironisk forhold som resulterer i at fortellingen taler med to tunger. Det skjer på tross av relativt stramme føringer, både organisatorisk og didaktisk.

Analysen tar utgangspunkt i de ulike formgrepene som strukturerer fortellingen, og som slik søker å holde «filosofien» på plass. Vi skal starte med et blikk på fortellingens forhold mellom narrasjon og dialog, organisert som en rammefortelling fylt med dialoger. Utvekslingene mellom rammens *conte* og innholdets filosofiske dialoger undersøkes først med henblikk på hvordan de er organisert, og deretter med utgangspunkt i den fatalitetsproblematikken som gjennomsyrrer fortellingen, både i dens eksemplariske ramme og i de filosofiske dialogenes tematikk. Vi skal se at dialoginnholdet fratrar rammens eksemplariske *conte* dens normative funksjon, og at det berører den fatalitetsproblematikken som annonseres som tema. Deretter skal vi konsentrere oss om leserkontraktens moralsk-didaktiske eksempelform og dens føringer. Særlig skal vi undersøke konsekvensene av måten fortellingens *mise en abyme*-struktur er knyttet til den eksemplariske

---

<sup>734</sup> Jf. Pearson 1993, s. 223. Pearson påpeker fortellingens fatalitetsproblematikk, setter den i sammenheng med Voltaires lange oppgjør med Leibniz og leser ut en voltairisk metafysikk som erstatter metafysikkens *âme* med en opplysningsfilosofisk *esprit* (jf. Pearson 1993, s. 228). Jeg forfølger fatalitetsspørsmålet også i forhold til fortellingens

formen på. Denne strukturen er selvrefleksiv av natur, og det medfører at fortellingens interne eksempler, deres tematisering av kommunikasjon og kroppsmetaforene de bruker i denne tematiseringen, får overføringsverdi i forhold til fortellingen som helhet.

## EKSEMPLARISK NARRASJON VERSUS FILOSOFISK DIALOG

*Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman* er i likhet med *Pot-pourri* og *L'Homme aux quarante écus* åpenbart sammensatt i sin form, med komponenter fra ulike genrer, *conte* så vel som filosofisk dialog. Fortellingen presenterer seg selv som eksemplarisk i åpningen og avslutningen. Innholdet i denne rammen byr imidlertid på dialoger og monologer som ikke nødvendigvis lar seg innarbeide i den eksemplariske *conte*-formen. For å få tak i utvekslingene mellom ramme og innhold, vil jeg supplere en tradisjonell handlingsanalyse med et dekonstruktivt perspektiv som vektlegger de kontrastfylte eller selvundergravende sidene av utvekslingene, sett i forhold til den genremessige spenningen mellom rammens *conte* og innholdets dialog.

Fortellingens eksemplariske karakter presenteres allerede i åpningssetningene: «Ah ! la fatalité gouverne irrémissiblement toutes les choses de ce monde. J'en juge, comme de raison, par mon aventure».<sup>735</sup> Goudman har sluttet seg frem til en tese om fatalitetens styre ut fra den kommende fortellingens «aventure», hvilket innebærer at han har gitt beretningen eksemplarisk kraft. I motsetning til den klassiske fortellingens *avkrefting* av en tese gjennom praksis, presenteres praksis her i stedet som *bevis* for en tese, og bevisføringen gjentas i avslutningssetningen: «et il [Goudman] est plus persuadé que jamais de la fatalité qui gouverne toutes les choses de ce monde».<sup>736</sup> Rammen fremholder innholdet som eksemplarisk og fastsetter et slikt lesemønster som del av kontrakten med leseren. Eksempelen fremstår riktignok som *a posteriori*, for maksimen om fatalitetens styre slutes ut av eksempelet («j'en juge par mon aventure») men det er Goudman som gjør slutningen, og leserens oppgave blir følgelig kun å underskrive på slutningens gyldighet.

Det «eventyret» vi finner innenfor denne rammen, tar opp tråden fra tittelen. Vi møter den arbeidsledige presten Goudman som søker stilling som kapellan hos grev Chesterfield.<sup>737</sup> Denne

---

egne genremekanismer og peker på at fortellingens *esprit* også har sine ulemper i forhold til dens egen opplysningstale.

<sup>735</sup> P, s. 577, «Å! Skjebnen styrer alt i denne verden på utilgivelig vis. Jeg vurderer det slik, som fornuftig er, på bakgrunn av mitt eventyr».

<sup>736</sup> *Ibid.*, s. 595, «og han er mer overbevist enn noen sinne om at det er skjebnen som styrer alt i denne verden».

<sup>737</sup> Heltens navn (good man) og hans lave inntekt («trente guinées de rente») er to av mange hint til protagonisten i *L'Homme aux quarante écus*. Goudman befinner seg imidlertid høyere på samfunnets rangstige, ettersom han har både utdannelse og livrente, og han blir heller ikke utsatt for noen narrestrek. Navnet er for øvrig en variasjon over



sender ham i stedet til kirurgen M. Sidrac for behandling av blærestein. Goudman vet ikke at Chesterfield er døv, og mens han forsvarer sin blære mot legen, stikker en annen av med kapellaniet og med forloveden miss Fidler.<sup>738</sup> Saken blir ikke bedre av at Chesterfield dør noen dager senere, slik at Goudman står uten beskytter.<sup>739</sup> Så skjer det ikke stort mer enn at Goudman og M. Sidrac snakker sammen, inntil en av Goudmans tidligere rivaler avbryter dem og foreslår en handel: Miss Fidlers nybakte ektemann har skilt seg og mistet kapellaniet, og rivalen foreslår at Goudman får stillingen mens han får damen. Goudmans *aventure* ender følgelig lykkelig, slik «eventyr» gjerne gjør. Det innledende tapet av kapellaniet/Fidler oppveies ved at han gjenvinner det tapte (Fidler i hemmelighet), og orden gjenopprettes. Denne rammefortellingen er skåret ned til beinet, med kun to handlingsdrivende hendelser, tap og tilbakevinning, som fyller henholdsvis første og siste kapittel.

Innenfor denne rammen, i fortellingens store midte, finner vi «filosofiske» dialoger mellom Goudman og M. Sidrac, noen uthevet, andre ikke. Fortellingen har åtte kapitler som jevnt over er gruppert to og to, slik at en hendelse etterfølges av en samtale og samtalen videreføres i det påfølgende kapittelet.<sup>740</sup> Men med unntak av Chesterfields innledende misforståelse, fører ikke hendelsene samtalene med temaer, for det skjer ikke stort mer enn at samtaler blir satt i gang: M. Sidrac møter Goudman en dag i en park og inviterer ham på middag (kapittel 3), de møtes til middag neste dag, sammen med M. Grou (kapittel 5), og de gjentar middagssamtalen dagen etter (kapittel 7). Narrasjon og dialog er følgelig i svært liten grad motivert i forhold til hverandre. Et utslag av dette er at ingen elementer fra samtalene påvirker utfallet av rammefortellingen, og slik kommer kapellaniet nærmest dalende ned fra himmelen til slutt.<sup>741</sup> Dette betyr imidlertid ikke at samtalene river seg helt løs fra rammen, for de blir, som vi skal se, holdt på plass av en «alternativ» *conte*-struktur der dialoger tar hendelsenes plass, og av «fatalitet» som tilbakevendende tematikk.

---

«forfatteren» av *Défense de Milord Bolingbroke* (1752), Dr. Goodnatured Wellwisher, som nettopp er «Chaplain du comte de Chesterfield».

<sup>738</sup> Navnet Fidler spiller på Prévosts roman *Le Doyen de Killerine* (jf. P, s. 578, note 1), men er også et ironisk anagram for *fièle*, «trofast».

<sup>739</sup> Dette legger handlingen til 1773, det året Lord Chesterfield døde, med andre ord samtidens England. Voltaire har brukt denne «settingen» som en kritisk-filosofisk motpol til Frankrike siden *Lettres philosophiques* (1733), og gjør det nok en gang i *Histoire de Jenni*.

<sup>740</sup> Unntaket er de to siste kapitlene, der samtalen avbrytes av sluthendelsene.

<sup>741</sup> Man kan selvsagt innvende at Goudmans dannelses som filosof gjennom samtaler er en forutsetning for hans aksept av byttehandelen kapellani/Fidler og hans innsikt i at han nok får henne likevel, ettersom han spør sine medfilosofier om råd i sakens anledning, men det er ikke noe som tilsier at han ville valgt annerledes uten slike gode hjelpere; tvert imot understreker tidsangivelsene hendelsens abrupte karakter: «Comme [...], on vint», «affaire très

Om vi ser på rammens *conte*, kan vi si at åpningsanekdoten på paradigmatisk vis lar en teoretisk idyll (det lovede kapellani) havarere i møtet med praksis (grevens døve ører). Dette avføder imidlertid ikke noen reise eller konkret «søk», slik den tradisjonelle *méfait* gjør. I stedet setter tapet en definitiv stopper for Goudmans ambisjoner. Det første kapittelet ender med at han begynner å studere under ledelse av M. Sidrac: «Je me mis donc à étudier la nature sous sa direction, pour me consoler de la perte de ma cure et de ma maîtresse».<sup>742</sup> Goudmans søk etter å tilfredsstillte vitebegjæret blir en eksplisitt erstatning for eventyrets søk etter å tilfredsstillte et fysisk og materielt begjær i form av prinsessen og halve kongeriket. Dette har to konsekvenser som vi skal se nærmere på: en endring av heltens karakter og at samtalen trer i stedet for hendelsen som «test» av fatalitetens tese.

Goudman forandrer seg fra prest til filosof. Samtalen i kapittel 2 demonstrerer hans dannelsesprosess på lignende vis som de filosofiske dialogene i *L'Homme aux quarante écus*. Den innledes «Après bien des observations sur la nature, faites avec mes cinq sens, des lunettes, des microscopes», og den viser en flink elev som på observasjonens grunnlag slutter seg frem til den voltairske sannheten «tout est art».<sup>743</sup> Han er imidlertid ikke helt kurert for sin bibellærdom ettersom han tror at frø spirer gjennom forråtnelse, men han korrigerer seg fort: «Ah ! monsieur Sidrac, je vous demande pardon ; mais j'ai été théologien, et on ne se défait pas tout d'un coup de ses habitudes».<sup>744</sup> Under møtet og samtalen i kapittel 3 og 4 går Goudman inn i «filosofenes» rekke: «Ne soyez plus prêtre, lui dit Sidrac, et faites-vous philosophe», og Goudman omfavner sin nye rolle: «ce sont là des profondes études, et peut-être je n'y aurais jamais pensé si j'avais été curé. Il faut que j'approfondisse ces choses nécessaires et sublimes, puisque je n'ai rien à faire».<sup>745</sup> Skiftet fra prest til filosof gjenspeiler seg i en narratologisk endring som er lik den vi fant i *L'Homme aux quarante écus*: Goudman slutter å fortelle sin egen historie og blir i stedet gjenstand for en aural fortellers omtale. Resultatet blir en fortelling som faller i to deler, et «før» og et «etter» metamorfosen, en todeling som ikke sammenfaller med delingen ramme/innhold, og som

---

pressante», «Goudman court», «dix minutes», «Il revole», «sur-le-champ» (P, s. 595, «Idet [...], kom man», «virkelig hastesak», «Goudman løper», «ti minutter», «Han kommer flyvende tilbake», «der og da»).

<sup>742</sup> P, s. 578, «Jeg begynte følgelig å studere naturen under hans veiledning, som en trøst for tapet av kapellaniet og kjæresten min».

<sup>743</sup> *Ibid.*, s. 578f, «Etter mange observasjoner av naturen, gjort med mine fem sanser, med briller, med mikroskopet», «alt er kunst». At dette er et voltairsk credo, kommenterer fortellingen selv: «cela a déjà été dit par un rêveur delà la Manche/det har allerede blitt sagt av en drømmer på den andre siden av den engelske kanalen» (dvs. Voltaire selv, *ibid.*, s. 1209f, note 2).

<sup>744</sup> *Ibid.*, s. 580, «Å! Herr Sidrac, jeg ber så meget om unnskyldning, men jeg har vært teolog, og man legger ikke så fort fra seg sine vaner». Spireteorien er et av Voltaires mange eksempler på Bibelens absurditet; det dreier seg om en passasje i Korinterbrevene som han også kommenterer i *L'Homme aux quarante écus*, jf. P, s. 1079, note 1, fra s. 447.

resulterer i to fortellere. Den nye todelingen er likefullt en konsekvens av plottets avsporing og berører slik rammens fatalitetsproblematikk, som vi skal se i den neste delen.

Utskiftningen av eventyrplottet med et annet gjør dessuten at dialogen trer i stedet for hendelsen som «test» av fatalitetens tese. Det er følgelig ikke til å overraskes over at «fatalitet» i en eller annen form kommer tilbake som tema i alle de fire dialogene. Men det er verd å merke seg at dialogen som «test» innebærer at samtalenes argumenter får normativ kraft i forhold til rammens tese. Dermed har fortellingen mer enn én normativ posisjon: Som bevisgrunnlag suppleres Goudmans «aventure» med hva dialogpartnerne kommer frem til. Dette innebærer en mulig kontrast mellom ramme og innhold. I denne fortellingen får dette en dobbel virkning: På den ene siden står avslutningens tilbakevending til *conte*-genren i forhold til fatalitetsproblematikken ved at den understreker uforutsigbarheten ved tingenes gang. På den andre siden utgjør tilbakevendingen til en tradisjonell lykkelig slutt også et maktgrep overfor dialogenes etablering av normativitet. Argumenter fra dialogenes behandling av fataliteten som naturlov utdyper og underbygger rammen på den ene siden, men på den andre siden gjør konstruksjonen at de også står i fare for å avsanne den. Slik stiller fortellingen implisitt spørsmål ved fortellingens egen fatalitet, ved genrens lov, som tilsier at fortellinger skal ha en lykkelig slutt. Vi skal forfølge denne dobbelte problematikken, både i forhold til fataliteten som fortellingen diskuterer og fataliteten som den praktiserer.

## FATALITET MELLOM NATURLOV OG GENRELOV

Når rammefortellingen aborterer i første kapittel, åpner det seg en mulighet som før ikke var aktuell, og det er dette Goudman kommenterer med sitt «je n'y aurais jamais pensé si j'avais été curé». Hendelsen som forskyver tingenes gang, tematiserer «fataliteten» ved at den fremstår som tilfeldig. Som i *Zadig* utfordres tilsynelatende forestillingen om verdens kontingens ved at en liten årsak får stor virkning; vi husker papegøyen som bringer det istykkerrevne diktet med en fersken, fargen på dronningens strømpebånd, osv. Her mister Goudman kapellaniet fordi Chesterfield er døv, og han får det tilbake fordi miss Fidler har syfilis. Men her som i *Zadig* er opplevelsen av tilfeldighet kun et resultat av manglende overblikk, for i ettertidens lys trer årsakssammenhengene frem. Vi skal se hvordan dette tematiseres og forklares med miss Fidler som utgangspunkt, for Goudman vender stadig tilbake til hennes figur som et slags mantra, ikke ulikt *Candides* bruk av Cunégonde som personlig refreng, men uten dennes naive (og ironiske) optimisme.

---

<sup>745</sup> *Ibid.*, ss. 580, 586, «Slutt å være prest, sa Sidrac til ham, og gjør filosof av Dem», «dette er dype spørsmål, og kanskje ville jeg aldri tenkt på det om jeg hadde blitt kapellan. Jeg må fordype meg i disse nødvendige og opphøyde

Miss Fidler er allerede tapt når hun i kapittel 2 bringes på banen som en kommentar til naturens kunstferdige forplantningsmysterium: «par cet art incompréhensible, deux machines en produisent toujours une troisième ; et je suis bien fâché de n'en avoir pas fait une avec miss Fidler ; mais je vois bien qu'il était arrangé de toute éternité que miss Fidler emploierait une autre machine que moi». <sup>746</sup> M. Sidrac betegner dette som en «probabilité», en sannsynlig mulighet, fremfor å vise til skjebnen, og han understreker: «Il aurait fallu un monde tout différent du nôtre pour que votre compétiteur n'eût pas la cure, pour qu'il n'épousât pas miss Fidler». <sup>747</sup> Som fortellingens tapte kjærlighets- og forplantningsobjekt, utgjør miss Fidler den ubrukte muligheten som ville skapt en annen verden, dersom sammenkjedingen av alle verdens hendelser hadde vært annerledes.

Denne sammenkjedingen av årsak og virkning styres av naturens lover: «Animaux, végétaux, minéraux, tout me paraît arrangé avec poids, mesure, nombre, mouvement. Tout est ressort, levier, poulie, machine hydraulique, laboratoire de chimie, depuis l'herbe jusqu'au chêne, depuis la puce jusqu'à l'homme, depuis un grain de sable jusqu'à nos nuées». <sup>748</sup> Naturlovene er for Voltaire tegnet på en skapende intelligens bak det hele, og her følger han i Newtons fotspor: Naturlovene er skapt av Gud, men han håndhever dem ikke, ettersom de virker av seg selv: «Dieu n'ira pas rompre la chaîne éternelle pour mon ami Goudman». <sup>749</sup> Dette er likevel noe en stakkar gjerne drømmer om: «et plût à Dieu que je puisse sacrifier avec miss Fidler devant la reine Obéira en tout bien et en tout honneur!». <sup>750</sup>

Poenget er at selv om en «trollmann» (som Newton) kan kikke Gud i kortene og avdekke naturlovene, er verdens årsakssammenhenger så kompliserte at man i praksis likevel ikke kan forutsi hvordan lovene virker i hvert enkelt tilfelle, særlig ikke når det gjelder menneskelige handlinger. Her som ellers vektlegger Voltaire at vi kun kjenner årsak gjennom virkning: «j'ai peut-être à remercier la Providence de n'avoir pas épousé ma chère miss Fidler», sier Goudman

---

tingene siden jeg ikke har annet å gjøre».

<sup>746</sup> *Ibid.*, s. 579, «gjennom denne uforståelige kunsten produserer to maskiner alltid en tredje, og jeg er svært lei for ikke å ha laget en med miss Fidler. Men jeg ser at evighetens orden hadde bestemt at miss Fidler skulle bruke en annen maskin enn meg».

<sup>747</sup> *Ibid.*, s. 585, «Verden måtte ha vært en annen enn vår dersom din rival ikke skulle fått kapellaniet, dersom han ikke skulle giftet seg med miss Fidler».

<sup>748</sup> *Ibid.*, s. 579, «Dyr, planter, mineraler, alt synes meg ordnet ut fra vekt, mål, antall, bevegelse; alt er fjær, vektstang, trinse, hydraulisk maskin, kjemisk laboratorium, ifra gresset og helt til eiketreet, ifra loppen og helt til mennesket, i fra sandkornet og helt til skyene våre».

<sup>749</sup> *Ibid.*, s. 585, «Gud kommer ikke til å bryte den evige kjeden for min venn Goudman».

mot slutten, «car sait-on ce qui serait arrivé? On n'est jamais sûr de rien dans ce monde».<sup>751</sup> Miss Fidler blir slik et bilde både på uavvendeligheten ved tingenes gang, og på at selv det tilsynelatende umulige kan skje; alt er mer eller mindre sannsynlige muligheter, for Goudman ender jo likevel til slutt opp med både kapellaniet og miss Fidler. I ettertidens lys kan man følgelig si at miss Fidler var Goudmans skjebne, på samme måte som M. Sidrac påpeker at Goudmans ulykke er en nødvendig konsekvens av den elendige fysiologiske konstitusjonen til grev Chesterfields ører og indre organer (og, kunne vi legge til, av Goudmans uvitenhet).

Fortellingens dialoger åpner for en grunnleggende materialisme, og gjennom den stadige tilbakevendingen til miss Fidler overføres naturlovenes perspektiv på rammefortellingens uforutsigelige karakter. Slik avvises indirekte den tradisjonelle moralsk-eksemplariske fortellingens ideologisk betingede finalitet. Avvisningen av en slik finalitet skjer også eksplisitt i fortellingen, når Goudman, Sidrac og Grou diskuterer hva som er drivkraften bak menneskenes handlinger. M. Sidrac avviser Goudmans forslag «l'amour et l'ambition» og Grou «l'argent» til fordel for «la chaise percée», og han holder en lang klinisk-parodisk tirade om fordøyelsesbalansens avgjørende betydning for statsoverhodenes beslutninger, så vel som for tap eller seier på slagmarken.<sup>752</sup> Dette er Sidracs gjennomgående perspektiv; når han møter Goudman i parken spør han om det er blæren eller tykktarmen som plager ham. Prestens svar, «la vésicule du fiel» («eder og galle»-blæren, han er misunnelig på en passerende biskop) viser at han ennå ikke har blitt fullt ut «filosof», ettersom han fortsatt drives av kjærlighet, ambisjon og penger. I Sidracs materialistiske perspektiv er dessuten grev Chesterfields innledende misforståelse ikke så stor; han forstår bare Goudmans sosiale impotens («mon plus grand mal est la pauvreté») i fysiologiske termer («un grand mal à la vessie»)<sup>753</sup>. Denne grunnleggende materialismen og dens medfølgende avvisning av eventyrets finalitet gjenspeiler seg også i Goudmans metamorfose fra teolog til naturvitenskapsmann og filosof, under veiledning av to leger (Sidrac og Grou), en metamorfose som skyldes avsporingen av «eventyrets» plott, etter at det kolliderer med en materiell realitet.

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, ss. 585, 590, «og Gud give at jeg kunne ofre med miss Fidler foran dronning Obéira i tukt og ære!». «Offere» her er tahitiernes sexkultur, jf. s. 241.

<sup>751</sup> *Ibid.*, s. 591, «jeg har kanskje Forsynet å takke for ikke å ha giftet meg med min kjære miss Fidler, for vet vi hva som ville ha skjedd? Man er aldri sikker på noe her i verden».

<sup>752</sup> Howells leser dette som nettopp en bekreftelse på fortellingens materialisme, i parallelliteten mellom naturens lovmessige fatalitet og «the burlesque empire of the bowel» (Howells 1993, s. 178).

<sup>753</sup> P, s. 578, «min største plage er fattigdommen», «plaget av smerter i blæren». «Vessie» virker gjennom metonymien som betegnelse på alt som har å gjøre med det mannlige kjønnsorgan, noe som gjenspeiles i Goudmans henvisning til «ce qui concernait ma vessie» i forbindelse med muligheten for syfilisbehandling (*ibid.*, s. 591).

Når dialogenes materialistiske perspektiv føres over på rammefortellingen, etableres en ekvivalens mellom naturlov og genrelov, mellom naturens og fortellingens orden. Ved å forlate en *conte* til fordel for dialoger synes *Les Oreilles...* å ta avstand fra den moralsk-eksemplariske fortellingens ideologiske finalitet i form av et Forsyn som griper inn i karakterenes situasjoner; Gud kan ikke være ustadig og bryte verdens nødvendige årsakskjeder for Goudmans skyld, slik man gjerne ser i eventyr. Men til forskjell fra hvordan det henger sammen i naturen, der Herren kun viser seg indirekte i mekanikkens finjusterte kompleksitet, har *Les Oreilles...* en aural forteller som trer frem og deler av sitt forutseende overblikk: «Goudman en parlant ainsi, semblait prévoir sa destinée».<sup>754</sup> Goudman peker i samme passasje, i form av spørsmålet «car sait-on ce qui serait arrivé?», på at Herrens veier er uransakelige. Fortellerens frempek viser imidlertid at «man» vet; «noen» kjenner Goudmans skjebne på forhånd. Til forskjell fra hva som gjelder for naturens lovmessighet, røper gjeninnføringen av *conte*-genrens lover en aktiv «Gud» som skalter og valter med Goudman etter eget forgodtbefinnende. Når Goudman kaller menneskene «des marionnettes de la Providence», sikter han til at naturens lovmessighet ligger til grunn for menneskenes bevegelser.<sup>755</sup> Men den lykkelige slutten peker i stedet i retning av en aktiv dukkefører som gjeninnfører *conte*-genrens «lover» på slutten, og sidestiller dem med den fysiologiske determinismen: «Je vois, dit-il [Goudman], que la digestion ne décide pas seule les affaires de ce monde, et que l'amour, l'ambition et l'argent y ont beaucoup de part».<sup>756</sup> Overføringen av naturlovens perspektiv i dialogene til rammefortellingen avdekker slik en forskjell mellom naturens fysiologiske determinisme og *conte*-genrens drivkraft.

På denne bakgrunnen kan vi spørre hvordan man skal fortolke den eksemplariske bekreftelsen av fatalitet i avslutningsfrasen: «il [Goudman] est plus persuadé que jamais de la fatalité qui gouverne toutes les choses de ce monde». Hva slags fatalitet er det her som bekreftes: den fysiologiske determinismen som dialogene slår et slag for, eller genreloven som vender tilbake? Fataliteten som diskuteres eller fataliteten som praktiseres? Tvetydigheten er et direkte utslag av at dialogenes argumenter får normativ kraft i forhold til rammen. Vi skal forfølge denne problematikken videre i forhold til fortellingens sentrale retoriske føring: den eksemplariske formen selv. Her gjentas den samme dobbelheten: Fortellingen tar på den ene siden til orde for fysiologisk determinisme, som om genremekanismene på egenhånd skulle kunne avføde filosofer,

---

<sup>754</sup> *Ibid.*, s. 591, «Da han talte slik, syntes Goudman å forutsi sin skjebne».

<sup>755</sup> *Ibid.*, s. 584, «Forsynets marionnetter».

<sup>756</sup> *Ibid.*, s. 595, «Jeg ser, sa han, at fordøyelsen ikke avgjør alt i denne verden, og at kjærlighet, ærgjerrighet og penger også har sitt å si».

men på den andre siden håndhever den sin egen eksemplariske form så aktivt at det som utgir seg for å være et eksempel med en *a posteriori* slutning, for leseren blir en illustrasjon av et gitt poeng.

### *MISE EN ABYME*

I tillegg til å kombinere en eksemplarisk narrativ ramme med et innhold av filosofiske dialoger, preges *Les Oreilles...* av en *mise en abyme*-struktur. Denne gjentar den eksemplariske «kontrakten» med leseren på flere nivåer, noe som medfører en høy grad av selvrefleksivitet: Det som gjelder på ett nivå, overføres gjennom den analogiske formen også til det andre nivået. Vi skal i det følgende se nærmere på *mise en abyme*-strukturen og dens betydning for fortellingens leserkontrakt. Et viktig poeng blir på hvilken måte denne strukturens selvrefleksive blottlegging av egne retoriske prosedyrer henger sammen med at fortellingen tematiserer kommunikasjon i tillegg til fatalitet.

Vi har sett at fortellingens rammeverk fremholder dens *conte* som et eksemplarisk bevis for at «fataliteten» styrer tingenes gang, og at dette underbygges av de samtalene som fyller ut fortellingens midtparti. Men i disse samtalene brukes igjen eksemplariske *contes* eller anekdoter for å underbygge argumentasjonen. Dette danner en struktur som gjør dialogenes fortellinger formelt sett analoge med fortellingen selv, som om *Les Oreilles...* i sin helhet utgjør et underbyggende eksempel i en dialog. Denne selvrefleksive strukturen fordobler den eksemplariske siden av leserkontrakten og skaper en spenning mellom ramme og innhold som ligner forholdet mellom *conte* og dialog: De «indre» eksemplenes tematisering av kommunikasjon gjøres gjeldende også for kommunikasjonen med leseren.

Dialogene benytter flere eksempler som «bevis» for ulike argumenter. Vi har allerede sett hvordan miss Fidlers figur får en eksemplarisk funksjon i diskusjonene av fatalitet, og det samme kan sies om de ulike historiske anekdotene som M. Sidrac mobiliserer i sin tale om pottens verdensherredømme. I begge tilfeller brukes eksempler til å underbygge teorien om skapelsens fysiologiske kunstferdighet og den determinismen som er innebygget i den. Mellom de to eksemplene finnes imidlertid en beretning som enda tydeligere har den filosofiske fortellingens eksemplariske form, som er atskilling mer omfattende presentert, og som dessuten gjengis som selvopplevd, i likhet med Goudmans «aventure» i den eksemplariske rammen. Vi skal se nærmere på anekdoten og diskutere dens betydning for tematiseringen av fortellingens egen kommunikasjon på makronivå.

Den aktuelle beretningen kommer fra middagsgjesten M. Grou. Han forteller om en sexkultur på Tahiti som han var vitne til som deltaker på kaptein Cooks ekspedisjon. For å underbygge anekdotens status som en sann historie, angir Voltaire kilden i teksten; det dreier seg om John Hawkesworths versjon av Cooks dagbok.<sup>757</sup> En runde om de to kildene viser hvordan den historiske anekdoten har blitt et filosofisk eksempel, og hvordan Voltaire har benyttet seg av dette. Kaptein Cook rapporterer på følgende vis i sine opprinnelige manuskripter:

Sunday 14<sup>th</sup> May: This day we perform'd divine service in one of the Tents in the Fort where several of the Natives attended and behaved with great decency the whole time: this they closed with an odd Scene at the Gate of the Fort where a young fellow above 6 feet high lay with a little Girl about 10 or 12 years of age publicly before several of our people and a number of the Natives. What makes me mention this, is because, it appear'd to be done more from Custom than Lewdness, for there were several women present particularly Oborea and several others of the better sort and these were so far from shewing the least disapprobation that they instructed the girl how she should act her part, who young as she was, did not seem to want it.<sup>758</sup>

For Cook er sex-hendelsen verd å nevne nettopp på grunn av dens seremonielle karakter, og dette aspektet bygger Hawkesworth videre på i sin formidling av Cooks ord:

On the 14<sup>th</sup>, which was Sunday, I directed that Divine Service should be performed at the Fort [...]. Such were our Matins; our Indians thought fit to perform Vespers of a very different kind. A young man, near six feet high, performed the rites of Venus with a little girl about eleven or twelve years of age, before several of our people, and a great number of the natives, without the least sense of its being indecent or improper, but, as appeared, in perfect conformity to the custom of the place. Among the spectators were several women of superior rank, particularly Oberea, who may properly be said to have assisted at the ceremony, for they gave instructions to the girl how to perform her part, which, young as she was, she did not seem much to stand in need of.

This incident is not mentioned as an object of idle curiosity, but as it deserves consideration in determining a question which has been long debated in philosophy; whether the shame attending certain actions, which are allowed on all sides to be in themselves innocent, is implanted in Nature, or superinduced by custom? If it has its origin in custom, it will, perhaps, be found difficult to trace that custom, however general, to its source; if in instinct, it will be equally difficult to discover from what cause it is subdued, or at least over-ruled among these people, in whose manner not the least trace of it is to be found.<sup>759</sup>

Det dagens antropologer ville kalt en seksuell initieringsseremoni, skriver Hawkesworth inn i en mytisk sammenheng ved bruk av perifraseren «rites of Venus». En slik bruk av myten er på mange måter betegnende for vestens møte med Tahiti; Bougainville gjør det samme når han betegner

---

<sup>757</sup> Hawkesworth omarbeidet dagbøker og loggbøker fra Byron, Wallis, Carteret og Cook til en mer publikumsvennlig form, og hans versjon av sydhavsreisene ble en stor suksess, publisert første gang i 1773 og oversatt til fransk i 1774. Ved siden av Bougainville var Hawkesworth den fremste formidleren av Sydhavets reiser til Europa på 1700-tallet.

