

Innhold

Innhold.....	1
Forord.....	3
Introduksjon.....	5
Den uendelige historie.....	5
Utseende.....	5
Struktur.....	6
Problemstilling.....	7
Teori.....	7
1: Feminitet: Om det svake og det sterke.....	11
Taushet.....	15
Fysisk identitet.....	16
Innestengt.....	20
Tomhet og hulrom.....	23
Kreativitet.....	26
Feminin eller maskulin?.....	28
2: Kvinnelige karakterer i Den uendelige historie.....	31
Marginalisering: Det feminine som natur.....	31
Bastians mor.....	35
Fru Aiuóla.....	37
Barnekeiserinnen.....	39
Xayíde.....	45
Grensekunnskap.....	50
3: Metafiksjon.....	53
Selvet som karakter.....	62
Atréju: Den maskuline helten og kritikeren.....	65
Hvorfor metafiksjon?.....	70
4: Subversivitet.....	73
Fantastisk omveltning.....	73
Det andre.....	82
Omstyrtende eller nøytraliserende?.....	86
Hvorfor Den uendelige historie er kvinneskrift.....	89
Litteraturliste.....	95

Forord

Et av de vanligste spørsmålene jeg blir stilt etter å ha fortalt at jeg skriver masteroppgave om en barnebok er: Hvorfor? Er en barnebok noe en *kan* skrive hundre sider om? Er en barnebok bra nok til det? Svaret på dette spørsmålet finner jeg i den samme boken spørsmålene dreier seg om, *Den uendelige historie* av Michael Ende:

Den som aldri har sittet og hengt over en bok ettermiddag etter ettermiddag, med rødglødende ører og håret rett til værs, og bare lest og lest så verden forsvant og de ikke merket verken sult eller tørst lenger...

Den som aldri har ligget og smuglest med lommelykt under dyna, etter at far eller mor eller en annen omsorgsfull sjel har slukket lyset og sagt at nå må du sove, for i morgen er det atter en dag, og du skal tidlig opp...

Den som aldri, åpent eller i smug, har grått bitre tårer når en vidunderlig historie gikk mot slutten og en måtte ta avskjed med skikkelser en hadde opplevd så mange eventyr sammen med, som en hadde elsket og beundret, som en hadde delt både redsler og håp med og som det var umulig å ta farvel med uten at livet fortonte seg tomt og meningsløst...

Den som ikke selv har opplevd noe av dette på kroppen... nåvel, den vil sannsynligvis ikke kunne begripe det Bastian nå gjorde.¹ (Ende, 2009: 11)

Den som ikke selv har opplevd noe av dette på kroppen, vil sannsynligvis ikke begripe mitt valg av bok å skrive masteroppgave om. Det er en bok jeg husker at jeg som barn leste for første gang, med «rødglødende ører», og som jeg avsluttet mens jeg gråt «bitre tårer» fordi «en vidunderlig historie gikk mot slutten» og jeg måtte ta avskjed med alle karakterene jeg var blitt så glad i. Det er en bok jeg snek meg vekk fra familie og venner for å lese. Det er en bok jeg flere ganger startet på nytt rett etter å ha avsluttet, fordi det var umulig å legge den vekk. Det er en bok som tok vekk det triste og grå ved en stressende hverdag, og erstattet det med fargesprakende fantasi og den rene gleden i kreativitet. Det er en bok jeg har lest minst en gang i året, siden jeg var syv-åtte år – og jeg er nå 27. Noen bøker følger en hele livet. *Den uendelige historie* av Michael Ende er for meg en slik bok.

¹ Wer niemals ganze Nachmittage lang mit glühenden Ohren und verstrubbeltem Haar über einem Buch saß und las und die Welt um sich her vergaß, nicht mehr merkte, daß er hungrig wurde oder fror –

Wer niemals heimlich beim Schein einer Taschenlampe unter der Bettdecke gelesen hat, weil Vater oder Mutter oder sonst irgendeine besorgte Person einem das Licht ausknipste mit der gutgemeinten Begründung, man müsse jetzt schlafen, da man doch morgen so früh aus den Federn sollte –

Wer niemals offen oder im geheimen bitterliche Tränen vergossen hat, weil eine wunderbare Geschichte zu Ende ging und man Abschied nehmen mußte von den Gestalten, mit denen man gemeinsam so viele Abenteuer erlebt hatte, die man liebte und bewunderte, um die man gebangt und für die man gehofft hatte, und ohne deren Gesellschaft einem das Leben leer und sinnlos schien –

Wer nichts von alledem aus eigener Erfahrung kennt, nun, der wird wahrscheinlich nicht begreifen können, was Bastian jetzt tat. (Ende, 2010: 11)

Introduksjon

Den uendelige historie

Som barne- og ungdomsroman skiller *Den uendelige historie* seg ut, både ut i fra sjangeren den er tildelt, og andre romaner i Michael Endes forfatterskap. Ofte er bøker rettet mot barn enkle, med et klart plott, et lettfattelig karaktergalleri og enkelt språk. Som helhet antas den barnlige leseren å være en leser som gjerne ikke greier holde oversikt dersom historiene vokser seg for store eller komplekse, og dersom språket innehar for lange setninger, og mange store, fremmede ord. Slike antagelser speiler ikke nødvendigvis en entydig virkelighet eller sannhet, noe *Den uendelige historie* illustrerer, fordi romanen på tross av sin kompleksitet er svært populær, hos både barn og voksne.

Den uendelige historie er ikke en typisk barne- og ungdomsroman. Den er hverken kort eller enkel. Romanen tipper i de fleste utgaver 400 sider, og kan regnes som å ha mellom ett og tre plott, avhengig av hvordan en vektlegger det som skjer i romanen, og hvordan en tolker den. Plottet er på overflaten likt veldig mange andre plott i sjangeren fantastisk litteratur: En protagonist, gjerne et barn, kommer til en sekundær verden, og må der gjennomgå flere prøvelser før denne kan vende tilbake til primærverdenen sin, gjerne som en bedre, mer erfaren person. I Endes roman har vi infiltrert i dette klassiske handlingsforløpet en uvanlig protagonist, stort karaktergalleri, kompleks metafiksjon, og temaer som død, identitet, kreativitet og kjærlighet. Romanen undervurderer ikke barnet som leser. På tross av romanens mange lag og nivåer fremstår den ikke som rotete, eller vanskelig å forstå, selv ikke for unge lesere. Michael Ende tar i bruk ulik strukturering og narrativ teknikk for å holde fast i leseren, og samtidig dra denne dypt inn i romanen.

Utseende

Rent fysisk er bokens utseende spesielt, og viktig, som vi får vite når vi begynner å lese. Det viser seg nemlig at romanens protagonist, Bastian, sitter og leser i en bok som heter det samme som og (ideelt) ser ut som vår faktiske roman. Skriften er trykt i to ulike farger, rødt og grønt, som henholdsvis skal illustrere Bastians primærverden og den fantastiske sekundærverdenen Fantasia, som Bastian i starten kun leser om. Det er ikke alle utgaver som bruker rød og grønn skriftfarge for å skille mellom bokens to virkeligheter, de fleste utgaver bruker vanlig skrift og kursiv som skille, og andre bruker kun linjehopp. Det optimale er selvsagt å bruke de to ulike fargene, da Ende med overlegg forsøker å gjøre Bastians leseropplevelse så lik som mulig den virkelige leserens opplevelse. Ende leker seg med å hinte til at leseren kan oppleve det samme som Bastian gjør, noe

som gjør nytelsen og det magiske ved leseropplevelsen dypere.

Hvert kapittel bortsett fra det aller første er utsmykket med en stor, vakker bokstav, alfabetisk fra A til Z.² I tillegg til bokstaven er det med relevante illustrasjoner for kapittelet, tegnet av Roswitha Quadflieg, og kapittelet har en tittel relevant for handlingen. Hver bokstav tar opp en hel bokside, og er den første bokstaven i det første ordet i kapittelet den tilhører. Dette er trekk som også er med i Bastians bok. Leseren senkes inn i en metafiktiv verden, der en hele tiden blir minnet på at en leser skrift og ikke lever i en verden, samtidig som boken leker seg med skillet mellom skrift og virkelighet, og hele tiden bryter ned dette. Alle struktureringsteknikkene kan ses som metafiktive, da Ende har oss omringet av bøker og språk hele veien. Strukturen er ikke et usynlig skjelett som holder boken oppe, Ende påpeker bevisst de virkemidlene han har tatt i bruk når han beskriver Bastians bok, som er lik vår.

Struktur

Romanen er rammet inn av en fortelling som foregår i en virkelighetsilluderende primærverden. Denne rammefortellingen involverer protagonisten Bastian Balthasar Bux, Karl Konrad Koreander, og Bastians far. Her blir vi presentert for Bastian, som beskrives i lite flatterende trekk, hvilket på en side vekker sympati hos leseren, noe som er en vanlig teknikk i barnebøker. Bastians far får vi vite lite om, men vi får vite nok til at vi forstår forholdet mellom de to er vanskelig. Herr Koreander er innehaver av et antikvariat, der Bastian finner og stjeler en bok som heter Den uendelige historie. Vi blir altså allerede i rammefortellingen introdusert for det første av de mange ulike metafiktive trekkene ved romanen. Boken Bastian stjeler heter det samme som Michael Endes bok, og skal ideelt sett ha de samme trekkene i forhold til skriftfarger, de utsmykkede bokstavene, og omslaget som skal inneholde et bilde av amuletten AURYN.

Romanen har to klart definerte deler. I del 1 sitter Bastian og leser i boka han har stjålet, som er satt i Fantasia, og omhandler Atréju og Den store ettersøkningen etter en kur til Barnekeiserinnen, herskerinnen i Fantasia, som er dødssyk. Denne historien er gjengitt i vår roman også, og vi sitter og leser både sammen Bastian og om Bastian som leser. Del 1 er delt inn i to deler selv, den virkelighetsilluderende primærverdenen Bastian er i, og den sekundære verdenen Fantasia. Romanen skal ideelt illustrere dette skillet ved de to forskjellige trykkfargene. I del 1 struktureres innskyttelsene fra primærverdenen gjennom en notering av hvor mange slag et tårn i nærheten av Bastian slår, der vi havner i sekundærverdenen på klokkeslaget tolv – midnatt. I del 2 er Bastian selv i Fantasia, og romanen hopper ikke lenger frem og tilbake mellom primær- og

² A-Å i de norske utgavene. Disse kapitlene er også nummerert, 1-26 (1-27 i norske utgaver, da Æ-Ø-Å er samlet). Det aller første kapittelet har hverken tittel, bokstav eller nummer.

sekundærverdenen på samme måte, men foregår helt og holdent i Fantasia, der det kun kommer innskytelser i form av Bastians minner (som er i ferd med å forsvinne) om primærverdenen sin. Bastian kommer tilbake til primærverdenen sin i siste kapittel, og de trådene som ble hengende i første kapittel, samles opp.

Romanen har et relativt komplekst handlingsforløp og stort karaktergalleri, og det vil ta opp mye plass å skulle gjengi et nøyaktig referat. Jeg har dermed valgt å ikke ha med dette som et eget punkt i oppgaven, men vil forklare viktige scener og karakterer der dette er nødvendig for at leseren skal kunne følge analysen.

Problemstilling

Barnelitteratur kan regnes som marginalisert litteratur, der litteraturen ligger i periferien av både akademisk og det voksne samfunnets interesse. I oppgaven min vil jeg fremlegge en påstand om at noe av grunnen til dette kan ligge i affiniteten barnelitteratur har til kvinneskrift og kvinnelitteratur. Dette er litteratur som også lenge var negativt ansett. Jeg vil i det følgende komme med en topologisk analyse av *Den uendelige historie* som en roman bygd opp av feministiske verdier og typisk kvinnelige trekk, slik kvinneskrift opp gjennom historien har blitt definert, da blant annet i forhold til billedbruk, intertekstualitet og metafiksjonalitet. Disse trekkene har sin basis i både det faktum at romanen er barnelitteratur, og det faktum at den er fantastisk. Det feminine ved romanen er også subverserende, i den grad det stiller spørsmålstegn ved strukturer som antas som «naturlige», og «sannheter» om helter, litteratur og identitet.

I hovedteksten av oppgaven vil jeg bruke den norske oversettelsen av Endes roman, for å gjøre oppgaven mest mulig leservennlig. Den tyske originalteksten vil tas fra en utgave utgitt av Piper i 2010, og vil være lagt i fotnoter med Endes navn, årstall og sidereferanse som vanlig i sitatbruk.

Teori

Mye av teorien jeg vil bruke er feministisk litteraturteori, fordi en feministisk analyse av romanen er utgangspunktet for problemstillingen min. Her har jeg hovedsaklig tatt i bruk Sandra M. Gilbert og Susan Gubars banebrytende verk *The Madwoman in the Attic*. Jeg vil også i stor grad bruke teori av Simone de Beauvoir, og en god del av teoretikere som Shoshana Felman, Hélène Cixous, og Elaine Showalter. Jeg vil forsøke å bruke det de har sagt om kvinnelitteratur, til å si noe om barnelitteratur, og da *Den uendelige historie* helt spesifikt.

Av annen teori jeg vil ta i bruk, har blant annet Maria Nikolajeva og Perry Nodelman vist

seg nyttige. Nikolajeva har jeg valgt å ta i bruk fordi hun har inngående analyser av flere verk innen barnelitteraturen, og er en av de grundigste teoretikerne på dette feltet. Hun er også en av svært få teoretikere som har skrevet noe om *Den uendelige historie*. Nodelman vil jeg bruke fordi hans artikkel «Children's Literature as Women's Writing» satte i gang tankene mine rundt barnelitteratur som kvinneskrift. Når jeg i oppgaven analyserer romanens metafiksjonelle aspekter, har jeg hovedsaklig støttet meg til Patrica Waugh's teoribok *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

Innen fantastisk litteraturteori vil jeg bruke Kathryn Hume og Rosemary Jackson. Kathryn Humes bok *Fantasy and Mimesis – Responses to reality in Western literature* fra 1984 er en svært grundig undersøkelse av hva fantastisk er, når det oppsto, og reaksjonene sjangeren har mottatt. Hun går grundig gjennom alle de måtene fantastisk litteratur har blitt og blir definert, før hun selv konkluderer med sin egen definisjon. For Hume er fantastisk «any departure from consensus reality» (Hume, 1984: 21). Det vil si at straks en tekst inneholder overnaturlige, umulige hendelser og vesner, og disse ikke forklares vekk som drøm eller galskap, er det fantastisk. Hume kaller dermed både det mange vil skille fra hverandre som «science fiction» og «fantasy» for fantastisk.

Rosemary Jackson har et annet utgangspunkt enn Hume, et jeg mener utfyller Humes teori godt. For Jackson kan ikke det fantastiske defineres utelukkende tematisk, slik Hume gjør. Jackson mener at det fantastiske må defineres utifra hva teksten *gjør*, og mer spesifikt, hvorvidt den er subversiv eller ei. I boken *Fantasy: The Literature of Subversion* tar hun for seg flere verker og forfattere som på mange vis ikke ville blitt definert som fantastiske i henhold til Humes ståsted, men som blir definert slik av Jackson, fordi de yter en reaksjon mot og motstand til rådende maktstrukturer, både i litteraturen og samfunnet forøvrig.

Når jeg skulle stille meg selv innenfor en av leirene i det massive feltet som er fantastisk litteraturteori, fant jeg at hverken den ene eller den andre holdt. På mange måter er Humes teori den beste, og den jeg er mest enig med. Når det kommer til å definere fantastisk, vil jeg ofte ta utgangspunkt i det tematiske: Hva skjer i teksten? Hvordan vil jeg klassifisere hendelsene og karakterene? Samtidig ser en ofte at de aller beste fantastiske verkene er de som ikke bare oppfyller Humes tematiske kriterier, men de som også innehar en komponent av Jacksons subversive funksjon. Det er de verkene som stritter i mot det monotone og enhetlige i samfunnet, de som vil sette søkelys på problematiske aspekter, som vil høyne leserens bevissthet i forhold til det undertrykte, det som har blitt tiet og kuert.

I lesningen av *Den uendelige historie*, fordi jeg har tatt utgangspunkt i feministisk litteraturteori som en basis for min analyse, har det vært svært fruktbart å bruke både Hume og Jackson som grunnelementer innen definisjonen av fantastisk. Hver for seg tar teoriene kun for seg

visse deler av romanen, og det vil være vanskelig å skulle utførlig kunne si noe om fantastikk slik den opererer i *Den uendelige historie* dersom en skulle valgt å fokusere på kun den ene eller den andre teorien. Samlet derimot er teoriene svært effektive for å beskrive hva det er som skjer i romanen, hvorfor det skjer, og hvorfor det har den effekten det har på leseren. Humes teori passer svært godt oppunder min definisjon av hva fantastikk *er*, mens Jacksons teori stemmer godt oppunder min definisjon av hva fantastikk *kan gjøre*. For kombinasjonen barnelitteratur, fantastikk og feministisk litteraturteori, har Jacksons teori vist seg svært fruktbar, da det subversive i Jacksons fantastikk på mange måter tilsvarer det subversive i feministisk teori. Når jeg da vil argumentere for hvordan barnelitteratur på mange måter ligner litteratur av, for og om kvinner gjelder dette særlig fantastisk barnelitteratur. Dette er fordi det fantastiske og det barnlige på mange måter ligner hverandre, mens det barnlige og det feminine har blitt behandlet på mange like vis.

1: Feminitet: Om det svake og det sterke

Perry Nodelman fremla i sin artikkel «Children's Writing as Women's Writing» fra 1988 en påstand om at bøker skrevet for barn ligner de skrevet av, for og om kvinner, eller da også det Nodelman kaller «women's writing» - kvinneskrift.³ Uttrykkene «feminin» og «maskulin» som vil bli brukt i denne oppgaven er i tråd med denne sammenligningen, der de ikke betyr «kvinne» og «mann», men har et bredere omfang, og ofte relaterer til for eksempel «barn» og «voksen», eller «ikke norm» og «norm». I seg selv er ikke det ene eller det andre trekket nødvendigvis positivt eller negativt, men i litteraturen nærmer barnet og kvinnen seg hverandre i den grad deres nød og kriser behandles i lik terminologi, og med de samme symbolene og motivene. Jeg kaller derfor Bastians «svake» trekk feminine, ikke fordi det feminine er svakt, men fordi det feminine har blitt *fremstilt* som svakt i litteratur. Kontrasten til det feminint-svake blir da det maskulint-sterke. Nodelman sier:

Assuming that children's literature does possess generic characteristics, and that those generic characteristics have developed through works written primarily by women and in relation to traditionally female matters such as the care and education of children, then children's literature might well have much in common with the specific characteristics of women's writing. Children's literature as a genre might be a sort of feminine literature which shares generic characteristics with writing by adults for women. (Nodelman, 1988: 32)

Ikke bare temaene i barnelitteraturen ligner kvinnelitteraturen, men også måten disse behandles på. Det er også verdt å merke seg at mye av barnelitteraturen har vært, og er, et feminint domene: «Most writing and editing of children's books is done by women, most children's librarians are women, and most scholars of children's literature are women (...)» (Nodelman, 1988: 32).

Mye av kvinneskriften omhandler det maktesløse – slik er det også i barnelitteraturen. Få grupper i samfunnet har så lite makt som barnet, noe som tradisjonelt også har vært tilfellet for kvinnen, noe påpekt av blant andre Nancy K. Miller i «Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction»: «The repressed content, I think, would be, not erotic impulses, but an impulse to power: a fantasy of power that would revise the social grammar in which women are never defined as subjects (...). I am talking, of course, about the power of the weak.» (Miller, 1985: 348). I barnelitteraturen er den svake barnet, og denne bryter gjerne ut fra hjemmet, og gjennom eventyr beviser seg å være «sterk». Ofte er det nettopp barnets tilsynelatende «svake» trekk som viser seg å være dets styrke i møtet med historienes antagonister, noe som understreker Millers poeng, «the

3 Ikke det samme som Hélène Cixous begrep «écriture féminine», som er smalere enn det Nodelman snakker om – men min analyse med basis i Nodelmans påstand omfatter Cixous' begrep *i tillegg* til det bredere spekteret «skrivning av/for/om kvinner».

power of the weak». I *Den uendelige historie* forsøker Bastian å utslette sine «svake» trekk, noe som viser seg å nesten bli fatalt, da det er nettopp disse trekkene som gjør ham til den ukonvensjonelle helten han er.

Det feminine ved romanen kan også knyttes opp mot *subversivitet*, eller *omstyrtning*⁴ av bestående kategorier og tankemønstre, der Bastians problematiske og feminiserte selvbylde er en problematisering av identitet. I fantastisk litteratur ser en at karakter og identitet ikke behandles på samme måte som i mer «realistisk» litteratur. Fantastisk litteratur stiller seg ofte krevende og spørrende til identitet på en annen måte en realistisk litteratur er i stand til å gjøre. Dette har Rosemary Jackson tatt for seg i *Fantasy: The Literature of Subversion*:

The many partial, dual, multiple and dismembered selves scattered throughout literary fantasies violate the most cherished of all human unities: the unity of «character». It is the power of the fantastic to interrogate the category of character – that definition of the self as a coherent, indivisible and continuous whole which has dominated Western thought for centuries and is celebrated in classic theatre and «realistic» art alike. (Jackson, 2003: 82-83)

Jackson leser dette som fantastiskens evne til subversering, der elementer som i litteraturen har blitt tatt for gitt i mange andre sjangre – som helhetlige karakterer – blir undersøkt og funnet utilstrekkelige. «(...) it is precisely this subversion of unities of «self» which constitutes the most radical transgressive function of the fantastic.» (Jackson, 2003: 83). Det feminine i *Den uendelige historie* kan dermed relateres til det feminine i mange andre barnebøker, men også til sjangeren romanen er skrevet i: Fantastisk litteratur. Det feminine regnes som subversivt, som «det andre», det som motsetter seg den rådende makten og definisjonsbegreper. Det er den negative parten av en dikotomi som setter maskulint som positivt. Det subversive i det feminine kan ses i relasjon til det Rosemary Jackson kaller det subversive i fantastisk litteratur. For Jackson er dette en litteratur som aktivt utforsker det undertrykte og det skjulte. Det er en litteratur som uttrykker usikkerhet i kulturen vår, slik det feminine på mange måter står for det mørke og usikre i maktdikotomien. «The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made «absent».» (Jackson, 2003: 4). Videre sier hun, som en kritikk av tankegangen om at fantastisk kun er om andre verdener og fantasier:

Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* «new», absolutely «other» and different. (Jackson, 2003: 8)

4 Jeg vil hovedsaklig bruke begrepet «subversivitet» i oppgaven, fremfor «omstyrtning», da fremmedordet er mer nyansert enn den norske oversettelsen.

Å skape noe «absolutely «other» and different» er en feminin handling. Hovedkarakteristikken som tildeles kvinnen og det feminine er den Andre, den som er annerledes. I *The Second Sex* skriver Simone de Beauvoir: «At the moment when man asserts himself as subject and free being, the idea of the Other arises. From that day the relation with the Other is dramatic: the existence of the Other is a threat, a danger.» (de Beauvoir, 1989: 79), og videre: «The Other—she is passivity confronting activity, diversity that destroys unity, matter as opposed to form, disorder against order.» (de Beauvoir, 1989: 80). Denne Andre er for mannen – det maskuline – ikke kun det feminine som representert gjennom kvinnen, men alt og alle som skiller seg fra det maskulines egen definisjon av seg selv. Dette involverer også et skille mellom selvet som *det virkelige* og det som setter seg i motsetning til selvet, *det uvirkelige*. Her kommer dermed fantastikkens annerledeshet inn, og samtidig, fantastikkens potensiale for subversivitet.

Mange av motivene en ser oppstå i forbindelse med tematiseringen av barns identitet i litteraturen, og særlig den fantastiske litteraturen, sammenfaller ofte med de motivene en historisk har sett i forbindelse med kvinnen og det feminine. Kvinnen har, i likhet med barnet, blitt sett på som «uferdig» og fragmentert: «St. Thomas was true to this tradition when he declared that woman is only an «occasional» and incomplete being, a kind of imperfect man.» (de Beauvoir, 1989: 98). I «Is Woman to Man as Nature Is to Culture?» påpeker Sherry B. Ortner det samme, der hun sier at kvinnens assosiasjon med natur har et visst grunnlag i hennes assosiasjon med barn, som også oppleves som mer natur enn kultur, og dermed ikke fullt ut mennesker:

Women's association with the domestic circle contributes to her being seen as closer to nature in several ways. In the first place, infants and *children might easily be considered part of nature*. (...) Even slightly older children are clearly not yet fully under the sway of culture (...). One can find implicit recognition of an association between children and nature in many cultural practices. For example, the majority of cultures have initiation rites for adolescents (...), the point of which is to *move the child ritually from a less-than-fully-human state into full-fledged society and culture* (...) (Ortner, 1972: 17, min utheving)

Ortners analyse fokuserer på hvordan kvinners assosiasjon med barn fører til at kvinnen anses som «natur» fordi barnet er natur, men det samme gjelder den andre veien: Barnets «naturlighet» fører til en assosiasjon med det feminine. Det er flere aspekter ved fremstillingen av Bastian i romanen som bygger oppunder en analyse av Bastian som feminin, ikke bare barnets implisitte og automatiske assosiasjon med natur. Motiver som involverer taushet, Bastians oppfattelse av sin fysiske identitet, og den påtrengende bruken av innestengte rom og huler som motiver har i stor grad vært brukt i forbindelse med det feminine i den voksne litteraturen. Romanen fremstår også som feminin i temaene sine: Mangelen på en tilfredsstillende identitet; det problematiske forholdet mellom

kreativitet og feminitet; flukt fra undertrykkelse og maktesløshet; en bevegelse inn i (tilsynelatende) galskap. Alt dette er med på å skildre protagonisten Bastian som en feminin størrelse, med et problematisk forhold til sin egen feminitet og status som «den andre».

Protagonisten i *Den uendelige historie* er først og fremst plaget av en mangel på kontroll og makt i livet sitt. Mobbingen og sorgen han opplever er ikke bare vond, den er også uutholdelig fordi han føler han ikke har makt til å endre sin egen livssituasjon. Alle rundt ham fremstår for ham som skikkelser bedre enn ham, skikkelser som har rett til å behandle ham slik de gjør. Hovedsaklig her er det snakk om en femininisering av Bastian, der alle hans trekk framstår som svakelige og «feminine», mens de rundt ham som sitter med makt over ham fremstår som sterke, eller da «maskuline». Nodelman påpeker denne trenden, der barnelitteraturen fokuserer på den svake: «Children's literature focuses on the lives of people (or animals) without power; children both male or female who must cope with a hierarchy that places them at the bottom.» (Nodelman, 1988: 33). Det den feminine barnelitteraturen gjør, er ikke å kun skrive om undertrykkelse og den undertryktes respons på dette; den presenterer en ny måte å se virkeligheten på, et mer subversivt uttrykk enn den patriarkalske voksenlitteraturen. Det er snakk om å se på en annen måte enn «enten-eller», det er snakk om

both/and vision. This is the end of the either-or, dichotomized universe, proposing monism (is this really the name for what we are proposing? or is it dialectics?) in opposition to dualism, a dualism pernicious because it valorizes one side above another, and makes a hierarchy where there were simply twain. (...) A both/and vision born of shifts, contraries, negations, contradictions; linked to personal vulnerability and need. (DuPlessis, 1985: 276)

Rachel Blau DuPlessis skriver om kvinnelitteratur: Hun kunne likeså godt ha referert til barnelitteraturen. Den fødes også ut av sårbarhet og behov, den preges også av endringer og kontraster. Det er litteraturen om barnet som ikke vil være i en enkel hierarkisk struktur med den voksne, og forsøker å subversere strukturen, gjennom flukt, kamp, kreativitet og fantasi. Et av barnelitteraturens fremste trekk er den unge protagonistens bevegelse *vekk* fra det trygge, voksne, patriarkalske hjemmet, og inn i en verden fylt av farer og problemer. Vi ser dette i litteratur så forskjellig som Maurice Sendaks *Where The Wild Things Are*, C. S. Lewis' Narnia-serie, Beatrix Potters *The Tale of Peter Rabbit*, og Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte* og *Mio min Mio*. Protagonistene i alle disse bøkene beveger seg vekk fra det trygge og hjemlige, mot noe ukjent og uhyggelig, hvor de kan få være både-og, både (feminine) barn og ansvarlige, modige (maskuline) «voksne». Det samme gjelder Bastian i *Den uendelige historie*, der romanen i hele første del understreker Bastians negative forhold til hjemmelivet sitt, for så i andre del å fokusere på hvordan han rømmer inn i sekundærverdenen Fantásia.

I det følgende kapittelet vil jeg analysere hva det er i romanen som spesifikt bygger oppunder Bastian som en feminin karakter, med basis i feministisk litteraturteori. Jeg vil gjøre en topologisk analyse, der jeg trekker flere store temaer ut av romanen og undersøker dem hver for seg. Temaene jeg har valgt er taushet, fysisk identitet, motiver av innestengthet, motiver av tomhet og hulrom, og kreativitet. Dette fordi de er romanens mest brukte motiver og temaer, og selv om romanen inneholder mye mer, mener jeg dette gir en tilstrekkelig representasjon av romanens feminitet.

Taushet

Hele første kapittel i romanen er med på å bygge opp Bastian som en feminin karakter. Kapittelet er preget av at beskrivelsene knyttet opp mot ham er elementer som går på redsel, flukt og fremfor alt taushet. Den første gangen leseren møter Bastian er når han kommer løpende inn i antikvariatet til herr Koreander, på flukt fra mobberne sine. Bastian gjør alt stille og forsiktig, som om han er kronisk redd for hva som kommer til å skje i neste øyeblikk. Tausheten hans er forskremt og underdanig. Han kommer løpende inn i antikvariatet, men blir så stående «som fastnaglet», og videre: «Gutten *adlød* og lukket døra *stille*. Så nærmet han seg bokveggen og kikket forsiktig rundt hjørnet. (...) *Gutten visste ikke riktig hva han skulle gjøre*, derfor ble han ganske enkelt stående og stirre på mannen med store øyne.»⁵ (Ende, 2009: 6, min utheving). Det er som om Bastian her forventer å bli fortalt hva han skal gjøre, og hva han skal si, at herr Koreander – den voksne, og den maskuline – skal komme med ordre. Når han så blir tiltalt er han ute av stand til å svare: «Den tykke gutten kunne ikke finne noe svar.»⁶ (Ende, 2009: 7) og «Bastian sa ingenting. Han sto liksom bom fast.»⁷ (Ende, 2009: 9). I dette kan en se paralleller til synet på kvinner slik det har blitt representert i løpet av historien. Kvinner skal ses, ikke høres – og tilsvarende med barn. Stillhet og underdanighet er trekk som har vært dominerende for den litterære kvinneskikkelsen – hun får ikke ta til motmæle, eller hevde seg selv, slik barnet heller ikke får. I artikkelen «Women's Place in Everyday Talk: Reflections on Parent-Child Interaction» viser Candace West og Don H. Zimmerman at det er en parallell mellom kvinnelig og barnlig stillhet i virkeligheten også. Kvinner og barn behandles som «ikke-personer» i samtaler, der de avbrytes av dem som anser seg selv som autoritære i forhold til dem (West og Zimmerman, 1977). Hos Bastian betyr denne formen for undertrykkelse – å bli behandlet som ikke-person – at han får en manglende evne til å uttrykke seg selv når han blir tiltalt direkte.

5 Der Junge gehorchte und schloß leise die Tür. Dann näherte er sich der Bücherwand und guckte vorsichtig um die Ecke. (...) Der Junge wusste nicht recht, was er tun sollte, deshalb blieb er einfach stehen und schaute den Mann mit großen Augen an. (Ende, 2010: 6).

6 Der dicke Junge wusste nichts zu antworten. (Ende, 2010: 7)

7 Bastian sagte nichts. Er stand einfach nur da. (Ende, 2010: 9)

Herr Koreander er den som personifiserer det maskulint-negative uttrykket i romanen, i hans interaksjon med Bastian. Det er han som feminiserer Bastian ved å være autoritær og fortelle ham hvordan han og alle som er lik ham er, når han kaller barn «(...) plageånder som ødelegger alt, som smører syltetøy i bøkene og river i stykker sidene.»⁸ (Ende, 2009: 6). Bastian greier her for første gang å bryte ut av sin påtvungne taushet, og da for å ta til motmæle – mot den voksnes unyanserte klassifisering av barn. Romanen understreker selv hvor viktig dette punktet er, når det første protagonisten sier, etter en lang periode taushet, består i en opponering mot den voksne: «Gutten nikket stumt og snudde seg for å gå, men på en eller annen måte følte han at han ikke kunne la disse ordene stå uimotsagt, derfor vendte han seg mot mannen igjen og sa lavt: «Men *alle* er nå ikke slik.»»⁹ (Ende, 2009: 7). Dette er romanens første subversive uttrykk. I herr Koreanders oppførsel og uttalelser ser en den maskuline, selvpåberopte retten til å definere alle grupper ulik seg selv som «den andre», den som er ikke-mann, ikke-voksen. Den voksne setter barnet som diametralt motsatt seg selv: Den voksne er fornuftig, systematisk, intelligent – barnet er ufornuftig, kaotisk, uintelligent. Romanen, gjennom Bastians overraskende og uventede uttalelse, stiller spørsmålsteget ved dette. Når taushet så til de grader har preget alt ved Bastian opp til nå, er brudd på denne tausheten desto mer påfallende.

Fysisk identitet

For Bastian er det fysiske aspektet ved identiteten hans vanskelig. Fra den første til den siste beskrivelsen av ham er det lagt mye vekt på hvordan han ser ut. Han er tykk og blek, musklene hans er svake, og vi får inntrykk av at han generelt gjør det dårlig i fysiske utøvelser. Når Bastian så får mulighet til å endre seg selv slik han ønsker i Fantasia,¹⁰ begynner han med utseende sitt. Han gjør seg selv vakker, sterk (muskuløs) og utholdende. Det er det fysiske som har hovedfokus i store deler av romanen, i både første og andre del, når vi møter Bastian som en gutt med identitetsproblemer. I tillegg er svært mange av beskrivelsene av hva Bastian foretar seg grunnlagt i kroppslighet. Han fryser, han er kald, han blir sulten og må på toalettet.

Bastians kropp er på mange vis som et fremmedlegeme for ham. Han greier ikke å forene den identiteten han mentalt føler han har, kunne hatt og vil ha, og den identiteten kroppen hans sier han har. Simone de Beauvoir har påpekt: «Woman, like man, *is* her body; but her body is something

8 (...) Quälgeister, die alles kaputt machen, die die Bücher mit Marmelade vollschmieren und die Seiten zerreißen (...)
(Ende, 2010: 6)

9 Der Junge nickte stumm und wandte sich zum Gehen, aber irgendwie schien ihm, daß er diese Rede nicht so unwidersprochen hinnehmen konnte, deshalb drehte er sich noch einmal um und sagte leise: «*Alle* sind aber nicht so.» (Ende, 2010: 7)

10 Bastian får tildelt den magiske amuletten AURYN når han kommer til Fantasia, som oppfyller alle ønskene hans. For hvert ønske han får oppfylt går et eller flere minner fra primærverdenen hans tapt.

other than herself.» (de Beauvoir, 1989: 29). De Beauvoir snakker her om hvordan kroppen hos kvinnen er utgangspunkt for noe annet enn henne selv og hennes egen identitet: Den er noe som skal bringe fram et *annet* legeme. Selv om Bastian ikke kan sies å være som en mor, føler han likevel at kroppen hans er noe annet enn ham selv. Det ironiske ligger i at når han først får den kroppen han ønsker, så er det *den* kroppen som misrepresenterer identiteten hans. I første del er han en utypisk heltekarakter i en utypisk heltekropp, mens i andre del er han fremdeles en utypisk heltekarakter – men i en typisk heltekropp. Når dette skjer oppstår det en fragmentering av identiteten hans. Han forsøker å te seg på typisk heltevis, for å rettfærdiggjøre den nye kroppen sin, uten at dette fungerer. Ustabiliteten i den kroppslige identiteten hans er et feminint trekk, hvor kvinner gjerne er de som har størst problemer med å godta egen kropp, og som gjerne blir fortalt at kroppen deres er noe negativt, og dermed aktivt forsøker endre denne. Ustabilitet i kropp gjelder også barnet helt konkret, da kroppen ikke er ferdig utvokst, og i løpet av ungdomsårene byr på mye stress og usikkerhet. Bastians forsøk på å se annerledes ut er dermed både et feminint motiv, og et typisk motiv for oppvekst: Barnet *skal* endre seg, dette er en del av dets gryende, stabile identitet, både psykisk og fysisk.

En kan dra en parallell mellom Bastians fysiske udyktighet, og en stereotypisk fremstilling av kvinner som svakere og dårligere i fysiske utøvelser enn menn. Allerede i starten av romanen tillegges Bastian en kroppslig-feminin identitet, da den fokuserer på hvor dårlig han er i sport og hvor svak han er. Denne feminine kroppsligheten erstattes siden av en absurd, maskulin forvrenging, hvor Bastian blir overdrevent fysisk dyktig, og det da altså oppstår denne dissonansen mellom det mentale og det kroppslige. Fokuset teksten har på kroppslighet kan relateres til en form for kvinneskrift, der blant annet Elaine Showlater har argumentert for at kvinnelige poeter bruker et mer fysisk, anatomisk billedspråk i skriveingen sin, enn menn:

Feminist criticism written in the biological perspective generally stresses the importance of the body as a source of imagery. (...) In a fascinating essay on Whitman and Dickinson, Terence Diggory shows that physical nakedness, so potent a poetic symbol of authenticity for Whitman and other male poets, had very different connotation for Dickinson and her successors, who associated nakedness with the objectified or sexually exploited female nude and who chose instead protective images of the armored self. (Showalter, 1985: 251)

Denne kontrasten mellom naken svakhet, og naken styrke, kan vi også se i *Den uendelige historie*, i kontrasten mellom den Bastian selv føler han er i starten av romanen og den han er på slutten. Når han kommer til Fantasia og møter Barnekeiserinnen skjemmer han seg over seg selv og det han selv anser som sin egen utilstrekkelighet. Han er fastlåst i en forestilling om sin egen kropp som noe negativt, fordi den ikke oppfyller de konvensjonene han møter i dagliglivet:

Bastians klassekamerater skulle nå straks gå til siste time nede i gymnastikksalen. Kanskje skulle de spille kanonball i dag, med den store, tunge medisinalballen, som Bastian alltid behandlet så håpløst klønete at ingen av lagene ville ha ham med. Mange ganger måtte de spille med en liten, steinhard ball også, som det gjorde avsyndig vondt å bli truffet av. Og Bastian ble truffet, gang på gang og med full kraft, fordi han var en takknemlig skyteskive. Men kanskje skulle de bruke klatretauene også – en øvelse Bastian avskydde av hele sitt hjerte. Mens flesteparten var helt oppe under taket, hang han for det meste og dinglede som en melsekk i den nederste enden av tauet, hummerrød i fjeset og – til klassens klukkende fryd – ute av stand til å komme så mye som en halv meter opp i været. Og gymnastikklæreren, herr Mobb, gikk aldri tom for vitser på Bastians bekostning.¹¹ (Ende, 2009: 54)

Kroppen blir noe skamfullt som hemmer ham, og han forsøker å skjule seg selv, forsøker rømme inn i «protective images of the armoured self» som Showalter påpekte. I *Fantasia* gjør Bastian dette så effektivt at han ønsker vekk hele kroppen sin, og erstatter den med noe radikalt annerledes. Gjennom å utslette sin egen kropp, og glemme at kroppslighet er en del av identitet, utsletter han også minner av sitt virkelige, egentlige liv. Han kan ikke huske alle de aspektene ved primærverdenen som gikk på kroppen hans, dersom han slutter å ha den kroppen. Det er på slutten, når han har akseptert seg selv for den han er, og dermed også akseptert både sitt indre og sitt ytre, at han klarer bokstavelig talt å kle seg naken, og samtidig være lykkelig over dette faktum, fordi dette er den han er. Bastians tilsynelatende negative feminine trekk er ikke negative fordi det feminine er negativt, men fordi tolkningen av det feminine er arbitrært negativt.

Det kroppslige er ikke et aspekt ved identitet som kan overses, noe Bastian er smertefullt klar over. Romanen poengterer dette igjen og igjen, ved å kontrastere Bastians bleke fethet opp mot Atréjus¹² seige styrke. Likevel er ikke Bastians kropp nødvendigvis mer negativ enn Atréjus; de er to ulike aspekter ved to ulike identiteter. Bastians kroppslige mangler tas igjen i hans fabelaktige kreativitet – noe Atréju mangler helt og holdent. Når Bastian på slutten blir seg selv igjen, blir han også fet og svak og blek. Denne gangen er det derimot ikke negativt, fordi den kroppslige identiteten hans er en del av en helhet, som ikke kan skilles fra det mentale. Bastian kan like lite skille seg fra kroppen sin uten konsekvenser, som han kan skille seg fra primærverdenen sin. Det finnes ikke en transcendent mentalitet, det hele må forankres kroppslig. På den andre siden gjelder også det motsatte, slik Showalter sier det også gjelder i den bokstavelige kvinneskriften:

11 Bastians Klassenkameraden gingen jetzt bald zur letzten Stunde in den Turnsaal hinunter. Vielleicht würden sie heute Völkerball spielen mit dem großen schweren Medizinball, mit dem Bastian sich immer besonders ungeschickt anstellte – weshalb keine der beiden Mannschaften ihn haben wollte. Manchmal mußten sie es auch mit einem kleinen, steinharten Schlagball spielen, der scheußlich weh tat, wenn man von ihm getroffen wurde. Und Bastian wurde immer und mit voller Wucht getroffen, weil er ein leichtes Ziel bot. Vielleicht kamen heute aber auch die Kletterseile dran – eine Übung, die Bastian ganz besonders verabscheute. Während die meisten anderen schon ganz oben waren, baumelte er für gewöhnlich zum glücksenden Vergnügen der ganzen Klasse mit puterrotem Kopf wie ein Mehlsack am unteren Ende des Seils und konnte keinen halben Meter in die Höhe kommen. Und der Turnlehrer, Herr Menge, sparte nicht mit Späßen auf Bastian Kosten. (Ende, 2010: 54-55)

12 Atréju er den klassiske eventyrhelten Bastian leser om i boken han har stjålet, og som han siden treffer når han kommer til *Fantasia*.

The study of biological imagery in women's writing is useful and important as long as we understand that factors other than anatomy are involved in it. Ideas about the body are fundamental to understanding how women conceptualize their situation in society; but there can be no expression of the body which is unmediated by linguistic, social, and literary structures. (Showalter, 1985: 252)

Dette er et faktum Michael Ende, bevisst eller ubevisst, ser ut til å ha vært klar over, da romanen hans er såpass detaljert deskriptiv av til alle kroppslige aspekter ved Bastian og dem Bastian omgår seg med. I romanen blir det fysiske et grunnlag for psykologisk og filosofisk problematiske områder; for Bastian er kroppen hans i stor grad det som marginaliserer ham i det mikrosamfunnet som er skolen hans, og han er klar over at han anses som annerledes i negativ forstand. Mye av mobbingen Bastian utsettes for går på kroppen hans. Når Bastian så, i andre del av romanen, ikke blir en bedre Bastian på tross av at han får den kroppen og styrken han ønsker seg, tematiserer romanen det arbitrære i kroppshat og forskjellsbehandling med basis i kroppen, på lik linje med det arbitrære i undertrykkelse av kvinnen fordi kroppen hennes er annerledes enn mannens.

For Hélène Cixous er kvinnens skrift og kroppen hennes ett og det samme. Kvinnen må skrive utifra sin kropp for å kunne skrive som kvinne i det hele tatt. I «The Laugh of the Medusa» sier hun at kvinnen må ta tilbake sin identitet, sin kropp og sin kreativitet, og skrive feminint:

Nor is the point to appropriate their instruments, their concepts, their places, or to begrudge them their position of mastery. Just because there's a risk of identification doesn't mean that we'll succumb. Let's leave it to the worriers, to masculine anxiety and its obsession with how to dominate the way things work – knowing “how it works” in order to “make it work.” For us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate, but rather to dash through and to “fly.” (Cixous, 1976: 887)

De samme mekanismene som Cixous beskriver her, er de som essensielt er i virke i *Den uendelige historie*. Bastian er i starten usikker på hvilken semiologi han tilhører, og prøver dermed å passe inn i, og tilpasse seg, de han kjenner fra før av: Bøkene han har lest. Ut av disse har Bastian lært at for å være verdt noe – for å være verdig Historiene – må en være en stereotypisk maskulin helt. Bastian forsøker å tilegne seg «their instruments, their concepts, their places». Han misunner Atréju, som med letthet trer inn i «their position of mastery», og blir en helt. Det er først på slutten, etter at han har lært at han ikke kan internalisere en identitet så radikalt forskjellig fra sitt eget utgangspunkt, at Bastian oppdager seg selv og sin egen skrift. En skrift han villig omfavner, som han også på slutten omfavner sin egen kropp. Skriften og kroppen hos barnet Bastian, hos den feminine Bastian, blir det samme. I dette oppdager han seg selv som en syntese: En som er både barn og voksen; både den feminine gutten med overstrømmende kreativitet, og den fremtidige, maskuline mannen som har

bedre analytisk forståelse av seg selv og andre.¹³

Innestengt

Når det skal argumenteres for Bastians feminitet, må nødvendigvis et av de mest fremtredende motivene tas fram: Alt som dreier seg om å være innestengt og fanget, og desperate forsøk på å unnsnippe dette. Det er et motiv som går igjen i svært mye litteratur som tar for seg kvinner, som Sandra M. Gilbert og Susan Gubar har påpekt i *The Madwoman in the Attic*: «Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors (...)» (Gilbert og Gubar, 2000: xi). Det feminine ved Bastians situasjon ligger hovedsaklig i hvordan han både fysisk og psykisk føler seg fanget, både ved at han mobbes på skolen, men også det faktum at etter morens død har faren trukket seg helt vekk fra Bastian, og det har oppstått en mur mellom dem. Romanen tar for seg måten Bastian forsøker å rømme fra «fangenskapet». Dette er et trekk som er gjennomgående likt kvinnelitteraturen og barnelitteraturen. Lissa Paul har utforsket denne likheten, i sin artikkel «Enigma Variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature»: «Women in literature are disproportionately shown as physically trapped in rooms, attics, in their father's houses, or in their husband's. (...) [Children] have to deal with the same (often overlapping) forms of physical, economic and linguistic entrapment that women do (...)» (Paul, 1993: 150). Hun trekker fram flere eksempler på barnelitteratur som fokuserer på hvordan barneprotagonisten forsøker å bryte ut av innestengtheten pålagt ham/henne av det voksne samfunnet.

Et av de mest tydelige likhetstrekkene mellom Bastian og måten kvinner ble fremstilt i litteraturen, ser en i det faktum at han stenger seg selv inne på et loft. Det er ikke uten grunn at Gilbert og Gubars bok heter *The Madwoman in the Attic* – loftet er et motiv som symboliserer det uønskede, det som skal lukkes vekk og stenges inne, det som regnes som for annerledes til å kunne være en del av (det patriarkalske) samfunnet som helhet. Bastian kan ikke gi åpent uttrykk for sin sorg, sitt sinne og sine subversive idéer og fantasier. Han må gjemme seg lengst mulig unna alle andre, og låse døren bak seg, før han tør være seg selv, før han tør la «galskapen» ta overhånd:

Langsamt og knirkende gikk loftsdøra opp, og et langt lysstreif falt inn i rommet. Bastian smøg seg inn; så svingte døra knirkende igjen og slo mot karmen. Han stakk en diger nøkkel inn i låsen fra innsiden og vred om. For sikkerhets skyld skjøv han også den kraftige slåen for, og så trakk han et lettelsens sukk.¹⁴ (Ende, 2009: 14)

13 Bastian som forfatter av sin egen identitet og hans reise i Fantasia som en utførlig selvbiografi, vil utforskes nærmere i kapittel 3, om metafiksjonen i romanen.

14 Langsam und knarrend öffnete sich die Speichertür, für einen Augenblick fiel ein langer Lichtstreifen durch den

Det er illustrerende at hos herr Koreander sa Bastian svært lite, og alle tilbakeblikkene Bastian har som omhandler faren aldri involverer noen samtaler. Tvert i mot, hovedfokuset i Bastians minner er en lukket stillhet, en innadvendthet som grenser mot det sykelige, både for ham og for faren. Det er når han har kommet seg så langt som mulig unna samfunnet og dets kritiske, maskuline blikk, at Bastian endelig tør snakke, og da *med seg selv*, noe som ofte brukes for å signalisere en form for galskap:

Bastian kikket på boka.