<sup>758</sup> Cook 1955, bind 1, s. 93f.



øya med navnet *nouvelle Cythère*.<sup>760</sup> Hawkesworth mobiliserer også myten om den «edle ville» i diskusjonen av skammens natur (jf s. 110). Bruken av myten henger sammen med historikerens rolle som øyenvitne i møtet med det fremmede, en rolle som har likhetstrekk med litteraturens mange grensekarakterer; narren, picaroen, den naive, den fremmede, eller her: den ville. Grensekarakterene står overfor en verden som synes uforståelig og som må «oversettes» til kjente enheter og modeller. Historikeren produserer riktignok ikke kritikk og latter gjennom avsløring av det kjentes skjulte uorden. Like fullt inntar han øyevitnets rolle «som oppdagelsesreisende» (hvis han da ikke er begge deler) og «oversetter» det ukjente til det vi kjenner som historiske og geografiske fakta. Spørsmålet om hvorvidt tahitiernes mangel på skam er uttrykk for natur eller kultur tar dessuten form av en filosofisk refleksjon på bakgrunn av en kort (ikke-fiktiv) fortelling. Dette retoriske grepet viser med all tydelighet hvordan historikerens tale ikke bare føres av mytens forestillinger, men også benytter en overlevert eksempelform.

Når Voltaire plukker den opp hos Hawkesworth, er anekdoten følgelig allerede formet filosofisk som eksemplarisk narrasjon og påfølgende refleksjon. Måten Voltaire skriver den inn i sin egen fortelling på, demonstrerer dessuten mange av hans egne typiske retoriske grep:

La princesse Obéira, dis-je, après nous avoir comblés de présents, avec une politesse digne d'une reine d'Angleterre, fut curieuse d'assister un matin à notre service anglican. Nous le célébrâmes aussi pompeusement que nous pûmes. Elle nous invita au sien l'après-dîné ; c'était le 14 mai 1769. Nous la trouvâmes entourée d'environ mille personnes des deux sexes, rangées en demi-cercle, et dans un silence respectueux. Une jeune fille très jolie, simplement parée d'un déshabillé galant, était couchée sur une estrade qui servait d'autel. La reine Obéira ordonna à un beau garçon d'environ vingt ans d'aller sacrifier. Il prononça une espèce de prière et monta sur l'autel. Les deux sacrificateurs étaient à demi nus. La reine, d'un air majestueux, enseignait à la jeune victime la manière la plus convenable de consommer le sacrifice. Tous les Otaitiens étaient si attentifs et si respectueux, qu'aucun de nos matelots n'osa troubler la cérémonie par un rire indécent. Voilà ce que j'ai vu, vous dis-je ; voilà tout ce que notre équipage a vu : c'est à vous d'en tirer les conséquences.<sup>761</sup>

---

<sup>759</sup> Hawkesworth 1785, II, s. 387.

<sup>760</sup> Bougainville 1982, s. 247.

<sup>761</sup> P, s. 589f, «Prinsesse Obéira, sier jeg, overøste oss med gaver, og høfligheten hennes var en engelsk dronning verdig. En morgen ønsket hun å overvære vår anglikanske messe. Vi forrettet den så praktfullt vi kunne. Hun inviterte oss til sin på ettermiddagen, det var den 14. mai 1769. Vi fant henne omgitt av omtrent tusen tilskuere av begge kjønn, stilt opp i halvsirkel og i en respektfull taushet. En ung og svært vakker pike, kun kledd i en elegant neglisjé, lå på en forhøyning som tjente som alter. Dronning Obéira befalte en vakker gutt på omtrent tyve år å ofre. Han utsa en slags bønn og gikk opp på alteret. De to ofrene var begge halvnakne. Med en majestetisk mine viste dronningen den unge piken den mest passende måten å fullbyrde offeret på. Alle tahitierne var så aktpågivende og respektfulle at ingen av våre matroser turte å forstyrre seremonien med uanstendig latter. Det er hva jeg så, sier jeg Dere, det er alt hva hele besetningen vår så. Det er opp til Dere å trekke slutninger av det».

M. Grou viderefører Hawkesworths filosofisk-eksemplariske form, men med en viktig forskjell: Refleksjonen om skammens natur er fjernet. I stedet inviteres tilhørerne til å gjøre eksempelformen komplett: «c'est à vous d'en tirer les consequences». Appellens «vous» understreker de to nivåene i fortellingens *mise en abyme*-konstruksjon og viser hvordan rammen er foldet inn i fortellingens midte: Det er ikke bare Grous tilhørere rundt middagsbordet som aktivt må trekke en slutning ut av anekdoten, men også fortellingens lesere, slik Goudman trekker en slutning om fatalitetens styre på fortellingens makronivå. Men tilhørerne fullfører selvsagt ikke eksempelformen uten retningslinjer. Den tydeligste føringen er det tvetydige verbet *consommer*, som betyr både å bringe til ende og å fullende, og som treffer alle tekstens tre nivåer: anekdoten, middagssamtalen og leseakten.

For slutningsarbeidet tilhørerne inviteres til å fullføre er på sitt mest basale å erstatte det Grou kaller «consommer le sacrifice», med det Hawkesworth kaller «performing the rites of Venus», og Cook nøkternt beskriver som «laying with». Ettersom seremonibeskrivelsen aldri gjengir offerhandlingen i klartekst, impliseres leseren i «oversettingsarbeidet» på innforstått vis. Dernest er passasjen spekket med ord som påkaller forestillinger om menneskeofring så vel som den kristne messen, og innsatsen er ikke til å ta feil av: Vi står overfor et typisk voltairsk skråblikk på kristendommens seremonier. Det «offer» som finner sted på Tahiti, handler om å skape nytt liv, i motsetning til autodafeen, en kristen «menneskeofring» der annerledes tenkende brennes i Jesu navn, eller til messen, der man hyller avbildningen av en torturert og henrettet gud og på kannibalistisk vis eter hans kjøtt og drikker hans blod i nattverden. Den tahitiske messens sentrale handling viser at deres religion føyer seg etter naturens egne prinsipper, i motsetning til kristendommen: «C'est dans Otaiti que la nature habite», sier Grou.<sup>762</sup> Sammenligningen med England er eksplisitt («Cette île est bien plus civilisée que [...] notre Angleterre»), men er også implisert i vokabularet som «oversetter» den «fremmede» seremonien: «rangées en demi-sercle» (seremoniens teatraliske karakter), «silence respectueux», «estrade qui servit d'autel», «prière», «cérémonie».<sup>763</sup> Her faller sammenligningen i europeernes disfavør ved at den aktualiserer klassiske estetiske topoi: Tahitiernes «jeune fille très jolie, simplement parée d'un déshabillé galant» og dronningens «air majestueux» (enkelhet som et tegn på sann storhet) står i motsetning til den kristne seremoniens pomp og prakt (overlesset innpakning som et tegn på falskhet). I

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, s. 588, «Det er på Tahiti at naturen bor». Naturens prinsipper viser seg også i Voltaires nye navn på «dronningen», Obéira (*obéir* = adlyde, være underkastet en lov).

<sup>763</sup> *Ibid.*, s. 588, «Denne øya er mye mer sivilisert enn vårt England». Kannibalismen er til stede i passasjen ved at Grou også kontrasterer tahitierne med de ville på New Zealand; i Voltaires øyne er ikke engelskmenn «kannibaler» i samme grad som franskmenn, ettersom protestantismen ikke anerkjenner transsubstansiasjonsdogmet.

motsetning til tahitiernes «silence respectueux» står europeernes potensielle «rire indécent»; det er matrosenes latter som er uanstendig, ikke tahitiernes offentlige sex.

Men hva slutter M. Grous tilhørere seg frem til på middagssamtalens plan? Goudmans svar på utfordringen tydeliggjør *mise en abyme*-funksjonen ved verbet *consommer*. For i tillegg til å underskrive på sexkultus som det «naturligste» av alle religiøse uttrykk, sidestiller han den tahitiske «fullbyrdelsen» med det «konsum» som finner sted rundt middagsbordet: «je ne vois pas pourquoi on ne prierait pas Dieu lorsqu'on va faire un être à son image, comme nous le prions avant les repas qui servent à soutenir notre corps. Travailler à faire naître une créature raisonnable est l'action la plus noble et la plus sainte».<sup>764</sup> Goudman viser ikke her til konsum som tilendebringelse av matvarer i form av tygging og svelging, men vektlegger i stedet måltidets «hellige» funksjon som opprettholdelse av skaperverket: Menneskehetens grunnleggende oppgave på jorden er å videreføre livet ved å holde kroppene i live og ved å produsere nye kroppene.

Men beskrivelsen av mennesket som *créature raisonnable*, så vel som pronomenet *nous*, innebærer også at Goudmans fortolkning av *consommer* også henviser til hans egen situasjon i øyeblikket, til det «filosofiske» middagsbordet der de tre herrene nyter en underholdende eksemplarisk fortelling som et *avec* til kaffen. For maten er ikke viktig i det måltidet Goudman er invitert til. Formålet er fri utveksling av ideer: «Venez dîner avec moi, [sier Sidrac] nous causerons, et votre faculté pensante aura le plaisir de se communiquer à la mienne par le moyen de la parole, ce qui est une chose merveilleuse que les hommes n'admirent pas assez».<sup>765</sup> Som i det greske symposiet innebærer utvekslingen en innvielse, ikke i de voksne mennenes rekke, men i filosofenes krets, noe Goudman er fullt klar over (jf. «il faut plus d'un dîner pour s'instruire»)<sup>766</sup> Tahiti-anekdotes seksuelle initieringsseremoni er slik skrevet om til Goudmans egen «fullbyrdelse» som filosof,

---

<sup>764</sup> *Ibid.*, s. 590, «jeg forstår ikke hvorfor man ikke skulle kunne be til Gud når man skal skape et menneske i hans bilde, slik vi ber til ham før måltidene som tjener til å holde kroppene våre i gang. Å arbeide for å avføde et fornuftig vesen er den edleste og helligste handlingen som finnes». Her viser Goudman implisitt tilbake til dialogen med Sherlock hvor tilblivelsen av nytt liv, «que deux êtres en produisent un troisième», fremstår som det ytterste uttrykket for skaperverkets hellighet, og den seksuelle nytelsen slik sett blir å ligne med religionsutøvelse: «Il faudrait passer la moitié de sa vie à les imiter, et l'autre moitié à bénir celui qui inventa cette méthode» (*ibid.*, s. 579, «Man burde tilbringe halvparten av livet med å gjøre som dem, og den andre halvparten med å velsigne den som fant på denne metoden»).

<sup>765</sup> *Ibid.*, s. 581, «Kom og spis middag med meg. Vi kan prate, og Deres tankeevne kan ha gleden av å kommunisere med min ved hjelp av tale, noe som er en fantastisk ting som menneskene ikke beundrer tilstrekkelig».

<sup>766</sup> *Ibid.*, s. 587, «det trengs mer enn en middag for å bli opplært». Richard Hunter beskriver det greske symposiets karakter av overgangsrite for unge menn i åpningen av sin bok om Platons *Symposion* (Hunter 2004).

med måltidet som seremoniell ramme; det «*créature raisonnable*» som fødes er Goudman selv, og det «konsum» som avstedkommer metamorfosen, er samtalens utveksling av ideer.<sup>767</sup>

*Mise en abyme*-strukturen innebærer at denne tematiseringen av tankeutveksling som «filosofisk konsum» eller åndelig føde i fortellingens midte, også får konsekvenser for fortellingen som helhet. Ikke overraskende finner vi den samme tematiseringen igjen i rammefortellingen, som nettopp handler om mislykket kommunikasjon og om de fatale konsekvensene som følger av innledningssituasjonens «goddag-mann-økseskaft». Grev Chesterfields døve ører står i motsetning til ørene til Goudman, som sultent tar til seg Sidracs materialistiske opplysningstale. Slik tar fortellingen implisitt til orde for betydningen av ikke-obstruert kommunikasjon som står i henhold til «naturens» lover. Det innebærer ikke bare åpne ører, men også frihet til å si hva man vil, slik Sidrac påpeker når han omvender Goudman til filosof: «On peut, avec ce revenu assuré, dire tout ce qu'on pense de la compagnie des Indes, du parlement, de nos colonies, du roi, de l'être en général, de l'homme et de Dieu, ce qui est un grand amusement».<sup>768</sup> Den filosofiske tilblivelsesprosessen underkastes dessuten en fysisk materialisme; det handler ikke kun om å bryte med teologiens dogmatiske tankemønstre, men også om å sikre et tilstrekkelig økonomisk fundament for å kunne slippe tanken løs, slik vi så i *L'Homme aux quarante écus*. Men metamorfosen til filosof er ingen luksus, den er et grunnleggende menneskelig behov, avgjørende for å oppfylle sin oppgave som menneske, for å bli et «*créature raisonnable*».

Hva med leserens nivå? *Mise en abyme*-strukturen gjør det filosofiske «konsumet» også gjeldende for kommunikasjonen med leseren. Appellen til «vous» om å fullende sex-beretningens eksemplariske form inkluderer leseren i kretsen rundt bordet, og dette forholdet overføres til fortellingen makronivå: Voltaire fører sin leser med åndelig føde i form av en filosofisk fortelling, og leseren konsumerer og omdannes til filosof ved å fullbyrde den eksemplariske formen. Men hvordan? Til forskjell fra Tahiti-anekdoten presenterer Goudman sitt «aventure» som allerede eksemplarisk formet. Leserens oppgave blir da å bekrefte at hans slutning er god, at hans «comme de raison» er fornuftig, ved å lese fortellingen som et bevis på fatalitetens styre. Det burde kanskje ikke være så vanskelig for en leser som har deltatt i det filosofiske middagsbordets «nous». Men det filosofiske måltidet består i dette tilfellet av et potpurri der noen elementer er mer vanskelig fordøyelige enn andre. Dette kommer særlig tydelig frem i fortellingens metaforbruk, som er knyttet til

---

<sup>767</sup> Forestillingen om filosofisk initierting som en slags «fødsel» er et velkjent topoi. For eksempel fremstilles Sokrates gjerne som en filosofisk «jordmor».

<sup>768</sup> P, s. 581, «Med *den* sikre inntekten kan man si alt man tenker om Det indiske kompani, om parlamentet, om koloniene våre, om kongen, om tilværelsen i sin helhet, om mennesket og om Gud, noe som er en stor fornøyelse».

menneskekroppens funksjoner. Valget av kroppsmetaforer til å iscenesette kommunikasjon som tematikk, både internt i fortellingen og i forhold til fortellingens egen kommunikasjon, får vidtrekkende konsekvenser for fortellingens filosofiske ambisjon. Vi skal i det følgende se hvordan dette henger sammen med fortellingens selvrefleksive struktur, før vi i den siste delen undersøker hvordan dette påvirker sikringen av leserens velvilje.

## KROPPSMETAFORER

*Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman* bruker en rekke kroppsmetaforer for å tematisere opplysningstalens viktighet; her er fri flyt og ikke-obstruert konsum, her danner sex, matinntak og de fem sansene et «sikkert» fysisk grunnlag for nye filosofers tilblivelse. Slike kroppsmetaforer har i utgangspunktet en potensielt nivellerende virkning overfor idealiteter, og Voltaire bruker dem hyppig i sine tekster for å punktere motstandernes vidløftige teorier og åpne en «sikker» grunn som leseren kan tenke ut fra. Det ser vi også i denne fortellingen, i Tahiti-anekdotens impliserte kritikk av den kristne messen. Kroppsmetaforene understreker dessuten den frie kommunikasjonens karakter av «naturlov», av «fatalitet» og fysiologisk determinisme, ved at metamorfosen til filosof springer ut av et grunnleggende menneskelig behov for å fullbyrde seg selv som fornuftsvesen. Men kroppsmetaforene byr også på et problem for denne åpenbare opplysningsfilosofien, for byggingen av et nytt reisverk må sublimere kroppen på ny, selv om man nå bygger på solid materialistisk grunn. Dette er like basalt som nivelleringen: Munnen kan ikke tygge og tale samtidig. En fortelling som denne, som ikke bare bryter ned en idealforestilling, men som også forsøker å bygge opp et alternativ, er nødt til å fortrenge de kroppsmetaforene den selv benytter, for at de ikke skal få tilbakevirkende kraft i forhold til fortellingens egen opplysningstale. Det klarer den ikke, og det skyldes fortellingens selvrefleksive forhold mellom innhold og ramme.

Det potpurriaktige, eller innbyrdes motsetningsfylte, kommer tydelig frem ved at *Les Oreilles...* byr på to leveregler, begge formulert av M. Sidrac: «Faisons notre devoir envers Dieu, adorons-le, soyons justes» og «rien de trop ni de trop peu en tout genre ; digérez, dormez, ayez du plaisir, et moquez-vous du reste».<sup>769</sup> Disse to *dicta* har en viss parallellitet. I lys av Goudmans syn på måltidets funksjon som «hellig» opprettholdelse av skaperverket er «Faisons notre devoir envers Dieu» og «digérez, dormez» to sider av samme sak. Tahiti-anekdotens tilsvarende rolle skaper en lignende parallellitet mellom «adorons-le» og «ayez du plaisir». «Moquez-vous du reste» tilsvarer

---

<sup>769</sup> *Ibid.*, ss. 586, 594, «La oss gjøre vår plikt mot Gud, la oss tilbe ham, la oss være rettferdige», «intet for mye eller for lite på ethvert område; fordøy, sov, fryd eder, og blås i resten».

imidlertid ikke «soyons justes»; det gjør i stedet «rien de trop, ni de trop peu en tout genre», som parallellfører rettferdighet og fordøyelsesbalanse. Ut fra konteksten kan «moquez-vous du reste» være et spark til historikere og naturhistorikere (Daniel, de Maillet osv.) og deres vidløftige slutninger. Men frasen viser samtidig at det finnes et sprang mellom fordøyelsesperspektivet og det etiske fundamentet som er nødvendig for å proporsjonere en sosial orden. For Sidracs hyllest av den fløyelsmyke tarmen, eller for den saks skyld Goudmans innledende «eder og galle»-blære (*vésicule du fiel*), viser til den individuelle kroppens navlebeskuende perspektiv: Det antisosiale begjæret som undergraver dannelsen av et opplyst samfunn fordi det kun forholder seg til min mage, min munn, mine kjønnsorganer.<sup>770</sup> Det er ikke tilfeldig at Goudmans begjær etter penger og miss Fidler må avledes og kanaliseres for at han skal fullendes som filosof, eller at øret erstatter kjønnnet som det «hullet» der fornuftige vesener blir til. Slik sett står Sidracs to *dicta* på hver sin side av fortellingens indre ideologiske kløft, mellom naturens determinisme på den ene siden og opplysningstalens søk etter å skape filosofer på den andre siden. Kløften blir tydelig ved at kroppsmetaforene får tilbakevirkende kraft på fortellingens eget opplysningsprosjekt.<sup>771</sup>

Et blikk på den sentrale metaforen, livmoren, tydeliggjør hvordan opplysningstalen blir uren. Goudmans «eder og galle»-blære, metaforen for hans økonomiske misunnelse og hemmede begjær etter miss Fidler, er plassert mellom urinblære og tykktarm (jf. «est-ce la vessie ou le côlon qui vous tourmente?»). Slik er også livmoren plassert, og det på dobbelt vis: Først i fortellingens andre dialog, der den beskrives som «une membrane puante entre de l'urine et des excréments»,<sup>772</sup> dernest i den filosofiske kjernen av Tahiti-anekdoten, som beviset for naturreligionen som et «sant» uttrykk for fysiologisk metafysikk. Kjernen i *mise en abyme*-strukturen er plassert på tilsvarende symmetrisk vis mellom åpningsepisodens forsøk på behandling av blærestein og Sidracs påfølgende monolog om forstoppelsens fare. Fra et fysiologisk perspektiv blir liv til ikke gjennom forråtnelse, men like fullt mellom urin og avføring. Fortellingens gjentatte fokus på det som skilles ut av kroppen, på avfallet som ikke blir brukt, stiller livmorens fornyelse av skaperverket i et lys som forpurrer parallellen til filosofens fødsel ved middagsbordet. For filosofens mentale dannelsesprosess sublimerer kroppen i den grad at man erstatter middagsmaten med tale. Slagg har ingen plass i metamorfosen til filosof.

---

<sup>770</sup> Vi kan her legge til «min blære» som en biografisk parentes.

<sup>771</sup> Robin Howells tar til orde for uforeneligheten mellom disse to levereglene ettersom han mener at tarmens filosofi bærer med seg et element av avsky som ødelegger for seksualitetens hellighet (Howells 1993, s. 176). Vi kommer tilbake til avskyen i den påfølgende diskusjonen av modale føringer.

<sup>772</sup> P, s. 583, «en stinkende hinne mellom urin og ekskrementer».

Problemet blir om mulig enda mer påtrengende ved at livmoren fremstilles som infisert. Både Mme Sidrac og miss Fidler fører sin syfilissmitte tilbake til mors liv, og den «naturlige» tahitiske sex-seremonien er for all fremtid tilsmusset etter europeernes besøk. Smitten er konsumets og kommunikasjonens bakside. Diskusjonen av syfilis i fortellingen er åpenbart ment som en aktualisering av det ondes problem: «À quoi pensa ce qu'on appelle *la nature*, quand elle versa ce poison dans les sources de la vie?».<sup>773</sup> Dette berører fatalitetsproblematikken: Miss Fidler, bildet på den ubrukte muligheten, det ufullførte prosjektet som likevel til slutt konsumeres eller fullendes, er også en smittebærer som på «fatalt» vis bringer Goudman tilbake til legekontoret.

Men mer alvorlig for fortellingens totale «filosofiske» virkning er at syfilissmitten i mors liv gjennom *mise en abyme*-strukturen også smitter over på filosofens fødsel ved middagsbordet, og gjør fortellingens egen opplysningstale uren. Tvetydigheten i termen «cure» vendes her mot den selv: Åpningssituasjonen utnytter hemningsløst spillet mellom det presteembetet (*cure*) Goudman søker og den «kuren» han får tilbud om, til å skape komikk som undergraver prestegjerningens hellighet. Men sett i lys av opplysningstalens potensielle «smitte», fremstår Goudmans «si j'avais été curé» i all sin tvetydighet: Smitten sidestilles med den muligheten for filosofisk dannelse som åpner seg når *conte*-plottet aborterer, og «kuren» blir å vende tilbake til pretekallet. Og verst av alt: Dersom den eksemplariske formen virker som et «kommunikasjonsmedium» for fødselen av filosofer, betyr det at fortellingen selv, *Les Oreilles...*, er en mulig smittekilde. Goudmans fortelling er følgelig ikke bare et «embryon de récit» slik Jacques van den Heuvel formulerer det med hentydning til dens formpotpurri, men fortellingens forkrøplede karakter skyldes at den er forgiftet i selve livskilden, i det filosofiske fundamentet som skaper nye filosofer. Kroppsmetaforene slår tilbake på fortellingen selv og destabiliserer dens filosofiske «budskap», ikke ulikt det som skjer gjennom bruken av brevromanformen i *Les Lettres d'Amabed*. Vi skal avslutningsvis se at denne grunnleggende ambivalensen gjentar seg i de følelsesmodale føringene av leseren.

## LESERFØRINGER

På makroplanet skifter *Les Oreilles...* ut en utsigelsesmodus med en annen (fra narrasjon til dialog), en genre med en annen (fra eksemplarisk *conte* til filosofisk dialog) og et plott med et annet (fra eventyrsøk til filosofisk metamorfose), for så å vende tilbake til utgangspunktet og fullende innledningens illustrerende eksempelform. Denne «leserkontrakten» byr på et sett av

---

<sup>773</sup> *Ibid.*, s. 591, «Hva tenkte det man kaller *naturen* på, da den helte denne giften i livets kilde?». Uthevingen av ordet *nature* henspiller på d'Holbachs *Système de la nature*: Voltaire er i dispuTT med de filosofiske materialistene.

internt motarbeidende følelsesmodale føringer. For vi har sett at den symmetriske strukturen har sine ulemper, ved at gjeninnføringen av rammefortellingen butter mot dialogene, og ved at *mise en abyme*-strukturen gjør det lett for kroppsmetaforene å løpe løpsk. Et blikk på forholdet mellom latter og alvor og på fortellingens grep for å inkludere leseren viser at problemene gjentar seg også i forhold til disse typene modale føringer.

I likhet med flere andre sene fortellinger, viker *conte*-genrens tradisjonelle latter for et nytt alvor i *Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman*. Helt siden *Pot-pourri* har vi sett tendenser til at den klassiske fortellingens teknikk med å rive grunnen vekk under overleverte sannheter, suppleres med en påpekning av sikker kunnskap: det sansebaserte, målbare, tellbare. I dette tilfellet er det naturens lovmessighet som står i fokus, og som søkes overført til menneskenes handlinger gjennom kroppen som metafor. Resultatet er som vi har sett ambivalent: på den ene siden en hyllest av kroppen som basis for tilblivelsen av mennesket som åndsvesen, på den andre siden en dårlig skjult avsky overfor de sidene av kroppens prosesser som viser dens materielle, individuelle og anti-sosiale karakter.<sup>774</sup> Kroppsvæsker og syfilis er morsomme figurer når de punkterer virkelighetsfjerne teorier, men ikke når de omkranser og forpester livskilden. Den «åndelige» parallellen til naturens determinisme, det filosofiske «konsumet», peker på behovet for en uhindret kommunikasjon av ideer, renset for slagg i form av tvang eller teologi.

I første omgang kan det synes som om det middel fortellingen bringer til veie for å «rense» diskursen og gjenopprette balanse, er den filosofiske latteren. Filosofens latter er i utgangspunktet en nødvendig distansering for å se saker i et tilstrekkelig stort perspektiv og ikke minst for slik å kunne le av seg selv. Når Sidrac inviterer Goudman til middag, peker han på at det er morsomt å være filosof («ce qui est un grand amusement»). Middagsdialogen følger symposietradisjonen ved å sette latter som siste rett på menyen «selon la coutume des philosophes qui dînent», og det de ler av er «misères», «sottises» og «horreurs» fra alle verdens hjørner: «Cette diversité d'abominations ne laisse pas d'être fort amusante». Det er nettopp denne evnen til distanserende morskap som skiller våre tre filosofer fra det navnebeskuende perspektivet til «les bourgeois casaniers» og «les vicaires de paroisse».<sup>775</sup> Men det virker ikke. Under hele diskusjonen av naturreligionens fortrinn blir Sidrac sittende taus, og når han omsider tar ordet, er det syfilis som

---

<sup>774</sup> Robin Howells leser forstoppelsesmonologens «horror of the body» som et symptom på karnevalets død og forfallet inn i borgerlig forstokkethet (jf. Howells 1993, s. 178). Jeg ønsker i stedet å vektlegge kroppsmetaforikkens funksjon internt i fortellingen, i forhold til den filosofiske fatalitetsproblematikken og *mise en abyme*-strukturens konsekvenser for fortellingens «filosofiske» virkning på leseren.



bringes på banen, og det med en viss patos («un article qui me fait frémir», «horribles fléaux de la terre»).<sup>776</sup> Grou forsøker å spøke bort alvorret ved å sammenligne sykdommen med billedkunsten: «on ne sait point qui en fut l'inventeur; mais à la longue, ils font le tour de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique», og Sidrac spøker også, ved å blottstille sin syfilitiske kone som «excessivement délicate sur ce qui peut entamer son honneur».<sup>777</sup> Like fullt er syfilisens alvor umulig å le bort: «je ne la déteste pas moins», «ce poison», «détestable», «la douleur, l'infection et la mort !», og samtalen ender med fortrengring og fortielse: «il faut chasser ces mauvaises pensées».<sup>778</sup>

I den opplysningstalen som *Les Oreilles...* uttrykker, har latteren følgelig mistet mye av sin distanserende kraft. Men når rammefortellingen vender tilbake i det siste kapittelet blir miss Fidlers syfilis redusert til en «petite disgrâce» som både rivalen og Goudman hever seg over. Den komiske innsatsen er her knyttet til kvinners hunger etter penger og menns hunger etter kvinner. I avslutningssituasjonen, der Goudman i egenskap av «un des plus terribles prêtres de l'Angleterre» potensielt sprer det glade budskap videre til «toutes les filles de la paroisse», er sykdommens alvor igjen forsøkt punkttert med latter, men med et ytterst ambivalent resultat. For hvordan skal vi forstå fortellerens betegnelse på Goudmans prestegjerning som «terrible»? Blir han forferdelig eller fantastisk?<sup>779</sup> Blir han en Fa Tutto eller en Mambres? Forblir Goudman en god mann?

Også overfor leserens velvilje erstattes en type føring med en annen, ved at åpningens selvironi viker for en appell om enighet. Dette innebærer imidlertid ikke noe motsetningsforhold. Først inviteres leseren til å le av den uheldige presten som ikke har grep om situasjonen, og som må forsvare sin blære mot legen mens en annen stikker av med kapellaniet og forloveden. Det er Goudman selv som forteller, med bruk av historisk presens som dramatiserer situasjonen og bringer leseren nærmere hans perspektiv i øyeblikket: «Je cours [...], Je ne doute pas [...], Je vole».<sup>780</sup> Det er også Goudman selv som markerer sin egen manglende innsikt, og dermed

---

<sup>775</sup> P, s. 587, «Dette mangfoldet av vederstyggeligheter avstår ikke fra å være svært underholdende», «hjemmekjære besteborgere», «sogneprester». Det å få seg en god latter etter maten ble ut fra datidens medisin ansett som bra for fordøyelsesprosessen.

<sup>776</sup> *Ibid.*, s. 590, «et emne som får meg til å grøsse», «jordens grusomme landeplager».

<sup>777</sup> *Ibid.*, «man vet ikke hvem som fant dem opp, men med tidens gang tar de turen gjennom Europa, Asia, Afrika og Amerika», «overdrevent fintfølende overfor alt som kan rukke ved hennes ære».

<sup>778</sup> *Ibid.*, «jeg hater den ikke mindre av den grunn», «denne giften», «avskyelig», «smerte, smitte og død!», «vi må jage bort disse fæle tankene».

<sup>779</sup> Jf. *Académie 1762*: «On dit De quelqu'un, que C'est un terrible homme : & cela se dit tant en bien qu'en mal, par rapport à ce qui en a été dit auparavant».