«Jeg skulle gjerne visst,» sa han til seg selv, «hva som egentlig foregår i en bok når den er lukket. Det er naturligvis bare bokstaver der inne, som er trykt på papir, men likevel – et eller annet må jo foregå, for når jeg slår den opp, så kommer det jo plutselig til syne en hel historie. Det er personer der inne som jeg ikke kjenner ennå, og det er eventyr og heltedåder og kamper – og rett som det er blåser det opp fryktelige stormer ute på havet, eller en kommer til fremmede land og byer. Alt dette er jo på en eller annen måte inne i boka. En må lese det for å oppleve det, det er klart. Men der inne finnes det jo allerede fra før av. Jeg skulle gjerne visst hvordan?»¹⁵ (Ende, 2009: 16)

Bastian går så langt som at ikke bare snakker han med seg selv, men han snakker som om det han har lest i bøker er eventyr og hendelser han har opplevd på ordentlig – fordi det er sånn det har følt for ham. Han har blitt kjent med personer, kommet til fremmede land, vært i stormer og eventyr. Det er en form for aktiv fantasi og kreativitet i spill her, som er såpass intens at den får ham til å snakke med seg selv, både på skoleloftet, og til hverdags. Kreativiteten hans bærer preg av å nesten tippe over i schizofreni. Han går rundt og forteller seg selv historier, og når han leser bøker blir de nesten levende for ham: «For *det* kunne han – og det var kanskje det eneste han virkelig kunne: se for seg ting, så tydelig at han nesten både så og hørte det. Når han fortalte seg selv sine egne historier, glemte han ofte alt rundt seg og våknet opp først på slutten som av en drøm.»¹⁶ (Ende, 2009: 26). Det er såpass intenst at det for det maskuline samfunnet bærer preg av en galskap som må stenges inne.

Bastians bevegelse fra fangenskap til forsøk på å bryte ut av denne kan leses opp mot den samme bevegelsen som foregår i Charlotte Brontës *Jane Eyre*, som beskrevet av Gilbert og Gubar:

Raum. Bastian schlüpfte herein, dann schloß sich die Tür wieder knarrend und fiel zu. Er steckte einen großen Schlüssel von innen ins Schloß und drehte ihn herum. Dann schob er sogar noch einen Riegel vor und stieß einen Seufzer der Erleichterung aus. (Ende, 2010: 15)

15 Bastian schaute das Buch an. «Ich möchte wissen», sagte er vor sich hin, «was eigentlich in einem Buch los ist, solange es zu ist. Natürlich sind nur Buchstaben drin, die auf Papier gedruckt sind, aber trotzdem – irgendwas muß doch los sein, denn wenn ich es aufschlage, dann ist da auf einmal eine ganze Geschichte. Da sind Personen, die ich noch nicht kenne, und es gibt alle möglichen Abenteuer und Taten und Kämpfe – und manchmal ereignen sich Meeresstürme, oder man kommt in fremde Länder und Städte. Das ist doch alles irgendwie drin im Buch. Man muß es lesen, damit man's erlebt, das ist klar. Aber drin ist es schon vorher. Ich möcht' wissen, wie?» (Ende, 2010: 16)

16 Denn das konnte er – vielleicht war es das einzige, was er wirklich konnte: Sich etwas vorstellen, so deutlich, daß er es fast sah und hörte. Wenn er sich selbst seine Geschichten erzählte, dann vergaß er manchmal alles um sich herum und wachte erst am Schluß auf wie aus einem Traum. (Ende, 2010: 26)

(...) a story of enclosure and escape, a distinctively female *Bildungsroman* in which the problems encountered by the protagonist as she struggles from the imprisonment of her childhood toward an almost unthinkable goal of mature freedom are symptomatic of difficulties Everywoman in a patriarchal society must meet and overcome: oppression (...) madness (...) and coldness (...). (Gilbert og Gubar, 2000: 339)

For Bastian er undertrykkelsen fremtredende først og fremst i primærverdenen hans, en verden han forsøker å unnsnippe ved å komme til Fantásia. Å skulle bli i Fantásia viser seg å være en umulighet. Det vil kun resultere i galskap, som illustrert ved Den gamle keiserbyen. Bastian må dermed gjennom flere overgangsriter for å komme seg hjem, der en av de viktigste overgangene er møtet med blinde Yor. Hos Yor blir Bastian svøpt i et snø- og landskap preget av stillhet, kulde og askese. Her blir han nødt til å ligge dypt nede i Yors billedgruve og grave etter et bilde av en drøm som kan si ham noe om han selv – og resten av tiden tilbringes i en liten hytte som nesten ikke verner for kulden i det hele tatt.

Gilbert og Gubar utforsker videre i kapittelet om Jane Eyre hennes undertrykte raseri, og hvordan dette er et trekk symptomatisk for kvinnelige karakterer. Å bli rasende er et tegn på u-kvinnelighet, og er dermed negativt. Raseri fører til handling, og det feminine skal være passivt og mottakelig. Denne analysen av raseri som noe anti-feminint er passende for Bastian analysert som feminin karakter: Han får ikke lov til å bli rasende. I starten av romanen preges han av passiv-aggressivitet, eller resignert aggressivitet, der han på spørsmål fra herr Koreander svarer at det ikke vil nytte å ta igjen mot de som mobber ham, fordi han ikke liker vold, men enda mer illustrerende: «(...) Og dessuten – jeg er ikke noe flink til å bokse.»¹⁷ (Ende, 2009: 8). Og når herr Koreander påpeker at han kan si i mot dem, svarer han: ««Jeg prøvde det en gang...» «Nå, og hva skjedde?» «De puttet meg i en søppelkasse og bandt fast lokket. I to timer skrek jeg etter hjelp før noen hørte meg.»»¹⁸ (Ende, 2009: 8). Det vil si at han har tenkt tanken, han har til og med forsøkt, å gi utløp for aggresjonen sin, men det har feilet. Han har blitt straffet ved å stenges inne i et knøttlite hulrom, en fengsling som bryter ned viljen til å forsøke igjen. Når han forsøker å få hjelp, ved å skrike, *høres han ikke*. Han straffes for sitt forsøk på å ta til motmæle, ved å stenges inne og få «munnbind». Likevel ligger aggresjonen der og ulmer, under flere lag med redsel og usikkerhet. Dette undertrykte raseriet får sitt utløp i Fantásia, der Bastian kan la både galskapen og sinnet få fritt leide. Her kan Bastian bli sin egen dobbeltgjenger, slik Bertha Mason er det for Jane Eyre, og uttrykke raseriet sitt gjennom denne. Bastian sårer den maskuline Atréju både psykisk og fysisk, og forsøker å få ham til å slutte kritisere seg, fordi han ikke har mulighet til å gjøre dette mot mobberne

17 «(...) Und außerdem – ich kann nicht gut boxen.» (Ende, 2010: 8)

18 «Das hab' ich einmal gemacht...» «Na und?» «Sie haben mich in eine Mülltonne geschmissen und den Deckel zugebunden. Ich hab' zwei Stunden gerufen, bis mich jemand gehört hat.» (Ende, 2010: 8)

sine. I primærverdenen sin er han nødt til å forholde seg til sin tildelte offerrolle: Han skal ta i mot smerte uten å ta igjen og uten å klage. I Fantásia derimot får han muligheten til å spille ut nøyaktig de scenarioer han selv ønsker. Disse scenarioene består hovedsaklig av egoisme, styrke og raseri, fordi det er noe han ikke har lov til å ha i sin originale samfunnsstilling.

Tomhet og hulrom

Romanen preges hele veien av hulrom, i såvel fysisk som symbolsk forstand. En slik fokus på huler og tomhet er noe flere teoretikere har sett som vanlige trekk i kvinnelitteratur: «Carolyn Heilbrun and Catharine Stimpson discuss «the presence of absence» in literature by women, the «hollows, centers, caverns within the work—places where activity that one might expect is missing ... or deceptively coded.»» (Gilbert og Gubar, 2000: 75). I Bastians forsøk på å tilegne seg den maskuline heltemyten, tømmer han både seg selv og verdenen rundt seg. Dette vises i særlig stor grad hver gang Bastian ønsker seg noe nytt i Fantásia. Ønskeoppfyllelsen fører til en uthulelse av selvet. I stedet for å fylle det tomrommet i ham som han mente eksisterte på grunn av identiteten han ikke likte, fører tapet av minnene til et enda mer problematisk selv. Et selv «where activity that one might expect is missing». Konsekvensen av den sakte uthulingen av selvet er at hans fremste egenskap, kreativiteten, forsvinner: «[Bastian] stirret fremfor seg og gjorde ingenting. Han skulle gjerne ha ønsket seg noe eller funnet på en historie som kunne kvikke ham opp, men han kom ikke på noe lenger. Han følte seg tom og hul.»¹⁹ (Ende, 2009: 341).

Passasjene som omhandler acharaiene/slamuffene illustrerer svært godt Bastians ukritiske kreativitet, og dermed også hans destruktive uthuling i Fantásia. Acharaiene er stakkarslige vesener som Bastian skapte når han fortalte historien om sølvbyen Amargánth. Alt Bastian forteller og ønsker seg blir virkelig i Fantásia, men det han ikke er klar over er nøyaktig hvor stor makt skapelseevnen hans har. Han skaper dermed like mye lidelse som glede når han gir amargánthene historien deres:

Amargánth kunne bare overleve, hvis den ble gjort til den vakreste byen i Fantásia. (...) Men dette kunne amargánthene bare klare ved hjelp fra acharaiene, som er de hesligste vesener i hele riket. De kalles også de «Alltid-Gråtende», fordi de ustanselig feller tårer over sin egen motbydelighet. Men nettopp med disse tårestrømmene vasker de det spesielle sølvet ut av jorda, og de vet å bearbeide det til det vidunderligste filigran.²⁰ (Ende, 2009: 254-255)

19 [Bastian] startte vor sich hin und tat nichts. Er hätte sich gern irgend etwas gewünscht oder eine Geschichte erfunden, die ihn unterhielt, aber es fiel ihm nichts mehr ein. Er fühlte sich leer und hohl. (Ende, 2010: 350)

20 Amargánth würde nur dann weiterbestehen können, wenn es zur schönsten Stadt Phantasien gemacht würde. (...) Doch können die Amargánther das nur mit der Hilfe der Acharai bewirken, die die häßlichsten Wesen Phantasien sind. Sie werden auch die «Immer-Weinenden» genannt, weil sie vor Kummer über ihre eigene Häßlichkeit ununterbrochen Tränen vergießen. Gerade mit diesen Tränenströmen waschen sie aber jenes besondere Silber aus den Tiefen der Erde und verstehen es, daraus das wunderbarste Filigran zu machen. (Ende, 2010: 259)

I likhet med resten av romanen og dens mange interne historier, er Amargánths historie bygd opp rundt kontraster, denne gangen mellom byens skjønnhet og acharaienes heslighet. Akkurat som med skogen Perelín og ørkenen Goab må det ene finnes for at det andre skal overleve. Bastian har ikke lært seg denne nødvendigheten, og dekonstruerer dermed sin egen historie, og i prosessen også acharaiene selv, og Amargánth. Dette skjer i en scene hvor han faktisk treffer acharaiene, som han selv har designert «de hesligste vesener i hele riket», og også de mest sørgelige. Sorgen deres består i hesligheten deres, som er en klar parallell til Bastians avsky over sitt eget utseende i starten av romanen:

«Vi bor nede i jordas mørke dyp for å skåne solas øyne for synet av oss,» hvisket det tilbake som et mangestemmig kor. «(...) Bare i de mørkeste nettene våger vi oss opp til overflaten, og disse hulene er utgangene våre. (...) Gjennom arbeidet vårt prøver vi å bøte på hesligheten vår ved å gi verden noe vakkert til gjengjeld, og vi finner litt trøst i det.»²¹ (Ende, 2009: 274)

Som acharaiene som gråter over sin egen heslighet og forsøker bøte på denne ved å lage noe vakkert, har Bastian sørget over sin heslighet, og forsøkt å slippe unna denne ved å lage vakre historier. Bastian får medlidenhet med acharaiene, og forsøker å «hjelp» acharaiene, på samme måte som han «hjalp» seg selv da han kom til Fantásia, ved å gjøre seg selv til en vakker prins. Han forvandler acharaiene til leende slamuffer. De blir klovneaktige skapninger som kun ler og gjør pek kontinuerlig. Dette fører til at Tåresjøen tørker ut, fordi den hadde sin kilde i acharaienes tårer. Acharaiene blir leende slamuffer, men i samme trylleslag mister de sitt eget livsgrunnlag, sitt grunnlag for mening: Kreativiteten, der de brukte tårene sine til å utvikle det positive sølvfiligranet, og da opprettholde Tåresjøen. Når Bastian gjør dem til glade klovner sørger han for at latteren og fjaseriet er det eneste de består av. De mister sin forhistorie og sin mening. I motsetning til Bastian glemmer de ikke sitt forrige liv, men er fullt klar over både sin tidligere meningsfulle eksistens og kontrasten til denne i deres nåværende, meningsløse eksistens. Alt de har igjen er destruktivitet, fordi de får ikke utløp for bitterheten på noen annen måte, da forvandlingen av dem tvinger dem til latter og fjas, ikke seriøsitet og ettertanke. Der det før var mening og aktivitet, er det nå kun tomhet og hulrom, som en parallell til Bastians egen prosess fra en «heslig», men feminin kreativ utøver, til en «vakker» maskulin, men ukreativ «helt».

Det kanskje viktigste hulrommet i romanen opptrer helt mot slutten, i Yors Minroud. Yors Minroud er en billedgruve Bastian er nødt til å arbeide i for å komme seg hjem igjen. Her nede

21 «Wir wohnen in den lichtlosen Tiefen der Erde», raunte es zurück wie ein vielstimmiger Chor, «um unseren Anblick der Sonne zu verbergen. (...) Nur in den finstersten Nächten wagen wir uns an die Oberfläche hinauf, und diese Höhlen sind unser Ausgang. (...) Durch unsere Arbeit versuchen wir unsere Häßlichkeit an der Welt wiedergutzumachen, und wir finden ein wenig Trost darin.» (Ende, 2010: 280)

ligger hele den menneskelige underbevissthet fra Bastians primærvirkelighet, som representert ved deres glemte drømmer. Slike huler er feminine motiver: «(...) a cave is (...) a female place, a womb-shaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred. To this shrine the initiate comes to hear the voices of darkness, the wisdom of inwardness.» (Gilbert og Gubar, 2000: 93). Det sies helt spesifikt i romanen at Bastian i Yors Minroud er som et barn i en livmor: «Litt etter litt lærte han å finne seg til rette der nede i det kompakte mørket. (...) Sammenkrøket som et barn i mors liv lå han dypt nede i Fantásias mørke grunnvoll og skjerpet tålmodig etter en glemte drøm, et bilde, som kunne føre ham til livets vann.»²² (Ende, 2009: 396). Drømmene Bastian og Yor skjerper frem av Fantásias grunnvoll er av skjørt marieglass, og Bastian lærer seg etterhvert å blir som Yor, stille, forsiktig og følende. I mørket hjelper ikke øynene hans, og som et barn må han ligge stille og lete etter det som kan forløse ham, og bringe ham hjem igjen; han venter helt konkret på sin egen, selvskrevne fødsel. Denne skjerpingen etter en glemte drøm er en reise ikke innover i jorden, men innover i seg selv. Han finner «the wisdom of inwardness», som påpekt av Gilbert og Gubar. Den feminine artistens reise er *innover i selvet*, ikke en tradisjonell reise gjennom myr og mark slik den tradisjonelle maskuline heltens reise (i *Den uendelige historie* representert ved Atréju) er:

Thus, where the traditional male hero makes his «night sea journey» to the center of the earth, the bottom of the mere, the belly of the whale, to slay or be slain by the dragons of darkness, the female artist makes her journey into what Adrienne Rich has called «the cratered night of female memory» to revitalize the darkness, to retrieve what has been lost, to regenerate, reconceive, and give birth. (Gilbert og Gubar, 2000: 99)

Atréjus reise er en reise fylt av farer, hvor han møter monstre, blir nesten drept flere ganger, blir forfulgt, faller i havet, havner i stormer, og er utmattet inntil døden på slutten av reisen, etter å ha forsøkt å finne Fantásias intet-eksisterende grenser. Dette gjelder ikke Bastians reise. Bastian møter ikke monstre han må slåss mot: Han *lager* monstre, som andre slåss mot. Alle historiene han forteller som blir virkelighet, er historier Atréju må love å dra tilbake og avslutte etter at Bastian har dratt hjem. I stedet for å havne i kamper og søke ut farer leter Bastian etter seg selv, etter sin sanne vilje, etter det som kan føde ham på ny, og få ham hjem igjen til faren sin. I Yors Minroud finner Bastian dette, han finner den glemte drømmen som forteller ham hvem han er og hva han skal. Denne drømmen fører videre til en fødsel ut av Fantásia, gjennom Livets Vann. Yors Minroud sies eksplisitt å være som en livmor, og Livets Vann, som ligger inne i medaljongen AURYN, sier eksplisitt å være kilden til Bastians fødsel:

²² Nach und nach erlernte er, sich dort unten in der völligen Dunkelheit zurechtzufinden. (...) Eingerollt wie ein ungeborenes Kind im Leib seiner Mutter lag er in den dunklen Tiefen der Grundfesten Phantásiens und schürfte geduldig nach einem vergessenen Traum, einem Bild, das ihn zum Wasser des Lebens führen konnte. (Ende, 2010: 404)

Men så kastet han seg ut i det krystallklare vannet, veltet seg rundt, prustet og plasket og lot det glitrende dråperegnet fylle munnen. Han drakk og drakk til tørsten hans var stilt. Og han ble fylt av glede fra topp til tå, glede over livet og glede over å være til. *Han var født på ny*. Og det beste av alt var at *han ønsket å være akkurat den han var*.²³ (Ende, 2009: 408, min utheving)

På slutten av romanen har Bastian altså kommet fram til det innerste i seg selv, og funnet at han vil være akkurat den han startet som. En feminin artist, fylt av kreativitet, i stedet for en (hul) maskulin helt.

Kreativitet

Om en skal bruke tradisjonen som målestokk er det et trekk Bastian har, som opp gjennom tidene har blitt regnet som svært lite feminint: Bastian er kreativ, han er en dikter. Det kreative virket, særlig skrijving, var lenge ansett som eksklusivt mannlig; kvinnen var ikke i stand til å skrive. Gilbert og Gubar har tatt for seg dette i *The Madwoman in the Attic*. I den banebrytende teoriboken skriver de hvordan pennen har blitt sett på som en metaforisk penis, hvordan kreativitet har blitt sett på som en eksklusivt mannlig gave, og de siterer Gerard Manley Hopkins som har sagt at kreativitet er det som spesifikt skiller menn fra kvinner. I romantisk tradisjon er likevel den kreative mannen en *feminisert figur*. Dette påpeker Rita Felski i *The Gender of Modernity*:

The conception of the male artist as in some sense a feminine figure is already well established in the works of early Romanticism. The Romantic cult of genius celebrated an ideal of transgressive masculinity while simultaneously endowing the male artist with qualities of sensitivity, intuition, and emotional empathy characteristically seen as the province of women. (Felski, 1995: 94)

Den uendelige historie skriver seg på mange måter inn i en romantisk tradisjon. Ute Oestreicher har påpekt at romanen er en parodi av dette:

The image of the emerging artist in the Romantic *Bildungsroman* is that of a sublime being who creates or transforms the world out of his own subjectivity. He is usually a young man (...) in tune with nature, sensitive to beauty, inspired by love, highly ethical, and innocent as a child. (...) Ende parodies this august image by making his protagonist a fat, cowardly, ten-year-old boy of mediocre intelligence, who mentally escapes his dreary life by reading fantastic tales and occasionally thinking up his own stories. (Oestreicher, 1989: 113)

Det Oestreicher ser ut til å overse er det viktigste punktet i sin egen beskrivelse av helten, nemlig «a sublime being who creates or transforms the world out of his own subjectivity». Det er nettopp det

23 Aber dann sprang er einfach in das kristallklare Wasser hinein, wälzte sich, prustete, spritzte und ließ sich den funkelnden Tropfenregen in den Mund laufen. Er trank und trank, bis sein Durst gestillt war. Und Freude erfüllte ihn von Kopf bis Fuß, Freude zu leben und Freude, er selbst zu sein. (...) Er war neu geboren. Und das schönste war, daß er jetzt genau der sein wollte, der er war. (Ende, 2010: 416)

Bastian gjør i *Fantásia*, han endrer og skaper alt rundt seg. Det som gjør Bastian parodisk er ikke det faktum at han er tykk og feig, men at når han først tilegner seg alle vanlige heltetrekk – mot, styrke, skjønnhet – mister han sakte kreativiteten og seg selv, og skader dermed den verdenen han forsøker skape, mer enn han gagnar den. I første del av romanen har altså Bastian en skapelsesgave som blir forvrengt og foraktet i hans feminiserte form, mens i andre del mister han sitt viktigste, sterke trekk, når den feminine siden ved ham utslettes. Bastian er mer parodisk i andre del enn i første del, på tross av hans mer klassisk romantiske trekk i andre del. I første del har han sin barnlige uskyldighet og lidenskap; han er kreativ; han har et svært moralsk sinnelag, som illustrert ved de samvittighetskvalene han får av å stjele herr Koreanders bok. Når Bastian kommer inn i *Fantásia* derimot fjerner han seg lenger og lenger vekk fra de positive, dyptliggende trekkene sine, og blir dermed en mye mer negativ karakter, en falsk helt. Han mister kreativiteten sin; han glemmer han noen gang var et barn; han utfører eksplisitt negative og umoralske handlinger, som å spionere og skade dem som vil hjelpe ham. Det er ikke fedme eller feighet som er parodien, romanen stiller seg heller kritisk til det klassiske bildet av en helt.

Det er det kreative i Bastian som gjør ham til romanens helt, likevel er kreativiteten hans noe av det han mobbes for, fordi den har en umiskjennelig feminin form. I «The Laugh of the Medusa» skriver Helene Cixous om den kreative kvinnen: «Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick?» (Cixous, 1976: 876). Hos Bastian er kreativiteten hans en uting, slik kreativitet i kvinner har blitt ansett:

«Hva sier de, da, når de erter deg?» ville herr Koreander vite.

(...)

Bastian nølte litt, før han begynte å regne opp: «Dikter, idiot, skrythals, svindler...»

«Dikter? Hvorfor det?»

«Jeg snakker med meg selv, rett som det er.»

«Om hva da, for eksempel?»

«Jeg finner på historier og dikter opp navn og ord som ikke eksisterer, og sånt.»²⁴ (Ende, 2009: 9)

Hans kreativitet tar spesifikt feminin form i måten den utspiller seg på, når han *snakker med seg selv* i stedet for å skrive det ned, da pennen representerer den maskuline formen for kreativitet. Den orale fortellertradisjonen er en feminin, eller moderlig, praksis. Mødre var gjerne de som fortalte historier til barna sine, og vi får senere i romanen vite at Bastian ofte forteller historiene sine til en liten jente han kjenner, Kris Ta. Han mobbes videre for kreativiteten sin, ikke kun på grunn av den

24 «Was schreien sie denn so, wenn sie dich verspotten?» wollte Herr Koreander wissen. (...) Bastian zögerte, ehe er aufzählte: «Spinner, Mondkalb, Aufschneider, Schwindler...» «Spinner? Warum?» «Ich red' manchmal mit mir selber.» «Was redest du da zum Beispiel?» «Ich denk' mir Geschichten aus, ich erfinde Namen und Wörter, die's noch nicht gibt, und so.» (Ende, 2010: 9)

feminine, orale tilnærmingen han har til den, men også fordi han trekker oppmerksomhet til det faktum at han i det hele tatt er kreativ, som illustrert ved kallenavnet «skrythals»: «If she [den kreative kvinnen] refused to be modest, self-deprecating, subservient, refused to present her artistic productions as mere trifles designed to divert and distract readers in moments of idleness, she could expect to be ignored or (sometimes scurrilously) attacked.» (Gilbert og Gubar, 2000: 61-62).

Bastians reise i Fantásia, og hans forsøkte bevegelse mot en maskulin identitet, kontrasteres av hans episodiske tilnærming til heltemyten. Nettopp fordi Bastian er kreativ greier han ikke forholde seg til den klassiske (statiske) heltemyten. Atréjus reise er ganske enkel; han får et oppdrag, han drar ut, finner løsningen (på tross av at han ikke tror han har funnet den), han drar tilbake. Bastian forsøker å mime denne bevegelsen, gjennom å gi seg selv i oppdrag å møte Barnekeiserinnen igjen. Hans reise derimot er ikke linær og enkel, den er stakkato og preges av det tilfeldige, der landet bokstavelig talt blir til rundt ham, idet han utfører sin kaotiske og ustrukturerte ønskedrøm om å skape seg en ny identitet. I «On Female Identity and Writing by Women» sier Judith Kegan Gardiner om kvinnelig identitet: «I propose the preliminary metaphor «female identity is a process» (...)» (Gardiner, 1981: 349). Dette er et trekk ved mye barnelitteratur, fordi barnets identitet ikke ses på som noe endelig, noe som har blitt «skikkelig». Videre påpeker Gardiner at dette er noe en kan se i kvinners skriving: «(...) women's writing often does not conform to the generic prescriptions of the male canon. (...) Because of the continual crossing of self and other, women's writing may blur the public and private and defy completion.» (Gardiner, 1981: 355). Bastian, i all sin overstrømmende kreativitet, greier ikke finne en skikkelig retning eller et mål. Et av hovedtrekkene ved Bastians episodiske reise er nettopp det faktum at han *aldri avslutter noe*. ««Vannet spør deg om du har avsluttet alle historiene du begynte på her i Fantásia,» forkynte Fuchur. «Nei,» svarte Bastian, «egentlig ingen av dem.»²⁵ (Ende, 2009: 409). Gjennom Bastian stritter romanen i mot den enkle bevegelsen fra start til slutt. Den er preget av at Bastian gjør som han vil, både fordi kreativiteten i ham krever å bli hørt og brukt, og fordi han ikke greier stoppe seg selv. For en gangs skyld *trenger* han å få gjøre som han vil, fordi han aldri fikk det i primærverdenen sin.

Feminin eller maskulin?

Bastians feminiserte personlighet fremstilles tilsynelatende negativt, som om Bastian enda ikke er fullverdig gutt/menneske. Dette er typisk for barnelitteraturen – protagonisten må gjennom en reise av noe slag for å «finne seg selv». Det selvet Bastian i starten av romanen har er ikke

25 «Die Wasser fragen dich», verkündete Fuchur, «ob du alle Geschichten, die du in Phantásien begonnen hast, auch zu Ende geführt hast.» «Nein», sagte Bastian, «eigentlich keine.» (Ende, 2010: 417)

positivt – for ham. Når Bastian faktisk har muligheten til å bli den han «vil være» i historien han selv skaper i *Fantasia*, oppleves likevel ikke personligheten hans som mer positiv, på tross av at den er mer klassisk maskulin. Han beveger seg lenger og lenger vekk fra en helt leseren vil identifisere seg med, til han blir en antihelt, en leseren tar avstand fra. Han sårer de som er glad i ham, han skaper monstre til eget forgodtbefinnende, og han er nesten utelukkende egoistisk. Det er ikke før mot slutten av reisen hans, når han greier identifisere seg med både det maskuline og det feminine i seg selv, at han blir en skikkelig helt. Han blir modig og tør å stå for sine handlinger og deres konsekvenser i primærverdenen sin, noe som regnes som maskulint. Samtidig er hans siste handling i *Fantasia* en handling basert på kjærlighet og omsorg for faren, og er helt uselvisk motivert, noe som er mer klassisk feminine trekk. Romanen vurderer som positivt både det ene og det andre trekket, som Perry Nodelman også ser, i denne typen litteratur:

(...) such paradoxes are at heart of children's fiction, which is often both revolutionary and conservative, both anarchistic and highly conventional. In this determined insistence of contradiction, children's literature does not so much blend male and female into genderless androgyny as it salvages both masculinity and femininity as traditionally understood, and keeps both intact and in battle with each other within the hearts and minds of characters of both genders. (Nodelman, 1988: 34)

Endes roman er på mange vis en lengsel tilbake til en «enklere» tid, en tid med mer fantasi og historiefortelling, og et mindre fremmedgjørende samfunn. Romanen bygger på konvensjoner som er vanlige i både barnelitteraturen og fantastikken. Det er en svært romantisk, til tider naiv roman, med romantiske helter og karakterer, og en lykkelig slutt. Likevel kan den sies å jobbe mot den selsamme konvensjonaliteten:

At first glance, children's literature is far too conventional, that is, far too much an expression of traditional masculine structures that focus on linearity, order and such, to be considered feminine in this way. But even as it does express such things, interesting children's literature is in conflict with itself: as a literature in which repressed people triumph, it implies subversion of the social order, even if the form in which that subversion is expressed remains fairly conventional. Indeed, children's literature often implies an ambivalent combination of convention and defiance of convention, in structure as well as in meaning. (Nodelman, 1988: 33)

Den uendelige historie preges av disse indre motstridighetene. Romanen har til en viss grad klassisk heltemyte-struktur, samtidig som Bastians reise i *Fantasia* er en negering av heltemyten. Atréjus maskuline kritiker-rolle representeres positivt; men Bastians fargesprakende kreativitet er også positiv, på tross av dens ukontrollerte «feminitet». Romanens første del er linær, enkel og «patriarkalsk» i struktur; romanens andre del preges av tilfeldigheter, uavsluttethet og episoder fremfor linearitet, noe Nodelman påpeker som både feminint og barnlig: «Children's literature is,

therefore, a literature which is often nonlinear (episodic), often contradictory, and clearly linked in its values to a consciousness of vulnerability and need. It is a feminine literature.» (Nodelman, 1988: 33). Bastians forsøk på å maskulinisere seg selv underminerer til en viss grad det subversive i barnets feminitet, samtidig som det ensidige ønsket om ukritisk maskulinitet i romanen blir representert problematisk. Det er til syvende og sist det nyanserte som tildeles positiv vurdering. Dette er ikke en enkel bevegelse mot androgyni, men mot en forståelse av både feminitet og maskulinitet som komponenter enhver god litteratur må ha. Bastians overstrømmende, episodiske og feminine kreativitet trenger Atréjus kritiske og patriarkalske overblikk for å få en retning og et mål.

2: Kvinnelige karakterer i *Den uendelige historie*

I første del av romanen fremstilles Bastian som en feminisert karakter, nederst på rangstigen i en maktstruktur han ikke har kontroll over og ikke kan endre. I andre del av romanen endres dette. Bastian kommer til sekundærverdenen Fantasia i kraft av å være verdens redningsmann. Han havner øverst i en maktstruktur han nå har mulighet til å endre som han lyster. I denne delen av romanen fremstilles dermed Bastian som en mye mer maskulin karakter, fordi det er dette han har lyst til å være, og han har muligheten til å forme seg selv slik. Som en følge av dette må nødvendigvis karakterene rundt Bastian havne under ham i den nye maktstrukturen – de må feminiseres. I møtet med både den maskuline Bastian i andre del og den maskuline eventyrhelten Atréju i første del fremstilles særlig kvinnene som feminiserte. De er stereotypiske og kontrastfylte. Flere av dem kan leses opp mot Gilbert og Gubars motsetninger «monsteret» og «engelen». Det er få kvinnelige karakterer generelt i løpet av romanen, og flere av dem blir kun såvidt nevnt, og kan ikke kalles fullgode karakteriseringer, på samme måte som de mannlige karakterene. På mange måter utspiller det kvinnelige i romanen en ikke-identitetstematikk, eller anti-identitet. De holdes på mange vis utenfor romanens hovedhandling, eller det som kan kalles romanens «kultur». De fremstilles som karakterer på utsiden. Kvinnelige karakterer assosieres flere ganger med uoppnåelighet eller uønskethet, i form av henholdsvis Barnekeiserinnen og Xayíde for eksempel. Samtidig som karakterene fremstilles som utenforstående, er det ofte det feminine i romanen som har grensekunnskapen som trengs, for at plottet skal drives videre, og konflikter løses opp i.

Marginalisering: Det feminine som natur

De kvinnelige karakterene i romanen representerer på mange vis det som er *utenfor*, enten utenfor samfunnet, vitenskapen eller kulturen. De representeres som mer natur enn de mannlige karakterene, enten det er godt eller ondt. I artikkelen «Is Woman to Man as Nature Is to Culture?» utforsker Sherry B. Ortner denne polariseringen av menn og kvinner til kategoriene «kultur» og «natur». Hun skriver:

Specifically, my thesis is that woman is being identified with, or, if you will, seems to be a symbol of, something that every culture devalues, something that every culture defines as being at a lower order of existence than itself. Now it seems that there is only one thing that would fit that category, and that is «nature» in the most generalized sense. (Ortner, 1972: 10).

Dette representeres i litteratur der mannlige karakterer har makt, er de som bestemmer, og de som legger ned lover og representerer vitenskapen. Kvinnen sidestilles med natur, med det ville og det

ukontrollerte, med det mørke og det uvisse: Hun sidestilles med *det andre*. Ortner argumenterer også for at kvinnens marginaliserte posisjon i samfunnet fører til en symbolsk ambiguitet. Det marginaliserte vil alltid ligge i utkanten, med alle andre ekstremiteter, og vil dermed smelte sammen med disse ekstremitetene, som natur i motsetning til kultur for eksempel, i symbolsk forstand. Denne sammensmeltingen fører til ambiguiteten, som videre fører til de svært kontrasterende symbolene en kjenner til som det feminine: «Thus we can account easily for both the subversive female symbols—witches, evil eye, menstrual pollution, castrating mothers—and the feminine symbols of transcendence—mother goddesses, merciful savioresses, female symbols of justice (...).» (Ortner, 1972: 27). Alle disse aspektene, både de subversive, og de transcendentene, er å finne i de kvinnelige karakterene i Endes roman. På samme vis som Atréju kan leses som Bastians maskuline tvilling, eller det maskuline aspektet ved ham personifisert, har andre karakterer i romanen også slike kontrasterende tvillinger. De utfyller på mange vis hverandre, i deres lignende måter å beskrives på, samtidig som de negerer hverandre. Hovedsaklig er det marginaliseringen av de kvinnelige karakterene som er deres fremste trekk, og det er også deres stilling som vesner utenfor resten av Fantásia som gjør dem til både monstre, men også hjelpere. I Atréjus søken etter det som kan lege Barnekeiserinnen, er det hovedsaklig de kvinnelige karakterene som har den viten han trenger. Det som marginaliserer dem er også det som trengs, i søken etter det som ligger *utenfor Fantásias grenser*.

Den første skapningen som hjelper Atréju på ferden hans, er den eldgamle Morla. I drømme får Atréju vite at han må finne Hornberget, fordi det er der hun bor. Hun er eldre enn alle andre skapninger, og er den som vet hva Barnekeiserinnen trenger for å bli frisk.

Foran seg så Atréju en kjempemessig hule i fjellet; det klukket og plasket i det svarte vannet, for det var noe som beveget seg der inne og var på vei ut. Det så ut som en klippeblokk på størrelse med et hus. Først da det var kommet helt ut, skjønte Atréju at det var et hode som satt ytterst på en lang og rynkete hals – hodet til en skilpadde. Øynene på den var store og svarte som vannhull. Munnen fløt over av mudder og alger. Hele dette Hornberget – det gikk nå plutselig opp for Atréju – var et eneste kolossalt dyr, en veldig sumpskilpadde: den eldgamle Morla!²⁶ (Ende, 2009: 58)

Morla representerer Ortners tese om kvinnen som natur helt konkret. Hun er så gammel at hun er i ferd med å gå i ett med naturen, og er like mye et berg som en skilpadde. Morla ser også ut til å snakke med noen, men Atréju innser etterhvert at hun snakker til seg selv, og omtaler seg som «vi».

26 Vor sich sah Atréju eine riesenhafte Höhle im Berg, in der das schwarze Wasse schlappte und platschte, denn dort drin regte sich etwas und kam langsam heraus. Es sah aus wie ein Felsbrocken von der Größe eines Hauses. Erst als es ganz zum Vorschein gekommen war, erkannte Atréju, daß es ein Kopf war, der an einem langen, faltigen Hals saß, der Kopf einer Schildkröte. Ihre Augen waren groß wie schwarze Teiche. Ihr Maul triefte von Schlick und Algen. Dieser ganze Hornberg – das begriff Atréju nun plötzlich – war ein einziges ungeheuerliches Tier, eine gewaltige Sumpfschildkröte: die Uralte Morla! (Ende, 2010: 58)

Hun er så gammel, og har bodd alene i Sørgmodighetens Sumper så lenge, at sinnet har fragmentert. Det fragmenterte ved henne fremstår på en og samme tid som både apatisk og filosofisk. Hun diskuterer både med seg selv og Atréju hva som er vitsen med å redde Fantásia. Morla er også en karakter som ser ut til å være klar over sin egen status som fiksjonell karakter i Bastians bok. Hun påpeker hvordan alt i dette livet kun er blendverk. Hun forsøker dermed å undergrave Atréjus søken, ved å overføre sin egen apati på ham. Hun fremstår som monstrøs, et vesen mer likegyldig natur enn noe annet. Hun har likevel, og gir Atréju, den informasjonen han trenger:

Barnekeiserinnen trenger et nytt navn for å bli frisk. Ingen av Fantásias mest kjente og dyktigste leger eller vitenskapsmenn visste dette. Morla kjenner også til et annet grensevesen; Uyulála av det Sørlege Orakel. Det som gjør Morla til et monster, alderen hennes og hennes status som natur, er også det som gir henne uhørt kunnskap om hvordan Fantásia fungerer, og hva Barnekeiserinnen, kanskje den eneste i hele Fantásia som er eldre enn Morla, trenger.

Det er flere monstre i romanen, og et av de mest interessante og skremmende er Ygrámul. Ygrámul er et monster som omtales som både «den» og «hun», på tross av at det ikke er et enkelt vesen, men er sammensatt av tusenvis av små insektlignende vesner. Ygrámul har fanget lykkedragen Fuchur, og det er her Atréju møter dem begge:

(...) det var noe annet der også, noe kjempestort som gang på gang kastet seg over den hvite dragekroppen som en mørk sky mens det uavbrutt forandret form og utseende. (...) Denne grufulle skapningen besto slett ikke av et enkelt, fast legeme, men av uttallige små, stålblå insekter som summet som rasende veps og fløy i tykke svermer mens de ustanselig dannet nye skikkelser. De var Ygrámul, og nå visste Atréju også hvorfor *hun* ble kalt «De mange».²⁷ (Ende, 2009: 69-70, min utheving)

Det er mange eksempler på kvinnelige monstre i litteraturen, som Gilbert og Gubar har vist i *Madwoman in the Attic*. Den første kvinnen i Bibelen, Lilith, er også det første monsteret. Kvinnelige monstre fremstilles som undergravende og autonome: De trosser den plassen det feminine var ment å ha. De er også deformert, gjerne i form av å være en blanding mellom dyr og menneske. De fremstilles som heslige fordi de nekter å la seg undertrykke. Ygrámul nekter å gi fra seg Fuchur når Atréju ber henne om det i Barnekeiserinnens navn: Barnekeiserinnen gjør ikke forskjell på godt eller ondt, derfor er det i Ygrámuls rett å drepe og spise lykkedragen. Dette vet Atréju er sant, men det fremstår i romanen som uhyrlig og negativt likevel. Ygrámul vil dø uten mat – hun sier selv at hun har sultet svært lenge – men fordi hun har uhyrlig skiftende form, og stolt nok

27 (...) denn da war noch etwas anderes, etwas Riesiges, das sich immer von neuem blitzschnell über den weißen Drachenleib stürzte wie eine dunkle Wolke, die ununterbrochen ihre Gestalt änderte. (...) Dieses ganze grausige Geschöpf bestand gar nicht aus einem einzigen, festen Körper, sondern aus unzähligen kleinen stahlblauen Insekten, die wie zornige Hornissen summten und im dichten Schwarm immer neue Gestalten bildeten. Es war Ygramul, und nun wußte Atréju auch, warum sie «die Viele» genannt wurde. (Ende, 2010: 69-70)

selvstendighet til å trosse Atréju, oppleves hun kun som et monster som ikke fortjener å overleve. Gilbert og Gubar ser det samme i historien om Lilith: «What her history suggests is that in patriarchal culture, female speech and female «presumption»—that is, angry revolt against male domination—are inextricably linked and inevitably demonic.» (Gilbert og Gubar, 2000: 35). Ygrámul forekommer i sin fragmenterthet som et av de mest dyriske vesnene i romanen. Hun er besatt av sulten sin, og stemmen hennes er like deformert og unaturlig som formen hennes. Selv ulven som forfølger Atréju og forsøker å drepe ham har en lengre, nesten sivilisert samtale med ham. Ygrámul, som et vesen uten fast form og med en hvesende, vepseaktig stemme, fremstår som mye mer dyrisk. Det er likevel Ygrámul som sørger for at Atréju (og Fuchur) kommer til det Sørilige Orakel. Giften hennes er magisk, og den som er bitt vil dø innen en time, men kan også ønske seg hva som helst innen den timen. Atréju og Fuchur ønsker seg dermed til det Sørilige Orakel. På tross av sin uhyrlighet er altså monsteret Ygrámul en av hovedgrunnene til at Atréju kommer seg videre; som marginalisert skikkelse har hun også uovertruffen makt og magi.

En scene i Endes roman er særlig godt illustrerende for hvordan de kvinnelige karakterene fremstilles. Når Atréju har blitt bitt av Ygrámul, men samtidig ønsket seg vekk, kommer han til hulen til to-boerne, et lite nissepar, Urgl og Engywuck. Atréju holder på å dø av Ygrámuls gift, men blir leget av konen, Urgl. Urgl fremstilles som en slags legeskikkelse, men ikke i vitenskapelig henseende, så mye som det er urter og naturlige legemidler hun bruker. Hun virker mer som en liten heksedoktor. Engywuck er en vitenskapsmann, som forsøker å løse gåten om de tre portene og Uyulála. Begge nissene er komiske skikkelser, men på to forskjellige måter. Av de to er det Engywuck, mannen, som er den vitenskapelige, og han fremstilles som en klisjé av en vitenskapsmann, kun opptatt av studiene sine, og full av nysgjerrighet. Urgl er en brysk kone som er opptatt av å helbrede og mate pasientene sine, og viser tydelig forakt for Engywucks studier:

«Flytt deg, kone, du skygger for lyset mitt!» sa mannen grettent. «Du forstyrrer studiene mine.»
 «Du med de studiene dine,» svarte den lille kona, «hvem interesserer seg for dem? Nå er det viktigere at den helbredende eliksiren min blir ferdig. De to der ute trenger den.»
 «De to der ute!» hermet mannen irritert. «De vil ha mye mer bruk for min støtte og veiledning.»
 «Gjerne for meg,» parerte kona, «men ikke før de er friske. Gjør plass, gamling!»²⁸ (Ende, 2009: 81)

Ved flere anledninger kaller hun studiene både uinteressante og unyttige, og Engywucks nysgjerrighet slitsom og tøvete. Heri ligger det en parallell til Morlas irritasjon i møte med Atréjus nysgjerrighet, og hennes nihilistiske apati. Urgl stoler mer på overtro og natur, enn teorier og

28 «Weib», sagte das Männchen griesgrämig, «geh mir aus dem Licht! Du störst mich beim Studium.» «Du mit deinem Studium!» antwortete das Weibchen, «wen interessiert das schon. Wichtig ist jetzt, daß mein Heil-Elixier fertig wird. Die beiden da draußen haben es nötig.» «Die beiden da draußen», versetzte das Männchen gereizt, «werden meinen Rat und meine Hilfe noch viel nötiger haben.» «Meinetwegen», gab das Weibchen zurück, «aber erst, wenn sie gesund sind. Mach Platz, Alter!» (Ende, 2010: 82)

vitenskap. Selv parerer Engywuck med at: ««Tenk, jeg *gjør* nytte for meg,» ropte mannen etter henne, «kanskje mer nytte enn du gjør, men det kommer du aldri til å skjønne, dumme kvinnfolk!»»²⁹ (Ende, 2009: 93). Urgl er den som helbreder både Atréju og Fuchur, fra en gift som var dødelig, men både Engywuck og Atréju er mer opptatt av studiene, enn av at hun har reddet livet deres. Engywuck avfeier henne, og Atréju forsøker å slippe unna omsorgen hun gir ham. Engywuck kan fortelle Atréju om de tre portene han må gjennom for å komme seg til Uyulála, som kan fortelle ham hva han må finne for å gjøre Barnekeiserinnen frisk; men hadde ikke Urgl helbredet ham, hadde det vært for det samme. Det er i kraft av å være så i ett med naturen og dens egenskaper, at Urgl greier å redde Atréju. Likevel er det kultur-vitenskapen til Engywuck, og ikke natur-vitenskapen til Urgl, som fremstår som det viktigste aspektet ved denne passasjen i romanen, gjennom det totale fokuset protagonisten Atréju har på Engywucks informasjon.

Gjennom disse små scenene med disse bikaarakterene males et bilde av det feminine som natur og som marginalisert. Det feminine har kunnskap, men det har også motstand og undergravende tilnærming til det maskuline, det som ikke er marginalisert. I tillegg til disse små karakterene er det flere større, viktige karakterer, som hovedsaklig er relatert til Bastians reise i Fantásia, mer enn til Atréjus. Disse karakterene er da også fremstilt til en viss grad mer nyansert enn de som kun eksisterer i Atréjus historie, fordi Bastians reise er en mye mer nyansert reise enn Atréjus klassiske eventyrreise. De kvinnelige karakterene som direkte relaterer til Bastians *personlige* utvikling, fremstilles altså som mer nyanserte, enten det er i positiv eller negativ forstand, fremfor kun som enkle hjelpere eller antagonister.

Bastians mor

En av de viktigste, og samtidig den mest fraværende av de kvinnelige karakterene i romanen, er Bastians mor. Hun har dødd før romanen starter, og blir aldri ordentlig utviklet som karakter. Bastians mor har med andre ord ingen virkelig identitet. Vi lærer aldri noe om henne, annet enn at hun var syk og døde, og at hun var et kjærlig menneske som var glad i Bastian. I motsetning til faren, som vi får vite er tanntekniker, får vi ikke vite hva moren gjorde mens hun enda var i live. En ser dermed at moren beskrives som en figur som levde mer for andre enn for seg selv; hun tok seg av Bastian (og faren hans), og ga dem kjærighet og omsorg. Hun kan derfor sies å passe inn i Ortners teori om kvinnen som natur, i den grad hun kun tar på seg den rollen kroppen hennes gir henne: moderrollen. Faren derimot representerer kultur, da han har et arbeide og dette arbeidet foregår i et (unaturlig) laboratorium.

²⁹ «Mache mich *sehr* nützlich», rief ihr Mann ihr nach, «vielleicht nütlicher als du, aber das wirst du nie begreifen, einfältiges Weib!» (Ende, 2010: 93)

Hovedfunksjonen moren har, er hva døden hennes gjør med forholdet mellom Bastian og faren. Når Bastian har lest om hvordan Barnekeiserinnen er syk, og at Fantásia ikke kan overleve uten henne, går tankene hans til moren. Likevel er det ikke moren tankene dreier seg om i det hele tatt. Avsnittet sirkulerer rundt henne, men ikke på noe punkt får vi vite noe om henne, eller forholdet mellom henne og Bastian. Det Bastian fokuserer på er faren sin: «Etter det var alt blitt annerledes mellom faren og Bastian. (...) Bastian husket hvordan faren hadde spøkt og holdt moro med ham før i tiden. Ofte hadde han til og med fortalt historier eller lest høyt for ham. Men det var det slutt med nå.»³⁰ (Ende, 2009: 34). Ikke på noe punkt i romanen sørger Bastian skikkelig over moren sin. Vi får høre om sorgen som har vært, og i samme setning får vi vite at den gikk over: «Selv hadde han ligget og grått mange netter etter morens død, ja han hadde hulket slik mange ganger at han måtte kaste opp – men litt etter litt hadde det gått over.»³¹ (Ende, 2009: 35). Moren eksisterer tilsynelatende ikke som annet enn som den usynlige muren som nå ligger mellom Bastian og faren.