<sup>780</sup> P, s. 577, «Jeg løper [...], Jeg tviler ikke [...], Jeg flyr».

distansen til seg selv: «Il faut savoir que [...], et je n'en étais pas encore instruit», «comme un sot que j'étais encore».<sup>781</sup> Leseren blir slik invitert til å distansere seg fra Goudmans uvitenhet i den fortalte situasjonen og samtidig si seg enig med ham (om fatalitetens styre) i fortellingsøyeblikket. Dette er viktig: Leserens velvilje sikres ved å markere distanse til den uheldige, uvitende, misfornøyde og utålmodige presten. I stedet står leseren på like fot med de ferdig dannede filosofene. Når leseren «konsumerer» filosofisk og fullender fortellingens illustrerende eksempelform på makronivået, trer han på symbolsk vis inn i kretsen, blant de «vous» og «nous» som morer seg over verdens begredeligheter rundt middagsbordet. Dette er veien til enighet og sannhet, som Sidrac uttrykker det, når han peker på at det ikke er så rart at de er enige: «car nous cherchons le vrai de bonne foi».<sup>782</sup> Gjennom den markerte tidsforskjellen spiller følgelig selvironien og den inkluderende appellen på lag i forhold til å gjøre leseren om til filosof.

Den autorale fortelleren som overtar stafettspinnen i tredje kapittel, arbeider videre på dette grunnlaget. Når Goudman og Sidrac møtes i parken, betegnes Goudman med epitetet «le pauvre prêtre» (latterlig distanse) og Sidrac som «l'excellent anatomiste» (beundring).<sup>783</sup> Når de samles rundt middagsbordet, har Goudman imidlertid blitt filosof og har mistet enhver distanserende epitet. Fortelleren støtter dessuten opp under både Sidracs forstoppelsesmonolog («ces sages paroles») og byttehandelen («la sagesse de cette décision»), og han står inne for dens gode resultater («il eut miss Fidler en secret, ce qui était bien plus doux que de l'avoir pour femme»)<sup>784</sup>. Fortellerens autoritet grunnfestes av at han har en oversikt over handlingsforløpet noe som tillater ham å komme med frempek, og det er på den bakgrunnen han bekrefter rammefortellingens illustrerende eksempelform, i henhold til Goudmans innledende ord. Man kan si det som at den autorale fortelleren utgjør den «raison» Goudman støtter seg på i uttrykket «comme de raison». Avslutningsfrasen «et il est plus persuadé que jamais de la fatalité qui gouverne toutes les choses de ce monde» viser til Goudmans overbevisning, men det siste leddets presens å innebærer en maksime som taler ut av fortellingen og fullender dens eksemplariske form. Den underbygges ytterligere av fortellerens autoritet: «la fatalité gouverne toutes les choses de ce monde».<sup>785</sup> Denne tilbakevendingen til «genrens lov», til oppfyllingen av en tradisjonell eksempelform som illustrerer et gitt poeng, viser hvordan fortellingen søker å gjenskape fataliteten i sin egen form ved å legge føringer som predeterminerer leserens fullendelse. Det som

---

<sup>781</sup> *Ibid.*, ss. 577, 580, «Det må vites at [...], og jeg var ennå ikke informert om det», «som den tosken jeg fortsatt var».

<sup>782</sup> *Ibid.*, s. 582, «for vi søker sannheten i god tro».

<sup>783</sup> *Ibid.*, s. 580, «den stakkars presten», «den utmerkede anatomikeren».

<sup>784</sup> *Ibid.*, s. 595, «disse kloke ord», «visdommen i denne avgjørelsen», «han fikk miss Fidler i skjul, noe som var mye deiligere enn å ha henne som kone».

<sup>785</sup> *Ibid.*, «skjebnen styrer alt her i verden».

presenterer seg selv som et eksempel med en *a posteriori* slutning, er for leserens egen praksis snarere en illustrasjon av en *a priori* tese.

På denne bakgrunnen kan man si at leseren på sett og vis «inviteres» inn i filosofenes avgrensede krets. De to fortellingene samarbeider om dette ved å la leseren identifisere seg med den dannede fremfor den uvitende Goudman på den ene siden, og ved å underbygge Goudmans slutning om fatalitetens styre med det overgripende fortellerperspektivets autoritet på den andre siden. Leseren blir i rammen en dialogpartner med Goudman og inviteres til å si seg enig med ham, men samtidig blir denne enigheten regelrett påkrevd av den autorale fortelleren. Slik strammer fortellingen inn sine retoriske føringer i avslutningen, samtidig som den gjeninnfører *conte*-genren. Om vi ser dette i sammenheng med spenningen mellom alvor og latter, blir det tydelig at den autorale fortelleren også avslutningsvis ler bort det alvorset dialogene har så vanskelig for å svelge. Kontrasten understreker fortellingens filosofiske ambivalens, konsentrert i tvetydigheten ved beskrivelsen av Goudman som «un des plus terribles prêtres». Leseren får ikke vite om den «fataliteten» de to fortellerne går god for, betyr at det normativt sett går godt eller dårlig til slutt, for sett i lys av det fortrenkte alvorset, syfilissmitten og de øvrige kroppsmetaforene er det ikke sikkert at fortellingens lykkelige slutt rekker lenger enn til Goudmans navle.

*Les Oreilles du conte de Chesterfield et le chapelain Goudman* tematiserer og fremstiller «konsum» fullt av slagg og smitte. Samtidig tvinger den didaktiske eksempelformen leseren til å involvere seg i god tro og «fullbyrde» den ved å si seg enig. Det innebærer å tre inn i det gode selskap av filosofer, men ettersom de alle er syfilitikere, kan man fort mistenke at det i dette tilfellet står noe med små bokstaver nederst på leserkontrakten. Det kan være fristende å illustrere fortellingens normative usikkerhet med et idiomatisk uttrykk som benytter fortellingens egne kroppsmetaforer, og som sier sitt om en tekst som har en åpenbart «opplysende» misjon om å danne filosofer, men som likevel velger å ta utgangspunkt i urinblæren: «Faire croire que vessies sont lanternes» betyr å utgi noe falskt for å være sant.<sup>786</sup>

## KONKLUSJON

Utgangspunktet for undersøkelsen av potpurriaspektet ved denne fortellingen har vært de motsetningsfylte eller uharmoniske utvekslingene mellom ramme og innhold. Vi har sett at det eksemplariske rammeverket forsøker å holde det filosofiske innholdet på plass, men at innholdet

---

<sup>786</sup> *Académie 1762*: «On dit proverbialement & populairement d'Un homme qui débite des choses fausses, & qui les veut faire passer pour vraies, qu'Il veut faire croire que vessies sont lanternes».

gjør motstand på to måter: ved at dialogene overskrider rammens etablering av normativitet og ved at *mise en abyme*-strukturen fordobler den og bringer den i konflikt med seg selv. Kontrasten mellom to genrer, eksemplarisk *conte* og dialog, kan også forstås som en kontrast mellom to temaer, fatalitet (*conte*) og uhindret kommunikasjon (dialog). Fortellingens filosofiske ambisjon kan sies å være et forsøk på å forene disse to temaene ved å knytte tette bånd mellom naturlovens determinisme og opplysningstalens utveksling av ideer, med forplantningen som mellomledd. Tahitiernes sex fremstilles som løsrevet fra ekteskapets tvang, men ikke desto mindre som sosialisert i en rite som følger naturens lover. Her møtes natur og kultur i full harmoni. Parallellen til utvekslingen av åndelig føde ved filosofenes middagsbord innebærer et bilde av den opplyste talen som en fullendelse av menneskets natur og som en vei til sannhet. Som M. Sidrac uttrykker det: «nous cherchons le vrai de bonne foi [...]. Nous sommes dans un siècle de raison ; nous trouvons aisément ce qui nous paraît la vérité, et nous osons la dire».<sup>787</sup> *Les Oreilles...* uttrykker en tro på at menneskets fysisk determinerte natur har et idealt potensial som kan frigjøres gjennom en selvbekreftende, uredd og uhindret opplysningstale.

Den foregående analysen har vist hvordan *Les Oreilles...* kommer til kort i forhold til sin filosofiske ambisjon. For det første er det ikke gitt at det er mulig å grunnlegge et opplysningsprosjekt i den fysiske verdens determinisme. Fortellingens utstrakte bruk av kroppsmetaforer viser en antisosial materialitet i bunnen av den veltalende filosofens tale som undergraver dens normativitet. Dette viser seg særlig i en innebygd avsky for utsondringer knyttet til kroppens prosesser, og for syfilis som forpesting av livskilden. Disse elementene henviser harmonien mellom fullendt menneskesinn og naturlov til utopien og den rene, uhindrede kommunikasjonen blir en drøm. Tahitis virkeliggjøring av idealet er tapt etter syfilisens inntog, og tilblivelsen av en filosof ved middagsbordet blir ambivalent som et resultat av den samme smittefiguren. Den veltalende filosofen, selve opplysningstalens emblem, er en smittebærer.

Problemet med å legge den fysiske verdens determinisme til grunn for uhindret, menneskelig utveksling gjenspeiler seg også på fortellingens makronivå, i dens eksemplariske form og dens didaktiske kontrakt med leseren. Rammens eksempelform lar ikke leseren selv trekke slutningen av fortellingens «aventure»; dette har Goudman allerede gjort, og han får støtte fra den autorale fortelleren, som til og med omformer fortellingen til en maksime om fatalitetens styre. Leserkontrakten forutsetter enighet fra leserens side, hvilket innebærer at den tematiserte

---

<sup>787</sup> P, s. 582, «vi søker sannheten i god tro [...]. Vi lever i fornuftens århundre; vi finner lett det som synes sant, og vi tør si det».

determinismen gjenspeiler seg i genrens lov, i fortellingens «fatale» håndheving av sitt eget eksempel. Kontrasten er åpenbar mellom disse stramme føringene og dialogen. Dialogen som form er her riktignok forsøkt holdt på plass ved at samtalepartene blir enige, men den innebærer like fullt en mulig utveksling som kan åpne en stakkars prests sinn og gjøre ham til filosof. Det gjør ikke fortellingens håndheving av eksempelformen.

Den filosofiske ambivalensen i *Les Oreilles...* viser at dens potpurriaktighet er mer omfattende enn den rent formmessige sammensetningen av genrer. Krysningen av *conte* og dialog gir kanskje et «misfoster» i forhold til målet om å avføde filosofer eller å forene materialisme og etikk. Fortellingen har likevel et stort underholdningspotensial som man ikke skal undervurdere. Det er kanskje nettopp kombinasjonen av moro og ubehag som gjør at vi finner «monstre» like fascinerende i dag som på 1700-tallet.

### 3.7 HISTOIRE DE JENNI

Fortellingen om den anglikanske presten Freind og hans sønn Jenni blir normalt regnet som Voltaires siste prosafortelling.<sup>788</sup> Den ble ingen direkte flopp, som *Les Lettres d'Amabed*, men heller ingen stor suksess, verken hos kritikerne eller hos publikum. *Mémoires secrets* anser kvaliteten for laber: «En général, cet ouvrage n'approche pas des autres opuscules de l'auteur en ce genre, où le raisonnement est mis en action, et a plus de force».<sup>789</sup> Svakheten synes å ligge i at karakterene argumenterer i stedet for at selve handlingskonstruksjonen fungerer som et argument. Dette er den samme kritikken som Jacques van den Heuvel reiser mot de sene fortellingene som gruppe; de er «bastardlitteratur» som blander fortelling og eksplisitt argumentasjon, i motsetning til de «klassiske» fortellingene som evner å «legere» sine elementer.<sup>790</sup> I *Histoire de Jenni* skjer argumentasjonen i to uthevede dialoger som bryter med fortellingens øvrige karakter av «historisk» roman. Allerede samtidens kritikere påpekte dette; *Mémoires secrets* kommenterer dobbelheten mellom roman og filosofisk dialog på følgende vis: «Il est historique en partie, et ce qu'il a d'action n'est que pour enchâsser d'une façon plus intéressante un dialogue [...] entre un catholique et un anglican [...]. Mais ceci n'est encore qu'un hors-d'œuvre. Le véritable but est d'amener une très longue dissertation, aussi dialoguée, *Sur l'athéisme*».<sup>791</sup> Det romaneske elementet synes altså kun å være en innbydende innpakning. Grimm peker på det samme: «Cette *Histoire* qui nous vient de Ferney, est courte et n'a été imaginé que pour amener deux dialogues».<sup>792</sup>

Et av spørsmålene vi skal forfølge i analysen av *Histoire de Jenni* er om forholdet mellom narrasjon og dialog i denne fortellingen er av en slik art som kritikerne vil ha det til. Er det riktig at plottet kun er en anledning for dialogene? Det er min oppfatning at Voltaire ville latt dialogene stå alene, slik han gjorde med *Dialogues d'Évémère* et par år senere, dersom narrasjonen ikke var en viktig del av teksten. Det er derfor nødvendig å lese dialoger og narrasjon i lys av hverandre, slik at også hendelser, plott og narrative teknikker belyser dialogenes filosofiske spørsmål.<sup>793</sup> Det innebærer

---

<sup>788</sup> Man har riktignok ikke absolutt belegg for dette. Det man vet er at *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* antagelig ble publisert første gang i juni 1775, (jf. P, s. 1207, note 4), mens *Histoire de Jenni* må ha foreligget på trykk i juli samme år, ettersom fortellingen da ble nevnt i *Correspondance littéraire* (jf. P, s. 1225).

<sup>789</sup> Sit. e. P, s. 1226, «Generelt sett er ikke dette arbeidet i nærheten av forfatterens andre skrifter innenfor genren, der argumentet settes ut i handling og er sterkere».

<sup>790</sup> Heuvel, 1967, ss. 327 og 319, «formules bâtarde» og «précieux alliage».

<sup>791</sup> Sit. e. P, s. 1225f, «Den er delvis historisk, og det som er av handling finnes kun for å innfatte en dialog [...] mellom en katolikk og en anglikaner på en mer spennende måte. Men dette er fortsatt bare en liten forret. Det virkelige formålet er å foranledige en svært lang avhandling, på dialogform den også, med tittelen *Om ateismen*».

<sup>792</sup> Sit. e. Desmoris 1981, s. 87, «Denne *Histoiren* vi har fått fra Ferney er kort og er kun uttenkt for å foranledige to dialoger».

<sup>793</sup> René Desmoris har nettopp dette utgangspunktet for sin analyse av *Histoire de Jenni*, jf. Desmoris 1981, s. 88.

samtidig at et eventuelt potpurri blir mer omfattende enn et forhold mellom narrasjon og dialog: Det blir også viktig å se på utvekslingene mellom *conte*, roman og eksempelform. Internt i dialogene er dessuten måten det argumenteres på vel så viktig som argumentene selv, noe som antydes allerede i *Mémoires secrets*: «l’Athée croit en Dieu, moins touché du raisonnement de son adversaire que du pathos dont il les appuie». <sup>794</sup> Fortellingens argumenter kan ikke løsrives fra hvordan de formuleres eller fra sammenhengen de står i, og her er blandingen av dialog og narrasjon av stor betydning.

Et annet viktig spørsmål, som ligger i forlengelsen av det forrige, er om fortellingens filosofiske ambisjon også er preget av «potpurri», ved at det utgår fra et usammenhengende eller selvmotsigende prosjekt. Det kjennetegner fortellingen som helhet at den tydelig *vil* noe, og at dette «noe» utvikles i positiv forstand og ikke kun opptrer indirekte gjennom avvisningen av en virkelighetsfjern teori. Men hva er det den vil? *Histoire de Jenni* er et argument for Voltaires teisme, presentert som en gylden middelvei mellom refleksjonsløs katolisisme og dydsløs ateisme. <sup>795</sup> Voltaire kjemper i denne fortellingen en kamp på to fronter ettersom han både vil kritisere kirken og ta et oppgjør med de filosofiske materialistene, i særdeleshet d’Holbachs *Système de la nature* (1770). <sup>796</sup> Men fortellingen kan også sies å fungere som en utstrakt hånd til ateistene; Voltaire vil både distansere seg fra dem og verve dem for sin teisme. <sup>797</sup> En slik retorisk situasjon innebærer svært så nyanserte grenseopptråkninger, noe som kan være vanskelig å få til dersom man vil markere en posisjon på et alt for entydig vis. Frédéric Deloffre anser resultatet for kvalitetsmessig å ligge på linje med litteratur for søndagsskolen: velment, men lite overbevisende. <sup>798</sup> Likevel er det ikke nødvendigvis det dobbelte retoriske utgangspunktet, kampen på to fronter, som gjør fortellingen usammenhengende i sin «filosofi». Problemet er kanskje snarere, som vi skal se, at leserdidaktikken ikke gjenspeiler fortellingens interne didaktikk, noe som medfører at kun fortellingens karakterer kan omvendes til teister.

---

<sup>794</sup> Sit. e. P, s. 1225f, «ateisten tror på Gud, mindre berørt av motstanderens argumenter enn av patosen han understøtter dem med».

<sup>795</sup> For å markere avstand til den voksende ateismen, omdøpte Voltaire sin deisme til teisme på 1750-tallet. Med navnebyttet vil Voltaire dessuten tydeliggjøre sin overbevisning om at det ikke bare finnes en Gud som har skapt verden, men at det også finnes et bånd mellom Gud og menneskene. Fra 1760-tallet vektlegger Voltaire ikke bare at Gud er synlig i verdens lovmessighet, men også at menneskene står i et avhengighetsforhold til en belønnende og straffende Gud (*Dieu rémunérateur et vengeur*). Det innebærer ikke et partikulært forsyn (*providence particulière*), noe som i hans øyne strider med erfaringen (man ser jo at den onde slipper unna osv...), men det har sammenheng med en idé han henter fra Malebranche: at Gud gir materien tanker, og at «alt» følgelig er underlagt Guds lovmessighet, selv den menneskelige viljen (jf. frasen *tout en Dieu*), jf. Pomeau 1956, ss. 405–410 og 422–423.

<sup>796</sup> Jf. P, s. 1220. Voltaires dispuutt med de filosofiske materialistene var særlig skarp etter 1770, og Voltaire angrep d’Holbachs bok ved flere anledninger, blant annet i *Dieu. Réponse au système de la nature* (1770).

<sup>797</sup> Dette er Roland Virolles poeng: Voltaire søker forsoning med materialistene ved å vise til at de «egentlig» er nokså enige — bare materialistene bøyer seg for Gud (jf. Virolle 1979).

Potpurriet skal i denne lesningen altså forstås både som en uklar sammensetning av genrelementer og som et «ikke-homogenisert» filosofisk budskap. Først skal vi analysere *Histoire de Jenni* som *conte philosophique* i henhold til det «klassiske» skjemaet som fortellingen bare delvis oppfyller. Så skal vi sammenfatte og diskutere de ulike elementene som bryter med skjemaet og som trekker narrasjonen i retning av roman så vel som allegori på den ene siden, og drama og dialog på den andre siden. Deretter skal vi undersøke hvordan teismens tese blir fremlagt i krysningspunktet mellom dialog og narrasjon, og vi skal se hvordan leserføringer som valget av en personal diegetisk forteller og kombinasjonen av følelsesappell og illustrerende eksemplarisk form, gir en didaktikk som ikke underbygger fortellingens filosofiske ambisjon.

### *HISTOIRE DE JENNI SOM CONTE PHILOSOPHIQUE*

Jenni (Jhonny) er en deilig ung mann som alle blir forelsket i. Under den spanske arvefølgekrigen kommer han i klammeri med inkvisisjonen i Barcelona på grunn av en damehistorie. Han blir reddet av sin far Freind, kapellan for Lord Peterborou. Tilbake i London havner han i selskap med en gruppe ateister, blant annet svirebroren Birton og deres felles elskerinne Mme Clive-Hart. Jenni havner i slåsskamp og risikerer fengsel eller det som verre er, men blir igjen reddet av sin far. Freind vil gifte ham bort til den yndige og rike Miss Primerose, men Mme Clive-Hart forgifter frøkenen og dessuten sin egen mann, hvorpå ateistene flykter til Amerika. Freind følger etter for å redde sin sønn for tredje gang, han nedkjemper Birton i en verbal duell og henter Jenni hjem til ekteskap (Miss Primerose overlevde til alt hell forgiftningen), hvorpå Jenni blir en *honnête homme*. Og, som fortelleren M. Sherloc konkluderer: «Vous conviendrez qu'un sage peut guérir des fous».<sup>799</sup>

Sett i forhold til den klassiske filosofiske fortellingen, presenteres denne historien gjennom en svært kompleks bruk av *conte*-skjemaet. Det mest iøynefallende er kanskje spørsmålet om hvem som er fortellingens protagonist; tittelen tilsier at det skulle være Jenni, men sett i lys av handlingen, er det vel så mye hans far Freind som innehar hovedrollen. Jenni blir en voksen mann gjennom å utsettes for gjentatte farer; inkvisisjonen i Barcelona, ateister i London og kannibaler i Amerika. Hver gang er det Freind som hjelper ham ut av knipen. Handlingen er nærmest bygget opp som en redningsoperasjon i tre deler, der faren gjennom standhaftig kjærlighet til sin sønn, og gjennom sitt eget gode eksempel, til slutt lykkes med å gjøre Jenni til en

---

<sup>798</sup> P, s. 1227, «L'*Histoire de Jenni*, ouvrage plein de bonnes intentions [...] ne s'élève guère au-dessus de la littérature pour l'école du dimanche, telle que Mark Twain la dépeindra dans l'*Histoire du bon petit garçon*».



*bonnête homme*. I den grad han opptrer som aktør, går Jenni gjennom en passiv dannelsesprosess, mens hans far utfører et mer tradisjonelt eventyrsøk basert på «tester», der Jenni opptrer i prinsessens rolle, som belønning. «Søket» i denne fortellingen er følgelig todelt og tilsvarer grovt sett to genretyper: Vi har på den ene siden en ung mann som møter livets prøvelser og gradvis lærer å hankses med begjæret (dannelsesroman), og på den andre siden en far som gang på gang redder ham og søker å sette ham på rett spor (*conte*). Søket har dessuten tre episoder, tilsvarende eventyrets tre «tester», her fordelt på tre land: Spania, England og Amerika.<sup>800</sup>

I likhet med den klassiske fortellingen viser den fulle tittelen til fortellingens eksemplariske form: *Histoire de Jenni, ou l'athée et le sage, par M. Sberloc, traduit par M. de La Caille*. Den klassiske fortellingen binder sammen protagonistens navn og den sentrale filosofiske problematikken med et *ou* (jf. *Zadig ou la destinée*, *Candide ou l'optimisme*) for å markere at plott og tema er sidestilt, og at fortellingens eksemplariske verdi ligger på dens filosofiske plan. Angivelsen *Histoire de Jenni* peker i stedet i retning av romanen (jf. *L'Ingénu* som *histoire véritable*), og tittelens andre ledd, *le sage et l'athée*, viser til den lange dialogen mellom Freind og Birton om ateismen. Resultatet er at fortellingen allerede i tittelen peker på sin sammensatte utsigelsesmodale karakter. Den filosofiske problematikken som annonseres i tittelen er dessuten verken et tema eller en tese, men en konflikt eller relasjon mellom to filosofiske posisjoner, ateisme og teisme. Men denne problematikken er vel å merke ikke gjennomgående i hele fortellingen, for selv om ateismen utgjør en fare for Jenni i fortellingens hoveddel, er det inkvisisjonens Spania og fanatiske katolikker som dominerer i innledningen. Vi skal se spørsmålet om filosofisk søk i lys av fortellingens eksemplariske rammeverk og handlingsforløp.

I *Histoire de Jenni* danner åpningen og avslutningen en ramme rundt fiksjonen som definerer fortellingen som eksemplarisk, men i likhet med *Les Oreilles...* stiller denne innrammingen flere spørsmål enn de den avklarer. Jennis historie åpner med en apostrofering av leseren: «Vous me demandez, monsieur, quelques détails sur notre ami le respectable Freind, et sur son étrange fils. Le loisir dont je jouis enfin après la retraite de milord Peterborou me permet de vous satisfaire. Vous serez aussi étonné que je l'ai été, et vous partagerez tous mes sentiments».<sup>801</sup> Fortellingen

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, s. 655, «De vil si dem enig i at en vis mann kan kurere gale».

<sup>800</sup> I en analyse av veltalenhetsfigurer i *Histoire de Jenni*, knytter Thomas Carr jr. fortellingens tre ledd til Freinds tre «seire» som retor, noe som medfører at hans forsvarstale for Lord Peterborou i det engelske parlamentet utgjør den andre episoden (Carr 1978). Dét er imidlertid en episode som primært tjener til å utpensle vårt bilde av Freinds talegaver og som ikke har noen funksjon i forhold til plottet. Jeg har derfor valgt å se bort fra episoden.

<sup>801</sup> P, s. 597, «De ber meg om, min herre, noen detaljer om vår venn, den respektable Freind, og om hans eiendommelige sønn. Fritiden jeg nyter etter at milord Peterborou har pensjonert seg gjør det mulig for meg å tilfredstille Dem. De kommer til å bli like overrasket som jeg har vært, og De vil dele alle mine følelser».

avslutter med å vende tilbake til den samme situasjonen: «Vous conviendrez qu'un sage peut guérir des fous». M. Sherlock, øyenvitne og forteller, henvender seg i åpningen til en personifisert leser, «monsieur», etter dennes påtrykk, som tilsynelatende ligger forut for fortellingen. Målet er å tilfredsstille leseren med noen «detaljer» om Freind og Jenni, og å få «monsieur» til å dele Sherlocs følelser. Dette peker tilbake til tittelens første del; det dreier seg om en *histoire*, en mer sannsynlig, mer følelsesgenererende og mer historisk og sosialt situert fortelling enn den klassiske *conte philosophique*. Avslutningssetningen presiserer imidlertid at samfølelsen med Sherlock har som formål at leseren skal kunne si seg enig i at en vis mann kan kurere gale. Dette peker tilbake til tittelens andre del; ateisten i «*le sage et l'athée*» er en gal mann som kan kureres, og fortellingen viser hvordan, med utgangspunkt i Jennis dannelseshistorie. Dersom man går med på en viss likhet mellom ateismens funksjon i denne fortellingen og den «illusoriske teorien» som den klassiske filosofiske fortellingen plukker fra hverandre (noe som kan diskuteres), blir *Histoire de Jenni* en eksemplarisk demonstrasjon av teismens frelsende kraft overfor ateismens farer, forsterket av et ideelt sett totalt sammenfall av følelser hos forteller og leser. Fortellingen fremholdes følgelig som eksemplarisk, og selv om «moralen» presenteres *a posteriori*, på bakgrunn av en partikulær og situert *histoire* med følelsesappell, er det også denne gangen fortelleren som utleder en maksime av materialet. Som i *Oreilles...*, er leserens oppgave i bunn og grunn redusert til å si seg enig, noe som trekker fortellingen i retning av allegorien. Vi skal forfølge spennet mellom *histoire* og allegori i det følgende, men først se på hva slags forløp som fyller den eksemplariske rammen.

Fortellingens «detaljer» har altså som filosofisk og argumentativt mål å vise at ateister kan kureres. Dette sammenfaller på handlingsplanet med at orden gjenoprettes; de onde får sin straff, de gode får sin lønn, og det hele feires på tradisjonelt vis med bryllup. I likhet med andre sene fortellinger, utfylles dette tradisjonelle *conte*-skjemaet med en kombinasjon av seriell og sekvensiell handlingsoppbygning. Forløpet er serielt organisert i den forstand at Freind redder Jenni tre ganger, på tre forskjellige steder. Men gjentagelsen virker ikke på samme måte som i den klassiske fortellingen. For eksempel har episoden i Barcelona ingen funksjon i forhold til Jennis «dannelsessøk». Den tjener mest til å fremstille ham som heltmodig, vakker og lett å lede for aktive kvinner (Jenni lar seg forføre av inkvisitoren elskerinne, doña Boca Vermeja). Det er kun Freind som «testes» som helt, og som gjenoppretter orden ved å frigi Jenni, jevne inkvisisjonens fengsel med jorden og sørge for at inkvisitoren Caracucarador får en straff som står til forbrytelsene. Barcelona-episoden berører heller ikke ateismens problem, men virker snarere som presentasjon av teismens og ateismens felles fiende i katolsk fanatisme av dummeste sort. Det er særlig den lange dialogen med studenten Comodios fra Universitetet i Salamanca som utdyper

dette, en burlesk dialog som blottstiller studentens manglende evne til å tenke. Dialogen har ingen plottdrivende funksjon utover å innlemme ham i persongalleriet slik at han kan giftes bort til Boca Vermeja og Barcelona-episoden kan avsluttes for godt.

Det er først ved returen til London at ateismen tematiseres. Det sammenfaller med at de egentlige prøvelsene starter for Jenni, noe som markeres med tittelen på fjerde kapittel: «Jenni commence à se corrompre».<sup>802</sup> Man kan følgelig si at det filosofiske søket skifter innhold etter tre kapitler, fra en «klassisk» satirisk harselas med katolisismen til en mer omfattende kritikk av ateismen. Utskiftningen av det filosofiske søket sammenfaller i resten av fortellingen med at Birton erstatter studenten som ideologisk talsmann, og at Mme Clive-Hart erstatter Boca Vermeja som begjærsobjekt. Dette deler fortellingen i to og undergraver eventyrets tre «tester» som struktur. Ateismen som filosofisk motstander i begge de siste episodene innebærer dessuten at de er heftet sammen på tilnærmet sekvensielt vis, fremfor den klassiske gjentakelsesstrukturen. Tilsynelatende avsluttes London-episoden med at Freind betaler kreditorene, overtaler mannen Jenni har såret til å trekke sin anmeldelse og presenterer Jenni for Primerose. Men det er dette forsøket på å redde Jenni som i neste omgang utløser katastrofen, for Clive-Hart vil ikke gi slipp på ham, forgifter både sin mann og Primerose, og flykter med Jenni og Birton til Amerika. Dette forskyver rollefordelingen: Det er Clive-Hart som er Freinds egentlige motstander i fortellingens siste tre fjerdedeler, tilsvarende inkvisitoren Caracucarador. Det er dessuten ikke Freind som rydder henne av veien; den saken ordner i stedet en gruppe amerikanske kannibaler på beleilig vis. Indianernes «naturreligion», som målbæres av den «edle ville» Parouba, representerer heller ikke noen «tredje» ideologisk posisjon som Freind må ta et oppgjør med, men underbygger i stedet den voltairske teismens universalitet og forsterker likhetstegnet mellom ateisme og uorden, ettersom de ville er mer «siviliserte» enn ateistene. De to siste «redningene» av Jenni er følgelig varianter av den samme; det handler om å frelse Jenni fra ateisme og uorden, og episoden i Amerika skyldes at det første redningsforsøket slår feil. Hoveddelen av fortellingen danner slik et trekantdrama der Jenni slites mellom Freind og Clive-Hart, mellom godt og ondt; innenfor dette skjemaet opptrer Birton som en slags fordobling av Jenni i det avsluttende oppgjøret, der «faren» får «sønnen» til å ta til fornuft.