Den uendelige historie er i stor grad preget av behovet for foreldre og den spesifikke omsorgen de kan gi – romanen både starter og slutter med det. Med andre ord, på tross av hennes ikke-eksistens i romanen, spiller moren en utpreget sentral rolle. En kan argumentere for at Bastians mor er den som setter i gang og opprettholder hele historien. Hun kan leses som en samlende figur som står for trygghet og kjærlighet. Hennes død påvirker Bastian så sterkt at han leter etter mening hvor som helst, og prøver å bli noen andre enn seg selv, fordi selvet er uutholdelig uten moren og faren. Bastian har mistet faren sin like mye som han har mistet moren sin, fordi faren i sin intense sorg har trukket seg helt vekk fra sønnen sin. Det sies på et punkt i romanen at Bastian vil elskes for den han er, god eller ond, vakker eller stygg. Dette er en kjærlighet typisk representert ved foreldre. Bastian har mistet denne kjærligheten, fordi moren hans er død, og faren hans har stengt seg selv helt inne i sorgen sin. Moren er klassisk feminin da hun representerer kjærlighet, og uten henne har Bastian og faren hans glemt hva det er og hvordan de finner igjen disse aspektene i livet og hverandre.

Moren som katalysator for Bastians selvoppdagelsesreise i *Fantásia* er nok en illustrasjon av likheten mellom barnelitteratur og kvinnelitteratur. I «Toward a Feminist Poetics» sier Elaine Showalter: «As the death of the father has always been an archetypal rite of passage for the Western hero, now the death of the mother as witnessed and transcended by the daughter has become one of the most profound occasion of female literature.» (Showalter, 1985: 135). I Bastians tilfelle er det

30 Danach war alles anders geworden zwischen dem Vater und Bastian. (...) Bastian erinnerte sich, daß der Vater früher gern Späße mit ihm getrieben hatte. Manchmal hatte er sogar Geschichten erzählt oder vorgelesen. Aber das war seit damals vorbei. (Ende, 2010: 34-35)

31 Er selbst hatte damals viele Nächte lang geweint, so sehr, daß er sich manchmal vor Schluchzen übergeben mußte – aber das was nach und nach vorübergegangen. (Ende, 2010: 35)

som vist ikke kun moren som er viktig her, men hadde det ikke vært for tomrommet moren skaper ville det ikke vært noen historie. Bastian forsøker å fylle et vakum, som moren skapte og faren ikke vet hvordan han skal fylle. Gjennom morens død har noe i både Bastian og faren dødd. Når Bastian formålsløst er på leting etter noe han ikke vet hva er, er det ikke bare seg selv han leter etter, men også moren. Gjennom moren leter Bastian også etter den faren han kjente da faren enda hadde henne å være far gjennom.

Fru Aiuóla

Mot slutten av Bastians reise, oppstår det et ønske om å bli elsket i ham. Dette ønsket oppfylles av en *in loco parentis* – en «i stedet for forelder»-karakter: Fru Aiuóla. Dette er den eneste gangen vi virkelig lærer noe om Bastians mor, fordi han ubevisst har skapt en tvilling av moren sin: «Mammaen hans var død og kunne umulig befinne seg her i Fantásia. Denne kvinnen hadde riktignok det samme kjærlige smilet og den samme fortrolige måten å se på ham på, men det kunne i høyden være snakk om søskenlikhet.»³² (Ende, 2009: 376). Bastian har her skapt seg et tradisjonelt glansbilde av moren sin, målt opp mot ønsket/skapelsen av den perfekte mor, som representert gjennom fru Aiuóla. Hun kan leses som personifiseringen av Moder Jord. Kath Filmer snakker i *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature* om Moder Jord-motivet i fantastisk litteratur, hvor hun spekulerer i hvorvidt historier er en spesifikt moderlig funksjon. Hun sier videre at etter skolen og lærernes overtagelse av utdanningsfunksjonen som tidligere falt på foreldrene, har kanskje behovet for moren uttrykt seg gjennom den fantastiske litteraturen:

(...) the strong emphasis in these recent works of fantasy upon the maternal might well be an attempt to compensate not only for the departure of the mother figure from the centrality of the family, but also for the discontinuity that this might have caused in the social framework. (...) stories have traditionally been told by mothers as part of the bonding and socialising process. Are these fantasies alerting late twentieth century society to a fundamental emotional need for parental reassurance? (Filmer, 1992: 133)

Det er Aiuóla som gir Bastian den omsorgen og tryggheten han så sårt har savnet gjennom sin parodiske eventyrreise i Fantásia. Hun lar ham bli et bekymringsløst barn, hun forteller ham historier, lar ham leke, underviser ham i hans egen historie, liv og fremtid, og sender ham så videre ut i verden, for å finne sin sanne vilje. Aiuóla beskrives også som et vesen i ett med naturen:

(...) denne kvinnen var storvokst og på sett og vis imponerende å se til. Hun hadde på seg en

32 Seine Mama war tot und ganz gewiß nicht hier in Phantásien. Diese Frau hatte zwar dasselbe liebe Lächeln und dieselbe vertrauenerweckende Art, einen anzusehen, aber die Ähnlichkeit war höchstens die einer Schwester. (Ende, 2010: 384)

bredbremmet hatt som var fullstendig overhengt med blomster og frukt, og kjolen hennes var også av et fargesprakende blomstret stoff. Først etter at han hadde betraktet den en stund, oppdagen han at den også virkelig besto av blader, blomster og frukt.³³ (Ende, 2009: 376)

Denne naturligheten hennes oppleves som Ortners transcendent kvineskikkelse – hun er et vesen med engleaktige karakteristikk, da hun bokstavelig gir av hele seg. Hun lever helt bokstavelig for Bastian. I en sang til Bastian synger hun om hvordan hun, og alle fru Aiuóla som har kommet før henne, har ventet på ham i evig tid, og det eneste hun noen gang har ønsket seg er et barn å øse all sin kjærlighet utover. Hun er den «perfekte» mor, da hele henne kun har morsrollen som funksjon. Kvinnekroppen er naturlig laget for moderrollen, som de Beauvoir påpeker: «It is in maternity that woman fulfills her *physiological* destiny; it is her natural «calling,» since her whole organic structure is adapted for the perpetuation of the species.» (de Beauvoir, 1989: 484, min utheving). Kvinnen har naturligvis flere «skjebner» enn morsrollen, som de Beauvoir påpeker, det er rent *fysisk* kvinnen er skapt for å bli mor, ikke nødvendigvis psykisk. Fru Aiuóla er derimot helt og holdent en mor, og ingenting annet. Hele kroppen og sinnet hennes er skapt for å være mor for Bastian, hun har ingen ønsker eller roller utover det. Hun er et antropomorfisk tre fullt av frukt og blomster, og plukker frukter av seg selv for at Bastian skal få spise. Behovet Bastian har for «parental reassurance» tar dermed en nesten grotesk vending i møtet med fru Aiuóla, da Bastian helt konkret spiser av henne. Dette påpeker Bastian selv:

«Vokser disse fruktene virkelig på hatten din?» spurte Bastian forbløffet.
«Hatten? Hva mener du med det?» Fru Aiuóla så forvirret på ham. Så brast hun i en høy, hjertelig latter. «Å, du tror vel det er hatten min, det jeg har på hodet? Men der tar du feil, kjære venn, for det vokser ut på meg, alt sammen. Det er likedan som med håret ditt. Og her kan du se hvor glad jeg er for at du endelig har kommet. Det er derfor jeg blomstrer opp. Hadde jeg vært trist, ville alt ha visnet bort. Men kjære deg, glem nå ikke å spise!»³⁴ (Ende, 2009: 379)

Bastian blir forlegen, og påpeker at en ikke kan spise noe som kommer ut av noen, hvorpå Aiuóla svarer at det gjør da små barn, når de får melk av moren sin. Når Bastian så drar fra Aiuóla, som hun vet han må, og forteller ham at han må, mister hun samtidig livsgrunnlaget sitt, og visner. Rollen hennes har blitt oppfylt, og når hun ikke kan være mor, slutter hun å være noe som helst.

Fru Aiuóla er, på tross av sin ensidige rolle som *in loco parentis* for Bastian, er også den som

33 (...) diese Frau hier war groß und irgendwie imposant. Sie trug einen breiten Hut, der über und über voller Blumen und Früchte war, und auch ihr Kleid war aus einem farbenprächtigen geblühten Stoff. Erst nachdem er es eine Weile betrachtet hatte, bemerkte er, daß es in Wirklichkeit ebenfalls aus Blättern, Blüten und Früchten war. (Ende, 2010: 384)

34 «Wachsen die Früchte denn auf deinem Hut?» erkundigte sich Bastian verblüfft. «Wieso Hut?» Dame Aiuóla blickte ihn verständnislos an. Dann brach sie in lautes, herzliches Lachen aus. «Ach, du meinst wohl, das ist mein Hut, was ich da auf dem Kopf habe? Aber nein, mein schöner Bub, das wächst doch alles aus mir heraus. So we du Haare hast. Daran kannst du sehen, wie ich mich freue, daß du endlich da bist, darum blühe ich auf. Wenn ich traurig wäre, würde alles verwelken. Aber bitte, vergiß nicht zu essen!» (Ende, 2010: 387)

kan fortelle ham hva de neste, og siste, stegene på ferden hans er. Hun vet at han må glemme absolutt alt, helt ned til navnet sitt, før han kan komme hjem. Den forsikringen hun tilbyr, gir ham motet til å fortsette på reisen sin. Akkurat som Morla og Uyulála forteller Atréju at han må finne Fantásias grense for å finne Bastian, vet Aiuóla at Bastian må finne grensen for å komme seg hjem igjen. Både på tross av hennes marginaliserte status som *kun mor*, og nettopp på grunn av dette, har hun den ultimate kunnskapen Bastian trenger. Som en mor kjenner hun det dypeste ønsket i ham. Hun vet hans sanne vilje er å elske, og hun vet at under alle lagene med fantásiske ønsker, ligger det en gutt som egentlig har lyst å være seg selv, elske som seg selv og bli elsket som seg selv.

Barnekeiserinnen

Barnekeiserinnen er på mange måter den viktigste av karakterene i romanen. Uten henne hadde det ikke vært noen historie, fordi det er på grunn av at hun er dødssyk – en parallell til Bastians mors død – at Fantásia trenger Bastian som redningsmann. Barnekeiserinnen kan leses som det Gilbert og Gubar karakteriserer som «engelen» i litteraturen. Engelen er en karaktertype tildelt kvinner, der de er perfekte vesener, som lever for mannen, og ikke for seg selv. «Whether she becomes an *objet d'art* or a saint, however, it is the surrender of her self—of her personal comfort, her personal desires, or both—that is the beautiful angel-woman's key act (...)» (Gilbert og Gubar, 2000: 25). Barnekeiserinnen beskrives i stereotypisk engleaktige termer:

Hun hersket ikke, hun hadde aldri brukt vold eller latt sin makt komme til anvendelse, hun utstedte ingen befalinger og stilte ingen til doms, hun grep aldri inn og måtte aldri forsvare seg mot angripere. (...) Hun *var* bare der, men hun var der på en ganske bestemt måte: Hun var livets midtpunkt i Fantásia. (...) Uten henne kunne ingenting leve, like lite som en menneskekropp kan leve uten et hjerte.³⁵ (Ende, 2009: 33-34)

Hun er mer som et uoppnåelig ideal, en idé om en herskerinne, enn en faktisk herskerinne – som det står, *hun hersker ikke*. Hun er livsnødvendig, slik en mor gir liv, men utover det er hun praktisk talt helt passiv, og gjør absolutt ingenting i riket sitt, annet enn å holde det i live ved selv å være i live. Den fysiske beskrivelsen av henne er like engleaktig:

Hun virket uendelig sart og forfinet. Hvor syk hun var kunne Atréju se på den bleke ansiktshuden, som virket nesten gjennomsiktig. De mandelformete øynene hadde en farge som mørkt gull, og de røpet ikke det minste tegn på uro eller bekymring. Hun smilte. Den lille, vevre skikkelsen hennes var innhyllet i en vid silkekleddning som lyste så hvitt at selv magnoliabladene virket mørke i forhold.

35 Sie herrschte nicht, sie hatte niemals Gewalt angewendet oder von ihrer Macht Gebrauch gemacht, sie befahl nichts und richtete niemanden, sie griff niemals ein und mußte sich niemals gegen einen Angreifer zur Wehr setzen (...). Sie war nur da, aber sie war auf eine besondere Art da: Sie war der Mittelpunkt allen Lebens in Phantásien. (...) Ohne sie konnte nichts bestehen, so wenig ein menschlicher Körper bestehen könnte, der kein Herz mehr hat. (Ende, 2010: 34)

Hun så ut som en ubeskrivelig vakker liten pike på høyst ti år, men det lange håret hennes – som hang glattkjemmet nedover skuldrene og ryggen og nådde helt ned på divanen – var hvitt som snø.³⁶ (Ende, 2009: 160)

Engler i vestlig tradisjon fremstilles gjerne slik, sarte, kledd i hvitt, vakre og med barnlige, myke trekk. Hvitt er en spesifikt kvinnelig farge, og assosieres med både uskyldighet og død. Hvitt er «the pure potential of a *tabula rasa*, a blank page, an unlived life (...). The angel in the house is a woman in white (...)» (Gilbert og Gubar, 2000: 615). Barnekeiserinnen ser nettopp ut til *ikke* å leve, hun gjør ingenting annet enn å sitte i toppen av Elfenbenstårnet – igjen, hvitt – og vente, og være syk. Etter at Bastian har kommet til Fantásia og gjort henne frisk, og dermed gi henne muligheten til å bli aktiv, ved å gi henne navnet Månebarnet – igjen, et hvitt, kvinnelig symbol – forsvinner hun ut av historien. Hun snakkes om, men ses aldri igjen. Videre er tittelen hennes typisk beskrivende for en passiv engel. På tysk heter hun *Barnlige Keiserinne*, det vil si, som barn. Hun er et barn, samtidig som hun har eksistert i all tid, helt konkret lik en engel. Da Atréju møter Morla forteller hun at «Barnekeiserinnen fantes allerede før meg. Men hun er ikke gammel. Hun er evig ung.»³⁷ (Ende, 2009: 60). Og engelen, på tross av at hun er dødssyk, og riket hennes står i fare for å ødelegges, røper aldri tegn til uro, fordi hun skal ikke det. Hun blir aldri sint eller opprørt, selv ikke da hun forstår at Bastian ikke kommer, selv om hun vet han har innsett at han er Fantásias eneste redningsmann og håp. Når hun forstår at hun må ut og forsøke få han til å komme på egen hånd, er det eneste som røper sinnsbevegelse i henne, øynene: «Da Barnekeiserinnen endelig så opp, var ansiktsuttrykket hennes forandret. Atréju ble nesten forskrekket over styrken og strengheten i blikket hennes.»³⁸ (Ende, 2009: 171). Selv denne styrken og strengheten gir straks vei for den smilende sårtheten igjen. Hun skal ut på en lang og tung reise, en reise som mest sannsynligvis vil både tære på henne – som allerede er dødssyk – og skade henne. Likevel nevnes det ikke med et ord, og hun klager aldri, fordi engler klager ikke. Gilbert og Gubar har sammenlignet Snøhvit med en engel, og parallellen til Barnekeiserinnen er slående:

On the other hand, in her absolute chastity, her frozen innocence, her sweet nullity, Snow White represents precisely the ideal of «contemplative purity» (...). And angel in the house of myth, Snow White is not only a child but (as female angels always are) childlike, docile, submissive, the heroine of a life that *has no story*. (Gilbert og Gubar, 2000: 39).

36 Sie wirkte unendlich zart und kostbar. Wie krank sie war, konnte Atréju an der Blässe ihres Gesichts sehen, das fast durchsichtig schien. Ihre mandelförmigen Augen hatten die Farbe von dunklem Gold. Sie verrieten keinerlei Besorgnis oder Unruhe. Sie lächelte. Ihre schmale, kleine Gestalt war in ein weites, seidenes Gewand gehüllt, das so weiß leuchtete, daß selbst die Magnolien-Blätter dagegen dunkel erschienen. Sie sah aus wie ein unbeschreiblich schönes kleines Mädchen von höchstens zehn Jahren, aber ihr langes Haar, das glatt gekämmt über ihre Schultern und ihren Rücken auf das Sitz-Polster herabfiel – war weiß wie Schnee. (Ende, 2010: 160)

37 Die Kindliche Kaiserin war schon vor mir da. Aber sie ist nicht alt. Sie ist immer jung. (Ende, 2010: 60)

38 Als die Kindliche Kaiserin endlich aufblickte, war der Ausdruck ihres Gesichtes verändert. Atréju erschrak fast vor der Größe und Strenge ihres Blickes. (Ende, 2010: 172)

Dette ses i Barnekeiserinnen. Hun er Fantásias eldste vesen, men hun er som et barn og hun har ingen egen historie. Historien hennes består i at hun gir alle andre muligheten til å ha historier, blir helter og leve ut sine drømmer og eventyr. Videre møter vi Barnekeiserinnen nesten alltid innestengt i et rom, ventende og uten å foreta seg noe, først i Magnoliapaviljongen og så i bærestolen av glass. Fra denne bærestolen er det enkelt å trekke en parallell til Snøhvits glasskiste. Barnekeiserinnen ligger inne i bærestolen, nesten ute av stand til å røre seg, fordi hun er dødssyk. Hun styrer ikke hvor bærerene hennes drar, hun bare ber dem om å kontinuerlig dra videre, hvor som helst. Hun har ingen kontroll, og kunne like gjerne ha ligget i en dødsaktig koma, slik Snøhvit gjør.

For å blir frisk igjen, trenger Barnekeiserinnen et navn. I kapittelet der Atréju møter den eldgamle Morla får vi vite at hun har hatt svært mange navn, men alle er glemt nå; hun trenger dermed et nytt. Navn i romanen representerer sunnhet og identitet. Med et navn er en levende og har en identitet, uten navn er en livløs og uten mening. Barnekeiserinnen må *gis* et navn, det vil si, noen andre skal bestemme hvem hun er, hvilken identitet hun har. Hun kan ikke gi seg selv et navn, noe som har vært typisk for kvinner i litteraturen. De har ikke makt til selv å definere, hverken andre eller seg selv, det er det maskuline som definerer og navngir. I løpet av romanen får vi vite av to som har gitt henne navn: Bastian og herr Koreander.

«Herr Koreander, hvordan vet De alt dette? Jeg mener – har De også vært i Fantasia?»

«Selvfølgelig,» sa herr Koreander.

«Men da – da må De vel kjenne Månebarnet også!»

«Ja, jeg kjenner Barnekeiserinnen,» svarte herr Koreander, «ikke under det navnet, riktignok. Jeg kalte henne noe annet. Men det spiller ingen rolle.»³⁹ (Ende, 2009: 418)

Herr Koreanders siste uttalelse opprettholder ham som en av de mest maskuline karakterene i boken. Det spiller ingen rolle at han kalte henne noe annet, fordi det er ikke viktig hva hun heter – hvem hun er – det som er viktig er hvem som har gitt henne navnet, hvem Barnekeiserinnen er *for den som redder henne*. Barnekeiserinnen som Månebarnet er Bastians egen ønskedrøm, et perfekt vesen han kan speile seg i. Romanen selv understreker som sagt betydningen i et navn, og hvordan navnet er essensielt for identitet og liv. Når herr Koreander da avfeier hennes gamle navn på denne måten avfeier han hele henne som karakter/egen identitet. Det spiller ingen rolle hva han kalte henne, fordi nå har Bastian gitt henne navn, og hun er på sett og vis hans. Hele veien får vi eksempler på hvordan å gi noe eller noen navn er sidestilt med å kreve det som sitt. Dermed faller

39 «Herr Koreander», fragte Bastian, «woher wissen Sie das alles? – Ich meine – waren Sie auch schon mal in Phantásien?» «Selbstverständlich», sagte Herr Koreander. «Aber dann», meinte Bastian, «dann müssen Sie doch auch Mondenkind kennen!» «Ja, ich kenne die Kindliche Kaiserin», sagte Herr Koreander, «allerdings nicht unter diesem Namen. Ich habe sie anders genannt. Aber das spielt keine Rolle.» (Ende, 2010: 426)

Barnekeiserinnen som Månebarnet inn i samme kategori som sverdet Sikánda eller beltet Gémmal. Graógramán forteller Bastian, etter at han har navngitt Sikánda: ««Dette sverdet har vært bestemt for deg fra tidenes morgen. (...) Men bare fordi du kunne gi det det rette navnet, tilhører det deg.»»⁴⁰ (Ende, 2009: 220). Dette med eierskap av det en navngir illustreres også helt konkret i romanen, når Bastian aktivt forsøker å kreve Barnekeiserinnen. Fordi han har navngitt henne ser han på henne som sin. Han krever å få møte henne, selv om han har blitt fortalt at det er umulig å møte henne to ganger. Han tar dermed det som lar han komme henne nærmest, når han inntar hjemmet hennes, og han forsøker å ta tittelen hennes ved å krone seg selv til Barnekeiser.

Barnekeiserinnens nye navn, Månebarnet, er ikke uten undertoner. Månen forbindes ofte med det feminine. Simone de Beauvoir skriver i *The Second Sex*:

The moon is a source of fertility; it appears as «master of women»; it is often believed that in the form of man or serpent it couples with women. The serpent is an epiphany of the moon; it sheds its skin and renews itself, it is immortal, it is an influence promoting fecundity and knowledge. It is the serpent that guards the sacred springs, the tree of life, the fountain of youth. But it is also the serpent that took from man his immortality. (de Beauvoir, 1989: 149-150 (fotnote nummer 6)).

I denne passasjen ser man flere aspekter som kan relateres direkte over på Barnekeiserinnen som Månebarnet, og Ende har antagelig ikke vært ukjent med denne underteksten skrevet inn i navnet hennes. Hos Simone de Beauvoir kobles månen i stor grad opp mot kvinnens menstruasjon og fertilitet i særdeleshet. Dette seksuelle aspektet mangler i *Den uendelige historie* som helhet, ingenting ved hverken Bastian eller de andre karakterene han møter kan i noen grad tolkes seksuelt. Dette aspektet negeres også i navnet hennes, da Bastian velger å kalle henne *Månebarnet*. Navnet beholder dermed konnotasjonene til månen og dens symbolikk, men ved å sidestille månen med det foreløpig aseksuelle som er et barn, forsvinner det seksuelle ved månen.

Når det seksuelle slik tas vekk, står dette tilbake: Fornyelsen, udødeligheten, den som vokter og den som har kunnskap. Når månen og slangen har så nære relasjoner er det ikke overraskende at AURYN, medaljongen Barnekeiserinnen bærer, er i form av to slanger som er låst sammen i en oval ouroboros; en evighetsknute. Barnekeiserinnen som Månebarnet oppfyller flere av aspektene beskrevet av de Beauvoir. Akkurat som en måne og som en slange fornyer hun seg selv, ved hvert nye navn. Hun er den som i Fantásia innehar all kunnskap, og er i tillegg den som gir kunnskap til Bastian om en verden utenfor hans egen, og en kunnskap om seg selv, gjennom hans reise i Fantásia, lik slangen i Edens hage ga Eva og Adam kunnskap. Hun har eksistert til all tid, og i AURYN voktes Livets vann: «the fountain of youth». I AURYNs «fountain of youth» ligger ikke

40 «Dieses Schwert», sagte Graógramán, «war von immer her für dich bestimmt. (...) Aber nur, weil du ihm seinen rechten Namen geben konntest, gehört es dir.» (Ende, 2010: 223)

kun kilden til Bastians hjemkomst, men også hans gjenfødelse, en reise tilbake til seg selv som barn, da han etter møtet med Xayíde glemte at han i primærverdenen sin var et barn. Samtidig som Månebarnet dermed gir Bastian både kunnskap og nyervervet liv mot slutten av romanen, tar hun vekk hans udødelighet. Han, i motsetning til henne, kan ikke leve til evig tid. Han kan ikke bli keiser av Fantásia, og på den måten eksistere som en historie, til å bli gjenfortalt for alltid. Hans historie er *ikke* uendelig, kun hennes er. Hun får ham også til å innse at å være dødelig, å være endelig, er noe godt. Barnekeiserinnen faller dermed også innunder den samme kategorien som mange av de andre kvinnelige karakterene i romanen: En skikkelse både i utkanten av alt, og iboende i alt, som har den nødvendige kunnskapen for at helten skal kunne komme seg videre i sin egen reise.