*Histoire de Jenni* byr følgelig på en forløpsstruktur som spiller på det tradisjonelle eventyrets tre tester og den klassiske fortellingens gjentatte avvisning av en tese, men som også overskrider modellene med sekvensielle, intrigedannende elementer. En effekt av dette er at Jennis historie

---

<sup>802</sup> *Ibid.*, s.611, «Jenni begynner å forderves».

fremstår som sammensatt av to fortellinger med hvert sitt filosofiske «søk», en kort fortelling om katolisismen og en lang om ateismen. Det er kun den siste som setter Jennis «dannelse» i fare, og det medfører at den innledende Barcelona-episoden kan synes som en unødvendig lang innledning til det som er fortellingens «egentlige» forehavende. Dette underbygges av at Sherlocs avsluttende maksime tilsynelatende kun gjelder den siste delen av fortellingen; de «gale» som kan «kureres» er ateistene, og ikke katolikkene. For fanatikere kan man ikke snakke til fornuft, det påpeker Freind med all tydelighet: «J'ai toujours remarqué qu'on peut guérir un athée, mais on ne guérit jamais le superstitieux radicalement; l'athée est un homme d'esprit qui se trompe, mais qui pense par lui-même; le superstitieux est un sot brutal qui n'a jamais eu que les idées des autres».<sup>803</sup> Fortellingens endelige vendepunkt, «omvendelsen» som bringer Jenni tilbake i folden og gjenoppretter orden, bygger også opp under at ateismen er den «tesen» som fortellingen skal motbevise.<sup>804</sup> For å oppsummere fortellingens *conte*-struktur kan man følgelig si at den har to helter, en *héros-victime* (Jenni) og en *héros-quêteur* (Freind), og to filosofiske «søk» (avvisning av katolisismen og avvisning av ateismen). Det er imidlertid kun det siste søket som er knyttet til Jennis «metamorfose», og som ligger til grunn for fortellingens eksemplariske verdi, en verdi som konkretiseres i en ferdigformulert maksime av en art som ikke starter noe nytt fortolkningsarbeid, men som tvert imot krever enighet av leseren.

## ROMAN OG ALLEGORI

Vi har så langt sett at det er flere elementer i *Histoire de Jenni* som bryter med et klassisk *conte*-skjema. Sett i et helhetlig perspektiv trekker disse elementene fortellingen i retning av den «realistiske» eller følsomme romanen, så vel som i retning av en mer tradisjonell allegori enn det man finner i den klassiske *conte philosophique*. Vi skal se kort på disse romanaktige og allegoriske elementene, før vi går nærmere inn på fortellingens skifte av utsigelsesmodi fra narrasjon til dialog.

Den innledende appellen til «monsieur» plasserer ikke bare fortellingen i en fiktiv utveksling, men også i en konkret historisk og geografisk kontekst, i likhet med *L'Ingénu* og *Les Lettres d'Amabed*: Dette er en *histoire*, mer eller mindre *véritable*. Den «milord Peterborou» som Sherloc viser til,

---

<sup>803</sup> *Ibid.*, s. 653, «Jeg har alltid lagt merke til at man kan helbrede en ateist, men at den overtroiske aldri lar seg kurere fullstendig. Ateisten er en tankens mann som tar feil, men som tenker selv; den overtroiske er en brutal tosk som aldri har tenkt annet enn andres tanker». Det samme poenget finner vi i *Pot-pourri*, som et skille mellom jansenister og jesuitter: «On ne peut jamais faire entendre raison à un énergumène; les fripons l'entendent» (*ibid.*, s. 240, «Man kan ikke tale en fanatiker til fornuft, men kjeltringene forstår»).

<sup>804</sup> Studenten fra Salamanca blir riktignok også «omvendt» (*ibid.*, s. 610), men hans fanatisme har aldri fristet Jenni.

deltok faktisk i den spanske arvefølgekrigen i 1705 og hadde legen John Freind med seg.<sup>805</sup> Reiseruter, stedsnavn og lokal koloritt stemmer overens med verdenskartet, og det finnes ingen åpenbare elementer av *merveilleux*. De historiske referansene og fortellingens dveling ved den ubetydelige detaljen skiller den markant fra den klassiske filosofiske fortellingens knapphet og peker mot en «realisme» à l'anglaise, slik vi finner i Defoes (eller Prévosts) romaner.<sup>806</sup>

Fortellingens roman aspekt er også tydelig ved at den sentrale hendelsen, Jennis metamorfose fra unggutt til *bonnête homme*, fremlegges som en smertefull dannelseshistorie av et medfølende øyenvitne. Alle Voltaires filosofiske fortellinger handler på sett og vis om eksemplariske skikkelser som konfronteres med verden og oppnår innsikt, men i dette tilfellet er den unge mannen historisk og sosialt situert i det engelske borgerskapet og ingen eventyrskikkelse eller «bærer» av en egenskap. Dessuten inviterer Sherloc «monsieur» til å dele alle hans følelser ? og de er ikke få. Fra første stund blir leseren bombardert med epiteter, verdibetegnende adjektiv og en pronomenbruk som underbygger kommunikasjonen, som i en samtale: «Vous me demandez [...], notre ami le respectable Freind [...], ce jeune et malheureux Jenni [...], vous avez raison de me dire [...], ce père sage [...], Notre pauvre Jenni», for å ta noen eksempler.<sup>807</sup> *Histoire de Jenni* presenterer seg som en roman, med en dannelseshistorie man inviteres til å leve seg inn i, eller i det minste føle sympati med, og som kun indirekte og *a posteriori* har en eksemplariske verdi, som singular forekomst av noe generelt (jf. s. 89).

Imidlertid peker avslutningssetningens eksplisitte maksime om at en vis man kan kurere gale mot allegorien eller den eksemplariske illustrasjonen *a priori*, som er eksemplariske både som singular forekomst av en generell lov, og som eksempel til etterfølgelse (som bærer av et ideologisk program). På tross av at dette synes å motsi roman- eller *histoire*-genrens modale føringer, kommer det ikke som noen overraskelse, for *Histoire de Jenni* har en mengde «allegoriske» komponenter. For hva annet kan man si om navn som Caracucarador (*cacucaracha* = kakkerlakk) og Comodios (= «Jeg spiser Gud», dvs. katolikk), for ikke å snakke om doña Las Nalgas (Frøken Rumpe) og doña Boca Vermeja (Frøken Rødmunn)? Man kunne her innvende at disse «eksemplariske» navnene skyldes at Barcelona-episoden peker tilbake til den klassiske fortellingens religionssatire, noe som løses innenfor «romanens» rammer ved at fortelleren Sherloc i andre kapittel gir stafettpinnen til Las Nalgas og lar henne fortelle om det han ikke selv

---

<sup>805</sup> Voltaire har smeltet John Freind sammen med hans eldre bror, Robert, som var prest, hvilket understreker hans evner til å «kurere» ateister. Som både lege og opplysningsprest er Freind den perfekte filosof.

<sup>806</sup> Jf. P, s. 1227–1229, se også Desmoris 1981, del 2.

har vært vitne til.<sup>808</sup> En slik forklaring er imidlertid ikke tilstrekkelig, for hva med «hjerteknuseren» Clive-Hart, eller den uskyldige vårblomsten *Primerose*?<sup>809</sup> En karakter som Freind er kanskje kalkert over en historisk person (eller to), men Voltaire utnytter homonymien til det engelske «friend» ved å gjøre ham til toleransens fanebærer og endog barnebarn av Wilhelm Penn, grunnleggeren av kvekernes by Philadelphia.<sup>810</sup> Ateisme-oppgjørets stoppesteder, London og Pennsylvania, går igjen i Voltaires skrifter, og er ved nærmere ettersyn like allegorisk ladet som Barcelona: Mens Spania er fanatismens og inkvisisjonens hjemland, er England for Voltaire opplysningens høyborg, og den nye verden symboliserer både «menneskets natur» (jf. myten om den edle ville) så vel som en ny mulighet for å sette opplysningsidealene ut i livet, fjernt fra tradisjonenes klamme grep.<sup>811</sup> Plasseringen av fortellingen langs en «fremmed» reiserute skaper dessuten en velkjent kontrast til det Frankrike som Voltaire henvender seg til, hvilket innebærer den samme «oversettelsesproblematikken» som kjennetegner de fleste av hans fortellinger.<sup>812</sup>

Men det er ikke bare navn og steder som har en allegorisk biklang. Vel så viktig er fortellingens spill på lignelsene om det tapte får og den fortapte sønn i Lukasevangeliet. Kildebruken sammenfaller med fordoblingen av plottet: På den ene siden har vi sønnen som innser sin feiltagelse gjennom en indre kamp mot stoltheten, stilt overfor nødvendigheten av å vende hjem til den far han har forlatt. Denne kampen er fort overstått for Bibelens fortapte sønn, men ikke like enkel for en romanhelt fra 1700-tallet. På den andre siden har vi den standhaftige far, som ikke bare venter på sin sønn med åpne armer, men som også forserer enhver hindring når han skal hente hjem «sitt ene får» som han har mistet (her skal man ikke glemme at Freind er prest). Voltaire, som i de filosofiske fortellingene som oftest har fulgt et relativt tradisjonelt persongalleri, fornyer denne gangen sin genrepraksis med et far-sønnforhold som står i åpenbar analogi til forholdet mellom Gud og menneske, og som forsterker fortellingens preg av allegori. Fortellingens kanskje mest sentrale filosofiske spørsmål, Gud som et virkende forsyn, inkarneres i en farsskikkelse som frelser sin sønn av kjærlighet.

---

<sup>807</sup> *Ibid.*, s. 598, «De ber meg [...], vår venn den respektable Freind [...], den unge og ulykkelige Jenni [...], de har rett i å si meg [...], denne kloke får [...], Vår stakkars Jenni».

<sup>808</sup> Dialogen med studenten er heller ikke ført i pennen av Sherloc, men av Jacob Hulf, lordens sekretær, uten at det synes å være noen grunn til det.

<sup>809</sup> René Desmoris gjør en historisk og allegorisk analyse av fortellingens navn og andre kilder som er enda mer omfattende enn Pléiade-utgavens noteapparat, jf. Desmoris 1981, s. 90–100.

<sup>810</sup> Som vi skal se, spiller det franske «frein» (brems) også med. Kvekernes dyrking av vennskapet er viden kjent, blant annet fra Voltaires egne *Lettres philosophiques*.

<sup>811</sup> London var dessuten også det (fiktive) utgivelsesstedet som figurerte på de filosofiske materialistenes bøker.

<sup>812</sup> Fortellingen er «oversatt» av «M. de la Caille», en historisk person. Se P, s. 1234.

*Histoire de Jenni* kan følgelig ikke ubetinget kalles en «realistisk» roman, men trekker også tydelig i retning av allegorien, noe som har avgjørende betydning for fortellingens filosofiske virkning på leseren. Leseren, «monsieur», har bestilt «détails» som krever «loisir». Med andre ord vil han ha en underholdende, «sann» fortelling der det partikulære ved hendelsene står i fokus, som i 1700-tallets «realisme». Det han får, er imidlertid en eksemplarisk fortelling, ferdig fortolket med maksime og det hele, og uten noen persiflerende avslutningspiruett. Et slikt resultat aksepteres ikke nødvendigvis uten videre, og dette problemet kommer vi tilbake til i det påfølgende. Vi skal først se at bevegelsen fra «roman» til moralsk-eksemplarisk fortelling ledsages av et skifte fra narrasjon til dialog som utsigelsesmodus.

## DRAMA OG FILOSOFISK DIALOG

Som vi har sett, skaper fortellingens kamp på to fronter et todelt filosofisk «søk», organisert slik at den innledende Barcelona-episoden parkerer fanatisk katolisisme på sidelinjen, før fortellingen går løs på ateismen, som er dens hovedanliggende. Denne todelte handlingsoppbygningen sammenfaller i grove trekk med et skifte fra en satirisk til en patetisk følelsesmodus. Den innskutte beretningen fra Las Nalgas benytter et velkjent burlesk register med kjødelighet som drivkraft og «oversettelse» som sentral teknikk. Sammen med Boca Vermeja smugkikker senioritaen på Jenni i badet fordi de har «une extrême envie de voir comment un animal english et hérétique était fait», og trekanten som følger beskrives som «offrandes» og «actes de dévotion».<sup>813</sup> Selv Sherlocs ellers så patetiske tone får satiriske islag i den påfølgende beretningen om Barcelonas fall, for Boca Vermeja er «embellie par ses larmes, comme c'est l'usage».<sup>814</sup> Alle midler brukes til å latterliggjøre den spanske katolisismen. Det innebærer at bruken av dialog i fortellingens første del er et grep for å dramatisere og variere fremstillingen, og ikke et tegn på virkelig tankeutveksling.

På en slik bakgrunn kan man si at narrasjon er den grunnleggende utsigelsesmodusen i den første delen av *Histoire de Jenni*. Den uthevede dialogen med studenten fra Salamanca danner kanskje et formelt motstykke til den senere dialogen med Birton, men den er ingen virkelig filosofisk dialog, snarere en «goddag-mann-økseskaft» som tjener til å vise den fanatiske katolikkens manglende fornuftsevner, ikke ulikt en satirisk dialog som *Entretiens d'un sauvage et d'un bachelier*. Når samtalen ikke slutter med at «eksperten» gir opp, eller at «spørreeren» ikke vil høre mer, men i stedet med at

---

<sup>813</sup> *Ibid.*, s. 598ff, «en voldsom lyst til å se hvordan et english og hedensk dyr var skapt», «ofre», «tilbedelseshandlinger». Her er likheten slående med «offer»-oversettelsen i *Les Oreilles...* Episoden henspiller også på de to unge frøkene som smugkikker på L'Ingénu gjennom nøkkelhullet og bak buskene mens han «bader» i elven.

<sup>814</sup> *Ibid.*, s. 602, «forskjønnnet av sine tårer, slik vanlig er».

studenten lar seg omvende, skyldes det at Freind taler til hans begjær og lykkes med å overbevise ham om at Bibelen tillater at prester gifter seg.<sup>815</sup> Studenten gjør seg til protestant for å kunne ha sex, og ingen grunnleggende endring har skjedd med den katolske kirken; den hersker fortsatt gjennom vold og makt, tradisjon og myter, i stedet for gjennom appell til fornuften. Måten å bekjempe den på er å vende myten mot den gjennom en satirisk og burlesk *conte*, og slik avsløre hvordan dens pompøse og latterlige fremtoning dekker over en dypt irrasjonell, begjærstyrt og antihumanitær ideologi.

Med ateismen er det imidlertid annerledes, for ateister kan man i følge Freind snakke fornuft med. I tråd med dette skifter fortellingen etter hvert sin grunnleggende utsigelsesmodus fra narrasjon til dialog, slik at dialog ikke kun varierer og dramatiserer fremstillingen, men også brukes i sin egen rett, for å argumentere. En narrativ utsigelsesmodus beholdes riktignok for å fremstille ateismens karakter av uorden og slik illustrere hva som skjer i praksis når enkeltindividets appetittlov settes foran samfunnets morallover. I denne narrative fremstillingen benyttes en rekke dramatiserende grep som dialog, historisk presens og tablåer, foruten en handlingsoppbygning med plutselige omslag og et utfall som i Voltaires rørende komedier der familien til slutt gjenforenes i gledestårer.<sup>816</sup> Sherloc skaper dessuten en viss dramatisk suspens ved at han holder igjen sin kunnskap: «Ici le souvenir de ce que j'ai vu me suffoque»,<sup>817</sup> og han understreker hendelsenes teatraliske karakter ved å gjengi de ulike aktørenes positurer og gester; de faller på kne, de gråter, eller de fortrekker ikke en mine. Men all denne «dramatiseringen» av narrasjonen opererer på et annet plan enn den filosofiske dialogen; poenget er å illustrere ateismens negative resultater og å få leseren til å dele fortellerens følelser overfor illustrasjonen. Den filosofiske dialogen tar på sin side ateistenes fornuftsevner på alvor og søker å omvende dem med argumenter. Slik søker *Histoire de Jenni* å løse sin dobbelte retoriske situasjon: på den ene siden å latterliggjøre den katolske kirken, som er teisters så vel som ateisters felles fiende, på den andre siden å både kritisere og gå i dialog med ateistene.

Hvorvidt kombinasjonen av modi kan lykkes i denne balansegangen, er en annet sak. Før vi går videre på det, skal vi imidlertid stille et enda mer grunnleggende spørsmål: Hva er det fortellingen vil? Vi har så langt diskutert fortellingens handlingsoppbygning og kombinasjon av genreelementer som om fortellingens formål er å omvende ateister, slik den avsluttende maksimen og innskuddet av filosofisk dialog tilsier. Men dialogens modus tjener i like stor grad til

---

<sup>815</sup> Blant annet ved å feilsitere Paulus, se P, s. 608 og notene.

<sup>816</sup> Kanskje i særdeleshet *L'Enfant prodige*, som også bygger på lignelsen om den bortkomne sønn, jf. s. 117.



å presentere Voltaires teistiske posisjon. Kanskje er det viktigere for Voltaire å markere sin posisjon og sin gode vilje enn å overbevise?<sup>818</sup>

Som *Mémoires secrets* kommenterer, kan man se på dialogen som en «très longue dissertation, aussi dialoguée». Til forskjell fra narrasjon som argumenterer indirekte ved å vise de praktiske konsekvensene av en motstanders teorier, gjør dialogformen det mulig å presentere en ideologisk posisjon med en viss fylde. Fortellermonolog er selvsagt også en mulighet, men dialog dramatiserer argumentasjonen, gjør den mer variert og mindre kjedelig. Den utviklingen vi har sett i de sene fortellingene, der punktering av metafysiske blindveier får selskap av «positiv» innsikt og oppfordring til reform, kan sies å kulminere med *Histoire de Jenni*, som for *conte*-genrens del gir den klareste og mest omfattende presentasjonen av Voltaires teisme. Vi skal i det følgende se nærmere på denne presentasjonen, før vi undersøker fortellingens «følelseretorikk», eller kombinasjon av eksemplarisk form og appell til leserens følelser.

## TEISMENS TESE

Den teistiske tesen i *Histoire de Jenni* blir fremlagt eksplisitt i den lange filosofiske dialogen mellom Freind og Birton og implisitt i fortellingens handling. Dialogen fyller fire av fortellingens tolv kapitler og finner sted på et skip under Amerikas stjernehimmel, med Sherloc, Jenni og et knippe indianere som tilhørere. De sentrale spørsmålene er alle gjengangere i den voltairske diskusjonen av metafysiske spørsmål: guds eksistens, det ondes problem og de moralske konsekvensene av forholdet mellom Gud og menneske. Den teistiske posisjonen som markeres er som tidligere et forsøk på å forene materialisme og etikk, naturlov og moralsk lov, med Gud som det nødvendige bindeleddet. Birton representerer materialistene med mange av sine argumenter, mens Freind gjentar mange av Voltaires poenger. Like fullt er det ikke slik at Freind ubetinget er Voltaires talerør, for Birton gjengir i mange av sine spørsmål Voltaires egen tvil, og Freind går på flere punkter lenger i retning av kristendommen enn Voltaire har gjort i tidligere tekster.<sup>819</sup> Man kan snarere si at Voltaire her samtaler med seg selv, slik at dialogen får preg av å utprøve en egen filosofisk tanke og konfrontere den med sine konsekvenser. Samtidig er dialogen eksplisitt en

---

<sup>817</sup> P, s. 618, «Minnet om det jeg har sett får meg her til å miste pusten».

<sup>818</sup> Dette er delvis også Clifton Cherpacks poeng: «Voltaire felt the need here to create in his own defense something positive, something appealing and reassuring. Hence [...] the interpolation of the dialogues, for it would have been a difficult and lengthy task to embody so many positive abstract ideas in his narrative action» (Cherpack 1956, s. 32). Jeg er imidlertid ikke enig i at handlingen står ved siden av den filosofiske problematikken, slik Cherpack hevder (jf. Cherpack 1956, s. 28, «The most important philosophical problems in *Jenni*, however, are not raised by means of the actions of the tale»). Sammen med den eksemplariske rammen og den følsomme fortelleren er handlingen avgjørende for fortellingens filosofisk-didaktiske virkning.

<sup>819</sup> For eksempel i forhold til spørsmålet om samvittigheten og sjelens udødelighet, jf. Cherpack 1956.

duell, der Freind vinner gjennom sin veltalenhet. Vi skal se på både argumentene og retorikken, samt på hvordan handlingen belyser argumentene og omvendt.

Dialogen har flere etapper. Først behandles spørsmålet om Guds eksistens, som er grunnlaget for både deisme og teisme. Her er kronargumentet som før at «tout est art»: Skaperverkets lovmessighet røper en nødvendig årsak, verdens arkitektur røper en arkitekt. Dernest berøres det ondes problem, som er «le fort de la dispute», det vil si det mest vektige motargumentet i Voltaires øyne. Så snart Freind har «vunnet» denne runden, er veien åpen for å diskutere teismens store spørsmål, det Birton formulerer som: «Qu'y a-t-il entre l'Être infini et nous autres vers de terre?», med andre ord hvordan Gud virker i verden som en aktiv kraft, hvordan Gud angår menneskene direkte og legger moralske føringer for deres liv.<sup>820</sup> Det er dette siste som står på spill i Jennis situasjon, og Freinds egentlige ærend er følgelig å overbevise ateistene om at uklanderlig vandel er nødvendig både for fellesskapet og for den enkelte. Guds eksistens er det grunnleggende premisset, men slutningen fra naturlov til morallov krever en rekke mellomregninger for å overbevise en materialist som Birton.

La oss ta premisset først. Freinds kanskje største retoriske «knep» er at han aldri egentlig overbeviser Birton om Guds eksistens; han insisterer tvert imot på at han har rett, uten at Birton har sagt seg enig, og bygger så videre på det tilsynelatende beviste premisset. Etter første runde svarer Birton «Nous verrons celà ; pardieu ! c'est une affaire à examiner», mens Freind viker unna spørsmålet om materiens evighet med et «Je vous ai, je pense, prouvé qu'il existe une intelligence suprême».<sup>821</sup> Til Birtons påpekning av det ondes problem svarer han igjen «Mes amis, souvenez-vous toujours qu'il existe un Être suprême ; je vous l'ai prouvé, vous en êtes convenu», og etter å ha utstyrt menneskene med fri vilje og slik gjort dem ansvarlige for sine onde handlinger, gjentar han nok en gang: «souvenons-nous que l'existence de Dieu est démontrée ; il n'y a plus à disputer sur son existence».<sup>822</sup> Til dette svarer Birton: «j'ai craint un moment que vous me finissez croire en Dieu. Mais j'ai de terribles objections à vous faire», før han merkelig nok fortsetter innvendingen med å gi Freind rett: «Eh bien, soit ! il y a un Dieu, je vous l'accorde».<sup>823</sup> Birtons plutselige omslag fra ateisme til deisme gjør det mulig også å gjøre ham til teist, ved å underbygge

---

<sup>820</sup> P, s. 647, «Hva finnes mellom det uendelige Vesenet og oss andre metemark?»

<sup>821</sup> *Ibid.*, ss. 633, 635, «Det skal vi se på, sant for dyden! Det er en sak å finne ut av», «Jeg mener å ha bevist for Dem at det finnes en allerhøyeste intelligens».

<sup>822</sup> *Ibid.*, ss. 642, 645, «Mine venner, husk alltid at det finnes et høyeste Vesen; det har jeg bevist for Dere, det har Dere sagt Dere enige i», «la oss ikke glemme at Guds eksistens er bevist; det er ikke lenger grunn til å trette om hans eksistens».

<sup>823</sup> *Ibid.*, ss. 646, 647, «jeg fryktet et øyeblikk at De skulle få meg til å tro på Gud. Men jeg har fryktelige innsigelser til Dem», «Vel, la gå! Det finnes en Gud, jeg innrømmer Dem det».

Guds direkte betydning for menneskenes moralske fremferd. Her har Freind to hovedargumenter som Birton bøyer seg for: samvittigheten som indre morallov og nødvendigheten av en forestilling om en *Dieu remunerateur et vengeur* som samfunnstabiliserende faktor.

Det siste argumentet kjenner vi igjen fra tidligere sammenhenger; menneskenes begjær er uendelig og trenger en begrensning, en lov, en Gud. Hvis ikke gjør mennesket seg selv til Gud, og ofrer verden til sin egen mage: «Si les autres êtres sont moutons, je me fais loup; s'ils sont poules, je me fais renard».<sup>824</sup> Som det formuleres i *L'Ingénu*, må «dyden gi seg selv en brems»; det singulære perspektivets appetittlov må bremses for at menneskene skal kunne inngå i et samfunn. Dette er fortellingens viktigste poeng, og det gjenspeiles også i handlingen: På den ene siden har vi et far-sønnforhold der Freind er både «venn» (*freind*) og «brems» (*frein*), den samme «venn i nød» og moralske brems som Faderen selv, en dobbelhet som gjenspeiles i Birtons endelige knefall: «Birton et ses amis ne purent tenir d'avantage; ils se jetèrent aux genoux de Freind. 'Oui, dit Birton, je crois en Dieu et en vous'».<sup>825</sup> På den andre siden understreker handlingen og dens epifonemer at eiendomsretten anses for å være samfunnets base, og at det derfor er ateistenes brudd på eiendomsretten som gjør den så farlige. Det siste skal vi utdype med noen eksempler.

Freind setter ikke pris på at Jenni har rippet inkvisitoren elskerinne, og formulerer det som et brudd på eiendomsretten: «il ne faut jamais prendre le bien d'autrui». Dette er likevel ikke grunn nok til å brenne ham, for som Freind formulerer det: «il faut proportionner les peines aux délits», og «Il ne faut jamais faire mourir un homme que quand la chose est absolument nécessaire pour le salut du prochain».<sup>826</sup> Disse tre budene er grunnleggende for fortellingens moralske plattform, og de underbygges som «naturlige» ved at de amerikanske indianerne også praktiserer dem. Den edle ville Parouba påpeker at «C'est un grand péché de voler le bien d'autrui», og indianerne praktiserer en like-for-likebasert hevnløggikk som medfører at de ikke rører Paroubas datter, men spiser Mme Clive-Hart fordi hun skyter en av dem i ryggen: «il faut rendre à chacun selon ses œuvres».<sup>827</sup> Det er i bunn og grunn bare sosiale konvensjoner som skiller Voltaires indianere og hans engelskmenn, noe som kommer frem når indianerhøvdingen som en ærefull gest vil kysse Freinds hellige kjønnsorganer, og Sherloc tørt gjør ham oppmerksom på at hvert land har sine

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, s. 652, «Hvis de andre er sauer, gjør jeg meg til ulv; hvis de er høner, gjør jeg meg til rev». Det samme argumentet finnes under oppslagsordet ATHÉE i *Dictionnaire philosophique*.

<sup>825</sup> *Ibid.*, s. 654, «Birton og vennene hans kunne ikke holde stand lenger, og de kastet seg for Freinds knær. 'Ja, sa Birton, jeg tror på Gud og på Dem'».

<sup>826</sup> *Ibid.*, ss. 602, «man må aldri ta det som tilhører nesten», «straffene må stå til forbrytelsene», «Man må aldri ta livet av et menneske, med mindre det er absolutt nødvendig for å frelse nesten».

<sup>827</sup> *Ibid.*, ss. 623, 627, «Det er en stor synd å stjele nestens gods», «man må gi enhver igjen i henhold til hans egne verk».

seremonier.<sup>828</sup> Til Clive-Harts ukonvensjonelle død er Freinds kommentar: «elle est morte comme elle devait mourir», med andre ord fortjente hun ikke bare sin skjebne, men hun «måtte» også dø, det var også «absolutt nødvendig» at hun døde for at «nesten» (Jenni) skulle frelses. For Clive-Hart er fortellingens eneste fullendte ateist, som fullt ut følger sin personlige appetittlov: Hun har tre elskere og tar livet av sin ektemann fordi han står i veien for hennes frihet. Hennes eneste replikk er en oppfordring til å bli kvitt ham fordi hun synes han er så kjedelig.<sup>829</sup> Med andre ord: Det patriarkalske samfunnet er et hinder for hennes appetitt, og Gud er en festbrems. René Desmoris har gjort en interessant observasjon i denne sammenhengen, ved å sette Clive-Hart i forbindelse med den figuren som er totalt fraværende i fortellingen: Jennis mor. Med en talende etymologisk forbindelse mellom *mater* og *materie* gjør Desmoris et viktig poeng ut av hvordan det eneste mektig-feminine elementet samles i en kaosskikkelse som må utraderes for at alt skal kunne være orden (jf. at «la nature» blir til «tout est art»).<sup>830</sup> Et overgripende regelsett må bestemme hvem som skal kunne eie hva og ha sex med hvem, hvis en viss type patriarkalsk maktstruktur skal kunne legitimeres.

Dette poenget vinner hjem overfor Birton. I egenskap av rasjonalist forstår han at en regulerende forestilling om straff eller belønning er nødvendig for å opprettholde samfunnets orden, særlig overfor maktsyke konger og en sulten og vulgær allmue. Forestillingen om en mektig Gud lønner seg ikke bare for ham selv og hans klasse, men også for samfunnet som helhet.<sup>831</sup> Men krever et slikt argument reell (og ikke bare nødvendig) gudstro også fra den opplyste filosofen? Behovet for å etablere en morallov som gjelder *alle*, lokker her Voltaire ut på en teologisk glattis og gjør at Freind tyr til argumenter som Voltaire tidligere har unngått. Det dreier seg om menneskenes frie vilje, som i denne sammenhengen blir nødvendig for at Gud skal være både god og allmektig, det dreier seg om samvittigheten som en slags interiorisert dydsbrems, og det dreier seg om muligheten for straff eller belønning fra oven.<sup>832</sup> For selv om Guds makt overskrider naturlovenes «generelle forsyn», går ikke Voltaire med på noen *providence particulière* der Gud blander seg direkte inn i den enkeltes skjebne. Løsningen blir da å holde døren på gløtt for straff eller belønning i det hinsidige, en løsning med teologiske implikasjoner som Voltaire helst vil

---

<sup>828</sup> I den engelske settingen er det ekteskapet som er den dominerende seremonien, for ekteskapet regulerer retten til penger så vel som til sex. Freind opptrer ikke overraskende som den store ekteskapsinnstifteren, og bringer orden i tre slike forhold.

<sup>829</sup> Jf. «Quand il te prendra l'envie d'en tuer quelque autre, je te prie de donner la préférence à mon mari; car il m'ennuie furieusement» (P, s. 616, «Når du får lyst til å drepe en annen, ber jeg deg om å foretrekke mannen min, for han kjeder meg umåtelig»).

<sup>830</sup> Jf. Desmoris 1981, s. 120.