Barnekeiserinnen er en skikkelse som, på linje med Bastians mor, ikke egentlig har en identitet. Hun er Fantásias hjerte, men hun er også et speil alle andre kan se seg selv i, og se den de vil være. I det «speilet» Barnekeiserinnen er, kan monsteret Ygrámul se seg selv, og se at hennes sult og aggressivitet er noe nødvendig i Fantásia, noe Ygrámul kan hevde og kreve, på tross av at Atréju ikke ser det slik. Denne speilfunksjonen det feminine har, er blitt analysert av blant annet Shoshana Felman. I *What does a woman want? Reading and Sexual Difference* tar Felman for seg en novelle av Balzac som heter «The Girl with the Golden Eyes». Om denne skriver hun:

By virtue of its very brilliance, the «gleaming gold» (...) is essentially a *reflective* substance, which reflects a source of light external to itself; the light reflected comes indeed from the object contemplated by the woman (...) the golden eyes of femininity are fundamentally a *mirror* in which the male (...) can contemplate his own idealized self-image so as to admire himself (...). (Felman, 1993: 46)

Dette finner vi igjen i beskrivelsen av Barnekeiserinnen også. Både gull som noe essensielt ved henne, og da som essensielt feminint, og øynenes funksjon som speil, hvor blant annet Bastian bokstavelig talt kan sole seg i sin egen glans. Når Bastian endelig er kommet til Fantásia kan han høre Barnekeiserinnen, men ikke se henne. Begynnelsen er alltid mørk, forteller hun ham. Han ytrer da sitt første ønske: Han så gjerne vil se henne igjen. Så skammer han seg over seg selv, og den formen han egentlig innehar, som han mener ikke er bra nok. Hun ber ham se henne i øynene:

Og nå så han et gyllent speilbilde i øynene hennes, det var en skikkelse, liten og fjern i begynnelsen, men den vokste og ble stadig tydeligere. Det var en gutt, omtrent på hans egen alder, men han var slank og vidunderlig vakker. (...) Henført og full av beundring stirret Bastian på dette bildet. Han kunne ikke få sett seg mett på det. (...) Det var hans eget speilbilde i Månebarnets øyne!⁴¹ (Ende,

41 Und nun sah er im Goldspiegel ihrer Augen, erst noch klein und wie aus weiter Ferne, eine Gestalt, die nach und nach größer und immer deutlicher wurde. Es war ein Knabe, etwa in seinem Alter, doch war er schlank und von wunderbarer Schönheit. (...) Hingerissen und voll Bewunderung blickte Bastian dieses Bild an. Er konnte sich kaum

Her har Bastian fått sine første ønsker oppfylt. Han får se Barnekeiserinnen igjen, og i henne får han se seg selv være en uendelig vakker prins. I narsissismen hans forsvinner Barnekeiserinnen, da han blir så oppslukt at han glemmer å se henne. Han glemmer at det er i henne han ser seg selv slik, og at det er hun som har gitt ham skjønnheten. Når han så ser opp fra seg selv igjen har hun forsvunnet, og det er siste gang vi møter Barnekeiserinnen i romanen; hun har oppfylt sin rolle. Hun har gitt Bastian, den maskuline skikkelsen, det han begjærer da hun gir ham AURYN: «Månebarnet hadde overlatt ham makten over alle ting og alt liv i Fantásia. Og så lenge han bar dette tegnet, ville det være som om hun var hos ham.»⁴² (Ende, 2009: 197). Her har kvinnen *blitt* objektet, det mannen kan bære med seg og bruke slik han ønsker, da inskripsjonen på medaljongen – den maskuline skriften på kvinnekroppen – sier *Gjør hva du vil*: «Det eneste som var viktig, var at ordene tillot – ja, de bent fram oppfordret ham til å gjøre alt han hadde lyst til.»⁴³ (Ende, 2009: 197). AURYN er symbolet *for* Barnekeiserinnen samtidig som medaljongen *er* henne: «Woman is not simply an object, however. If we think in terms of the production of culture, she is an art object: she is the ivory carving or mud replica, an icon or a doll, but she is not the sculptor.» (Gubar, 1985: 293). Det sies mot slutten av romanen at: ««(...) Månebarnets makt ender her. Hun er den eneste som aldri kan komme til dette stedet. Det indre av Glansen er stengt for henne, for hun kan ikke legge seg selv igjen utenfor.»⁴⁴ (Ende, 2009: 407). Barnekeiserinnen kan ikke legge igjen seg selv utenfor, fordi Glansen, AURYN, er henne. Hun kan aldri stige inn i seg selv.

Det er Bastian som har makt til å forme Fantásia slik han vil; Barnekeiserinnen har ingen annen makt enn som igangsetter. Hun er mer som en passiv muse og en inspirasjon, den som Bastian trekker sine kreative verker ut fra:

«Et sandkorn,» svarte hun. «Det er alt som er igjen av mitt grenseløse rike. Det gir jeg til deg.»
(...)

«Se her, Månebarn!» hvisket han. «Det begynner jo å skinne og lyse! (...) Månebarn, det er slettes ikke noe sandkorn! Det er et lysende frø som begynner å spire!»

«Helt riktig, kjære Bastian,» hørte han henne si. «Der ser du, det er ganske lett for deg.»⁴⁵ (Ende, 2009: 193)

satt sehen. (...) Es war sein eigenes Spiegelbild in Mondenkind's Goldaugen! (Ende, 2010: 198)

42 Mondenkind hatte ihm ihre Macht über alle Wesen und Dinge Phantásiens hinterlassen. Und solange er dieses Zeichen trug, würde es sein, als wäre sie bei ihm. (Ende, 2010: 199)

43 Wichtig war allein, daß die Worte die Erlaubnis, nein, geradezu die Aufforderung ausdrückten, alles zu tun, wozu er Lust hatte. (Ende, 2010: 199)

44 «(...) hier endet Mondenkind's Macht. Und sie als einzige kann diesen Ort niemals betreten. Sie kann nicht ins Innere des Glanzes, weil sie sich selbst nicht ablegen kann.» (Ende, 2010: 415)

45 «Ein Sandkorn», antwortete sie. «Es ist alles, was von meinem grenzenlosen Reich übriggeblieben ist. Ich schenke es dir.» (...) «Schau mal, Mondenkind!» flüsterte er, «es fängt ja an zu glimmen und zu glitzern! (...) Mondenkind, das ist ja gar kein Sandkorn! Das ist ein leuchtendes Samenkörnchen, das zu treiben anfängt!» «Gut gemacht, mein Bastian!» hørte er sie sagen. «Siehst du, es ist ganz leicht für dich.» (Ende, 2010: 195)

Barnekeiserinnen gir ham alt hva hun er og eier. Dersom Barnekeiserinnen er Fantásias liv og hjerte, er det i essensen Barnekeiserinnen Bastian omskaper og former slik han ønsker gjennom reisen sin. Kun Bastian kan endre og skape på denne måten, det er «ganske lett» for ham. Selv har hun og andre fantásiere ingen slik makt, fordi de er kunstverket selv, de er det som skal formes og lages. Fantásiere er Objekt, Bastian, og alle menneskebarn som kommer dit, er Subjekt. Dette representeres ved hjelp av symbolikken rundt ord. Bastians makt ligger i ordene, han kan definere, navngi og skape slik han lyster. I motsetning til dette er Barnekeiserinnen direkte negativ til ordene, og de fiendtlige mot henne. I scenen der hun finner Den gamle fra Det vandrende fjell er hun nødt til å klatre opp en stige for å komme inn til der han holder til. Stigen er laget av linjer med ord Den gamle skriver mens hun klatrer:

Ut av den runde, mørke åpningen i egget gled det nå en lang stige, den var så rent utrolig lang at det umulig kunne ha vært plass til den der inne. Til slutt rakk den helt ned til foten av det blå fjellet, og da Barnekeiserinnen grep den, så hun at hele stigen var sammensatt av bokstaver, og at hvert trinn utgjorde en verselinje. (...) Da Barnekeiserinnen hadde lagt disse siste trinnene bak seg, sukket hun dypt og så nedetter kroppen sin. Den romslige, hvite kledningen var slitt i filler, den hadde haket seg fast i alle de små tverrstrekene, hjørnene og spissene i bokstavstigen. *Nå, det var ikke noe nytt for henne at bokstavene viste seg fiendtlig innstilt. Det var for så vidt gjensidig.*⁴⁶ (Ende, 2009: 179-181, min utheving)

Barnekeiserinnen innehar en feminin type marginalisert kunnskap, som hun ikke kan uttrykke annet enn ved Atréjus og Den gamles hjelp. Hun kan ikke bare fortelle Bastian at hun trenger at han kommer til Fantásia, selv om hun vet at det er nøyaktig dette som må til: Hun må lokke han inn gjennom en maskulin helt, og maskuline ord, ord som er fiendtlige til den feminine engelen. Gjennom møtet med Den gamle viser hun også sin fiendtlighet til ord: Ord uttrykker en maskulin form for kunnskap og makt. Den gamle, når han skriver ned alt som skjer, nagler fast Fantásia. Hun er Fantásias feminine hjerte og liv, mens han og ordene hans, er hennes antitese: Det maskulint livløse i uforanderlige ord. Kun ord – representert ved navn – kan gjøre henne frisk, men hun kan ikke benevne seg selv, hun har ikke den maskuline kontrollen over ordene som for eksempel Bastian har.

46 Aus der kreisrunden, dunklen Öffnung des großen Eis schob sich eine lange Leiter hervor, viel, viel länger, als sie überhaupt in dem Ei Platz gehabt haben konnte. Schließlich reichte sie bis zum Fuß des blauen Berges hinunter, und als die Kindliche Kaiserin sie ergriff, sah sie, daß sie sich ganz und gar aus aneinanderhängenden Buchstaben zusammensetzte, und jede Sprosse war eine Zeile. (...) Als die Kindliche Kaiserin diese letzten Sprossen hinter sich gebracht hatte, stieß sie einen leisen Seufzer aus und sag an sich hinunter. Ihr weites, weißes Gewand war zerfetzt, es war an all den Querstrichen, Häkchen und Dornen der Buchstabenleiter hängen geblieben. Nun, es war nichts Neues für sie, daß Buchstaben ihr nicht wohlgesinnt waren. Da beruhte auf Gegenseitigkeit. (Ende, 2010: 181-183)

Xayíde

Dersom Barnekeiserinnen er romanens transcendent engel uten lyst eller vilje til å styre, er Xayíde hennes absolutte, subversive kontrast. I romanens andre del er det hun som utgjør den største trusselen. Xayíde er den i romanen som er vanskeligst for Bastian å kontrollere og styre, selv om hun lar ham tro at det er nettopp dette han gjør. I fremønskingen av Xayíde bringer Bastian sin egen destruksjon. Hans selviske ønsker bringer ondskap inn i Fantásia, og resultatet er at han rykker desto raskere mot tapet av seg selv og Fantásia. Det er i møtet med henne at han glemmer han egentlig er et barn, noe som i romanens ideologi fremstilles som svært tragisk, da barn og barnlige trekk flere ganger blir sidestilt med godhet og uskyld. Idet Bastian da trer inn i en maskulin/voksen verdensforståelse endrer personligheten hans seg drastisk til det verre.

Xayíde kan leses som Gilbert og Gubars «monster»:

If we define a woman (...) as indomitably earthly yet somehow supernatural, we are defining her as a witch or monster, a magical creature of the lower world who is a kind of antithetical mirror image of an angel. (...) as a representative of otherness, she incarnates the damning otherness of the flesh rather than the inspiring otherness of the spirit, expressing what—to use Anne Finch's words—men consider her own «presumptuous» desires rather than the angelic humility and «dullness» for which she was designed. (Gilbert og Gubar, 2000: 27-28)

Xayíde er ikke bare en fantásisk skapelse, hun er en *trollkvinne*, og passer dermed både inn i Gilbert og Gubars definisjon av monsteret som overnaturlig, og inn i Ortner's beskrivelse av den subversive kvinnelige karakteren som heks. Der Barnekeiserinnen er så vakker og skjør at hun nesten er uvirkelig, sementeres Xayíde derimot i mørke farger og kroppslighet. De to er opplagt satt opp som kontraster av hverandre, der beskrivelsene av dem er speilinger av hverandre. Begge karakterene sitter øverst i hvert sitt tårn, som svarer til deres kontrasterende personligheter og utseende. Barnekeiserinnen virker naturlig, myk og sart; alt med Xayíde virker konstruert, unaturlig og ubehagelig. Fargevalgene i forbindelse med Xayíde er demoniske, med mye rødt, fiolett og svart. Beskrivelsen av Xayíde kan leses parallelt opp mot beskrivelsen av Barnekeiserinnen:

Da Bastian trådte inn i den store tryllesalen i spissen for folkene sine, reiste Xayíde seg fra tronen sin, som besto av røde koraller. Hun var mye større enn Bastian og svært vakker. Hun hadde på seg en sid drakt av fiolett silke, og det ildrøde håret hennes var tårnet opp i en underlig frisyre av fletter og topper. Ansiktet hennes var blekt som marmor, og det samme var de smale hendene hennes. Blikket var merkelig og forvirrende, og det tok en stund før Bastian skjønnte hva det kom av. Hun hadde to forskjellige øyne – det ene rødt og det andre grønt.⁴⁷ (Ende, 2009: 307-308)

47 Als Bastian, gefolgt von seinen Leuten, in den großen Zaubersaal trat, erhob sich Xayíde von einem Thron, der aus roten Korallen bestand. Sie war viel größer als Bastian und sehr schön. Sie trug ein langes Gewand aus violetter Seide, ihre Haare waren rot wie Feuer und zu einer höchst wunderlichen Frisur aus Flechten und Zöpfen aufgetürmt. Ihr Gesicht war marmorblau, ebenso ihre langen schmalen Hände. Ihr Blick war merkwürdig und verwirrend, und Bastian brauchte eine Weile, ehe er herausfand, woher das kam: Sie hatte zwei verschiedene Augen, eines war grün

Barnekeiserinnens hud er blek, sart og nesten gjennomsiktig; Xayídes hud er blek, men som hard og kald marmor. Tronene reflekterer personlighetene deres da Barnekeiserinnen hviler på myke puter, og Xayíde sitter på harde koraller. Den mest slående kontrasten mellom dem er likevel øynene. Der Månebarnets øyne er gullfargede og vennlige, er Xayídes blick «merkelig og forvirrende». Hun har «the evil eye» som Ortner snakker om. Mye av Xayídes uhyrlighet ligger i hennes måte å se på. Hun ser tilbake, møter det maskuline blikket, med sitt eget, subversive blick. Bastian kan ikke speile seg i hennes øyne som han kan i Barnekeiserinnens øyne. Xayídes blick gjør ham forvirret og usikker, ikke beroliget og selvsikker. Blikket får ham til å tvile på seg selv og alle rundt seg. Når Xayíde tilsynelatende viker for Bastians blick, er det kun fordi det i det lange løp vil gavne henne: «Hun mønstret Bastian med de tofargete øynene sine. På en eller annen måte gjorde dette blikket ham urolig, men hun slo straks øynene ned igjen.»⁴⁸ (Ende, 2009: 316). Hun gjør alt hun kan for ikke å la Bastian gli ut av grepet sitt, og mye av dette oppnår hun ved å te seg slik han vil hun skal, samtidig som hun manipulerer ham uten at han innser det.

Det er svært mye fokus på groteskhet i forbindelse med Xayíde, og beskrivelsene er gjerne svært gotiske. Trylleslottet hennes, Hórok, blir kalt Den seende hånden, og ser nøyaktig ut som en hånd full av øyne:

Slottet Hórok sto på et lite høydedrag som var ryddet for det viltvoksende orkidékrauet. Byggverket var ganske riktig formet som en gigantisk hånd som stakk opp av bakken. Hver av fingrene var et tårn, og tommelfingeren et karnapp som det var bygd enda et tårn på. Hele komplekset var flere etasjer høyt, og vinduene hadde form av lysende øyne som speidet utover landet i alle retninger.⁴⁹ (Ende, 2009: 302)

Selv tårnet hennes er altså med på å understreke unaturligheten og det gotiske i blikket hennes. Xayíde representerer både en mørk side av Bastian, og, gjennom dette, romanens gotiske dualisme. Hun er en form for forvrengt dobbeltgjenger av ham; hun er Barnekeiserinnens motsats; hun har tofargete øyne; hun sier en ting og mener en annen. Dualisme er et av gotikkens fremste preg, som påpekt av Rosemary Jackson, i *Fantasy: The Literature of Subversion*. Jackson poengterer at dualisme signaliserer en subversivitet i teksten. Det er et forsøk på å underminere og utforske seg selv på:

und eines rot. (Ende, 2010: 314)

48 Sie musterte Bastian mit ihren zweifarbigen Augen. Bastian fühlte sich auf undeutliche Weise durch diesen Blick beunruhigt, aber schon hatte sie die Wimpern wieder niedergeschlagen. (Ende, 2010: 322)

49 Schloß Hórok stand auf einer kleinen Anhöhe, die frei von Orchideendickicht war. Die Form des Gebäudes war tatsächlich die einer Riesenhand, die aus der Erde ragte. Jeder der Finger war ein Turm und der Daumen ein Erker, auf dem abermals ein Turm saß. Das Ganze war viele Stockwerke hoch, jedes Fingerglied bildete eines, und die Fenster hatten die Form von leuchtenden Augen, die nach allen Seiten ins Land spähten. (Ende, 2010: 308)

Dualism is thematically central to nineteenth-century versions of the Gothic. There develops a recognizable literature of the double, dualism being one of the literary «myths» produced by a desire for «otherness» in this period. The double signifies a desire to be re-united with a lost centre of personality and it recurs as an obsessive motif throughout Romantic and post-Romantic art. (...) Dialogues of self and other are increasingly acknowledged as being colloquies with the self: any demonic presences are generated from within. (Jackson, 2003: 108)

Jacksons siste poeng i sitatet – at den andre er noe skapt av en selv, noe som kommer innenifra – er nøyaktig det som skjer i *Den uendelige historie* når Xayíde introduseres. Hun representerer Bastians mørke side, en måte han kan uttale alle de transgressive tankene han har til Atréju, Fuchur og Barnekeiserinnen, *uten selv å si dem*. Han holder lange samtaler med Xayíde der hun snakker om det Bastian vil høre. Hun innynder seg med smiger, og lokker ham til å la mistenksomheten, egoismen og sinnet sitt ta overhånd. Xayíde lokker Bastian til å fjerne seg lenger og lenger fra sitt opprinnelige jeg, og bli et ikke-jeg, som han selv ikke har kontroll over – et ikke-jeg Xayíde kan ta kontrollen over, i den grad Xayíde faktisk representerer Bastians indre ikke-jeg personifisert.

Xayídes uhyrlighet består ikke bare i utseendet og blikket hennes, men også i stor grad ordene hennes. Som Barnekeiserinnens motsats i utseende og makthigen, er Xayíde også hennes motsats i tilnærmingen til ord og kunnskap. Det er Xayídes ord som overbeviser Bastian til å gjøre ting han vanligvis ikke ville gjort, fordi hun overvinner ham med smiger og vakre vendinger: «Han hadde vært sint på henne, men trollkvinnens ord hadde gjort inntrykk på ham.»⁵⁰ (Ende, 2009: 308), «Bastian sa ingenting, men Xayídes ord hadde gjort inntrykk på ham.»⁵¹ (Ende, 2009: 317). Det er flere beskrivelser av *hvordan* hun snakker: «(...) stemmen klang dyp og bløt, samtidig som det var noe merkelig uklart eller sløret i den også.»⁵² (Ende, 2009: 308). Xayíde ble skapt av Bastian for å tilfredsstille hans behov for både fare og smiger. Xayíde bidrar med begge disse tingene, men på tross av å ha gitt seg ut for å være overvunnet straks hun og Bastian møtes, viser hun seg å ikke kunne holdes nede. Hun opprettholder en selvstendighet og en kontroll over omgivelsene sine, som Bastian innbiller seg at han har, noe som er typisk for «monsteret»:

Indeed, if we return to the literary definitions of «authority» with which we began this discussion, we will see that the monster-woman, threatening to replace her angelic sister, embodies intransigent female autonomy and thus represents both the author's power to allay «his» anxieties by calling their source bad names (witch, bitch, fiend, monster) and, simultaneously, the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained «place» and thus generates a story that «gets away» from its author. (Gilbert og Gubar, 2000: 28)

50 Er war zornig auf sie gewesen, aber die Rede der Magierin hatte ihm gefallen. (Ende, 2010: 315)

51 Bastian sagte nichts, aber Xayídes Worte hatten ihm Eindruck gemacht. (Ende, 2010: 323)

52 (...) einer Stimme, die tief und samten und auf unbestimmbare Art verschleiert klang (...) (Ende, 2010: 314)

Det mest gruoppvekkende med henne er det faktum at på tross av at hun er Bastians «skapelse», lar hun seg ikke styre og kontrollere av ham. Hun trosser Bastian, og utspiller sin egen historie, uten å la seg hefte. Samtidig gir hun Bastian æren for å ha satt i bevegelse alt det hun selv egentlig påbegynner. Hun overbeviser han om å kvitte seg med eselet Jicha, om å spionere på Atréju og Fuchur, om å la seg selv krone til keiser. Bastian tror likevel at det er han selv som har kommet opp med alle disse idéene. Som forfatter av sin egen historie har han mistet kontrollen i møtet med Xayíde:

«Det er bærerne mine,» sa Xayíde i en ydmyk tone til Bastian. «Jeg sendte dem i forveien i går kveld. Det er den mest behagelige måten å reise på. Hvis du tillater det, herre?»

«Dette liker jeg ikke,» avbrøt Atréju.

«Hvorfor ikke, hva har du imot det?» spurte Bastian.

«Hun kan reise slik hun vil for meg,» svarte Atréju skarpt, «men at hun sendte av gårde bærestolen allerede i går kveld, betyr at hun viste på forhånd at hun ville komme hit. Det var planen hennes, Bastian. Seieren din er i virkeligheten et nederlag. Hun har latt deg seire med fullt overlegg, for på den måten å vinne deg for sine egne planer.»⁵³ (Ende, 2009: 310)

I stedet for å lytte til Atréjus riktige analyse av den historien Bastian er i ferd med å skape, svarer han med å bli rasende, og sender Atréju og Fuchur fra seg. Dette er også et viktig vendepunkt i historien, da det er her Bastian glemmer at han var et barn i sin egen verden. Xayíde tar sakte men sikkert fra Bastian kreativiteten og uskylden hans, og gjør seg selv mer til den forfatteren Bastian opprinnelig kom til Fantásia som. Bastian setter i gang reisen mot Elfenbenstårnet, men det er Xayíde som setter i gang overtagelsen av tårnet, kroningen av Bastian som keiser, og krigen mot Atréju.

Der Barnekeiserinnen er anti-kreativ og anti-ord, er Xayíde altså hennes motsats. Xayíde er en karakter som mer enn noen andre fantásiere *skaper*. Hun sniker seg inn i romanens «kultur», fremfor å holde seg til å være marginalisert «natur» på linje med monsteret Ygrámul og den eldgamle Morla, eller en engel, som Barnekeiserinnen. Hun lager seg sin egen rolle som Bastians «hjelper», hun styrer de hule rustningene som om de var karakterer i en historie, og hun bruker hele tiden ordene sine for å endre historiens løp. Hun kan ikke skape historier, vesner og verdener på samme måte som Bastian kan, men hun kan manipulere og styre. Hun tar det rammeverket Bastian så ukritisk legger for en dag, og former en historie som passer henne ut at dette. Dersom Bastian er en forfatter i Fantásia, er Xayíde på mange vis hans kontrollerende muse. Hun har også en form for

53 «Es sind meine Träger», sagte Xayíde in bittendem Ton zu Bastian, «ich habe sie gestern abend vorausgeschickt. Es ist die angenehmste Art, zu reisen. Wenn du es mir erlaubst, Herr.» «Das gefällt mir nicht», fiel ihr jetzt Atréju ins Wort. «Warum nicht?» fragte Bastian, «was hast du dagegen?» «Sie kann reisen, wie sie will», antwortete Atréju scharf, «aber daß sie die Sänfte bereits gestern abend losschickte, bedeutet, daß sie von vornherein wußte, daß sie hier herkommen würde. Das alles war ihr Plan, Bastian. Dein Sieg ist in Wahrheit eine Niederlage. Sie hat dich absichtlich siegen lassen, um dich auf ihre Art für sich zu gewinnen.» (Ende, 2010: 316-317)

kunnskap, i likhet med de mange andre feminine karakterene i romanen, men hos henne blir denne kunnskapen brukt for å fremme hennes egen agenda og tilfredsstillende hennes egne lyster. Morla, Urgl og Barnekeiserinnen er alle karakterer som hjelper helten på vei mot sitt mål, mens Xayíde gjør akkurat det motsatte. Hun vet nøyaktig hva hun skal si og gjøre for å *hindre* Bastian, for å rykke ham nærmere mot hans egen undergang. Under Xayídes innflytelse bruker Bastian opp flere ønsker, og glemmer dermed mer og mer, helt til han er i ferd med å nesten bli helt hul. Hule vesner er positivt for Xayíde, hun kan, som trollkvinne, styre dem. Bastian spør henne hvordan rustningstjenerne hennes beveger seg, dersom det ikke er noe inne i dem:

«Da jeg sloss med panserkjempene dine, oppdaget jeg at de bare består av rustningene og er helt hule innvendig. Hvordan beveger de seg egentlig?»