<sup>831</sup> Til forskjell fra studenten kan Birton abstrahere tanken fra sin personlige situasjon, jf. argumentet om at ateisten kan tenke, til forskjell fra fanatikerens.

<sup>832</sup> For en diskusjon av spørsmålet om sjelens udødelighet, se Pomeau 1956, s. 399.

holde seg unna, og som han løser mindre elegant ved å la Freind påpeke at man ikke kan bevise det motsatte heller. Man kan ikke være sikker på at det ikke finnes noen «Dieu remunerateur et vengeur», så da er det tryggest å oppføre seg pent...

Voltaires/Freinds problem er å bevise at den «naturlige orden», som i hans øyne ligger til grunn for et patriarkalsk samfunn, ikke bare finnes, men at den også håndheves, på en eller annen måte. Dette må ses i sammenheng med valget av genre: Dette er en filosofisk fortelling som henvender seg til «vanlige» lesende og tenkende mennesker, og det medfører at de filosofiske spørsmålene må presenteres gjennom slående bilder eller eksempler, slik at de fremstår for leserne på et konkret plan. Valget av *conte*-genren og romanen innebærer at spørsmålene må gjelde de enkeltskjebnene som utspiller seg på papiret. Det er følgelig ikke til å overraskes over at Freind reiser spørsmålet om et partikulært forsyn når han får høre om Clive-Harts ublide skjebne. Han sier: «je serais tenté de croire que Dieu agit quelquefois par une providence particulière, soumise à ses lois générales, puisqu'il punit en Amérique les crimes commis en Europe, et que la scélérate Clive-Hart est morte comme elle devait mourir. [...] Je n'ose le croire, mais je le souhaite; et je le croirais si cette idée n'était pas contre toutes les règles de la bonne métaphysique».<sup>833</sup> Stikk i strid med den historiske kontingensen som er det gjennomgående og strukturerende grepet i Voltaires klassiske fortellinger (at ting «bare skjer»), og som tematiseres i mange av 1700-tallets romaner, trer her «genrens lov» inn på sitt mest tradisjonelle vis, dekker til at Clive-Hart *slett ikke* straffes for sin fortid, og antyder at hennes utkomme er resultatet av et direkte virkende forsyn. Hennes «fatales aventures» gjøres til og med om til et advarende eksempel i henhold til loven om at det går godt med de gode, mens de onde straffes, ikke bare i det hinsidige, men i *conte*-genrens «dennesidige» univers: «j'espère que Dieu inspirera des mœurs plus honnêtes à ces jeunes gens, et que l'exemple terrible de la Clive-Hart les corrigera», sier Freind.<sup>834</sup>

Bruken av *conte*-genren synes her å slå ut i en tradisjonell moralsk-eksemplarisk praksis som står i stil til Sherlocs maksime om at en vis mann kan kurere gale. Men det er verd å merke seg at Freind med sin kommentar ikke egentlig kommer med et bevis eller argument, men snarere beskriver den «følelsen» av guddommelig orden som beretningen om Clive-Harts skjebne gir ham. Dette er viktig for hele den fremleggingen av «teismens tese» som vi har analysert frem til

---

<sup>833</sup> P, s. 624, «jeg kunne fristes til å tro at Gud noen ganger virker gjennom et partikulært forsyn, underlagt sine generelle lover, siden han i Amerika straffer forbrytelser begått i Europa, og siden den skjendige Clive-Hart døde slik hun måtte dø. [...] Jeg tør ikke tro det, men jeg ønsker det, og jeg ville trodd det dersom ikke tanken stred mot alle reglene i god metafysikk».

<sup>834</sup> *Ibid.*, s. 628, «jeg håper at Gud ansporer disse unge menneskene til et mer sømmelig levevis, og at Clive-Harts grusomme eksempel forbedrer dem».

nå. Valget av *conte* og filosofisk dialog og bestrebelsen på å gjøre de filosofiske spørsmålene håndgripelige og knyttet til skjebner, henger sammen med hva som er teismens grunnlag i Voltaires øyne: en følelse av orden, en «fornuftig følelse» av at det finnes en guddommelighet nedlagt i verden. Verdensmaskineriets innebygde harmoni gir en umiddelbar følelse av evidens, som smelter fornuft og følelse sammen til ett, ikke ulikt det som skjer i Voltaires begrep om *enthousiasme raisonnable* (jf. s. 179). Gjennom argumenter kan man forstå at stjernehimmelens storslagenhet røper en overmenneskelig størrelse, men man kan også føle det umiddelbart. Følelsens singularitet går riktignok ikke ut over enkeltindividets perspektiv, så man kan ikke utelukkende føle seg frem til teismen eller en annen filosofisk posisjon, men ateisten har på sin side et *for* rasjonelt blikk på verden. Han slutter med rette fra et fenomen til dets naturlover, men ettersom han stenger av for den opplevelsen av orden dette gir, ser han ikke at loven «umiddelbart» vitner om en lovgiver. Freinds grep for å «kurere» ateisten blir følgelig å vekke følelsen for verdens guddommelighet gjennom argumenter som taler mer til hjertet enn til intellektet; intrikate metafysiske argumenter «sont plus fait pour vous éclairer que pour vous toucher : je ne veux vous apporter que des raisons, qui peut-être parleront plus à votre cœur».<sup>835</sup> Det avgjørende poenget er å få ateisten til å *føle* at de ulike argumentene er riktige. Den guddommeligheten som er nedlagt i verden er ikke kun et mekanisk prinsipp, for forsynet har også en etisk side som umiddelbart gir en følelse av hva som er rett og galt. Det er følgelig ikke kun argumentene som er viktige for Freind; den teistiske tesens korrekthet beror på at man både forstår og føler at den er riktig, og det betyr at argumentenes gjennomslagskraft gjennom følelsesmessig evidens er beviser for teismen i seg selv.

Kritikere som Desmoris og Howells har pekt på at «vekkingen» av en indre morallov i *Histoire de Jenni* får utslag i en håndheving av patriarkalske (borgerlige) tradisjoner som i beste protestantiske stil setter «la loi du Père» igjennom ved å interiorisere skyld og skape dårlig samvittighet.<sup>836</sup> Sønnens «ødipale» opprør mislykkes, «mor» likvideres, og Jenni priser seg til slutt lykkelig over å vandre pliktens vei.<sup>837</sup> Vi har sett at den «teistiske tesen» som ligger til grunn for en så samfunnskonserverende avslutning på historien, etableres gjennom et samspill mellom dialog og

---

<sup>835</sup> *Ibid.*, s. 630, «er mer gort for å opplyse Dem enn for å røre Dem. Jeg vil kun komme med grunner som kanskje vil tale mer til hjertet Deres».

<sup>836</sup> Jf. Howells 1993, s. 141, Démoris 1981, s. 120. Hvis man ser bort fra spørsmålet om interiorisering av skyld, finnes det på dette punktet klare likhetstrekk mellom *Histoire de Jenni* og en generell tendens i Voltaires tragedier, slik Norbert Sclippa ser det: Fars lov trår inn som en erstatning for en metafysisk orden (Sclippa 1993, s. 121, «Il semble que l'esprit des Lumières [...], refusant la tyrannie des dieux, [...] se soit rangé sous une «loi naturelle» où la puissance paternelle est vu comme la force incontournable et nécessaire»).

<sup>837</sup> Her har fortellingen klare likhetstrekk med *L'Ingénu*, som også vingeklippes og bringes inn under «Fars lov» ved at den seksualiserte kvinneskikkelsen utradres. I *Histoire de Jenni* skaper dette imidlertid ingen harme, ettersom det ikke finnes noen sympati med Clive-Hart.

narrasjon, der handlingselementer som for eksempel Clive-Harts død prøver ut argumenter og illustrerer betydningen av argumentenes følelsesmessige evidens, selv om spørsmål som det partikulære forsyn blir stående uavklart. Poenget er ikke å avklare alle filosofiske og teologiske spørsmål, men å etablere en rasjonell følelsesmessig evidens for at det finnes en Gud, og for at man må oppføre seg skikkelig. Kombinasjonen av dialog og narrasjon trekker her i samme retning, som en dobbeltløpen rifle, eller til og med som en legering, og ikke som et potpurri. Men om teismens styrke er at argumentets gode fornuft (dialog) og følelsesmessige evidens (narrasjon) sammenfaller, så er dette også dens svakhet; for om det ene mangler, så faller også det andre. Vi skal i den påfølgende diskusjonen av «følelsenes retorikk» se at om Freind kanskje virker overbevisende internt i fortellingen (noe han «må» for at Jenni skal frelses, akkurat som Clive-Hart «må» dø), så virker ikke fortellingen slik på makroplanet. *Histoire de Jenni* ender med å markere en posisjon uten å overbevise, og dermed demonstrerer fortellingen også teismens mulige indre uoverensstemmelse med seg selv, dens karakter av filosofisk potpurri, om man vil.

## FØLELSENE RETORIKK

Narrasjon og dialog er modi som i utgangspunktet synes å motarbeide hverandre. Narrasjon søker å vekke interesse for det singulære ved karakterer og hendelser, mens dialog, ved siden av den dramatiske komponenten, tillater en mer omfattende og direkte utbygging av allmenngyldige poenger. På bakgrunn av det foregående, kan vi si at den viktigste retoriske utfordringen i *Histoire de Jenni* er å få de to modiene til å arbeide sammen, slik at sammensetningen bygger bro mellom følelsens singularitet og argumentets allmennhet. I tråd med fortellingens dobbelte retoriske posisjon, plassert som den er i kryssilden mellom den katolske kirken og de filosofiske materialistene, kombineres narrasjon og dialog på negerende vis overfor katolsk fanatisme i Barcelona-episoden og på oppbyggelig vis overfor ateismen i resten av fortellingen.<sup>838</sup> Sett i lys av teismens «fornuftige følelse», kan vi endog si at denne siste og største utfordringen også er av filosofisk karakter. «Hjertet» presses inn i den filosofiske dialogen ved at de metafysiske spørsmålene ikke bare dramatiseres og gjøres «umiddelbare» av dialogformen selv, men at de også utformes på en relativt konkret måte og utprøves og illustreres av både handlingen og argumentenes følelsesmessige evidens. Det medfører at *conte*-forløpet er integrert i den filosofiske problematikken i mye sterkere grad enn i *Les Oreilles...*, selv om begge disse to siste fortellingene

---

<sup>838</sup> Som nevnt utnytter ikke denne kombinasjonen dialogformens fulle potensiale, jf. s. 263.

opererer med dialoger i en eksemplarisk narrativ ramme; splittelsen mellom ramme og innhold er i dette tilfellet ikke like åpenbar.<sup>839</sup>

På den andre siden skal vi ikke glemme at dette er en *conte philosophique*, der formen er meningsbærende og utgjør en del av det filosofiske «budskapet». Dette medfører at fortellingen ikke bare tematiserer verdens orden, men også at dens egen orden står i forhold til hva den tematiserer. For at det i dette tilfellet relativt omfattende og helhetlig utformede budskapet, teismens tese, skal virke overbevisende, er det følgelig ikke nok at Birton eller Jenni overbevises. Sherlock må også lykkes i sin pedagogiske oppgave, nemlig i å få poenget om at en vis mann kan kurere gale til å virke overbevisende. Analogien er tydelig mellom fortellingens «interne» kombinasjon av dialog og narrasjon og makronivået: Sherlock søker å legere den følsomme romandiskursens appell til samfølelse overfor fortellingens «détails» («vous partagerez tous mes sentiments») med den eksemplariske formens rasjonelle argument, som gjør det singulære allment («Vous conviendrez qu'un sage peut guérir des fous»). Leseren må ikke bare forstå eller akseptere argumentet, men også *føle* at det er riktig. Lykkes Sherlock med denne oppgaven? Kan han i det hele tatt lykkes?

*Histoire de Jenni* har en utpreget følsom tone som oppleves som overdreven i vår tid. Sherlock benytter en rekke grep som normalt produserer umiddelbarhet eller tilstedeværelse i forhold til det fortalte. Foruten å gjengi dialog på tradisjonelt vis, kombinerer han også historisk presens og tablåer, som i samtidens roman, for eksempel når Freind finner igjen Jenni i Amerika: «Il s'avance en effet seul, sans armes, à pas lents, vers la troupe. Nous voyons en un moment le chef abandonner la bride de son cheval, se jeter à terre, et tomber prosterné. Nous poussons un cri d'étonnement ; nous approchons ; c'était Jenni lui-même qui baignait de larmes les pieds de son père, qui l'embrassait de ses mains tremblantes».<sup>840</sup> Gesten som her beskrives er karakteristisk for

---

<sup>839</sup> Til gjengjeld er den innledende Barcelona-episoden og dens dialog ikke motivert i forhold til fortellingens plott i samme grad som den påfølgende «redningen» fra ateistene. Resultatet er en todelt fortelling, der overgangen ikke motiveres psykologisk som i *L'Ingenu* (eller *Les Lettres d'Amabed*, på mindre vellykket vis), med det resultat at Barcelona-episoden fremstår som en overdrevent lang innledning og gjør helheten ubalansert.

<sup>840</sup> P, s. 625, «Han går faktisk alene frem, uten våpen, med langsomme skritt mot banden. På et øyeblikk kunne vi se lederen oppgi hestetømmene, springe til jorden og falle ned på kne. Vi roper av forbauselse, vi nærmer oss. Det var selveste Jenni som badet sin fars føtter med tårer, mens denne omfavnet ham med skjelvende hender». Et annet typisk tablå er Primeroses sykeleie: «Mais le mal augmente de moment en moment; et le lendemain elle était à la mort. Nous courûmes chez elle, M. Freind et moi. Nous trouvâmes cette charmante creature pale, livide, agitée de convulsions, les lèvres retirées, les yeux tantôt éteints, tantôt étincelants, et toujours fixes. Des taches noires défiguraient sa belle gorge et son beau visage. Sa mere était évanouie à côté de son lit. Le secourable Cheselden produguait en vain toutes les ressources de son art» (*ibid.*, s. 619), «Men tilstanden forverres fra minutt til minutt, og neste dag var hun ved dødens rand. Vi skyndte oss til henne, herr Freind og jeg. Vi fant dette yndige vesenet matt, likblekt, i krampetrekninger, leppene trukket tilbake, øynene iblant slukket, iblant gnistrende, hele tiden glassaktige.



fortellingen; foruten at inkvisitoren, indianerne og Birton alle faller på kne for Friend, er det verken første eller siste gang Jenni bader sin fars føtter med tårer, som beskrevet over.<sup>841</sup> Tårenivået og fokuset på følelsesuttrykk og gester viser med all tydelighet at karakterene er sterkt følelsesmessig involvert i handlingen, og dette gjelder ikke minst Sherlock selv. Ikke bare er det hos ham at tårene sitter kanskje aller løsest der og da; han beskriver for eksempel hvordan han blir så sterkt grepet av medfølelse med Primerose at han ikke kan snakke («À ce mot, j'avoue qu'un torrent de larmes coula de mes yeux. Je ne pus lui répondre, je ne pus parler au père»)<sup>842</sup>. Men også ved minnet om de rørende begivenhetene, overveldes Sherlock av følelser i den grad at han aktualiserer en av den følsomme romanens viktigste klisjeer: tårene som avbryter skriveprosessen og truer med å viske ut skriften («Ici, le souvenir de ce que j'ai vu me suffoque. Mes pleurs mouillent mon papier. Quand j'aurai repris mes sens, je reprendrai le fil de mon histoire»)<sup>843</sup>. Det er altså ingen tvil om at verken den personale diegetiske fortelleren eller de øvrige karakterene opplever en høy grad av «følelsesmessig evidens». Sherlock ønsker dessuten at «monsieur» skal oppleve det samme. Men fortellingen er like fullt formelt organisert slik at den kun i begrenset grad inviterer leseren til å dele følelsene.<sup>844</sup>

En personal forteller er i utgangspunktet lite egnet til å generere en «fornuftig følsomhet». Dette kan illustreres med utgangspunkt i en av 1700-tallets mest karakteristiske genrer: brevromanen. Brevformens styrke består i at den gjør det mulig å komme på «innsiden» av en karakter og skape følelser gjennom stemningsskifter knyttet til opplevelsen av handlingsgangen. Men i en etterstilt, personal fortelling er dette langt vanskeligere, for følelsene er ikke lenger spontane; de kan bli forsøkt gjenopplevd, men vil alltid bære i seg ettertidens perspektiv, og leseren vil dermed bli tilbudt en følelse som allerede er distansert fra seg selv. I *Histoire de Jenni* er det dessuten verken Jenni eller Freind som forteller; deres følelser fremstilles via annen hånd, og blir enda mer distanserte enn Sherlocks minner om sine egne. Det personale perspektivet innebærer dessuten en innsiktsmessig begrensning som brevformen til fulle demonstrerer, og den etterstilte

---

Svarte flekker vansiret hennes skjønne bryst og ansikt. Moren lå besvimt ved siden av sengen. Den hjelpsomme Cheselden overøste henne forgjeves med alle legekunstens midler».

<sup>841</sup> *Ibid.*, ss. 617, 650, «Jenni vint se jeter à ses pieds», «*Jenni, les yeux mouillés de larmes, se jeta aux genoux de son père, et son père l'embrassa*» («Jenni kom og kastet seg for føttene hans», «*med øynene fulle av tårer, kastet Jenni seg rundt knærne på sin far, og faren kysset ham*»).

<sup>842</sup> *Ibid.*, s. 620, «Jeg innrømmer at ved disse ord flommet er strøm av tårer fra øynene mine. Jeg kunne ikke svare ham, jeg kunne ikke si noe til faren».

<sup>843</sup> *Ibid.*, s. 618, «Her kveles jeg av minnet om hva jeg har sett. Gråten min våter papiret. Når jeg er tilbake ved mine sanser, skal jeg ta opp igjen tråden i historien». Den samme figuren finner vi i Adatés første brev i *Les Lettres d'Amabel*.

<sup>844</sup> Robert Pearson identifiserer merkelig nok den tiltenkte retoriske effekten med den faktiske, på tross av at han like før gjør en analyse av Sherlocks stil som overdreven (jf. Pearson 1993, ss. 233f, «the pompous and effusive style of M.

selvfremstillingen er likeså potensielt forførerisk og villedende overfor leseren som brevet. Selv om fortelleren i dette tilfellet ikke avslører noen åpenbart sviskefull karakter, vil en leser som søker «fornuftige følelsen» i utgangspunktet være mer innstilt på å delta i en fortellings eventuelle «simulatoreffekt» dersom fortellingens normativitet garanteres av en aural forteller, som i *L'Ingénu*. Kombinasjonen av innlevelse og usikker normativitet er et av 1700-tallsromanens viktigste eksperimentelle felt (ta for eksempel Diderots *La Religieuse*), men er dårlig egnet for en fortelling som oppriktig hekter seg på den moralsk-eksemplariske fortellingens tradisjon.

Den modale spenningen i *Histoire de Jenni* er følgelig analog med teismens innebygde problematikk: Hvordan legere følelsens singularitet og argumentets allmennhet? *L'Ingénu* virker «filosofisk» ved å konfrontere simulatoreffekt og eksemplarisk ramme. I *Histoire de Jenni* konfronteres leseren i stedet med en personal fortellers singulære følelse overfor nok en metamorfose til «filosof», en metamorfose som her blir demonstrert uten at leseren deltar i den. Det personale perspektivet og fokuset på Sherlocs følelser gjør at leseren blir stående på utsiden av de andre karakterenes opplevelser. Samtidig ber den eksemplariske formen om aksept av både følelsens og argumentets allmenngyldighet («vous conviendrez que...»). Vanskeligheten med å leve seg inn i Jennis og Freinds følelser gjør det imidlertid umulig for leseren helhjertet å skrive under på gyldigheten av Sherlocs slutning. Man kan, ved å se slutningen i forhold til eksempel materialet, si seg enig eller uenig på et rasjonelt plan, men ikke umiddelbart «føle» at den er riktig.

Umuligheten av å gi sin tilslutning til Sherloc på et følelsesmessig plan er et tegn på at fortellingens leserdidaktikk er relativt utvendig: Leseren forutsettes enig, men bringes ikke aktivt til enighet. Dette illustreres på fortellingens handlingsplan: Freinds foretrukne didaktiske grep overfor Jenni, eksempelet, slår feil, og følgen er at Clive-Hart må utraderes før helten kan vende tilbake til folden. Til tross for dette er det eksempelet Sherloc benytter seg av overfor sin leser.<sup>845</sup> Til dette kunne man innvende at grunnen til at eksempelet ikke biter på Jenni, er at hans følelser

---

Sherloc» og 235, «When we come to the central encounter between Friend and Birton, we have already been narratively persuaded of the former's moral worth and are now ready to side with him»).

<sup>845</sup> Her er parallellen slående til Lord Chesterfields *Letters to his son*, som mislyktes med å gjøre Philip Stanhope til et dydsmønster (jf. Desmoris s. 94). Voltaire legger likevel åpenbart Chesterfields pedagogikk til grunn for Freinds oppdragelsesidealer: en vennlig, respektfull tone, ingen reprimander eller straff, gode eksempler og et og annet visdomsord; «ce père sage aurait cru faire un crime et une sottise de forcer la nature», «je veux qu'il les sente [ses fautes] avant que je lui en parle [...]». Les exemples corrigent bien mieux que les réprimandes», «Croiriez-vous que ce père ne lui fit aucun reproche ! Il l'abandonna à sa conscience et lui dit seulement : 'Mon fils, souvenez-vous qu'il n'y a point de bonheur sans la vertu'» (P, ss. 597, 616, 617, «denne kloke faren mente han ville gjort en forbrytelse og en dårskap om han hadde lagt bånd på naturen», «jeg vil at han skal føle dem [sine feiltrinn] før jeg snakker med ham

for verdens orden ikke er vekket, slik at han ikke opplever eksempelets følelsesmessige evidens for han på slutten hører Freinds eksempler på giftmordere og deres skjebner og får dårlig samvittighet.<sup>846</sup> Men vi har sett at heller ikke leseren «vekkes» på tilsvarende vis, på tross av fortellingens «følelseretorikk».

Parallelt med at man vanskelig kan *føle* at Sherlock har rett, sporer fortellingen heller ikke leseren til refleksjon; tvert imot bys man avslutningsvis en ferdig produsert maksime. På den ene siden resulterer dette i at Sherlocs voldsomme entusiasme for Freind synes overdreven, endog komisk. For at entusiasme skal smitte, må det finnes et element av enighet eller samfølelse, og når en slik følelse ikke aktivt etableres, vil en eventuell distanse øke i takt med entusiasmens intensitet.<sup>847</sup> Sherlock går matematikeren i *L'Homme aux quarante écus* en god gang i sin beundring, og hans fremstilling av Freind nærmer seg hagiografien. På den annen side viser utvendigheten i kombinasjonen av «følelseretorikk» og eksemplarisk slutning at fortellingen ikke kan lykkes i å «kurere gale». *Histoire de Jenni* latterliggjør katolsk fanatisme, markerer en teistisk posisjon, og taler med begeistring til de allerede frelste. Etableringen av den teistiske posisjonen svekkes like fullt av at fortellingen er konstruert slik at den ikke selv kan avstedkomme den sammensmeltningen av fornuft og følelser som ligger til grunn for teismens gjennomslagskraft.

## KONKLUSJON

Er det mulig å legere en appell til fornuften med en appell til hjertet? Med dette som utgangspunkt for sin egen didaktikk, og med teismen som filosofisk «budskap», går *Histoire de Jenni* inn i et av 1700-tallets store filosofiske spørsmål: forholdet mellom fornuft og følelser. I forhold til kombinasjonen av modale føringer, kommer denne problematikken tilbake på flere plan. Fortellingen henter organiserende elementer fra *conte*-genren, romanen og den følsomme komedien, i tillegg til at den integrerer filosofisk dialog i narrasjonen. Fortellingen veksler også mellom dominerende utsigelsesmodi, slik at burlesk dialog integreres i «selvdestruktiv» narrasjon for å latterliggjøre den katolske kirken. Overfor ateistene går fortellingen heller i dialog, og

---

om det [...]. Eksempler irttesetter bedre enn skjenneprekner», «Vil De tro at faren ikke bebreidet ham for noe! Han overlot ham til hans egen samvittighet og sa kun: 'Min sønn, husk at det ikke finnes noen lykke uten dyd'»).

<sup>846</sup> Jf. «tout à l'heure, quand vous nous avez parlé d'empoisonnement, un frisson m'a saisi [...], et pour mon supplice l'image de Primerose est sans cesse devant mes yeux; je la vois, le l'entends; elle me dit : 'Je suis morte, parce que je t'aimais'» (*ibid.*, s. 654f, «nå nettopp, da De talte om forgiftninger, ble jeg grepet av et grøss [...], og som for å pine meg er bildet av Primerose hele tiden for mine øyne; jeg ser henne, jeg hører henne, hun sier: 'Jeg er død fordi jeg elsket deg'»).

<sup>847</sup> Dette er den samme problematikken som i *Éloge historique de la raison*; tekster som feirer enigheten har en tendens til å bli kjedelige. I *Histoire de Jenni* ber leseren om en historie som svarer til appetitten etter det partikulære (*détails*), men får i stedet en i begge betydninger eksemplarisk «metamorfose til filosof» som ender i en *status quo*-bekreftende maksime (eller litteratur for søndagsskolen, om man vil). Det er ingen tvil om hva Clive-Harts dom ville vært.

integrerer på indirekte vis narrasjon i dialogen ved at argumenter prøves ut eller illustreres på handlingsforløpets «sidespor», slik at handlingen også blir «filosofisk».

Når det gjelder forholdet mellom teismens tese og kombinasjonen av utsigelsesmodi, kan man si at *Histoire de Jenni* er en «god» *conte philosophique*, i den forstand at form og budskap bygger opp under hverandre slik at budskapet også ligger i formen — tvert imot hva *Mémoires secrets*, Grimm og Jacques van den Heuvel synes å mene. Fortellingen lykkes imidlertid ikke like godt i å skape følelsesmessig evidens hos leseren ved å legere eksempelets (håndgripelige) fornuft med romanens med- eller samfølelse. Eksempelformen blir en refleksjonshemmende illustrasjon av en gitt maksime og innlevelsen hindres av en personal, diegetisk forteller. Resultatet blir et «didaktisk potpurri» som står i kontrast til fortellingens interne didaktikk, der Freind, som selve inkarnasjonen av «den veltalende filosofen», besitter en stemme som får fanatikere, parlamentsmedlemmer, indianere og ateister til å bøye seg for opplysningstalen. Kontrasten viser at enhver didaktikk har et element av vold. I den klassiske fortellingen ligger «volden» i persiflajens avsluttende piruett, som tvinger leseren til å tenke nye tanker på egenhånd. I *Histoire de Jenni* ligger den i en veltalenhet som i den fremstilte dialogen kanskje vekker evidens hos tilhørerne gjennom sin følelsesfylde, men som like fullt er en knebling av motstand, illustrert av Clive-Harts «nødvendige» forsvinning og makroplanets låsing av den eksemplariske lærdommen i en maksimeform.

Sett i sin helhet fremstår følgelig *Histoire de Jenni* som en fortelling der «potpurriet» ikke primært ligger i kombinasjonen av dialog og narrasjon, ei heller i dens posisjon i kryssilden mellom de filosofiske materialistene og den katolske kirken. Det virkelig «filosofisk» uklare og ikke-homogeniserte forholdet er en leserdidaktikk som viser hvordan fortellingen søker å skjule sin tvang og som undergraver fortellingens mulige omvendelsesfunksjon. Den inkonsekvente leserdidaktikken svekker teismens tese ved at den følelsesmessige evidensen som kreves, ikke kan skapes i lesningen. Men fortellingen oppnår like fullt å markere Voltaires teistiske posisjon, i likhet med en rekke andre tekster i perioden. At dette også langt på vei var den primære hensikten, underbygges av et brev til d'Argental: «J'ai toujours regardé les athées comme des sophistes impudents. Je l'ai dit, je l'ai imprimé. L'auteur de *Jenni* ne peut être soupçonné de penser comme Épicure».<sup>848</sup> «Følelsesretorikken» fremstiller samtidig den teistiske posisjonen som både dydig og vennlig, slik at Voltaire fikk fortalt at han ikke var ateist og samtidig vist god vilje

---

<sup>848</sup> D 19590, 4. august 1775, «Jeg har alltid ansett ateistene for å være uforskammede sofister. Jeg har sagt det, jeg har trykket det. Forfatteren av *Jenni* kan ikke mistenkes for å tenke som Epikur».

overfor ateistene. Det faktum at fortellingens faktiske historiske virkning var taushet, viser ikke nødvendigvis at Voltaire og de filosofiske materialistene ble forsonet, men kanskje like gjerne at den gode viljen fungerte som et kvelende lokk over diskusjonen.



# KONKLUSJON

På samme vis som søppelkurven er detektivens Mekka, forteller også restematen sitt om kokken. Det gjelder i hvert fall her, for det er et sitat fra Voltaires kladdebøker som danner utgangspunktet for denne avhandlingens konklusjon. Han skriver: «L'analyse ne peut faire connaître la composition des corps : mettez dans un alambic une composition de farine, d'œufs, de crème, de ris de veau; quel est le chimiste qui devinera que c'était un petit pâté ?».<sup>849</sup> Resonnementet synes enkelt, men berører en rekke debatter og kan utledes på flere nivåer; kulinarisk, estetisk, metafysisk eller polemisk. Umiddelbart kan det ses i forhold til den tidligere nevnte passasjen i artikkelen CORPS i *Dictionnaire philosophique*, som påpeker at vi nyter «legemene» på samme vis som damene i Paris nyter sine raguer: uten å vite hva de består av. Den metafysiske innsikten er i begge tilfellene at en gitt helhet (et legeme) alltid er noe mer enn delene den består av; man kan ikke finne helheten ut fra oppstykkede ingredienser, men en oppstykking av helheten i deler gir oss heller ingen nøkkel til helhetens natur. Dette er et dobbelt poeng: På den ene siden er vi prisgitt det oppstykkede perspektivet som sansenes tilgang til verden utgjør; vitenskapen kan kanskje avsløre verdensmaskineriets bevegelseslover, men kan si oss fint lite om tingenes essens eller formål. På den andre siden gir sansene en håndfast kontaktflate med verden, som danner sikker grunn å gå videre på; for om man ikke kan analysere eller destillere seg frem til en posteï, så vil syn, lukt, følelse og smak umiddelbart gi et svar. Smaken er kanskje individuell og prerefleksiv, en *discernement prompt* som Voltaire formulerer det i artikkelen GOÛT i *Encyclopedien*, men den kan oppøves; øynene kan lære å se og ørene kan lære å høre, slik at sanseopplevelsen blir både rikere og mer presis, i henhold til verdens grunnleggende orden og dens mange forvirrende nyanser.

Enten det er villet eller ikke, viser bruken av kjemikeren som figur i kladdeboksitatet også til den kulinariske debatten som ble nevnt i innledningen og som danner den historiske rammen for vår diskusjon av potpurriet. Nærmere bestemt viser det til Brumoy og Bougéants forord til kokeboken *Les Dons de Comus*, der kokken fremstilles som en kjemiker som trekker ut «kvintessensen» av ingrediensene og blander dem med vitenskapelig presisjon for å oppnå en velsmakende og helsebringende totalharmonisk. Sammen med andre kokebøker fra 1600- og 1700-tallet legges her grunnen for et «klassisistisk» kjøkken som identifiserer «god smak» med rasjonelle

---

<sup>849</sup> Jf. O 81–82, sitatet finnes både i *Picini notebook* (s. 549) og *Pierpoint Morgan notebook* (s. 191), «Analysen kan ikke vise oss tingenes/legemenes sammensetning. Ha en blanding av mel, egg, fløte og kalvebrissel i et destillasjonsapparat; hvilken kjemiker kan vel gjette at det var en liten posteï?»

prinsipper, balanse og en «orden» som avgjør hvilke smaker som passer sammen og hvilke sammensetninger som er upassende.

At dette langt på vei er ordkløveri og en idealforestilling fjernt fra praksis, avsløres av det parodiske *Lettre d'un Pâtissier Anglois* (av Roland Puchot, comte des Alleurs) som tar Brumoy og Bougéant på kornet ved å forstørre deres «legering» av smaker til det komiske: «Ils sçavent tellement quintessencier chaque chose, que rien ne domine, & que l'on ne peut distinguer, ni au goût, ni à l'œil, si ce qu'on mange est chair ou poisson. Le grand art de la nouvelle Cuisine, c'est de donner au poisson le goût de la viande, & à la viande le goût du poisson, & de ne laisser aux légumes absolument aucun goût». <sup>850</sup> Des Alleurs' brev er imidlertid ikke bare morsomt, men også interessant fordi han eksplisitt knytter datidens *nouvelle cuisine* til samtidige genremutasjoner:

C'est à l'imitation de ce raffinement délicat, que nos habiles Auteurs ont aussi l'art de déguiser tous les genres. Les Pièces d'éloquence ont l'air de dissertations, & les dissertations l'air de Pièces d'éloquence : la prose est sur le ton des vers, & les vers sur le ton de la prose. Des éloges funèbres font rire, des Comédies font pleurer ; un Opera est une Sonate, un Poème est une Histoire, une Histoire est un Roman. Tel est le goût du siècle, au Parnasse comme à la Cuisine.<sup>851</sup>

Passasjen viser at samtidens *bon goût* opererer i det klassiske idealets grensesone, uansett om det er kokekunst eller dikterkunst som står i fokus. Den påfølgende halvironiske diskusjonen av persiflasjen som både overfladisk og raffinert *bon ton* understreker poenget: På den gode smakens sosiale felt, *la bonne compagnie*, higer man ustanselig etter det «nye» for å skille seg ut, og det medfører en iblant halsbrekkende balansegang i forhold til etablerte grenser.<sup>852</sup> Den *Querelle des Anciens et Modernes* som tilsynelatende utspiller seg i den franske kokekunsten på 1730-tallet viser hvordan det «nye» kjøkkenet står i et spenningsforhold mellom en «klassisk» bestrebelse etter klarhet, orden og harmoni (*Ancien*), et sensualistisk, eller i det minste «sanseteoretisk» vitenskapelig grunnlag (*Moderne*) og et krav om «nyheter» som gjør det lett for «forkledd mat» eller ulike varianter av *ambigu* å snike seg inn bakveien. De klassisistiske kravene til klarhet og orden står også her i relieff til en stadig voksende underskog av genreoverskridende «misfostre».

---

<sup>850</sup> Mennell 1981, s. 16, «De er så flinke til å trekke ut kvintessensen av ingrediensene at ikke noe dominerer, slik at man ikke kan avgjøre verken gjennom smaken eller øyet om det man spiser er kjøtt eller fisk. Det nye Kjøkkenets store kunst er å gi fisken smak av kjøtt og kjøttet smak av fisk, og etterlate grønnsakene totalt uten smak».

<sup>851</sup> *Ibid.*, «Det er etter modell av dette utsøkte raffinementet at våre kyndige Forfattere har tatt kunsten å forkle alle genrene. Taler lyder som avhandlinger, og avhandlinger som taler; prosa tar versets tone, og verset prosaens. Nekrologer er lattervekkende, Komedier får en til å gråte, en Opera er en Sonate, et Dikt er en Historie, en Historie er en Roman. Slik er tidens smak, på Parnasset som i Kjøkkenet».

<sup>852</sup> *Ibid.*, s. 18, «Le Persiflage est l'âme de leur conversation»/«Persiflasjen er deres samtalers sjel» (jf. *Les Dons de Comus*, der buljong, det vil si innkokt kraft eller «kvintessens», fremstilles som det moderne kjøkkenets grunnlag og «l'âme des sauces»/«sausenes sjel», *Ibid.*, s. xvi).



Det er i forlengelsen av denne estetiske debatten at Voltaire virker som forfatter, i splittelsen mellom et klassisistisk poetologisk ideal på den ene siden, et sensualistisk, vitenskapelig og fritenkende ideal på den andre siden, og en praksis som prøver ut de fleste genregrenser, om enn ikke alle på en gang. Voltaires grep er det samme overfor kokkemetaforikken som overfor persiflasjen: Han plukker opp en praksis og gjør den «filosofisk», i betydningene «fritenkersk», «satirisk» og «polemisk». Det *nouvelle cuisine* han bedriver på sine gamle dager er stimulerende og helsebringende («elle ne porte point au cerveau des nuages comme l'ancienne cuisine»), og de mengder av *ragoûts un peu salés*, *rogatons* eller *petits pâtés* han sender ut til Europa fra grytene i Ferney, har alle den samme «filosofiske» virkningen.<sup>853</sup> Dette skyldes deres utgangspunkt i det målbare og håndfaste, for i likhet med kladdeboksitatets postei, som man ikke kan destillere seg frem til, virker Voltaires egne *petits pâtés* umiddelbart på «sansene» (*les sens*): De er konkret utformet, de taler til følelsene (latter og tårer), og de bærer med seg et fornuftig budskap (*porter sens*) som er både «sunt» og forståelig for alle («sunn fornuft»/*sens commun*).

Men hvorfor potpurriet? Jeg har i denne avhandlingen valgt potpurriet som figur for å beskrive en viss type eksperimentell genrepraksis, en *amas confus* som det står i ordbøkene, der de «ingrediensene» man har for hånden røres sammen til en uklar blanding. Potpurriets kombinasjonspraksis bryter med det klassisistiske kjøkkenets regler for hva som passer sammen og hva som er upassende, og foregir heller ikke å «legere» smaksbestanddelene i retning av en totalharmoni. Slik peker potpurriet, sammen med satiren, tilbake til middelalderens og barokkens spreke sammensetning av ingredienser.<sup>854</sup> Men potpurriet er like fullt «moderne» i sin genremessige fragmentering: Det henger tett sammen med kravet om å fremskaffe noe «nytt» som kan fenge publikum, det henger sammen med utvidelsen av de lesendes rekker som skjer på 1700-tallet, som nødvendiggjør kortere, mindre lærde og mindre pretensiøse tekster, og det henger sammen med en eksperimentell og «filosofisk» bestrebelse etter å sette tanker sammen i «uhørt» kontakt, slik at tanken kan befris for dogmatikk og tenke nytt.

---

<sup>853</sup> D 12132, til marquis d'Argence 10. oktober 1764, «det gjør ikke hjernen tåkete, slik det gamle kjøkkenet gjør». De «trois cents jambons/tre hundre skinker» han omtaler i dette brevet er ikke uten likhetstrekk med de «trois cents petits pâtés/tre hundre små posteier» som skulle blitt spist i Bordeaux, «mais un gourmand qui arrive de cette ville, m'assure qu'il n'a pu en trouver chez aucun pâtissier/men en matmons som kommer hit fra denne byen, forsikrer meg om at han ikke har funnet noen hos byens konditører», jf. D 12188, til marquis d'Argence 12. november 1764.

<sup>854</sup> For eksempel sterkt krydret kylling med bringebærstuffing, jf. Mennell 1981, s. ix. Man kan selvsagt diskutere hvorvidt det i dikterkunstens historie finnes en slags mer eller mindre kontinuerlig «motkraft» til de offisielle, autoritære genrene, som får utslag i parodi, satire, burleske og andre «seriokomiske» teknikker. Et slikt «bakhtinsk» perspektiv må imidlertid løsrives fra ideen om folkekultur som de historiske prosessenes «basis», for å kunne gjøres operativt i forhold til 1700-tallets litterære landskap.

I Voltaires forfatterskap opptrer ofte ulike slags potpurrier som tematiske tankefigurer. Démiurgos' jordklode eller Baboucs statue fremstiller verden som et potpurri, en *amas confus*; sammensatt, uforståelig og tilsynelatende i vill uorden. Potpurrimetaforen gjør det mulig for Voltaire å stille det uhørte spørsmålet om ikke Skaperen kunne bedre, og sparke til metafysiske teorier som avfeier menneskenes lidelser fordi de hevder at alt er ordnet til det beste for helheten. Men Voltaire er aldri i tvil om at det finnes en bakenforliggende orden; potpurriet er kun tilsynelatende og skyldes menneskenes begrensede perspektiv. Stilt overfor denne begrensningen gjør Voltaire gjerne en kuvending: Som i kladdeboksitatet påpeker han nødvendigheten av å ta utgangspunkt i det konkrete, målbare, sansebaserte «her og nå», som tross alt er det begrensede perspektivets styrke, og søke å forbedre menneskenes lodd med et slikt utgangspunkt. Det er bedre å starte med posteien enn fåfengt å destillere dens ingredienser.

Denne avhandlingen har imidlertid tatt utgangspunkt i potpurriet som bilde på en formproblematikk, snarere enn som en tematisk figur. Man kan si det som at Voltaires diskusjon av en tilsynelatende usammenhengende verden etter hvert utspiller seg i en tilsynelatende usammenhengende form. Mitt hovedanliggende har vært å påvise og analysere en endring i Voltaires praktisering av genren *conte philosophique* på 1760- og 1770-tallet, med «potpurriet» som gjennomgående analysefigur. For å tydeliggjøre på hvilken måte denne «sene» genrepraksisen skiller seg fra hva Voltaire gjorde før, har jeg syntetisert genrepraksisen i de tidligere fortellingene og gitt den betegnelsen «klassisk». Som jeg viser i kapittel 2, er de klassiske fortellingenes grunnleggende filosofiske teknikk at de med utgangspunkt i *conte*-genrens eventyrskjelett underkaster spørsmålet om verdens orden et narrativt forløp; en *eiron* kastes ut i verden, utsettes for en rekke prøvelser og vinner en form for innsikt. Det filosofiske spørsmålet gjelder da «fataliteten» som gjør at en hendelse følger på en annen; en kjede man ikke kan ha oversikt over fordi man som menneske ikke kan se verden fra evighetens synsvinkel. Tradisjonelle fortellinger som myter, eventyr og allegoriske eller moralske eksempler tilslører hvordan verden fremstår som uforutsigelig og formidler forestillingen om et partikulært forsyn som straffer den onde og belønner helten, gjerne kondensert i et ordtak eller en maksime. De klassiske fortellingenes viktigste filosofiske skyts ligger dermed i en sprenning av allegorien innenfra som viser formens uegnethet til å hanskes med virkeligheten. Dette skjer ved at fortellingene erstatter det allegoriske eksempelets *a priori* maksime med en «induktiv» eksemplarisk innsikt som leseren må utlede *a posteriori* av de gjentatte «testene» innenfor fortellingens univers. Virkningen bunner i at det er leseren som gjør dette arbeidet, for fortellingene slutter i en persiflerende «piruett» som umuliggjør en løsning av allegoriens gåte, som nødvendiggjør ny refleksjon, og som slik

omdanner leseren til «filosof». De klassiske fortellingene har følgelig en relativt stram orden: «Budskapet» er bygget inn i handlingskonstruksjonen, og det hele kontrolleres av en aural forteller som inngår, og bryter, en sammensvoren pakt med leseren.

I de sene fortellingene er imidlertid «potpurriet» ikke først og fremst en metafor for det uforutsigelige ved verdens hendelser, men et uttrykk for genreeksperimenter så åpenbare at man har spurt seg om resultatet i det hele tatt kan kalles *contes*. I avhandlingens hoveddel, kapittel 3, har jeg fulgt denne eksperimentelle genrepraksisen gjennom de syv siste fortellingene, fra *L'Ingénu* til *Histoire de Jenni*, og undersøkt hvordan den formmessige «potpurriaktigheten» konfigureres i hvert enkelt tilfelle. I henhold til det innledende kladdeboksitatets advarsel om den vitenskapelige analysens utilstrekkelighet, har dette arbeidet gått erfaringens vei. Jeg har tatt utgangspunkt i fortellingene som hele og enkeltstående små posteier, med fokus på hvordan valg og dosering av ingredienser, tilberedningsteknikker og innpakning har gitt resultater med store smaksvariasjoner, eller om man vil: ulik «filosofisk» virkning. Det underliggende spørsmålet som gjenstår å besvare er hvorvidt, og i så fall på hvilken måte, de sene fortellingenes genrepraksis kan sammenfattes i en *état final*, slik Jean Starobinski synes å finne i den dobbeltløpne riflens figur i *L'Ingénu*. Det sier seg selv at man ikke kan utvinne noen «kvintessens» av et potpurri, men det er like fullt mulig å peke på noen generelle trekk ut fra analyseresultatene.

Den mest omfattende endringen i de sene fortellingenes genrepraksis er at filosofien ikke lenger primært utspiller seg i handlingsforløpet, i form av et «søk» med filosofiske sideeffekter. I stedet blir handlingen i større grad en ramme for dialoger uten handlingsbærende funksjon — filosofiske dialoger, om man vil. Dette generelle trekket utspiller seg på forskjellig vis i de ulike fortellingene. Den mest radikale varianten finnes i *L'Homme aux quarante écus* (og før den *Potpourri*), der selve ideen om et handlingsforløp som fortellingens kjerne utfordres. I stedet for handling, er fremstillingen sentrert rundt en karakter uten egenskaper, som plasseres i ulike situasjoner, gjengitt av ulike fortellere, og som samtaler om en rekke mer eller mindre filosofiske spørsmål. Dette mønsteret brytes imidlertid underveis ved at protagonisten får en personlighet, og ved at teksten skifter karakter til en lovtale i narrativ form, og resultatet blir en fortelling der «potpurriet» ligger i leserføringer som delvis motarbeider hverandre. Også i fortellinger med et relativt tradisjonelt handlingsforløp skilles de filosofiske argumentene ut av handlingen og målbæres i stedet av interne stemmer som taler mer eller mindre «direkte» til leseren. *La Princesse de Babylone* er et godt eksempel, for der bryter mer eller mindre forkledde fortellermonologer ut med en opplysningstale som ikke motiveres i forhold til handlingsforløpet. Monologene gir

riktignok en «alternativ» tale som utfyller fortellingens øvrige implisitte kritikk av den tradisjonelle historieskrivningen, men deres overfladiske integrering i handlingen gir fortellingen en viss (usammenhengende) montasjekarakter.

Den følelsesmodale vekslingen mellom spøk og alvor som finnes i begge disse to fortellingene, finnes også i *L'Ingénu* og *Les Lettres d'Amabed*. Modusvekslingen er også her et utslag av at tekstene søker å nå sine lesere gjennom en mer «direkte» tale enn et argument skjult i handlingsforløpet; i disse tilfellene ved å «røre» gjennom patosgenererende teknikker hentet fra romanen og dramaet. I *L'Ingénu* blir leseren etter hvert invitert til å leve seg inn i karakterenes individuelle skjebner, slik at fiksjonsuniverset gradvis tar form av en realistisk «simulator» som bryter med fortellingens eksemplariske ramme. Kontrasten mellom leserkontraktens motstridende modeller, eksempelet og simulatoren, er med på å fremme et opprør mot den «fataliteten» som eksempelet illustrerer og som simulatoren lar leseren oppleve, et opprør mot *l'infâme*. I *Les Lettres d'Amabed* benyttes brevromanens form til samme formål. Brevet åpner for en følelse av umiddelbarhet og «innside» hos karakterene, og er her kanskje ment å skulle skape sympati for de «edle» inderne og avsky for kirkens menn. Resultatet er imidlertid en høy grad av filosofisk ambivalens, noe som blant annet skyldes brevromanens manglende normative kjerne og de mulighetene brevet gir for forstillelse.

De fire nevnte fortellingene er følgelig «potpurriaktige» ved at den klassiske modellen, tilværelsens potpurri spilt ut i et handlingsforløp, erstattes av «oppstykkede» filosofiske argumenter som er løsrevet fra handlingen (i den grad det finnes en handling), og som presenteres gjennom dialog eller fortellermonolog. Fortellingene kombinerer ulike og i blant motstridende modale føringer overfor leserens følelser i dette søket etter å tale «direkte». Følgelig kan den filosofisk-didaktiske konstruksjonen beskrives som en «dobbeltløpen rifle»: Fortellingene benytter to parallelle løp for å nå sitt mål, som kritikk av *l'infâme* i *L'Ingénu* og av den tradisjonelle historieskrivningen i *La Princesse de Babylone*. *L'Homme aux quarante écus* og *Les Lettres d'Amabed* skifter imidlertid karakter underveis; man kan si det som at den dobbeltløpne riflen skyter sine skudd i mer enn én retning, noe som gjør fortellingene potpurriaktige ikke bare i konstruksjonen, men også i forhold til den filosofiske ambisjonen. Særlig i *Les Lettres d'Amabed* blir resultatet «uklart» for den filosofiske virkningens del, ettersom motstridende leserføringer der blir forsøkt legert, og ikke satt i kontrast til hverandre, som i *L'Ingénu*. Forsøket på å homogenisere motstridende elementer gir et «filosofisk» sett mer potpurriaktig resultat enn det åpenbare formpotpurriet.

Hva så med de tre siste fortellingene, alle publisert i 1774–75? Med *Le Taureau blanc* vender Voltaire plutselig tilbake til en tradisjonell allegorisk form og fyller den med «filosofisk» lærdom. Denne lærdommen handler riktignok langt på vei om allegoriers illusjon, men den utnytter like fullt den samme formen bevisst for effektivt å meddele sitt selvundergravende budskap, i stedet for å ødelegge den. Også *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* og *Histoire de Jenni* vender tilbake til, om ikke direkte allegorien, så i det minste det tradisjonelle, moralske eksempelet. Her blir resultatet imidlertid mindre retorisk vellykket, ettersom eksempelformen lokaliseres i en narrativ ramme rundt filosofiske dialoger. I *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* resulterer dette i at dialogene og rammefortellingen undergraver hverandre slik at den «fataliteten» som tematiseres på begge plan, spriker i to retninger. En lignende problematisering av en overordnet «fatalitet» finner vi i *Histoire de Jenni*, her med bakgrunn i et klart misforhold mellom fortellingens forestilte didaktikk og dens egen leserdidaktikk, noe som får konsekvenser for den fremstilte teismens konsistens og gjennomslagskraft. I de siste to fortellingene treffer potpurrifiguren følgelig en spenning mellom en relativt dogmatisk form og et innhold som delvis butter mot formen, mens *Le Taureau blanc* for sin del skiller seg fra både de sene og de «klassiske» fortellingene ved å oppfylle allegorien som et «sannhetens emblem», og er slik slett ikke noe potpurri.

Et helhetlig blikk på Voltaires praktisering av genren *conte philosophique* viser at mens de «klassiske» fortellingene kan sies å bruke persiflasjen til å sprengte allegorien på kontrollert vis, sprenges allegorien ukontrollert i de sene, «potpurriaktige» fortellingene, ofte med et uklart eller tvetydig filosofisk-didaktisk resultat. Potpurriet kan med fordel ses i sammenheng med 1760- og 1770-tallets litterære landskap, både med «filosofenes» økte gjennomslag, tidens nye alvor og gjennomslaget hos nye (borgerlige) lesergrupper. Disse nye «produksjonsbetingelsene» påvirker Voltaires genrepraksis dit hen at fortellingene ikke lenger kun river ned illusjoner, men at de også viser veien til reform. «Den veltalende filosofen» overtar for de «klassiske» fortellingenes upålitelige vismenn og demonstrerer en mektig tale som faktisk lykkes i å bringe opplysningens stafettpinne videre, mens fortellingenes tradisjonelt komiske «ofre» viker for en ny patos som er ment å skape sympati med «realistiske» lidende individer. Entusiasme og medfølelse blir slik «umiddelbare» argumenter for den gode sak. Det er viktig å påpeke at Voltaires utprøving av en slik mer «direkte» kommunikasjon med sin leser gjennom begeistring eller tårer ikke i seg selv er identisk med potpurriet som genrepraksis. Potpurriet oppstår for eksempel når slike modale føringer kombineres med den «klassiske» innforståtte forstillelsen i en og samme tekst, med ulike

konsekvenser for tekstens virkning avhengig av om modiene er forsøkt levert eller om de kontrasterer hverandre.

Ut fra en slik tankegang bunner potpurriet i at de sene fortellingene gjør to motstridende ting på en gang, de både river ned og bygger opp, og de to prosjektene kan dermed lett komme til å motarbeide hverandre. Kombinasjonen av eksperimentell formell dekomposisjon og utfolding av en mektig stemme kan synes paradoksal, men skyldes at potpurriet som komposisjonsteknikk for Voltaires del synes å utgå fra en strategisk tankegang; eksperimentet handler først og fremst om å finne ut hva som «virker». Om vi forestiller oss Voltaire som «kokk», vil utprøvingen av kokekunstens muligheter og umuligheter skje med henblikk på hvordan man kan få leseren til å reflektere, på hvordan man kan skape engasjement for den gode sak, på hvordan man kan spore til reform. På den ene siden åpner dette for «uhørte» kombinasjoner som kan sette tanken fri. Potpurrifiguren får slik frem hvordan Voltaires *contes philosophiques* er «filosofiske» ikke bare i satirisk, polemisk, eller fritenkensk forstand, men også ved at oppstilling og utvikling av relasjoner mellom tanker eller begreper overstyrer *conte*-genrens sentrering rundt et plott og dets handlingsforløp. Men på den andre siden innebærer den strategiske tankegangen at Voltaire gjentar sine yndlingspoenger til stadighet, både fordi han liker dem selv, og for at de bedre skal bli husket. Den gamle Voltaire balanserer følgelig på line mellom på den ene siden en åpenbart eksperimentell innstilling og en større frekkhet i kombinasjonene, og på den andre siden stadige gjentakelser, det hans kritikere kalte *rabachâge* eller gammelmannsvrøvl.

Så gjenstår det å spørre om den *état final* som jeg her har sammenfattet for Voltaires praksis innenfor *conte philosophique*-genren, viser trekk som går igjen i hans øvrige praksis som forfatter og filosof i samme periode.<sup>855</sup> En rask sammenligning av en «tidlig» og en «sen» filosofisk tekst med nokså likeartet tematikk, *Traité de métaphysique* (1734) og *Le Philosophe ignorant* (1766), synes å bekrefte forestillingen om at den aldrende Voltaires diskusjoner av en tilsynelatende usammenhengende verden, foregår i en tilsynelatende usammenhengende form. For selv om *Traité de métaphysique* sprøyter en drøy dose konversasjon inn i traktatformen, er den på langt nær så formmessig oppstykket som *Le Philosophe ignorant*, hvis filosofiske fragmenter eller «doutes» («tvil») følger etter hverandre tilsynelatende hulter til bulter. Et annet åpenbart eksempel på formell dekomposisjon er *Dictionnaire philosophique* (1764), som setter tanker i ny kontakt gjennom alfabetets tilfeldige orden, og som forsterker konfrontasjonene av ideer med genreblandinger

(artikkel, etymologisk forklaring, appell, dialog, anekdote osv.), formrelaterede selvkommentarer («Nous avons parlé de l'amour. Il est dur de passer de gens qui se baisent à gens qui se mangent») eller ufullstendige referanser på kryss og tvers.<sup>856</sup> Ordbokens «røde tråd» er følgelig «filosofisk» både i sin tematikk og i intensjonell forstand: Leseren tvinges til å reflektere gjennom et uendelig kompletterende arbeid for å få de mange små bitene til å henge sammen: «Ce livre n'exige pas une lecture suivie ; mais, à quelque endroit qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible».<sup>857</sup>

Hva om man setter denne oppstykkede filosofiske skriften i sammenheng med en dypere splittelse i den voltairske metafysikken? Den vaklingen mellom eksperiment og gjentakelse som potpurriet tydeliggjør, kan sies å avspeile den spenningen mellom sensualisme og etikk som ligger i bunnen av Voltaires filosofiske plattform, og som han søker å overvinne gjennom Gud, slik de foregående analysene flere ganger har kommentert. Denne problematikken spisser seg til i Voltaires sene forfatterskap, når han for alvor søker å distansere seg fra den voksende ateismen. For der er et problem for den gamle Voltaire at den radikalt frie og uhørte tanken forsøker å tenke seg et univers uten Gud. Tanken har blitt *for* fri og har kastet vrak på selve følelsen av godt og ondt fordi denne tradisjonelt har blitt styrket av tankehemmende genrer som myten, eventyret eller det allegoriske eksempelet. Kanskje kan man se Voltaires tilbakevending til det allegoriske eksempelet i de aller siste fortellingene som en reaksjon mot hans egen sprenkning av allegorien, en sprenkning som etter hvert blir så ukontrollert at den truer med å skape problemer for hans egen teisme?

Voltaire viser seg kanskje på sine gamle dager som eksperimentell og vågal formmessig, men paradoksalt nok synes det som om han blir sikrere i sin sak, jo mer fragmentarisk han blir i sin form. *Dictionnaire philosophique* fremstår som et eneste stort potpurri, der tanker ustanselig settes i

---

<sup>855</sup> Et godt svar på dette spørsmålet ville kreve en atskillig grundigere redegjørelse enn den korte sammenligningen som følger. Men det ville falle utenfor rammene for denne konklusjonen, som tross alt gjelder genrepraksisen i de sene filosofiske fortellingene.

<sup>856</sup> Art. ANTHROPOPHAGE (kannibal) O 35, s. 344, «Vi har talt om kjærligheten. Det er hardt å gå fra mennesker som elsker med hverandre til mennesker som eter opp hverandre». Om det ufullstendige og usammenhengende i *Dictionnaire philosophique*, se Delon 1981, s. 265: «Il y a dans l'œuvre de Voltaire quelque chose comme un *Jacques le Fataliste* du déisme. Le texte est traversé de postulations contradictoires qu'il met en jeu par sa discontinuité formelle». Se også O 35, ss. 101ff.

<sup>857</sup> O 35, s. 284, «Denne boken krever ikke sammenhengende lesning. Hvor enn man åpner den, finner man noe å reflektere over. De nyttigste bøkene er de hvor leserne selv bidrar med halvparten; de utvikler de tankene som

uvariant kontakt, men ved nærmere øyesyn er oppbygningen langt fra tilfeldig, og blandingen gir et utvalg av Voltaires yndlingspoenger.<sup>858</sup> *Le Philosophe ignorant* ser formmessig ut som et tilsvarende ustrukturert sammensurium, men hver «tvil» bunner i en velkjent skråsikkerhet, og det hele slutter med et veritabelt credo: «je crois que la vérité ne doit pas plus se cacher devant ces monstres [l'envie et la calomnie], que l'on ne doit s'abstenir de prendre de la nourriture dans la crainte d'être empoisonné».<sup>859</sup> Voltaires holdning er klar: Gud er ikke giftig, ei heller tilværelsens potpurri, raguen til damene i Paris eller hans egne små posteier.

Den spenningen vi finner i de sene voltairske fortellingene, mellom en eksperimentell utprøving av genrens muligheter på den ene siden og en strammere, mer «direkte» didaktikk på den andre siden, viser tydeligere enn før at Voltaires genrepraksis er grunnleggende filosofisk. Med det mener jeg ikke bare «filosofisk» i intensjonell forstand — at Voltaire vil avføde «filosof», men også at fiksjonen søker å realisere et sett ideer, og at disse ideenes relasjoner i de sene fortellingene blir viktigere enn deres integrering i et handlingsforløp. Dette er kanskje tydeligst i fortellinger som *La Princesse de Babylone*, *L'Homme aux quarante écus* og *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* der det finnes lange passasjer med direkte tale eller regelrette filosofiske dialoger som ikke berører handlingsgangen direkte.

Det at de sene fortellingene i større grad viser frem sitt filosofiske «knep» på denne måten, og løsner tematikken fra plottet, har ikke falt i smak hos kritikerne, og har gitt de sene fortellingene en generelt sett negativ kvalitetsdom. Det er ikke et nytt fenomen; også i samtiden ble Voltaires gjenbruk av egne poenger av mange lesere kritisert som *rabachâge*, mens andre beundret den utholdenheten og voldsomme produktiviteten han utviste på sine gamle dager. På tross av mange dårlige kritikker eller endog fortielser i litterære tidsskifter som *Correspondance littéraire* eller *Mémoires secrets*, ble Voltaire kjøpt, lest, hørt, sett og debattert. Det kan dessuten være grunn til å spørre om kritikerne, både samtidens og ettertidens, har tatt Voltaires alderdomsproduksjon på alvor, all den tid den negative kvalitetsdommen gjerne går hånd i hånd med en forestilling om svekkelse eller uttømt skaperkraft; *l'ongle du lion caduc*.<sup>860</sup>

---

foreligger i kimform, de retter opp de som fremstår som mangelfulle, de forsterker med sine egne refleksjoner det de synes er svakt».

<sup>858</sup> *Ibid.*, s. 104f.

<sup>859</sup> Jf. O 62, s. 104f, «Jeg tror at sannheten ikke lenger bør gjemme seg for disse monstrene [misunnelse og bakvaskelse], og at man ikke må la være å ta til seg næring i frykt for å bli forgiftet».

<sup>860</sup> Jf. Mervaud 1991, s. 75, «lorsque les dernières œuvres sont jugées, le critère implicite ou explicite, du XVIIIe siècle à nos jours, est moins leur valeur intrinsèque que l'âge de celui qui le composa. Mais quelle est la validité d'une telle approche?» Mervaud gir i denne artikkelen en rekke eksempler på at kritikere kobler alderdom og dårlig kvalitet.