«Ved hjelp av viljen min,» svarte Xayíde smilende. «Nettopp fordi de er hule, adlyder de viljen min. Alt som er hult, kan styres av den.»⁵⁴ (Ende, 2009: 316)

Bastian føler seg da også mer og mer hul i løpet av den tiden han tilbringer med Xayíde: «Bastian følte seg plutselig tom og kald innvendig.»⁵⁵ (Ende, 2009: 333) og «Han følte ingenting annet enn en kald, grenseløs tomhet.»⁵⁶ (Ende, 2009: 335). Jo hulere og tommere han føler seg, jo mer lar han henne ta overhånd, og være den som bestemmer hvilken historie Bastian skal skape. Hun *kunne* brukt kunnskapen sin om hvordan Bastian fungerer til noe positivt, i stedet bruker hun den for å sette ham opp mot vennene sine, gi fra seg det han elsker, rykke nærmere sin egen undergang og uthulig. Kort sagt, for å få helt og holdent makten over ham. Xayíde er motsatsen til alle de andre kvinnelige karakterene i romanen.

Grensekunnskap

De kvinnelige karakterenes status som marginaliserte størrelser er også det som tillater dem å ha kunnskapen som trengs for at historien skal komme seg videre. Både Morla, Ygrámul og Uyulála er helt essensielle for at Atréjus reise skal lykkes. Uten deres (tidvis subversive) hjelp, hadde ettersøkningen gått i stå. Det er nettopp fordi de oppleves som skikkelser på grensen av Fantásia, at de vet om det som ligger *utenfor* disse grensene. Det feminine vet også om det fantastiske, det som ligger utenfor, *det andre*. Det andre er her representert ved menneskeverdenen og Bastian. Morla vet om Uyulála; Urgl vet om det eneste som kan lege den dødeligste giften i Fantásia; Uyulála vet hva Atréju må finne for å gjøre Barnekeiserinnen frisk; Barnekeiserinnen selv

54 «Als ich mit deinen Panzerriesen gekämpft habe», fuhr Bastian fort, «hat sich herausgestellt, daß sie nur aus Rüstungen bestehen und innen hohl sind. Wodurch bewegen sie sich eigentlich?» «Durch meinen Willen», erwiderte Xayide lächelnd. «Gerade weil sie hohl sind, gehorchen sie meinem Willen. Alles, was leer ist, kann mein Wille lenken.» (Ende, 2010: 322)

55 Bastian fühlte sich plötzlich leer und kalt im Inneren. (Ende, 2010: 341)

56 Er fühlte nichts mehr als eine kalte, grenzenlose Leere. (Ende, 2010: 343)

har all kunnskapen som Atréju kun kommer fram til ved å sette sammen den fragmenterte kunnskapen fra alle de andre karakterene.

Når Xayíde faller utenfor denne kategorien av kvinnelige karakterer med positiv kunnskap, er det fordi hun ikke eksisterer i kraft av seg selv, men som Bastians mørke side. Hun er også den mest skapende karakteren av alle de kvinnelige; hun former en historie etter eget forgodtbefinnende. De fleste kvinnelige karakterene er med på å hjelpe helten videre, først Atréju, så Bastian. De er passive, og ubevegelige, men de har den kunnskapen som trengs for at helten skal kunne utføre de handlingene som trengs. Xayíde er en forvregning av dette, da hun gir Bastian råd og hjelp som kun fører til ulykke. Likevel fremstår disse karakterene alle som karakterer med kunnskap og en viss form for passiv makt, nettopp i kraft av deres status på kanten av samfunnet. De er ikke i stand til å være annet enn igangsettere, som moren til Bastian, men de kan gi den informasjonen som gir helten viten, energi og mulighet til å komme seg til neste etappe i reisen.

De feminine, marginaliserte karakterene er også de som i størst grad ser ut til å ha innsikt i det faktum at de lever i en historie. I Atréjus reise rådes han av både Morla, Uyulála og Barnekeiserinnen selv i termer som tilsier at disse vet de er karakterer i Bastians bok. Dette metafiktive i boken som en feminin størrelse, der det er Bastian som til syvende og sist er både sin egen og hele Fantásias forfatter, vil utforskes i neste kapittel, om metafiksjonen i romanen.

3: Metafiksjon

Joseph Campbell har i sin bok *The Hero With a Thousand Faces* beskrevet det han har kalt en monomyte. Han har observert at en stort antall romaner følger et visst mønster: «(...) it will always be the one, shapeshifting yet marvelously constant story that we find, together with a challengingly persistent suggestion of more remaining to be experienced than will ever be told.» (Campbell, 1968: 3). I bøkene Campbell har brukt, har han brutt ned plottene til deres felles komponenter. I *The Rhetoric of Character in Children's Literature* har Maria Nikolajeva påpekt hvordan Campbells beskrivelse av monomyten kan overføres nesten direkte på det meste av barnelitteratur. «The movement of the monomyth is separation-initiation-return, which corresponds exactly to the «basic plot» of children's fiction, identified as home-away-homecoming.» (Nikolajeva, 2002: 28). Dette er nøyaktig det som skjer i Endes roman også. Bastian separeres fra faren og samfunnet, reiser gjennom Fantásia, før han til slutt vender tilbake. På den ene siden har romanen blitt kritisert for sin uoriginalitet, fordi den følger denne oppskriften, i stedet for å skape et helt eget plott. På den andre siden derimot finner man et motargument til dette i det faktum at bøker med basis i en velkjent struktur står til en viss grad friere til å eksperimentere med andre elementer. Dette har Nikolajeva observert, i artikkelen «How Fantasy Is Made: Patterns and Structures in *The Neverending Story* by Michael Ende»:

The question may arise whether Michael Ende is a helpless imitator who is not able to invent a story of his own and is simply borrowing ideas of others. To answer this I will turn to the Russian semiotist Yury Lotman. In his article «The canonical art as an information paradox,» he shows that text with a high degree of regularity and predictability (for instance, folklore and medieval art) are sometimes more informative than texts which at first might seem «original» and «innovating.» According to Lotman, the paradox is explained by the fact that canonical (or «ritual») texts not only mediate information (...) but also generate it. The receiver of a canonic text is already acquainted with the information it contains, but the text stimulates or generates an inner stream of information in the receiver's mind. The very idea of a canonic text is, according to Lotman, to create a favorable situation for the receiver's meditation. (Nikolajeva, 1990: 40-41)

Endes roman følger den velkjente heltemyten, samtidig som den både utforsker og dekonstruerer den samme myten. Romanen gjør dette i stor grad gjennom metafiksjon. Metafiksjon utforsker og stiller seg kritisk til litterære strukturer, gjennom både direkte kommentar, parodi og undergraving av velkjente, forventede trekk. I *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* analyserer Patricia Waugh flere metafiksjonelle romaner, og påpeker nettopp dette faktum at de bruker ulike konvensjoner, og viser fram hvordan disse konvensjonene fungerer og blir til:

Metafiction may concern itself, then, with particular conventions of the novel, to display the process of their construction (...). It may, often in the form of parody, comment on a specific work or fictional mode (...). Such novels attempt to create alternative linguistic structures or fictions which merely *imply* the old forms by encouraging the reader to draw on his or her knowledge of traditional literary conventions when struggling to construct a meaning for the new text. (Waugh, 2003: 4)

Den uendelige historie er på mange vis både konvensjonell og ukonvensjonell. Atréjus reise i Fantásia følger Campbells oppskrift nesten slavisk. Atréju har både de klassiske heltetrekkene, og eventyrheltens bevegelse gjennom stadig nye utfordringer fram til en løsning på det opprinnelige problemet og reisen hjem igjen. Når Bastian reiser til Fantásia derimot, skjer det noe med heltemyten – Bastians desperate forsøk på å imitere Atréju og hans eventyr ender opp som parodisk og dekonstruerende. Hans myte blir en falsk monomyte, og strukturene for denne typen romaner blir avkledd og undersøkt. Romanen stiller flere kritiske, metafiktive spørsmål: Hva er en helt? Hva utgjør en fantastisk roman? Hva utgjør et eventyr? Romanen hyller både Bastian og leseren inn i bøker og skrift helt fra starten av, både gjennom strukturen, der kapitlene følger alfabetet, og direkte kommentarer, som når Bastian eksplisitt funderer over romaners natur. Samtidig tar romanen for seg Bastian som forfatter av sin egen historie. Romanen er dermed både en tilnærmet klassisk fantastisk roman, en *bildungsroman* i forhold til Bastians reise mot en identitet han kan avfinne seg med, og en roman som tar for seg hva det vil si å skape historier.

Boken i boken

Endes roman er metafiktiv på svært mange nivåer. Starten av romanen understreker dens metafiktive basis ved å introdusere leseren for speilvendte ord. Dette påpeker både romanens tekstlighet, og den kommende undergravingen romanen vil foreta av både realisme og sin egen sjanger som fantastisk barnelitteratur. De speilvendte ordene er med på å skape det som Viktor Sjklovskji kalte underliggjøring, fordi de aller første ordene leseren blir møtt med skaper motstand og undring. Åpningen er en illustrasjon av en glassdør som er sett fra innsiden og ut, med skriften rammet inn i en rute som skal forestille glassruten skriften står skrevet på: «TAIRAVKITNA rednaeroK darnoK IraK :revahennI.⁵⁷ Denne innskriften sto på glassdøra til en liten forretning, men slik så den naturligvis bare ut når man sto inne i det halvmørke rommet og kikket gjennom ruta ut på gata.»⁵⁸ (Ende 2009: 5). Leseren blir dermed introdusert til Bastian idet han kommer styrtende

57 I selve romanen er skriften på «glassdøren» skrevet speilvendt også, ikke bare baklengs, for å gjøre illusjonen mer komplett.

58 TAIRAUQITNA rednaeroK darnoK IraK :rebahnI. Diese Inschrift stand auf der Glastür eines kleinen Ladens, aber

inn i et *antikvariat*, et sted som samler (maskulin) tradisjon og historie i form av skrift. Vi er altså innhyllet i bøker og skrift, helt fra starten av.

Ende tar i bruk fortellingen-i-fortellingen motivet gjentatte ganger, på flere ulike måter. Den første gangen romanen referer tilbake til seg selv, er når Atréju har kommet til Uyulála i Gåtepalasset i sør. Uyulála er et vesen som er kun stemme og klang, men ingen kropp. Hun lever kun i verseform, på rim, og for å snakke med henne, må Atréju snakke på samme måte. Uyulála er den som kan fortelle Atréju at han må finne noen som kan gi Barnekeiserinnen et navn, for å gjøre henne frisk; Uyulála er også den første skikkelsen i boken som er klar over deres egen metafiktive status: «Vi er bare skikkelser i en bok,»⁵⁹ (Ende, 2009: 109) synger hun til Atréju. Uyulála representerer en elegi over den tapte fantasien og kreativiteten i Bastians primærverden.

Den andre gangen vi blir presentert for boken i boken, er når Atréju har vendt tilbake til Barnekeiserinnen fra det han tror er sitt mislykkede oppdrag. Her påpeker Barnekeiserinnen spesifikt at Atréju ikke har mislykkes, men at hele poenget med reisen var å dra Bastian inn i romanen, og få ham til å innse at dette egentlig er hans egen historie, og at det er han som har makten til å redde Fantásia. Bastian greier ikke tro på dette. Han vet han kun trenger å uttale Barnekeiserinnens navn, men han tør ikke, både fordi han ikke vet om det kommer til å fungere, og fordi han er flau over at han ikke ser ut slik han tror en ordentlig helt skal se ut. Barnekeiserinnen blir dermed nødt til å foreta en reise selv, romanens andre, svært metafiktive, monomyte i tillegg til Atréjus sin, for å overbevise Bastian. Hun forteller Atréju at hun blir nødt til å finne Den gamle fra Det vandrende fjell:

Atréju kikket på Barnekeiserinnen med forundring malt over hele ansiktet. «Den gamle fra Det vandrende fjell?» gjentok han, med vekt på hvert ord. «Vil du altså si at han finnes?»

«Tvil du på det?»

«De gamle i teltleiren vår forteller småbarna om ham når de er ulydige eller slemme. De sier at han skriver opp alt vi gjør eller unnlater å gjøre, ja til og med det vi tenker og føler, i boka si, og at det blir stående nedtegnet der for bestandig som gode eller fæle historier, alt ettersom. Da jeg var liten, trodde jeg fullt og fast på det, men senere har jeg tenkt at det bare var en barnefortelling, ment for å skremme barna.»

«Hvem vet hvordan det kan ha seg med disse barnefortellingene?» sa hun smilende.⁶⁰ (Ende, 2009:

so sah sie natürlich nur aus, wenn man vom Inneren des dämmerigen Raumes durch die Scheibe auf die Straße hinausblickte. (Ende, 2010: 5)

59 Wir sind nur Figuren in einem Buch, (Ende, 2010: 109)

60 Atréju schaute die Kindliche Kaiserin in höchster Verwunderung an. «Der Alte vom Wandernden Berge?» wiederholte er und betonte jedes Wort, «willst du damit sagen, daß es ihn gibt?» «Zweifelst du daran?» «Die alten Leute in unseren Zeltlagern erzählen den ganz kleinen Kindern von ihm, wenn sie unfolgsam oder schlecht sind. Sie sagen, daß er alles was man tut oder unterläßt, ja sogar was man denkt und fühlt, in sein Buch schreibt und daß es dann dort für immer aufgezeichnet steht als schöne oder als häßliche Geschichte, je nachdem. Als ich selbst noch

Det er likevel ikke så enkelt som Atréju tror, at Den gamle kun skriver ned deres historier. Den gamle fra Det vandrende fjell er forfatteren av romanen Den uendelige historie – han kan til og med ses på som at Ende har skrevet seg selv inn i sin egen historie: ««Alt som skjer, skriver du ned,» sa [Barnekeiserinnen]. «Alt jeg skriver ned, skjer,» var svaret.»⁶¹ (Ende, 2009: 182). At Barnekeiserinnen, som er Fantásias liv, skal møte den som skriver ned Fantásia, vil være et møte mellom liv og død, fordi straks noe er skrevet ned slutter det å være. Det er fortid, det er ikke mer. Det kan kun gjenfortelles, ikke gjenleves. Møtet med Den gamle fortoner seg slik:

Litt etter litt kunne hun skjelne et svakt, rødt lysskjær i mørket. Det kom fra en oppslått bok som svedde fritt i luften, midt ute i det eggformete rommet. Den sto på skrå, så hun kunne se permene. Den var innbundet i kobberfarget silke, og som på Klenodiet hun bar rundt halsen, kunne hun også på denne boka se to slanger som bet hverandre i halen og dannet en oval. Og inne i ovalen sto tittelen: Den uendelige historie.

Bastians tanker gikk i surr. Det var jo faktisk den boka han nettopp satt og leste i!⁶² (Ende, 2009: 181)

Dette er dermed den tredje «Den uendelige historie» - boken i boken i Endes faktiske roman. Gjennom Barnekeiserinnens kommentar om at «Hvem vet hvordan det har seg med disse barnefortellingene», og det faktum at *vår* roman ideelt skal være lik Bastians som er lik boken Den gamle skriver, leker Ende seg med å hinte til at alt det fantastiske som skjer med Bastian også kan skje den unge, faktiske leseren.

Den gamle sitter og skriver kontinuerlig, alt som sies og gjøres, både av ham selv og av Barnekeiserinnen, og skaper dermed Den uendelige historie kontinuerlig, på samme måte som Michael Ende gjorde idet han skrev sin egen roman, og også scenen med Barnekeiserinnen, Den gamle, og Bastian som sitter og leser om det hele. For å overbevise Bastian om at han virkelig tilhører Den uendelige historie, befaler Barnekeiserinnen Den gamle om å fortelle historien på nytt, hvilket betyr at han må skrive ned at han forteller den på nytt, og dermed alltid komme tilbake til

klein war, habe ich es auch geglaubt, aber später dachte ich, es sei nur ein Ammenmärchen, um die Kinder zu erschrecken.» «Wer weiß», sagte sie lächelnd, «was es mit den Ammenmärchen auf sich hat.» (Ende, 2010: 172)

61 «Alles, was geschieht», sagte [die Kindliche Kaiserin], «schreibst du auf.» «Alles, was ich aufschreibe, geschieht», war die Antwort. (Ende, 2010: 184)

62 Nach und nach konnte sie in der Finsternis einen schwachen, rötlichen Lichtschein sehen. Er strahlte von einem Buch aus, das aufgeschlagen in der Mitte des eiförmigen Raumes in der Luft schwebte. Es stand schräg, so daß sie den Einband sehen konnte. Es war in kupferfarbene Seide gebunden, und wie auf dem Kleinod, das die Kindliche Kaiserin um den Hals trug, waren auch auf diesem Buch zwei Schlangen zu sehen, die einander in den Schwanz bissen und ein Oval bildeten. Und in diesem Oval stand der Titel: Die unendliche Geschichte.

Bastians Gedanken verwirrten sich. Das was doch genau das Buch, in dem er gerade las! (Ende, 2010: 183)

utgangspunktet sitt, og begynne en gang til. Hun krever altså at han faktisk skaper en uendelig historie. Når Den gamle begynner blir Bastian forundret og skuffet, fordi han ikke kjenner igjen historien med en gang. Han tror Den gamle vil begynne med den historien som Bastians bok starter med, men Den gamle begynner slik:

Likevel var de første ordene Den gamle uttalte, uforståelige for ham. Det var noe sånt som «Tairavkitna rednaerok darnok Irak revahenni».

(...) Mens Bastian leste dette og samtidig hørte den dype stemmen til Den gamle fra Det vandrende fjell, begynte det å suse for ørene og flimre for øynene hans. Det var jo hans egen historie som nå ble fortalt! Og den var i Den uendelige historie. Han, Bastian, opptrådte som figur i den boka han hittil hadde trodd han bare satt og leste i!⁶³ (Ende, 2009: 185-186)

Mens Den gamle forteller Bastians historie, som altså er *vår* roman, smelter primær- og sekundærverdenen sakte mer og mer sammen. Bastians tanker og Den gamles stemme løper sammen i hverandre, helt til Bastian bestemmer seg for at han faktisk kan gå inn i historien som dens rettmessige forfatter og hovedkarakter:

Han var nesten fra seg idet han skrek: «Månebarn! Jeg kommer!» I samme øyeblikk skjedde flere ting på én gang.

Skallet på det store egget ble sprengt i filler med voldsom kraft, og mørke tordenskrall hørtes. Da suste en storm inn fra det fjerne,

og fór gjennom bladene i boka som Bastian holdt på knærne, så de begynte å blafre helt vilt.⁶⁴ (Ende, 2009: 188)

Når Bastian kommer til Fantásia blir han fortalt at Fantásia kun kan gjenoppstå gjennom ønskene hans – det vil si, gjennom hans kreativitet. Han blir romanens forfatter, samtidig som han er bevisst sin egen status som karakter i den boken han opprinnelig kun satt og leste i. Dette illustrerer han konkret i møtet med Fantásias tre viseste. Disse tre er menneskeaktige skapninger, men med dyrehoder. Usctu, anelsens mor, har hodet til en ugle; Schrikrie, utsynets far, har hodet til en ørn; og

63 Dennoch waren ihm die ersten Worte, die der Alte sprach, unverständlich. Sie klangen etwa wie «Tairauqitna rednaerok darnok Irak rebahni». (...) Während Bastian dies las und zugleich die tiefe Stimme des Alten vom Wandernden Berge hörte, begann es ihm in den Ohren zu brausen und vor den Augen zu flimmern. Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! (Ende, 2010: 187-188)

64 Fast besinnungslos schrie er plötzlich: «Mondenkind! Ich komme!» Im selben Augenblick geschahen mehrere Dinge zugleich.

Die Schale des großen Eis wurde von einer ungeheuren Gewalt in Stücke gesprengt, wobei ein dunkles Donnerrollen zu hören war. Dann brauste ein Sturmwind von fern heran und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt, so daß sie wild zu flattern begannen. (Ende, 2010: 190)

Jisipu, klokskapens sønn, har hodet til en rev. Bastian har nettopp ønsket å bli Fantásias aller klokeste, og disse tre søker dermed hans visdom, noe Bastians ønske setter i gang, fordi han hele tiden har lyst å vise seg frem. De spør Bastian:

«Så hør da vårt spørsmål, store vitende: Hva er Fantásia?»

Bastian tidde en stund; så svarte han: «Fantásia er Den uendelige historie.»

(...) «Vi har tenkt nøye over læren din, store vitende. Men den har reist et nytt spørsmål for oss. Hvis Fantásia er Den uendelige historie, som du sier, hvor står da denne uendelige historie skrevet?»

Igjen tidde Bastian en stund, før han svarte: «I en bok som er innbundet i kobberfarget silke.»

(...) «Igjen har vi tenkt grundig gjennom læren din, store vitende. Og enda en gang står vi fast foran et nytt spørsmål. Hvis Fantásia, verdenen vår, er en uendelig historie, og hvis denne uendelige historie står i en kobberfarget bok – hvor befinner da denne boka seg?»

Og etter en kort pause svarte Bastian: «På loftet i en skolebygning.»⁶⁵ (Ende, 2009: 325-326)

Her glemmer Bastian alt om Den uendelige historie, at han stjal den og at han satt og leste i den på skoleloftet, fordi han har fått ønsket om å være Fantásias viseste oppfylt. Han er dermed på vei til å bli fantásier fullt og helt, noe som ville vært katastrofalt: Å helt og holdent bli en karakter i den historien han selv skaper betyr at han vil bli gal.

Bastian får vite dette av apekatten Artax, i Den gamle keiserbyen, og innser dermed at han er nødt til å finne sin sanne vilje, og veien ut av Fantásia. Dette kan tolkes som den fjerde monomyten i boken, der Bastian innser hvilket oppdrag han *egentlig* må utføre, og dermed greier bryte ut av den falske monomyten, og kommer seg over på den riktige, den som skal føre til «atonement with the father» (Nikolajeva, 2002: 29). Det er forsoning med faren – å kunne elske noen – som er det ønsket som vil lede ham ut av Fantásia. Men før dette ønsket, kommer ønsket om å bli elsket. Dette ønsket oppfylles av fru Aiuóla, som igjen forteller Bastian historien hans, denne gangen som en mor forteller et barn en godnatthistorie. Historien hennes begynner med at Barnekeiserinnen er dødssyk, og at et menneske kommer til Fantásia og gir henne navnet som gjør henne frisk. Historien ender opp der Bastian er nå, i huset hos fru Aiuóla, og hun avslutter med å poengtere at Fantásias store redningsmann egentlig er en liten gutt som bare har lyst å være seg selv. Her er Bastian på vei til å

65 «So höre denn, Großer Wissender, unsere Frage: Was ist Phantásien?» Bastian schwieg eine Weile, dann antwortete er: «Phantásien ist die Unendliche Geschichte.» (...) «Wir haben über deine Lehre nachgedacht, Großer Wissender. Doch hat sich uns eine neue Frage ergeben. Wenn Phantásien die Unendliche Geschichte ist, wie du sagst, wo steht diese Unendliche Geschichte geschrieben?» Wiederum schwieg Bastian eine Weile und antwortete dann: «In einem Buch, das in kupferfarbene Seide gebunden ist.» (...) «Auch diesmal haben wir über deine Lehre nachgedacht, Großer Wissender. Und wiederum stehen wir ratlos vor einer neuen Frage. Wenn unsere Welt Phantásien eine Unendliche Geschichte ist, und wenn diese Unendliche Geschichte in einem kupferfarbenen Buch steht – wo befindet sich dann dieses Buch?» Und nach kurzem Schweigen antwortete Bastian: «Auf dem Speicher eines Schulhauses.» (Ende, 2010: 332-333)

skrive seg selv ut av historien igjen, gjennom skapelsen av fru Aiuóla, hun som kan elske ham for den han er, og som kan fungere som en surrogatmor. Aiuóla ser gjennom det nye utseendet og alle de fantastiske – fantásiske – egenskapene Bastian har ønsket seg, og ser ham for den han faktisk er. Den Bastian faktisk er, er en forfatter. Den siste gangen bokens uendelige historie fortelles er når Bastian er kommet tilbake til primærverdenen sin, og blir en ordentlig forfatter. Han forteller om reisen sin i Fantásia til faren sin og herr Koreander. Her er han forankret i virkeligheten sin, og greier å opprettholde skillet mellom kreativt virke og et virkelig liv, som er nødvendig for å kunne være historieforteller, og ikke kun en karakter i en historie.