Det har imidlertid ikke vært denne avhandlingens underliggende målsetting å fremheve Voltaires sene filosofiske fortellinger som glemte skatter eller forbigåtte klassikere. Sett i forhold til sin misjon om å avføde «filosofen», vil jeg mene at flere av de sene fortellingene er langt mindre «vellykkede» enn klassikere som *Zadig* eller *Candide*, på grunn av tidvis mer dogmatiske leserføringer og samtidig ambivalens i forhold til disse leserføringenes normative basis. Men er didaktisk vellykkethet et tilstrekkelig kriterium for en kvalitetsdom? Hva med fortellingenes utprøving av filosofiske tanker, deres eksperimenter i forhold til *conte*-genrens muligheter eller deres underholdningsverdi? «Kvalitet» kan være så mangt. Jeg vil hevde at hvis det skal være interessant å avgjøre litterære teksters kvalitet, må det være i ordets latinske betydning: å spørre etter tekstenes *qualis*, deres «hvordan»; deres beskaffenhet, egenskaper, virkemåter, egenart, og ikke ganske enkelt om de er «gode» eller «dårlige». Dette «hvordan» er dessuten underlagt en historisk virkelighet der lesere går til tekster med andre forutsetninger og andre spørsmål enn da tekstene ble skrevet. «Kvaliteten» blir da ikke bare et spørsmål om hva tekster gjør med oss og hvordan de gjør det, men også et spørsmål om hva vi gjør med dem og hvordan.

Dette har konsekvenser for min tilnærming til Voltaires sene filosofiske fortellinger i denne avhandlingen, som instanser av genreklassifikasjonen *conte philosophique*. Voltaires alderdomsverk er kanskje en bakevje i litteraturhistorien, og det er vitterlig preget av omfattende gjenbruk av poenger, motiver, figurer, formuleringer, sitater — iblant også av hele passasjer. Likevel er hans filosofiske fortellinger fra perioden kanskje vel så interessante som de mer kjente klassikerne, på grunn av den voldsomme utforskningen som foregår av de mulighetene som ligger i genren *conte philosophique*. Man kan si det som at genrepraksisen er nærmest «hyperaktiv» i sitt mangfold; fortellingene preges av «hypergenerisitet», for å spille på Schaeffers formulering, eller om man vil: De sene filosofiske fortellingene «aktualiserer» en lang rekke uensartede og iblant selvmotsigende deler av sitt «virtuelle» genrepotensiale (jf. kapittel 1.3). Det innebærer at Voltaires sene filosofiske fortellinger på kanskje enda mer radikalt vis enn før stiller spørsmålet om hva det betyr at en *conte* er *philosophique*, ved at den «filosofiske» moduleringen plasserer fortellingene i *conte*-genrens uklare randsone mot filosofien.

Mitt utgangspunkt har vært å vise at denne brokete genrepraksisen ikke nødvendigvis skyldes at Voltaire har blitt for gammel og ikke lenger klarer å håndheve sin egen genremodell, men at han snarere forsøker å finne nye veier til sine lesere. Til dette har «potpurriet» vært en fordelaktig figur fordi den tydeliggjør på hvilke måter de sene fortellingenes genrepraksis er en «annen» enn i de

klassiske fortellingene; mer eksperimentell i sin sammensetning av ingredienser, og kanskje også mer «uklar».

# APPENDIKS: CONTE PHILOSOPHIQUE I VOLTAIREFORSKNINGEN

Dette appendikset omhandler voltaireforskningens bidrag til forståelsen av genren *conte philosophique*. Vi skal i det følgende se at genren har blitt etablert som en særlig «voltairsk» genre, og vi skal se nærmere på grunnene for en slik etablering. På grunn av den store mengden arbeider vil jeg bare forholde meg til dem jeg mener er viktigst for forskningshistorien knyttet til genreproblematikken.

## CONTE PHILOSOPHIQUE I VOLTAIRES BILDE

Angus Martin spør i sin redegjørelse for *conte*-genren: «A quel point le "conte philosophique" tel qu'on le comprend communément n'est-il pas moins un véritable sous-genre qu'un apanage personnel de Voltaire lui-même ?»<sup>861</sup> Martins poeng er at selv om svært mange romaner og *contes* på 1700-tallet berører filosofiske problematikker direkte eller indirekte, så er det svært få som tør å utfordre patriarken i Ferney ved å gjøre en eksplisitt filosofisk problematikk til drivkraft i fortellingen, og samtidig beholde *conte*-genrens lette stil. Martin peker på Diderot som den eneste utfordreren, men understreker samtidig at få av hans fortellinger ble publisert, og at de dermed var mindre virkningsfulle i samtiden enn Voltaires.<sup>862</sup> Vi kunne eventuelt legge til Swifts *Gullivers Travels* og Montesquieus *Lettres persanes*, men det forandrer ikke på saken, for Voltaire kan like gjerne sies å forme *conte*-genren som et personlig svar til disse modellene. Om man insisterer på Johnsons *Rasselas* som en utfordrer, bekrefter dette nettopp at de er få.

Martin rører ved en av den moderne voltaireforskningens hjørnesteiner når han peker på hvordan genren *conte philosophique* er skapt i Voltaires bilde. For en viktig del av moderne voltaireforskning har konsentrert seg om fortellingenes historiske og biografiske tilblivelsessituasjon og på den bakgrunnen lest dem som både en slags «ventil» for det filosofiske stoffet Voltaire til en hver tid er opptatt av, og som en av de genrene der Voltaire gir det tydeligste avtrykket av sin person. André Delattres essay *Voltaire l'impétueux* fra 1957 lanserer en Voltaire i spenningsfeltet mellom

---

<sup>861</sup> Martin 1981, s. 27, «I hvilken grad er det riktig at "den filosofiske fortellingen", slik man forstår den i sin alminnelighet, er en undergenre, og ikke et personlig privilegium for Voltaire selv?»

<sup>862</sup> *Ibid.*, s. 29. Til dette kan man innvende at det å la sine fortellinger sirkulere på 1700-tallet kunne ha den samme effekten som publikasjon. Martins poeng er likevel på sin plass: at genren *conte philosophique* til en viss grad er skapt i Voltaires bilde.

«dionysiske» og «apollinske» krefter, og som viser sitt sanne ansikt i fortellingene fordi han der slutter å bruke energien på å bremse seg selv.<sup>863</sup> Forestillingen om fortellingene som et uttrykk for den «sanne» eller «autentiske» Voltaire, ligger også til grunn for Jacques van den Heuvels avhandling *Voltaire dans ses contes* (1970). Som han selv formulerer det: «Et avant tout à y révéler sa vérité profonde [...], celle qui s'élabore sans cesse dans l'intimité du moi [...], le conte va devenir un moyen unique de nous livrer ses problèmes, ses interrogations, ses doutes, ses angoisses même».<sup>864</sup> Forestillingen om fortellingene som en kanal for forkledde personlige innrømmelser lever videre i Sylvain Menants innledning til *Contes en vers et en prose* fra 1992: «Aussi [...] est-ce l'histoire intime de l'homme Voltaire qui explique la création des contes. [...] elles [les contes] ont fourni à leur auteur le cadre privilégié de ses aveux. [...] tous les éléments du conte tendent à exprimer les tentations d'un cœur blessé et d'un esprit aigri».<sup>865</sup>

René Pomeaus avhandling *La Religion de Voltaire* fra 1956 har dannet skole for en slik tett samlesing av Voltaires biografi og hans praksis som forfatter og filosof. En tilsvarende biografisk basert modell for de filosofiske fortellingene har den fordelen at den viser en Voltaire med multiple fasetter, og at det langt på vei forklarer fortellingenes mangeartede karakter. Dersom Voltaires liv er fortellingenes utgangspunkt, slik at de blir *contes voltairiennes* snarere enn *philosophiques*, blir de et svar på skjebnens luner, og tatt i betraktning de mange omslagene i Voltaires liv, er det da ikke så rart om de blir ulike. Forskjellene kan også forklares i forhold til et slags genremessig *rise and fall*. René Pomeau uttrykker det nokså bastant: «le conte voltairien naît définitivement de la crise de 1748».<sup>866</sup> *Le mal* blir på dette tidspunktet ikke bare et abstrakt filosofisk problem, men også en konkret erfaring for Voltaire (han faller i unåde ved hoffet og mister Mme de Châtelet). Voltarie begynner å tvile på Forsynet og trenger en ny form for å utforske tvilen. I tillegg til å dekke dette behovet, tillater den imaginære prosaformen Voltaire nettopp å lette på det personlige trykket og spille ut følelsene sine, noe som er grunnen til at de filosofiske fortellingene er kunstnerisk sterke og har blitt stående for ettertiden. Omtrent slik kunne man oppsummere opphavsmitten bak *Zadig*, den «første» fortellingen (jf. s. 53), og dermed til etableringen av *le conte philosophique* som en voltairisk *conte*. En vesentlig del av arbeidet til Jacques van den Heuvel består i å redatere fortellingene og slik spre krisen utover i

---

<sup>863</sup> «employer le meilleur de sa vigueur à se bloquer», sit. e. Renaudin 1993, s. 66.

<sup>864</sup> Heuvel 1970, s. 10, «Det er først og fremst ved å åpenbare hans dype sannhet [...], den som utvikler seg uten stans i jegets intimitet [...], at fortellingen blir en unik mulighet til å vise oss hans problemer, hans spørsmål, hans tvil; ja, selv hans angst».

<sup>865</sup> Menant s. xxviii, «Slik [...] er det mennesket Voltaires personlige historie som forklarer fortellingenes tilblivelse. [...] de [fortellingene] har forsynt sin forfatter med rammeverk for hans bekjennelser. [...] alle fortellingens elementer tjener til å uttrykke fristelsene til et såret hjerte og et forbitret sinn».

<sup>866</sup> Pomeau 1956, s. 248, «den voltairske fortellingen er definitivt et barn av krisen i 1748».

forfatterskapet, for eksempel «La crise de janvier 1758» som bakgrunn for *Candide*.<sup>867</sup> Laurence L. Bongie peker på at Voltaire på tampen av sitt liv har funnet indre fred, slik at han ikke lenger trenger fiksjonsnarrasjonen, og dermed degenererer fortellingens form i retning av filosofisk dialog, slik vi ser i *Histoire de Jenni*.<sup>868</sup>

Heuvels avhandling tar del i en filologisk justering av genrens «opphavsmyte», sammen med forskergruppene bak Pléiade-utgaven av *Romans et contes* (1979) og den pågående utgivelsen av *Œuvres complètes* i Oxford. De nye dateringene står relativt godt til Heuvels periodiseringer i *Voltaire dans ses contes*: «badinage» (1715–1734), «conte scientifique» (1735–1740), «mise en question» (1740–1747), «désespoir» (1748–1758) og «équilibre retrouvé» (1759–1775). Voltaires bruk av *conte*-genren går fra selskapslek til alvorlig metafysisk tvil, der *Candide* utgjør høydepunktet, før Voltaire blir lykkelig og begynner å skrive dårlige fortellinger. Denne biografisk baserte oppfatningen bygger på en forestilling om litterær kvalitet som tett forbundet med spenninger i det personlige livet, hvilket for Voltaires vedkommende innebærer at han må ha det fælt for å skrive godt, slik at han kan slippe sine klassisistiske hemninger. At akkurat *dette* perspektivet ble viktig etter annen verdenskrig, henger sammen med det som skjedde før.

## FORHISTORIEN TIL VOLTAIRES CONTE PHILOSOPHIQUE

«Ingen er blevet smedet som Voltaire», skriver Georg Brandes.<sup>869</sup> Voltaire var enten elsket eller hatet i sin samtid, og det endret seg ikke med hans død. Han har vært brukt som filosofisk, politisk eller estetisk symbol for svært ulike synspunkter helt frem til vår tid. 1800-tallets franske romantikere feiret de store genrenes Voltaire, men avskydde den siden av forfatterskapet som viste hans «hideux sourire» (Alfred de Musset), «gaité infernale» (Mme de Staël), eller der han var «hideusement gai» (Chateaubriand).<sup>870</sup> André Billaz nyanserer forholdet mellom Voltaire og romantikken i sin avhandling om emnet, og peker på hvordan han ble et symbol i forhold til forskjellige politiske ståsted etter den franske revolusjonen og frem til 1830.<sup>871</sup> Stephen Bird tar opp tråden, trekker den gjennom resten av 1800-tallet og finner at man var generelt enige om at Voltaire ikke var den skarpeste kniven i filosofskuffen, men at hans symboleffekt var så sterk at

---

<sup>867</sup> Jf. Heuvel 1970, s. 250.

<sup>868</sup> Jf. Bongie 1962, s. 64.

<sup>869</sup> Brandes 1916, s. 3. Georg Brandes ga med sin biografi den første og fortsatt mest omfattende presentasjonen av Voltaire på et skandinavisk språk. Siden den gang har det blitt skrevet noen hovedoppgaver, og tre relativt nye generelle innføringer har blitt publisert: Olof Nordbergs *Voltaire: en introduktion* (1979), Carl-Göran Ekerwalds *Voltaire: liv och tänkesätt* (2000) og Leif Nedergaards *Voltaire: liv & værker* (2001).

<sup>870</sup> Jf. O bind 48, s. 76–79.

<sup>871</sup> Jf. Billaz 1974.

han likevel ble brukt til de mest ulike politiske formål og til å underbygge så vel som å kritisere århundrets mange republikker.<sup>872</sup>

Jean Sareil tar for seg Voltaires medfart i det franske skoleverket i en artikkel med den talende tittelen «Le massacre de Voltaire dans les manuels scolaires», der han lar litteraturhistorikere og lærebokforfattere gjennomgå for å ha forsøkt å gjespe Voltaire i hjel for generasjoner på generasjoner av franskmenn.<sup>873</sup> Stephen Bird er innom en del av det samme materialet, og argumenterer for at 1800-tallets pedagoger gjennom nøye utvalg etablerer et bilde av Voltaire som stilist og «klassiker» og forsøker å fordreie ham til en eksponent for kristne verdier.<sup>874</sup> Utdrag fra *Zadig* og *Candide* kom på pensum mot slutten av århundret, men innenfor rammene av «stilstudier» og valgt ut slik at den satiriske eller religionskritiske brodden ikke syntes. André Magnan påpeker i sin analyse av *Candide* at passasjer ble sensurert i franske skolebøker helt frem til 1985.<sup>875</sup>

Det nittende århundre har etter intens ideologisk kamp etterlatt seg et bilde av Voltaire som en betydningsfull opplysningsmann og forløper for den franske revolusjonen, men som samtidig er elegant og følelseskald i sitt skjønnlitterære forfatterskap. Voltaire er som skjønnlitterær forfatter rett og slett en kald fisk, eller en «frossen spottefugl» som Oehlenschläger formulerer det.<sup>876</sup> Forestillingen om Voltaire som overfladisk og følelseskald lever videre på 1900-tallet, for eksempel i Eric Auerbachs *Mimesis*, der man kan lese en analyse av det han kaller Voltaires «lyskastertriks» (å belyse en detalj til fordel for en kompleks helhet), som sammenlignes med nazismens propaganda.<sup>877</sup> I selskap med Prévost representerer Voltaire for Auerbach «det spesielt spennende og spesielt overflatiske mellomstilsnivået» i utviklingen av en skikkelig realisme.<sup>878</sup> Gustave Lanson, på sin side, liker Voltaire, og presenterer ham i *Art de la prose* (1909) som en detaljens mann, i selskap med Watteau. Det innebærer like fullt at han i de store genrene ikke mestrer metaforen («ses images s'éteignent»), og frasen blir «élégante et froide».<sup>879</sup> I sine berømte *Etudes de style*, leser Leo Spitzer Voltaire på tvers av genrene og finner en felles kjerne i Voltaires

---

<sup>872</sup> Jf. Bird 2000, s. 200, «dubious merit as a thinker».

<sup>873</sup> Sareil 1982, «Skolebøkernes massakre av Voltaire».

<sup>874</sup> Jf. Bird 2000, s. 26, 164 og 196, «a staunchly moral exponent of Christian values in spite of himself».

<sup>875</sup> Jf. Magnan 1987, s. 112.

<sup>876</sup> Sit. e. Brandes 1916, s. 4.

<sup>877</sup> Auerbach 2002, s. 415.

<sup>878</sup> Auerbach 2002, s. 425.

<sup>879</sup> Lanson 1909, ss. 167, 164, «hans bilder mister gløden», «elegant og kald». Lanson peker riktignok på korrespondansen og de små *petits pâtés* som privilegerte steder for den sanne Voltaire, men understreker likevel at han er «jamais débraillé, toujours élégant» (Lanson 1960, s. 156, «aldri skjodesløs, alltid elegant»).

distanserende spill med sine masker: «il endort la vie comme on le fait d'un enfant, écartant les problèmes sérieux, il les dissout en grâce et en esprit».<sup>880</sup>

Voltaireforskningen fremstår på sett og vis som bundet av Voltaires egen opportunisme. På tross av Voltaires rolle som uomgjengelig klassiker, og den medfølgende høfligheten han blir møtt med hos kritikere av alle slag, synes det ofte nødvendig for voltaireforskere å *forsvare* Voltaire, enten det gjelder hans politiske og antikirkelige virksomhet, hans sletthet som tenker, eller hans «kulde» som dikter. Lanson føler det nødvendig å påpeke i sin Voltaire-biografi at han verken er voltairianer eller voltairemotstander.<sup>881</sup> På tross av *Candides* status som klassiker, anser William F. Bottiglia det som nødvendig å argumentere for fortellingens kvalitet.<sup>882</sup> Forskningstradisjonen bærer slik sett med seg et oppgjør med forståelsen av Voltaire som overfladisk og kald. Det er grunnleggende konsensus om å ta ham alvorlig som forfatter og filosof, og dette ligger til grunn for arbeidet med den kritiske utgaven av samlede verk, som har stått i sentrum for voltaireforskningen siden 1968 (Oxford-utgaven). Foruten Theodore Bestermanns samling av korrespondansen, René Pomeaus avhandling *Le Réligion de Voltaire* og den nye biografien han tok initiativet til, *Voltaire en son temps* (1985–1994), har ulike voltairske virkefelt blitt ransaket nøye, i for eksempel Raymond Naves' *Le Goût de Voltaire* (1937), Peter Gays *Voltaire's Politics* (1959), B. E. Schwarzbachs *Voltaire's Old Testament Criticism* (1971), Ronald S. Ridgways *Voltaire and Sensibility* (1973) eller Sylvain Menants *L'Ésthetique de Voltaire* (1995). Men det er fremfor alt Voltaires *contes philosophiques* som har vært interessante for voltaireforskerne de siste femti årene. A. Morize presenterte den første akademiske utgaven av *Candide* i 1913, G. Ascoli fulgte etter med *Zadig* i 1929, og deretter fulgte flere kritiske utgaver og et vell av avhandlinger og artikler. Som vi har sett, er det særlig gjennom arbeid med hans *contes* at man har villet nyansere bildet av en «kald» Voltaire. Fortellingene er nemlig i utgangspunktet godt likt. Mange av dem var kassasuksesser fra første stund, og på tross av skolens stillhet, ble usensurerte *contes* trykket som *colportage* gjennom hele 1800-tallet, med eller uten illustrasjoner. Fortellingene taler til den moderne leseren, det påpeker allerede Georg Brandes.<sup>883</sup>

---

<sup>880</sup> Spitzer 1970, s. 365, «han dysser livet i søvn, som man gjør med et barn, og holder de alvorlige problemene på avstand ved å oppløse dem med ynne og vidd».

<sup>881</sup> Lanson 1960, s. 5, «J'ai taché dans ce petit ouvrage de parler de Voltaire exactement, historiquement, sans apothéose et sans caricature».

<sup>882</sup> Bottiglia 1959, s. 244, «The present study has tried to prove that *Candide* will withstand minute critical analysis, that it is a carefully planned and executed work of art, and that it is therefore a masterpiece».

<sup>883</sup> Brandes 1917, s. 221.

## VOLTAIRES CONTE PHILOSOPHIQUE I NYERE TID

Den biografiske forklaringsmodellen som har vært viktig i voltaireforskningen er ikke uten ulemper. Den innebærer en teleologisk forming av genreklassifikasjonen *conte philosophique*. De tidlige fortellingene kan ses som ufullstendige varianter på vei mot formens fullendelse, som kommer med *Candide*, der «argumentet» er fullstendig integrert i plottet.<sup>884</sup> I neste instans peker det mot en identifisering av *Candide* som Voltaires mest autentiske uttrykk, noe som må sies å være en forenkling og reduksjon av hele forfatterskapet: Voltaires essens er *conte philosophique*, denne genrens essens er *Candide*, og følgelig blir Voltaires essens *Candide*, voilà: «Candide, c'est moi». De sene fortellingene blir mislykkede forsøk på å gjenta suksessen, og deres propaganda demonstrerer en manglende kunstnerisk vilje. I et slikt scenario blir genren *conte philosophique* svært snever og direkte misvisende i forhold til genrepraksisen i de sene fortellingene, og i forhold til øvrig 1700-talls litteratur.

Et annet problem er at den biografisk baserte modellen passer dårlig med utviklingen i litteraturvitenskapelig teori og metode etter 1970. Dette er bakgrunnen for den såkalte «Wolperdebatten». Roy S. Wolper ertet på seg mang en tradisjonell voltaireforsker på slutten av 1970-tallet ved å kritisere deres biografiske og idehistoriske tilnærming som reduktiv og snever; man kan si det som at de hadde glemt at fortellingene er *contes* og ikke bare *philosophiques* eller *voltairiennes*.<sup>885</sup> Gjennom en serie artikler ville han i stedet lese fortellingene som «narrative fantasier» ut fra en idé om at fortellingene ikke er selvbiografiske prekener, men fantasi.<sup>886</sup> For å presisere Wolpers kritikk, kan man si at fokuset på fortellingenes «litterære» aspekter ikke må se bort fra at de er grunnleggende polemiske, og at den «didaktiske» konstruksjonen dermed ikke kan skilles fra den litterære, men at det innebærer at den litterære formen samtidig gjør

---

<sup>884</sup> Et eksempel på en slik figur finnes for eksempel hos Jean Sareil (jeg har stokket om på passasjen, for bedre å få frem den kronologiske rekkefølgen): «Ainsi donc, jusqu'à *Candide*, tous les contes de Voltaire tournent plus ou moins autour du problème du mal [...]. C'est donc parce que Voltaire a atteint la plénitude de sa pensée métaphysique et morale, qu'il va maintenant pouvoir parvenir à cette réussite littéraire unique, qui donne à *Candide* cette place exceptionnelle dans l'œuvre [...]. Ensuite, ce sujet épuisé cesse de le préoccuper [...] et il n'est pas étonnant que littérairement ses efforts aient été infructueux» (Sareil 1961, s. 278).

<sup>885</sup> Det finnes riktignok enkelte forskningsarbeider om Voltaires litterære teknikk som kanskje kunne moderere anklagen om sneverhet i voltaireforskningen. Dorothy McGhees avhandling *Voltaire's narrative devices as considered in the author's contes philosophiques* (McGhee 1933) har imidlertid en for vag teoretisk forståelse av hva som menes med «narrative device» til at den kan hevde seg etter narratologien. Ruth Cave Flowers' avhandling *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical devices* (Flowers 1951) mangler et klart blikk for de «filosofiske» konsekvensene av Voltaires satiriske teknikker (se heller Howells 1985). Vivienne Mylne artikkel «Literary techniques and methods in Voltaire's *contes philosophiques*» forholder seg derimot kun til «the effectiveness of Voltaire's fiction as a means of polemic or persuasion», og utelukker med det den fantasifulle siden av fortellingene som «narrative fantasies» (Mylne 1967, s. 1055).

<sup>886</sup> Wolper 1978, ss. 79, 74, «narrative fantasies», «the *contes* are not autobiographical sermons, but fiction». Wolper fikk igjen med samme mynt fra blant annet Vivienne Mylne som påpekte at han selv støttet seg på nettopp idehistoriske og biografiske perspektiver (Mylne 1982).



fortellingene til noe mer enn et rent didaktisk maskineri. Wolpers polemikk har vært viktig ved at han har rettet oppmerksomheten mot fortellingenes didaktiske *kompleksitet*, noe som ofte har blitt tilsidesatt i etableringen av en «overfladisk» og «klar» Voltaire.

De filosofiske fortellingenes indre kontrast mellom filosofi og fortelling har etter dette fått økt oppmerksomhet i voltaireforskningen. I løpet av de siste tyve årene har en del av interessen for fortellingene som gruppe vært knyttet til deres særegne «modus» eller virkemåte. I avhandlingen *Reading Voltaire's "contes"*, analyserer Carol Sherman seg frem til en slags «skjema» for *conte philosophique*-genrens didaktiske prosedyrer<sup>887</sup>. Hun tar utgangspunkt i *Micromégas*, *Zadig*, *Candide*, og *L'Ingénu* og benytter blant annet Vladimir Propps eventyrmorfologi som grep i forhold til *conte*-genrens narrative (og tilhørende ideologiske) konstruksjon. Roger Pearson har en lignende tilnærming til fortellingene i *The Fables of Reason*, i den forstand at han tar utgangspunkt i fortellingene som «fabler» eller «allegorier», altså som didaktiske fortellinger. Han vektlegger imidlertid at Voltaires «fornuftige» fabler skiller seg fra de tradisjonelle forløperne gjennom sin virkemåte: Deres antidogmatiske didaktikk krever aktiv deltagelse fra leseren i utformingen av fortellingens «filosofi».<sup>888</sup> Et tredje arbeid med et lignende utgangspunkt er Alain Faudemays essay *Voltaire allégoriste*, som utforsker den litterære figurens, allegoriens, konsekvenser for filosofien: Den muliggjør en filosofi basert på narrasjonens erfaring.<sup>889</sup>

Men Faudemay vektlegger også hvordan fortellingenes aspekt av fantasifull lek, et element som underfokuseres i de to foregående arbeidene, er langt mer enn grep for å gjøre didaktikken mer tiltalende for leseren: Filosofien er vel så mye et alibi for «ufornuftig» nytelse og glede, og en kanal for å spille ut underbevisste lyster, begjær og kroppslighet.<sup>890</sup> Nettopp disse sidene av fortellingene har en tendens til å unnsnippe når man jakter på filosofien. Til gjengjeld står de i sentrum for Christine Berna Renaudins *Writing and representing the body in Voltaire's philosophical tales*, en avhandling som tar utgangspunkt i den franske tekstteoriens forestilling om forfatteren som en «erotisk kropp». Kombinert med Delattres forestilling om Voltaire som en «dionysiaque qui voulut être appolonien»,<sup>891</sup> gir dette et arbeid som påviser en problematisk fortrenkning av det kannibalistiske begjæret etter morskroppen som styrende for Voltaires filosofiske fortellingspraksis, noe som vel gjelder alle forfattere, om vi nå skal støtte oss til tekstteoriens psykoanalytiske forutsetninger.

---

<sup>887</sup> Sherman 1985.

<sup>888</sup> Pearson 1993, ss. 14–16.

<sup>889</sup> Faudemay 1987, s. 97.

<sup>890</sup> Faudemay 1987, s. 98.

Eksemplene vi har sett så langt, viser at utfordringen for den nyere *conte philosophique*-forskningen ligger i å finne en tilnærming til Voltaires fortellinger som ivaretar nettopp spenningen mellom deres filosofiske og deres litterære prosjekt; uten å redusere fortellingen til et middel for filosofien, og uten å la den filosofiske bestrebelsen selvdestruere i møtet med fantasiens ustyrlighet (eller med forestillingen om en «autentisk» voltairisk underbevissthet). En løsning på problemet er å politisere og historisere problematikken. Det gjør Robin Howells i *Disabled powers*, en bok som med utgangspunkt i Bakhtins karnevalsteori viser hvordan fortellingenes latter, i form av karnevaleske elementer som både river ned dogmatiske forestillinger og slipper ut overskuddsenergi, gradvis dempes til fordel for realiseringen av et utopisk fellesskap av smilende borgerlige filosofer. I tråd med tidens krav vender den sene Voltaire seg mot det «borgerlig-realistiske», noe som innebærer en viss «lie of pathos» og en ambivalens i forhold til kroppen.<sup>892</sup> Et forsøk på å løse problemet på mer abstrakt vis, finner vi i Pierre Cambous avhandling *Le traitement voltairien du conte*, som tar utgangspunkt i forestillingen om genren som noe som brukes eller bearbeides. Cambou utlegger hvilke tankefigurer Voltaire setter i sving: hvordan han gjør «maksimen» til en «gåte» og hvilke konsekvenser denne forvrengningen av *conte*-genrens tradisjonelle funksjoner får for det litterære uttrykket hos Voltaire, slik at det blir både vågalt og besynderlig.<sup>893</sup> Ved å vise hvordan både antidogmatiske tankefigurer og elementer av lek eller begjær har utspring i den samme bearbeidningen av en foreliggende genre, søker Cambou å ivareta forholdet mellom fortellingenes filosofiske og «litterære» prosjekt. Slik syntetiserer han på sett og vis mange av de innsiktene som kommer ut av de siste tyve årenes forskningsinteresse for forholdet mellom filosofi og fortelling i Voltaires filosofiske fortellinger.

Forskningen har altså (med enkelte unntak) løsrevet seg fra jakten på en autentisk Voltaire som utgangspunkt for forståelsen av genren *conte philosophique* ved i større grad å undersøke genrens *hvordan*, hva Voltaire «gjør» med genren, eller hvordan fortellingene «virker». Man har imidlertid ikke i særlig grad klart å fri seg fra en relativt ensidig vektlegging av de tidlige fortellingene som utgangspunkt for genrens «virkemåte». Man har heller ikke i særlig grad utviklet Jack Undanks observasjon i den viktige artikkelen «The status of fiction in Voltaire's *contes*», om at Voltaire i sine sene fortellinger iscenesetter en mektig stemme som evner å tale «direkte» til leseren og skape reform.<sup>894</sup> Ett hederlig unntak er Roger Pearson, som tar for seg alle de 26 prosafortellingene i

---

<sup>891</sup> Renaudin 1993, s. 43, 65.

<sup>892</sup> Howells 1993, s. 183, 97.

<sup>893</sup> Cambou 2000, s. 652, «*la gageure et le saugrenu*».

<sup>894</sup> Undank 1982.

Pléiadekorpuset i *The Fables of Reason*, og som påpeker *en passant* en endring i Voltaires praksis som *conteur* i retning av fragmentering.<sup>895</sup> Pearsons likestilling av alle fortellingene, og av sin tilnærming til dem, hemmer ham imidlertid fra å utvikle observasjonen av at Voltaire endrer genrepraksis. Til forskjell fra Pearson, etablerer Robin Howells en todeling som tydeliggjør endringen: de tidlige fortellingene kan sammenfattes i en genremodell, men etter *Candide* prøver de sene fortellingene ut nye veier som sprenger modellen. Howells' inndeling av fortellingene har delvis inspirert min inndeling i denne avhandlingen, men med den viktige forskjellen av Howells' poeng er å få frem hvordan noen ideologiske og samfunnsmessige endringer gjenspeiler seg i Voltaires fortellinger. Jeg ønsker i større grad å rette oppmerksomheten mot de sene fortellingenes delvis «klare» og delvis «uklare» deltagelse i sin samtid, med utgangspunkt i en både eksperimentell og grunnleggende «filosofisk» genrepraksis — mer eller mindre potpurriaktig.

---

<sup>895</sup> Pearson 1993, s. 37, «the Voltairian *contes* hammer away successively at the hallowed clichés of narrative before proposing a new form of story-telling that is all apparent improvisation, orality, disjointed textual fragments. The *conte* of ingenious allegory gradually becomes the *conte* of conversation». Cambou vektlegger også «alle» fortellingene, til og med versfortellingene, men han utdyper ikke *endringen* i Voltaires *conte*-praksis i sin fremstilling.



# BIBLIOGRAFI

## UTGAVER AV VOLTAIRES TEKSTER

Ascoli = *Zadig ou la destine, histoire orientale*, utg. v. Georges Ascoli, Librairie Hachette, Paris, 1929.

Gauguin = *Candide eller optimismen*, no. overs. v. Paul René Gauguin, Gyldendal, 2000.

Guitton = *Romans et contes en vers et en prose*, utg. v. Edouard Guitton, Librairie générale française, Paris, 1994.

*Lettres philosophiques* = *Lettres philosophiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

Menant = *Contes en vers et en prose*, utg. v. Sylvain Menant, Bordas, Paris, 1992–93.

O = Oxford-utgaven: *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, 1968 –.

*Œuvres historiques* = *Œuvres historiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

P = Pleiade-utgaven: *Romans et contes*, utg. v. Deloffre, Frédéric & Heuvel, Jacques van den, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1979.

*Paméla* = *L’Affaire Paméla. Lettres de Monsieur de Voltaire à Madame Denis, de Berlin*, utg. v. André Magnan, Éditions Paris-Méditerranée, 2004.

*Taureau* = *Le Taureau blanc*, utg. v. René Pomeau, Librairie Nizet, Paris, 1956.

VE = *Voltaire électronique* (CD-rom), Voltaire Foundation and Chadwyck-Healey, 1998.

VE/Cramer = *Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*, Genève, 1768–1777, som gjengitt av VE.

VE/encadrée = *La Henriade, divers autres poèmes [l’édition encadrée des œuvres de Voltaire]*, Cramer et Bardin, Genève, 1775, som gjengitt av VE.

VE/Moland = *Œuvres complètes de Voltaire*, utg. v. Louis Moland, Garnier, Paris, 1877–1885, som gjengitt av VE.

## OPPSLAGSVERK, BIBELEN OG ANDRE FORKORTELSER

*Académie 1762* = *Dictionnaire de l’Académie française* (1762-utgaven) i: *Le Grand atelier historique de la langue française* (CD-rom), version 1.0, Redon.

*Bibelen*, Det Norske Bibelselskap 1978, 2. utgave, 1985.

*Encyclopédie* = Diderot, Denis og d’Alembert, Jean le Rond: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1772), nettversjon: <http://encyclopedia.atilf.fr>, (konsultert 26.05.2006).

*Furetière* = Antoine Furetière: *Dictionnaire universel* (1790) i: *Le Grand atelier historique de la langue française* (CD-rom), version 1.0, Redon.

*Le Petit Robert*, Editions Le Robert, Paris, 1991.

*Richelet* = Pierre Richelet: *Dictionnaire français contenant les mots et les choses* (1680) i: *Le Grand atelier historique de la langue française* (CD-rom), version 1.0, Redon.

*SVEC* = *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, tidsskrift utgitt av Voltaire Foundation.

*Trévoux* = *Dictionnaire Universel François & Latin vulgairement appelé de Trévoux* (1743–1752) i: *Le Grand atelier historique de la langue française* (CD-rom), version 1.0, Redon.

## LITTERATUR OM VOLTAIRE

Barber, W. H.: «Voltaire's astronauts», *French studies* 30 (1976), ss. 28–42.

Barthes, Roland: «Le dernier des écrivains heureux», *Essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964, ss. 94–100.

Bird, Stephen: *Reinventing Voltaire, The politics of commemoration in nineteenth-century France*, *SVEC* 2000 (09).

Billaz, André: *Les Ecrivains romantiques et Voltaire*, Lille, 1974.

Bongie, Laurence L.: «Crisis and the birth of the Voltairian conte», *Modern Language Quarterly* 23 (1962), ss. 53–64.

Bonneville, Douglas A.: *Voltaire and the form of the novel*, *SVEC* 158 (1976).

Bottiglia, William F.: *Voltaire's Candide: Analysis of a Classic*, *SVEC* 7 (1959).

Brandes, Georg: *François de Voltaire*, Gyldendalske boghandel, Kjøbenhavn, bind 1 1916, bind 2, 1917.

Brunel, Pierre: «Pasiphaë et le taureau blanc; Voltaire, Chénier, François Noël» i: Aron, Paul (et. al.): *Vérité et littérature au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris, 2001, ss. 43–56.

Cambou, Pierre: *Le traitement voltairien du conte*, Honoré Champion, Paris, 2000.

Carr, Thomas jr.: «Eloquence in the defense of deism: Voltaire's *Histoire de Jenni*», *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978), ss. 471–480.

Carr, Thomas jr.: «Voltaire's concept of Enlightened Eloquence», *Nottingham French Studies*, 19 (1980), ss. 22–32.

Carr, Thomas jr.: «Voltaire's Fables of Discretion: The Conte philosophique in *Le Taureau blanc*», *Studies in Eighteenth-Century Culture* 15 (1986), ss. 47–65.

Castex, Pierre-Georges: *Voltaire. Micromégas, Candide, L'Ingénu.* (1958), Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1982.

- Cherpack, Clifton: «Voltaire's "Histoire de Jenni": A Synthetic Creed», *Modern philology* 54 (1956), ss. 26–32.
- Clark, Priscilla P.: «L'Ingénu': The uses and limitations of naïveté», *French studies* 27(1973), ss. 278–286.
- Clouston, John S.: *Voltaire's Binary Masterpiece L'Ingénu Reconsidered*, Peter Lang, Berne, 1986.
- Cotoni, M.-H.: «Le merveilleux dans *La Princesse de Babylone*», i: *Études corses, Études littéraires, mélanges offerts av doyen Pitti-Ferrandi*, Paris 1989, ss. 332–342.
- Cotoni, Marie-Hélène: «La référence à la Bible dans les contes de Voltaire» i Wagner, Jacques (ed.): *Roman et religion en France (1713–1866)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Dagen, Jean: «Voltaire lecteur de Barthes», *Littératures* 9–10 (1984), ss. 107–116.
- Dalnekoff, Donna Isaacs: «Voltaire's *Le Monde comme il va*: a satire on satire», *SVEC* 106 (1973), ss. 85–102.
- Dalnekoff, Donna Isaacs: «The Meaning of Eldorado: Utopia and Satire in *Candide*», *SVEC* 127 (1974), ss. 41–59.
- Delon, Michel: «Voltaire entre le continu et le discontinu» i: Becq, Annie (et.al.): *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, série «textes et documents», Université de Caen/Société Française d'Étude du XVIIIe siècle, Paris, 1981. ss. 261–265.
- Desmoris, René: «Genèse et symbolique de l'*Histoire de Jenni, ou le sage et l'athée* de Voltaire», *SVEC* 199 (1981), ss. 87–123.
- Dumeste, Marie-Hélène: *Le conte philosophique voltairien*, Hatier, Paris, 1995.
- Farchadi, Albert: «La bonne fortune de M. André. Une lecture de *L'Homme aux quarante écus*», i: Berrchtold, J. & Porret, M.: *Être riche au siècle de Voltaire, actes du colloque de Genève 18–19 juin 1994*, Librairie Droz, Genève, 1996, ss. 219–236.
- Faudemay, Alain: *Voltaire allégoriste : essai sur les rapports entre conte et philosophie chez Voltaire*, Editions universitaires, Fribourg, 1987.
- Flowers, Ruth Cave: *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical devices*, Catholic University of America, Washington, 1951.
- Gaillard, Pol: *Candide. Voltaire, analyse critique*, Paris, Hatier, 1972.
- Ginsberg, Robert: «The argument of Voltaire's *L'Homme aux quarante écus*: a study in philosophic rhetoric», *SVEC* 56 (1967), ss. 611–657.
- Gunny, Ahmad: «Voltaire's thoughts on prose fiction», *SVEC* 140 (1975), ss. 7–20.
- Haffner, Pierre: «L'Usage satirique des causales dans les contes de Voltaire», *SVEC* 53 (1967), ss. 7–28.

- Havens, George R.: «Voltaire's *L'Ingénu*: composition and publication», *Romanic review* 63 (1972), ss. 261–271.
- Hellegouarc'h, Jacqueline: «Quelques mots clin d'œil chez Voltaire» i: Mevaud, C. (et. al): *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1987, ss. 537–544.
- Hellegouarc'h, Jacqueline: «Les 'dénivellations' dans un conte de Voltaire», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41(1989), s. 41–53.
- Hellegouarc'h, Jacqueline: «*Les Aveugles juges des couleurs*: interprétation et essai de datation», *SVEC* 215 (1982) ss. 91–97.
- Heller, Helen G.: *A study of Voltaire's Princesse de Babylone*, University of Western Ontario, 1989.
- Heller, Helen G.: «Voltaire's *La Princesse de Babylone* as a fairytale», *New Zealand journal of French studies* 13 (1992), ss. 37–42.
- Henein, Eglal: «Hercule ou le pessimisme. Analyse de *L'Ingénu*», *Romanic review* 72 (1981), no 2, ss. 147–165.
- Henry, Patrick: «Sacred and profane gardens in *Candide*», *SVEC* 176 (1979), ss. 133–153.
- Heuvel, Jacques van den: *Voltaire dans ses contes*, Armand Colin, Paris, 1970.
- Highnam, David E.: «*L'Ingénu*: flawed masterpiece or masterful innovation», *SVEC* 143 (1975), ss. 71–83.
- Howells, Robin: «*Télémaque* et *Zadig*: apports et rapports», *SVEC* 215 (1982), ss. 63–75.
- Howells, Robin: «The burlesque as a philosophical principle in Voltaire's *contes*», i: Howells, R. (et. al): *Voltaire and his world: Studies presented to W. H. Barber*, Voltaire Foundation, Oxford, 1985, ss. 67–84.
- Howells, Robin: «Processing Voltaire's *Amabed*», *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 10 (1987), no 2, ss. 153–162.
- Howells, Robin: *Disabled powers: A reading of Voltaire's Contes*, Editions Rodopi, Amsterdam–Atlanta, GA, 1993.
- Howells, Robin: «Voltaire's *contes*: a review of studies 1969–1993», *SVEC* 320 (1994), ss. 229–281.
- Kotta, Nuci: *L'Homme aux quarante écus. A Study of Voltairian Themes*, Mouton & Co., Haag & Paris, 1966.
- Lagrave, Henri: «Voltaire, Diderot et le 'tableau scénique' : le malentendu de *Tancredè*», i: Mevaud, C. (et. al): *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1987, ss. 569–575.
- Lanson, Gustave: *Voltaire* (1906), Hachette, Paris, 1960.



- Legros, René: «L'Orlando furioso et la Princesse de Babylone de Voltaire», *The Modern language review* 22 (1927), ss. 155–161.
- Magnan, Andre: *Voltaire. Candide, ou l'Optimisme*, coll. études littéraires, Puf, Paris, 1987 (a).
- Magnan, André : «Voltaire, *L'Ingénu*, VI, 3–65 : le fiasco et l'aporie», i: Mevaud, C. (et. al): *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1987 (b), ss. 621–631.
- Mason, Haydn: «The Unity of Voltaire's *L'Ingénu*», i: Barber, W. H. (et. al): *The age of Enlightenment, studies presented to Theodore Besterman*, Edinburgh & London, University Court of the University of St. Andrews, 1967, ss. 93–106.
- Mason, Haydn: «A biblical "conte philosophique": Voltaire's *Taureau blanc*» i: Dubois, E. T. (ed.): *Eighteenth Century French Studies: Literature and the Arts*, Newcastle, Oriel Press, 1969, ss. 55–69.
- Mason, Haydn: «*Zadig* and the birth of the Voltaire *contes*» i: Hobson, Marian et. al. (ed.): *Rousseau and the eighteenth century, essays in memory of R. A. Leigh*, Voltaire foundation, Oxford, 1992, ss. 285–294.
- Mason, Haydn: «L'Ironie voltairienne», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 38 (1986), ss. 51–62.
- McGhee, Dorothy Madeleine: *Voltaireian Narrative Devices as Considered in the Author's Contes Philosophiques*, Russell & Russell, New York, 1933.
- Mervaud, Christiane: «Sur l'activité ludique de Voltaire conteur : le problème de *L'Ingénu*», *L'Information littéraire* 35 (1983), no 1, ss. 13–17.
- Mervaud, Christiane: «*Jeannot et Colin*: illustration et subversion du conte moral», *Revue d'histoire littéraire de la France* 85 (1985), ss. 596–620.
- Mervaud, Christiane: «Du carnaval au carnavalesque : l'épisode vénitien de *Candide*», i: Mevaud, C. (et. al): *Le Siècle de Voltaire, Hommage à René Pomeau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1987, ss. 651–662.
- Mervaud, Christiane: «"L'ongle du lion caduc" : les dernières œuvres de Voltaire devant la critique», *Œuvres & critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française* XVI (1991), 2, ss. 71–85.
- Mervaud, Christiane: *Voltaire à table. Plaisir du corps, plaisir de l'esprit*, Éditions Desjonquères, Paris, 1998.
- Mitchell, P. C.: «An Underlying theme in *La Princesse de Babylone*», *SVEC* 137 (1975), ss. 31–45.
- Morris, Alice Ruth: *A new interpretation of Voltaire's tale "L'Homme aux quarante écus"*, University of Massachusetts, 1978.

- Mortier, Roland: «La satire, ce ‘poison de la littérature’ : Voltaire et la nouvelle déontologie de lettres», in: Macary, Jean; Foulet, Alfred; Rosbottom, Ronald C.: *Essays on the age of Enlightenment in honor of Ira O. Wade*, Droz, Genève, 1977, ss. 233–246.
- Mortier, Roland: *Voltaire : Les Ruses et les rages du pamphlétaire*, The Athlone press, University of London, 1979.
- Mortier, Roland: «Variations on the Dialogue in the French Enlightenment», *Studies in Eighteenth-Century Culture* 16 (1986), ss. 225–240.
- Mylne, Vivienne: «Literary techniques and methods in Voltaire’s *contes philosophiques*», *SVEC* 57 (1967), ss. 1055–1080.
- Mylne, Vivienne: «Wolpers view of Voltaire’s tales», *SVEC* 212 (1982), ss. 318–327.
- Naves, Raymond : *Le Goût de Voltaire*, Garnier Frères, Paris, 1937.
- Nivat, Jean : «L’*Ingénu* de Voltaire, les jésuites et l’affaire La Chalotais», *Revue des sciences humaines* 66 (1952), ss. 97–108.
- O’Meara, Maureen F.: «Linguistic power-play: Voltaire’s considerations on the evolution, use, and abuse of language», *SVEC* 219 (1983), ss. 93–103.
- Ousselin, Edward: «L’*Homme aux quarante écus* : Voltaire économiste», *The French Review* 72 (1999), ss. 493–502.
- Pearson, Roger: *The Fables of Reason. A study of Voltaire’s ‘Contes Philosophiques’*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- Pomeau, René: *La Religion de Voltaire*, Librairie Nizet, Paris, 1956.
- Pomeau, René: «Voltaire conteur : masques et visages», *L’Information littéraire* 13 (1961), ss. 1–5.
- Pomeau, René: «Défense de M. Mamaki», *Revue d’histoire littéraire de la France*, mars–avril 1976, ss. 239–242.
- Pomeau, René (et. al): *Voltaire dans son temps* (5 bind), Voltaire Foundation, Taylor Institution, Oxford, 1985–1994.
- Pruner, Francis: *Recherches sur la création romanesque dans l’Ingénu de Voltaire*, Archives des lettres modernes no 30, Minard, Paris, 1960.
- Raynaud, Jean-Michel: «Mimésis et philosophie : approche du récit philosophique voltairien», *Dix-huitième siècle* 10, 1978, ss. 405–415.
- Renaudin, Christine B.: *Writing and Representing the Body in Voltaire’s Philosophical Tales*, Cornell University, 1993.
- Ridgway, Ronald S.: *Voltaire and sensibility*, McGill-Queen’s University Press, Montréal and London, 1973.

- Runte, Roseann: «Répétition et instabilité : la signification de *Zadig*» i: Merrett, Robert James (ed.): *Man and nature. Proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, vol. III, Academic Printing and Publishing, Edmonton, Alberta, 1984, ss. 63–76.
- Sareil, Jean: «De *Zadig* à *Candide*, ou permanence de la pensée de Voltaire», *Romanic Review* 52 (1961), ss. 271–278.
- Sareil, Jean: «La Répétition dans les “Contes” de Voltaire», *French Review* 35 (1961–2), ss. 137–146.
- Sareil, Jean: «Le massacre de Voltaire dans les manuels scolaires», *SVEC* 212 (1982), ss. 83–161.
- Scherer, Jacques: «L’univers en raccourci’ : quelques ambitions du roman voltairien», *SVEC* 179 (1979), ss. 117–142.
- Schwarzbach, Bertram Eugene: *Voltaire’s Old Testament Criticism*, Librairie Droz, Genève, 1971.
- Sclippa, Norbert: *La loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Librairie Droz, Genève, 1993.
- Senior, Nancy: «The Structure of *Zadig*», *SVEC* 135 (1975), ss. 135–141.
- Shanley, Mary L. & Stillman, Peter G.: «The Eldorado Episode in Voltaire’s *Candide*», *Eighteenth-Century Life* vol 6 (1981), no 2–3, ss. 79–92.
- Sherman, Carol: *Reading Voltaire’s contes, a semiotics of philosophical narration*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures nr. 223, Chapel Hill, 1985.
- Smith, D. W.: «The publication of *Micromégas*», *SVEC* 219 (1983), ss. 63–91.
- Starobinski, Jean: «Le fusil à deux coups de Voltaire», i: *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*, Gallimard, 1989.
- Starobinski, Jean: «Le philosophe à table», i: Berchtold, J. & Porret, M.: *Être riche au siècle de Voltaire*, actes du colloque de Genève 18–19 juin 1994, Librairie Droz, Genève, 1996, ss. 279–293.
- Taylor, Samuel: «Voltaire’s *L’Ingénu*, the Huguenots and Choiseuil» i: Barber (et. al): *The Age of the Enlightenment: studies presented to Theodore Besterman*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1967.
- Taylor, Samuel: «Voltaire’s humour», *SVEC* 179 (1979), ss. 101–117.
- Toumarkine, Barbara K.: «Quelques remarques sur la fin éludée des *Lettres d’Amabed* de Voltaire», *Littératures* 38 (1998), Université de Toulouse, ss. 20–33.
- Trapnell, William H.: *Voltaire and the Eucharist*, *SVEC* 198, 1981.
- Trapnell, William H.: «Destiny in Voltaire’s *Zadig* and *The Arabian Nights*», *SVEC* 278 (1990), ss. 147–171.
- Undank, Jack: «The status of fiction in Voltaire’s *contes*», *Degré second* 6 (1982), ss. 65–88.
- Vartanian, Aram: «*Zadig*: Theme and Counter-theme», i: Lafarge, Catherine (ed.): *Dilemmes du roman. Essays in honor of Georges May*, Anma Libri, 1989, ss. 149–164.

- Virolle, Roland: «Voltaire et les matérialistes, d'après ses derniers contes», *Dix-huitième siècle* 1979, ss. 63–74.
- Waldinger, Renée (ed.): *Approaches to teaching Voltaire's Candide*, New York, The Modern Language Association of America, 1987.
- Walsh, Thomas (ed.): *Readings on Candide*, San Diego, Greenhaven Press, 2001.
- Williams, David: «Voltaire on the sentimental novel», *SVEC* 135 (1975), ss. 115–134.
- Wade, Ira O.: *Voltaire's Micromégas, a study in the fusion of science, myth and art*, Princeton University Press, Princeton, 1950.
- Wolper, Roy S.: «Candide, Gull in the Garden?» *Eighteenth-Century Studies* vol 3 (1969), ss. 265–277.
- Wolper, Roy S.: «Zadig, a grim comedy?» *Romanic Review* 65 (1974), ss. 237–248.
- Wolper, Roy S.: «Voltaire's Contes: A Reconsideration», *Forum* 16 (1978), Houston, Texas, ss. 74–79.
- Wolper, Roy S.: «The final foolishness of Babouc: The dark centre of *Le Monde comme il va*», *Modern Language Notes* 75 (1980), ss. 766–773.

## ANNEN LITTERATUR

- Auerbach, Eric: *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*, no. overs. v. Per Paulsen, Gyldendal, Oslo, 2002.
- Bakhtin, Mikhail M.: *The Dialogic Imagination*, eng. overs. v. Caryl Emerson og Michael Holquist, University of Texas press, Austin, 1981.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Speech Genres and Other Late Essays*, eng. overs. v. Vern W. McGee, University of Texas press, Austin 1986.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Spørsmålet om talegenrane*, no. overs. v. Rasmus T. Slaattelid, Ariadne forlag 1998.
- Barchilon, Jacques: «L'ironie et l'humour dans les "Contes" de Perrault», *Studi Francesi* 32, 1967, ss. 258–270.
- Barthes, Roland: *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.
- Bataut, Abbé Bérardier de: *Essai sur le récit, ou Entretiens sur la manière de raconter*, Paris, Libraire Berton 1776.
- Boileau, Nicolas: *Satires, Epîtres, Art poétique*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Voyage autour du monde par la frégate du Roi La Boudeuse et la flûte L'Étoile* (1771), Gallimard, Paris, 1982.

- Bourguinat, Éliabeth: *Le siècle du persiflage 1734-1789*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- Brady, Patrick: *Rococo style versus enlightenment novel*, Editions Slatkine, Genève, 1984.
- Bruhn, Jørgen: *Romanens tænker. Kritisk-konstruktive læsninger i M. M. Bachtins forfatterskab*, Københavns Universitet 2001.
- Cassirer, Ernst: «Begrepet symbolsk form og etableringen av åndsvidenskaberne», i: *De symbolske formers filosofi, utvalgte tekster*, da. overs. v. Arne Jørgensen og Peer F. Bundgård, Gyldendal, København, 1999.
- Chartier, Pierre: *Théorie du persiflage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.
- Coffey, Michael: *Roman satire*, Bristol Classical Press, London, 1989.
- Cook, James: *The journals of Captain James Cook on his voyages of discovery*, Cambridge, Published for the Hakluyt Society at the University Press, 1955.
- Cope, Kevin L.: «Directions to signify. Exploring the Emblems of Enlightenment Allegory», i: *Enlightening Allegory*, AMS Press, New York, 1993.
- Coulet, Henri: «La distanciation dans le roman et conte philosophiques», i: *Roman et lumières au XVIIIe siècle*, Editions sociales, Paris, 1970, ss. 438–447.
- Coulet, Henri: *Nouvelles du XVIIIe siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.
- Crébillon, Claude-Prosper Joylot de: *Œuvres complètes*, Londres, 1779, <http://www.gallica.bnf.fr>, konsultert 20.05.2006.
- Defrance, Anne: *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*, Droz, Genève, 1989.
- Deleuze, Gilles: *Logique du sens*, Editions de minuit, Paris, 1969.
- Derrida, Jacques: «La loi du genre» (1979), i: *Parages*, Galilée, Paris, 1986.
- Derrida, Jacques: *Acts of literature*, Routledge, London & New York, 1992.
- Diderot, Denis: *Jacques le fataliste*, Librairie générale française, Paris, 2000.
- Diderot, Denis : *Œuvres*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1996.
- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture [ressource électronique] 1997, Reprod. de l'éd. de Paris: P.-J. Mariette, 1733*, <http://www.gallica.bnf.fr>, konsultert 10.05.2006.
- Duchêne, Roger: *Les Précieuses, ou comment l'esprit vint aux femmes*, Fayard, Paris, 2001.
- Fink, Beatrice: *Les liaisons savoureuses. Réflexions et pratiques culinaires au XVIIIe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.
- Fishelov, David: «*Satura contra utopiam* : Satirical distortions of utopian ideas», *Revue de littérature comparée* 67 (1993) nr. 4, ss. 463–471.
- Fletcher, Angus: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University press, Ithaca, New York, 1967.

- La Fontaine, Jean de: *Fables*, Librairie Générale Française, Paris, 1972.
- La Fontaine, Jean de: *Contes et nouvelles en vers*, Gallimard, Paris, 1982.
- Foucault, Michel: *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, Michel: *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982.
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.
- Frye, Northrop: *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957.
- Gaillard, Aurélia: *Fables, myths, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660–1724)*, Honoré Champion, Paris, 1996.
- Gearhart, Suzanne: *The Open Boundary of History and Fiction. A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984.
- Genette, Gérard: *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979.
- Godenne, René: *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Droz, Genève, 1970.
- Gueunier, Nicole: «Pour une définition du conte», i: *Roman et lumières au XVIIIe siècle*, Editions sociales, Paris, 1970, ss. 422–436.
- Gaasland, Rolf: «Menippéiske satirer — eksisterer de?» i: Andersen, Per Thomas og Aarset, Hans Erik (red.): *Fra Heliodor til Peter Dass, ti studier i før-romantisk fortellerkunst*, Universitetet i Tromsø, Tromsø, 1992.
- Hawkesworth, John: *An account of the voyages undertaken by the order of His present Majesty for making discoveries in the Southern Hemisphere...* (1773), 3. utg, W. Strahan & T. Cadell, London, 1785.
- Herodot: *Herodots historie*, no. overs. v. Henning Mørland, Aschehoug, Oslo, 1960.
- Howells, Robin: *Playing simplicity. Polemical stupidity in the Writing of the French enlightenment*, Peter Lang, Bern, 2002.
- Huét, Pierre Dominique: *Traité de l'origine des romans (1670)*, faksimileutgave ved J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1966.
- Hunter, Richard: *Plato's Symposium*, Oxford University Press, New York, 2004.
- Jacquin, Armand-Pierre: *Entretiens sur les romans (1755)*, Slatkine reprints, Genève, 1970.
- Kavanagh, Thomas M.: *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.
- Lanson, Gustave: *L'Art de la prose (1909)*, Librairie des annales, Paris, u. årstall.
- Laufer, Roger: *Style rococo, style des «Lumières»*, Librairie José Corti, Paris, 1963.

- Lenglet-Dufresnoy, Abbé: *De l'usage des romans* (1734), Slatkine reprints, Genève, 1970.
- Lever, Maurice: *Romanciers du grand siècle*, Fayard, Paris, 1996.
- Luoni, Flavio: «Récit, exemple, dialogue», *Poétique* 7 (1988), ss. 211–232.
- Lyons, John D.: *The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989.
- Mainil, Jean: *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, Éditions Kimé, Paris, 2001.
- Marin, Louis: *Le récit est un piège*, Éditions de minuit, Paris, 1978.
- Marmontel, Jean François: *Œuvres complètes* (1819–20), Slatkine reprints, Genève, 1968.
- Martin, Angus: *Anthologie du conte en France 1750–1799*, 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1981.
- Menant, Sylvain: *La Chute d'Icare. La crise de la Poésie française 1700–1750*, Librairie Droz, Genève–Paris, 1981.
- Mennell, Stephen: *Lettre d'un Pâtissier Anglois, et autres contributions à une polémique gastronomique du XVIIIème siècle*, University of Exeter, 1981.
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de: *Lettres persanes* (1721), Gallimard, Paris, 1973.
- Mortier, Roland: «Variations on the Dialogue in the French Enlightenment», *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 16 (1986), ss. 225–240.
- Mortier, Roland: *Le cœur et la raison*, Voltaire Foundation, Oxford, 1990.
- Mylne, Vivienne: *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion* (1965), Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Mylne, Vivienne: «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction» i: Fox, J. H., Waddinger, M. H. & Watts, D. A. (ed.): *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Nieklaus*, University of Exeter, 1965, ss. 173–192.
- Ovid: *Ovids forvandlinger*, da. gjendiktn. v. Otto Steen Due, Centrum, 1989.
- Paulson, Ronald: *The Fictions of Satire*, The John Hopkins Press, Baltimore, Maryland, 1967.
- Perrault: *Contes de Perrault*, utg. v. Gilbert Rouger, Edition Garnier Frères, Paris, 1967.
- Poole, Brian: «Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism», *South Atlantic Quarterly* 97, Duke UP, Durham, 1998.
- Propp, Vladimir: *Morphologie du conte*, fr. overs. v. Marguerite Derrida, coll. Poétique, Seuil, 1970.
- Quilligan, Maureen: *The Language of Allegory. Defining the genre*, Cornell University press, Ithaca and London, 1979.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *The Institutio Oratoria of Quintilian*, lat.-eng. utg. v. H. E. Butler, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. & William Heinemann Ltd, London, 1976.

- Racault, Jean-Michel: *L'Utopie narrative en France et en Angleterre 1675–1761*, SVEC 280 (1991).
- Richardot, Anne: *Le rire des Lumières*, Honoré Champion, Paris, 2002.
- Rosmarin, Adena: *The power of genre*, University of Minnesota press, Minneapolis, 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie eller Den nye Héloïse*, no. overs. v. Kirsten Marianne Bessesen, Bokvennen, 1999.
- Rousset, Jean: *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, Paris, 1962.
- Rustin, M. J.: «L'histoire véritable dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 18 (1966), ss. 89–102.
- Schaeffer, Jean-Marie: «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique», *Poétique* 53 (1983), ss. 3–19.
- Schiller, Friedrich: *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1962.
- Scholes, Robert: *Structuralism in literature: an introduction*, Yale University Press, New Haven, 1974.
- Sermain, Jean-Paul: «La parodie dans les contes de fées (1693–1713) : une loi du genre?», i: Landy-Houillon, Isabelle & Menard, Maurice: *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts, P. F. S. C. L.*, 1987, ss. 541–552.
- Spitzer, Leo: *Études de style*, Gallimard, 1970.
- Staël, Anne-Louise Germaine de: *De l'Allemagne*, Librairie Hachette, Paris, 1958–60.
- Stempel, Wolf Dieter: «Genre och reception», sv. overs. v. Eva Hættner Aurelius i: Aurelius, Eva Hættner & Götselius, Thomas (red.): *Genreteori*, Studentlitteratur, Lund, 1997, ss. 240–254.
- Stendhal: *Romans et nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1932.
- Teilmann, Katja: «Genrer – Medusa eller Afrodite», *Danskenoter* 3, 2002 (a).
- Teilmann, Katja: «Når genrer mødes», *Edda* 2, 2002 (b).
- Todorov, Tzvetan: *Les Genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.
- Varga, Aron Kibedi: «Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 18 (1966), ss. 53–65.
- Versini, Laurent: *Le roman épistolaire*, Presses Universitaires de France, 1979.