Bastian som forfatter

Den uendelige historie er, som vist, en historie om å skrive historier, i den grad Bastian er forfatter av både sitt eget og andres eventyr i Fantásia. Svært mye av metafiksjonen, og det problematiske forholdet Bastian har til seg selv som forfatter, viser seg i form av feminine symboler og motiver, som speil, hulrom og mørke. Disse motivene fungerer som overganger, terskler eller mellomrom, der Bastian møter nye utfordringer han må løse for å komme seg videre i sin egen tekst. Ved å representere mange av disse motivene og metafiktive problemene gjennom speil, understreker teksten viktigheten av *en ny måte å se ting på*, en subversiv, feminin måte å se ting på. Når Bastians terskler hovedsaklig ligger i en fantastisk verden, har dette sammenheng med barnet slik det har affinitet til kvinnen. Å bryte ut, både av restriksjonene kjønn og alder legger på en, er en smertefull opplevelse, og mye av barnelitteraturen legger derfor handlingen sin til det fantastiske. Bastians forhold til egen tekstproduksjon er negativ i primærverdenen, fordi han mobbes for den, og kun har seg selv og Kris Ta som publikum. Mye av det smertefulle i relasjonen Bastian har til sin far er ikke bare det faktum at han ikke ser ham lenger, men at de heller ikke snakker eller leker sammen, og dermed har ikke Bastian mulighet til å få utløp for sine kreative behov. I sekundærverdenen derimot er han fri til å gjøre som han vil, og utforske sin egen identitet, hvem han har vært, hvem han vil være, og hvem han *kan* være. Dette gjør han hovedsaklig gjennom ukritisk kreativitet og tekstproduksjon, en måte han kan ta på seg nye identiteter, uten å frykte den negative responsen han bestending møtte i primærverdenen sin. Perry Nodelman har observert at: «(...) the peculiar characteristics of writing by women turn out to be responses to writing (and living) in a situation of repression.» (Nodelman, 1988: 33). I *Den uendelige historie* vil Bastian gripe sjansen til å skrive sin egen historie, straks dette tilbyr seg, og han blir dermed en feminin forfatter, som forsøker å bli maskulin.

Som forfatter skriver Bastian seg sakte inn i den historien han sitter og leser. Han har et

sterkt ønske om å bli som en eventyrhelt, og dette ønsket utforsker han ved først å styre historien om Atréju. Den uendelige historie som Bastian sitter og leser, er dermed til både før ham og *på grunn av* ham. Det er hans egen historie, som forfatter, han sitter og leser. Det feminine i dette viser seg i form av nettopp denne selvutforskelsen som historien først og fremst bærer preg av. Hele romanen er Bastians måte å utforske seg selv på. Judith Kegan Gardiner påpeker i artikkelen «On Female Identity and Writing by Women» at selvutforskelse i skrift er et vanlig trekk blant kvinnelige forfattere:

I suggest that women writers and readers tend to approach texts differently from men. Instead of guessing at and corroborating a stable identity pattern in a text or author (...), we can approach a text with the hypothesis that its female author is engaged in a process of testing and defining various aspects of identity chosen from many imaginative possibilities. That is, the woman writer uses her text, particularly one centering on a female hero, as part of a continuing process involving her own self-definition and her empathic identification with her character. Thus the text and its female hero begin as narcissistic extensions of the author. (Gardiner, 1981: 357)

Bastians selvutforskelse har disse feminine trekkene. Hele første del av romanen, den delen der Bastian sitter og leser Atréjus historie, kan leses både som en autonom, fantastisk tekst, og som Bastians initiering til forfatterskap. Historien tar utgangspunkt i en helt Bastian skulle ønske han kunne være: Atréju, den klassiske eventyrhelten. Boken, og den videre reisen inn i Fantásia, er for Bastian en øvelse i å omskrive seg selv, for å kunne prøve på seg den identiteten Atréju har, i stedet for sin egen. Han begynner forsiktig med å imitere Atréju: «Han forestilte seg at han var Atréju som galopperte gjennom natten på Artax. Han la seg framover halsen på den lille hesten sin. «Hoi!» skrek han. «Heng i Artax, hoi! hoi!»»⁶⁶ (Ende, 2009: 45). Han rasjonerer også matpakken sin, på samme måte som Atréju rasjonerer maten sin i historien, han gråter når Atréju mister hesten sin, og han blir redd når Atréju møter farer. Jo lenger han leser, jo mer lever han seg inn i historien, helt til han begynner å påvirke den aktivt. Den første gangen skillet mellom Bastians primærverden og Fantásia svekkes, er i scenen der Atréju treffer Ygrámul:

Ygrámul følte plutselig at noe nærmet seg henne. Hun snurret lynraskt rundt, og synet av henne var forferdelig: Hun var i dette øyeblikk ikke annet enn et kjempemessig, stålblått ansikt med et enslig øye midt over neseroten som stirret på Atréju, mens en ufattelig ondskap lyste ut av den loddrette pupillen.

Bastian slapp fra seg et lite skrik av redsel.

⁶⁶ Er stellte sich vor, er wäre Atréju, der auf Artax durch die Nacht galoppierte. Er legte sich über den Hals seines Pferdchens. «Hoi!» schrie er, «lauf, Artax, hoi! hoi!» (Ende, 2010: 46)

Et redselsskrik gjallet gjennom kløften og ble kastet som ekko fram og tilbake.⁶⁷ (Ende, 2009: 70)

Både Ygrámul og Atréju hører skriket, men kan ikke forstå hvor det kommer fra. Det er Bastians første, metafiktive inntreden i sin egen historie.

Den neste metafiktive hendelsen er mye vanskeligere for Bastian å akseptere, samtidig som det er et kritisk punkt i Bastians mentale reise mot å bli en forfatter. I konvensjonell eventyrstil kommer Atréju i sin reise til tre porter han må gjennom for å kunne finne den kuren som skal redde Barnekeiserinnen. Alle tre portene har ulike symbolske lag, som illustrerer viktige trekk ved både historien og Atréju. Det er port nummer to som er aller viktigst i romanen som helhet, fordi den er ikke så mye en terskel Atréju alene må over, men en terskel *Bastian* må over, for å kunne komme seg videre i sin historie/sitt forfatterskap. Dette er Tryllespeilporten, en port som viser den som står foran den deres virkelige jeg. For å komme seg videre må den som står foran porten klatre inn i den, det vil si, godta sitt egentlige jeg, uansett hvor grusomt det måtte fremstå. I Tryllespeilporten ser Atréju *Bastian*, som da er Atréjus sanne, indre vesen:

Men i stedet for et skrekkbilde, fikk han se noe annet der inne som han slett ikke var forberedt på og heller ikke kunne begripe. Han så en tykk gutt med blekt ansikt – omtrent på hans egen alder – som satt med beina over kors på noen matter og leste i en bok. (...)

Bastian fór sammen da han skjønnte hva det var han hadde lest. Det var jo ham! Beskrivelsen stemte i alle detaljer.⁶⁸ (Ende, 2009: 99)

Bastian er Atréjus sanne, indre vesen både fordi Atréju er personifiseringen av alt Bastian *vil* være, og fordi han er alt Bastian *kan* være. Atréju er på mange vis Bastians egen karakter, fordi det viktigste ved Atréjus reise er å tilegne seg Bastians sympati og medlidenhet, så han tør ta skrittet over i Fantásia, og over i et autonomt forfatterskap. Atréju er dermed på mange vis skapt av Bastian, fordi Atréju er den type karakter Bastian vil leve seg aller mest inn i. Bastian reagerer likevel ikke med glede over denne avsløringen av Atréju som sin tvilling, han reagerer med vantro og avsky. Dette kan ha sammenheng med måten Bastian oppfatter seg selv og Atréju som kontraster. For

67 Ygramul fühlte plötzlich, daß sich ihr etwas näherte. Sie fuhr blitzschnell herum, und ihr Anblick war entsetzlich: Sie war jetzt nur noch ein riesenhaftes stahlblaues Gesicht mit einem einzigen Auge über der Nasenwurzel, das mit einer senkrechten Pupille voll unvorstellbarer Bosheit auf Atréju starrte.

Bastian stieß einen leisen Schreckenslaut aus.

Ein Schreckenschrei hallte durch die Schlucht und wurde als Echo hinund hergeworfen. (Ende, 2010: 70)

68 Indessen, statt eines Schreckbildes sah er etwas, worauf er ganz und gar nicht gefaßt gewesen war und das er auch nicht begreifen konnte. Er sag einen dicken Jungen mit blassem Gesicht – etwa ebenso alt wie er selbst – der mit untergeschlagenen Beinen auf einem Mattenlager saß und in einem Buch las. (...)

Bastian fuhr zusammen, als er begriff, was er da eben gelesen hatte. Das war ja er! Die Beschreibung stimmte in allen Einzelheiten. (Ende, 2010: 99)

Bastian er Atréju det positivt maskuline, mens han selv er negativt feminin, et slags monster, i tråd med Sandra M. Gilbert og Susan Gubars terminologi om monsteret og engelen som lever på samme tid i det feminine. Det er denne dikotomien Bastian må komme seg forbi, for å kunne bli forfatter:

(...) a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of «angel» and «monster» which male authors have generated for her. Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must «kill» the «angel in the house.» In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been «killed» into art. And similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the «monster» in the house, whose Medusa-face also kills female creativity. (Gilbert og Gubar, 2000: 17)

Dersom Bastian er et «monster» som lengter etter det maskuline idealet som er Atréju, er det forståelig at Bastian reagerer med avsky når Atréju skal klatre inn i speilet – inn i Bastian. Dette er likevel en essensiell del av Bastians reise mot en aksept av seg selv som både feminin og maskulin, som både seg selv og Atréju. Historien er på mange nivåer Bastians egen historie, en historie han både leser og skriver samtidig. Det som viser seg i speilporten er Bastians problematiske forhold til sin egen kreativitet, og sitt eget kommende forfatterskap. Dette problematiske forholdet tar Bastian med seg inn i Fantásia, og det er derfor reisen hans blir så parodisk og katastrofal som den blir. Bastian forsøker å imitere og internalisere de historiene andre har skrevet før ham, men plagiatet hans vender om og jobber imot ham i stedet. Motstridigheten til å være original straffer seg ved at Bastian uthules og mister den opprinnelige, overstrømmende kreativiteten som var så viktig for å få ham inn i Fantásia i første omgang.

Bastian som historieforteller vet han har makt til å endre Fantásia rundt seg som han lyster, men også seg selv. Forfatterskapet hans er i starten hovedsaklig selvisk, der han utnytter sin enestående egenskap helt for egen vinning. Han ønsker dermed å bli en helt som Atréju, bli sterk og seig og vis. Men det han ikke forstår – som Atréju forstår – er at jo mer han omskriver seg selv, jo mindre selv har han igjen. Han er i ferd med å skrive seg selv helt om til en karakter i sin egen historie, og da vil han ikke kunne opprettholde sin egen historie lenger, og i stedet bli gal.

Selvet som karakter

«The player loses him or herself in a fantasy world and actually becomes the role being played (...)» (Waugh, 2003: 41). Slik omtaler Waugh et av det metafiksjonelles favorittemaer. Skillet mellom fantasi og virkelighet viskes ut, og roller snus på hodet. I *Den uendelige historie* går Bastian aktivt inn for å bli rollen han tidligere har lest om og drømt seg vekk i. Han prøver å gjøre

sitt fiktive selv *mer fiktivt*, ved å ta på seg trekkene til en eventyrhelt. Det metafiksjonelle i Bastian dreier seg dermed hovedsaklig om *konstruksjonen av heltekarakteren*, og problematiseringen av denne, nok et typisk metafiktivt grep: «Characters in fiction are, of course, literally signs on a page before they are anything else. The implications of this provide a fairly simple creative starting point for much metafictional play. Is a character more than a word or a set of words?» (Waugh, 2003: 56). Romanen forsøker å svare på dette, i den grad den plukker fra hverandre, og setter sammen på nytt, den type helt og de type trekk Bastian tror han trenger for å bli en skikkelig helt. Forsvinner Bastian når han legger fra seg de ordene han først ble beskrevet med, og tar de nye? Hva skjer når Bastian trer ut av den enkle rollen som Endes passive karakter, en karakter som blir beskrevet, og blir *sin egen karakter*, en karakter som beskriver seg selv?

Bastian kan umulig utfylle den helterollen han har lest om, fordi han allerede har utført sin rolle i monomyten, og skal nå egentlig kun hjem og forsones med faren sin, som er sluttpunktet i barneprotagonistens monomyte. Dette vil han derimot ikke, fordi denne gangen vil han ikke leve gjennom heltemyten ved å lese om noen andre. Derfor forsøker han å spinne sitt eget oppdrag, skaffe hjelpere, utfordringer og motstandere selv. I romanens andre del ser vi dermed at Bastian som forfatter reflekterer aktivt over heltemyten han har lest om, kritisk, og innser han har kontroll over den. Han har sluttet å være en passiv, usofistikert leser, og ser strukturene som ligger i bunn av favorittbøkene hans – Den uendelige historie inkludert. Han kan gjøre som han vil, forme historien og seg selv etter eget forgodtbefinnende, så lenge han bare følger monomyten. Dette viser seg å ikke fungere, fordi han ikke innser at han stritter imot den rollen han faktisk har i en monomyte som burde gått mot slutten. Dermed virker alt Bastian gjør og skaper konstruert, falskt og tomt, og historien blir om modernistisk tomhet.

Bastian forsvinner sakte men sikkert fra sin egen tekst, fordi han i forsøket på å bli en eventyrhelt utradere sin opprinnelige identitet. Som karakter visker han ut det som opprinnelig gjorde ham til karakteren «Bastian», og blir dermed hul. Romanen sier selv at når Bastian har glemte alt, helt ned til navnet sitt, vil han «forsvinne», forsvinne inn i galskap, eller ut av den tekstlige logikken i romanen. Han vil ende opp i Den gamle keiserbyen, som kjennetegnes ved mangelen på sammenheng mellom signifikant og signifikat, mellom tegn og tegnets mening. Denne problematikken i romanen ser ut til å stille spørsmålstegn ved hva en karakter er.

Når Bastian forsøker å omskrive seg selv som karakter, gjennomgår han flere av karaktertypene Nikolajeva har beskrevet. Han forsøker å tilegne seg rollen som romantisk helt, definert som:

The romantic hero, superior to ordinary human beings, is one of the most common character types in children's fiction. We meet this type primarily in fairy tales and fantasy, in which the child is empowered by being able to travel through space and time, by possessing magical objects or by being assisted by magical helpers. (Nikolajeva, 2002: 30)

Dette ser vi gjelder helt konkret for Endes roman. Bastian får kraft til å dra til Fantásia gjennom Barnekeiserinnen, han får tildelt det magiske objektet i amuletten AURYN, og han får hjelp av magiske vesener som Fuchur. Likevel er ikke Bastian en typisk romantisk helt, fordi dette er ikke den type karakter Bastian er helt fra starten av. Den romantiske helten i romanen er Atréju. Bastian kan aldri bli en romantisk helt, fordi han er for kompleks:

Another essential trait of fairy-tale heroes is their lack of complexity, which is considered appropriate for young readers from a didactic viewpoint. Fairy-tale heroes know no nuances; they are 100 percent heroic—they never doubt, never fear, never despair. In fact, they are very seldom individualised. If described at all, they possess a standard set of traits: they are brave, clever, kind, beautiful, and so on. (Nikolajeva, 2002: 30)

Her ser vi at Bastian desidert ikke passer inn i rollen – han er i grunn omtrent det motsatte av denne helten. Bastian ønsker å være en romantisk helt, og de tidligste ønskene er aspekter som går på nettopp mot, styrke og skjønnhet. Ønskene får ironiske og negative utslag. Bastian er også en mye mer kompleks karakter enn en slik helt, nettopp fordi han tviler, blir redd, og bekymrer seg. Når han får alle de typiske heltetrekkene blir han en mye mindre kompleks karakter, han blir en *type*.

I andre halvdel av romanen utvikler Bastian seg i en svært usympatisk retning. Han er egoistisk, han blir sint, han blir maktsyk, og han skader Atréju. Ved å gjøre Bastian til en tidvis usympatisk karakter går Ende vekk fra tradisjonen i barnelitteraturen om at man sjelden fremstiller karakterer *ironisk*. Bastian er en ironisk karakter vi i størsteparten av andre del tar avstand fra. Han fremstilles ikke som flink i noe, annet enn å fortelle historier og lese bøker, og når han først blir flink og sterk blir han mye mer usympatisk enn han var da han var en klosset, forskremt gutt. Her skriver Ende seg inn i postmodernistisk tradisjon: «One of the main premises of postmodern aesthetics is the subversion of subjectivity, which is often achieved by making the protagonist repulsive in some way (...)» (Nikolajeva, 2002: 38). Den Bastian vi først treffer på er ikke avskyelig, han er kun en ganske stakkarslig karakter, det Nikolajeva kaller «low mimetic»: «Low mimetic characters (...) are not freed from the obligation to attend school by eternal summer holidays; (...) they are not exceedingly bright, or brave, or handsome (...)» (Nikolajeva, 2002: 37). Bastian slutter å være lavmimetisk når han krysser over terskelen, inn i Fantásia, men før det er alt

med ham ganske ordinært. I Fantasia går han over i en forsøkt romantisk, og så ironisk modus.

Når Bastian kommer tilbake igjen har han fått tilbake egenskapene han gikk inn i Fantasia med; hans evne til historiefortelling, men også usikkerheten og utseendet sitt. Han kommer likevel tilbake som en bedre karakter enn da han dro, fordi han nå har vært gjennom en myriade av selv. Ved hjelp av fru Aiuóla og Yor – hans fantasiske surrogatforeldre – har han innsett at det er seg selv han både vil og må være. Bastian har kommet til en forsoning med seg selv som både feminin og potensiell maskulin. Tilbake i primærverdenen sin tar han mot til seg og gjør ting han ellers ikke ville turt, og han lærer seg viktigheten av omsorg og kjærlighet.

Atréju: Den maskuline helten og kritikeren

I første del av romanen er det Atréju som representerer det maskuline idealet for Bastian. Tolkningen av Bastian som en feminisert parodi får støtte etter at karakteren Atréju har blitt presentert. Atréju fremstilles som den skikkelige – maskuline – helten. Akkurat som beskrivelsene av Barnekeiserinnen og Xayíde kan leses opp mot hverandre, kan beskrivelsene av Atréju leses parallelt opp mot beskrivelsen av Bastian, som en klar kontrast. Begge kommer inn i et rom, men på to helt ulike måter. Der Bastian stresset og redd nærmest ramler inn i herr Koreanders antikvariat, er Atréju verdig, og vet å hevde sin plass for dem som våger å forstyrre ham:

Da ble dørforhenget trukket til side, og en gutt i tolvårsalderen steg inn. Han var kledt i lange bukser og sko av mykt bøffelskinn. Overkroppen var naken, men over skuldrene bar han en purpurrød kappe – tydeligvis vevd av bøffelhaar – som rakk helt ned til bakken. Det lange, blåsvarte håret hans var bundet opp med lærsnorer til en pisk i nakken. Huden var olivengrønn, og på pannen og kinnene var det malt noen enkle ornamenter med hvit farge. De mørke øynene hans lynte fiendtlig mot inntrengeren, men ellers kunne det ikke merkes noen spor av sinnsbevegelse i ansiktstrekkene hans.⁶⁹ (Ende, 2009: 40)

Bastian kommer løpende andpusten inn, mens Atréju stiger inn. I motsetning til Bastian mister ikke Atréju munn og mæle i møte med den voksne, den som krever noe av ham. Her er det Atréju selv som krever å få vite hva som foregår, både med og uten ord. Bastian tør ikke møte blikket til den voksne – han ses på, mer enn han selv ser – mens Atréju er den som ser. Han har det maskuline blikket, det som krever, og hevder sin rett, det som får se, bare i kraft av å eksistere. Da kentauren Cheiron forstår at dette er Atréju reagerer han klassisk forferdet. Atréju er jo bare en guttunge:

⁶⁹ Dann wurde der Türvorhang beiseite gezogen, und ein Junge von etwa zehn Jahren trat herein. Er trug lange Hosen und Schuhe aus weichem Büffelleder. Sein Oberkörper war nackt, nur um die Schultern hing ein purpurroter Mantel, offenbar aus Büffelhaar gewebt, bis zum Boden herab. Sein langes, blauschwarzes Haar war am Hinterkopf mit Lederschnüren zu einem Schopf zusammengebunden. Auf die olivgrüne Haut seiner Stirn und Wangen waren mit weißer Farbe einige einfache Ornamente gemalt. Seine dunklen Augen funkelten den Eindringling zornig an, sonst aber war seinen Zügen keine Gemütsbewegung anzumerken. (Ende, 2010: 41)

Den gamle Cheiron sank ned igjen på leiet og stønnet: «Et barn! En liten guttunge! Sannelig, Barnekeiserinnens beslutninger er vanskelig å fatte.»
Atréju sto taus og urokkelig og ventet på en nærmere forklaring.
(...) «Nei! Nei! Hadde jeg visst hvem hun sendte meg til, da hadde jeg vegret meg mot å overbringe deg oppdraget hennes. Jeg hadde vegret meg!»⁷⁰ (Ende, 2009: 41)

Dette er typisk for barnelitteraturen. Bøkenes protagonist er gjerne et barn eller en ungdom, for at den unge leseren skal kunne identifisere seg med denne. Dette barnet må da også bevise seg de voksnes tillit og beundring verdig, noe Atréju gjør. Hadde Ende latt det være med det, kunne dette ses som klisjé, men i en metafiktiv tvist tar Ende opp denne tematikken selv, når Barnekeiserinnen forklarer hvorfor hun sendte akkurat ham ut på ettersøkningen etter et svar og en kur hun allerede visste hva var:

«Jeg har ikke holdt deg for narr, Atréju, og jeg vet godt hva jeg skylder deg. Alt du har måttet gjennomgå, var nødvendig. Jeg sendte deg ut på Den store ettersøkningen – ikke på grunn av budskapet som du nå ville bringe meg, men fordi det var den eneste måten å påkalle vår redningsmann på. Han har nemlig tatt del i alt sammen som du har opplevd, og han har vært med deg hele den lange veien. (...)» (Ende, 2009: 167)⁷¹

For Bastian er Atréju den typiske helten, men den faktiske leseren av *Den uendelige historie* har ingen slik klisjé helt, da Ende gjennom hele romanen kontrasterer Bastian med Atréju. Atréju er som tatt rett ut fra eventyrene, han er sterk, seig, modig, uselvisk. Dette er regnet som tradisjonelt maskuline trekk. Han påtar seg oppdraget han har blitt tildelt uten noen tanke på egen sikkerhet og velvære, selv om han er fullt klar over at det er mulig han aldri kommer tilbake fra oppdraget, og ingen kan hjelpe ham, og ingen en gang vet hva det er han faktisk skal gjøre:

«Selv for den største og mest erfarne helt ville det sannsynligvis være bortimot umulig å utføre oppdraget hennes, men for deg . . . Hun sender deg ut i det ukjente for å lete etter noe ingen vet hva er. Ingen kan hjelpe deg, ingen kan gi deg råd, ingen vet hva du kan komme ut for. Og likevel må du nå straks, i dette øyeblikk, her på stedet, bestemme deg for om du tar på deg oppdraget eller ikke. (...)» (...) «Nå?» Den gamle kentaurens stemme lød dempet og prøvende. «Vil du?»
Atréju løftet hodet og så på ham. «Jeg vil,» sa han fast. (Ende, 2009: 41-42)⁷²

70 Der alte Caïron ließ sich auf das Lager zurücksinken und keuchte: «Ein Kind! Ein kleiner Junge! Wahrhaftig, die Entscheidungen der Kindlichen Kaiserin sind schwer zu begreifen.» Atréju schwieg und wartete unbewegt ab. (...) «Nein! Nein! Wenn ich gewusst hätte, zu wem sie mich schickt, dann hätte ich mich einfach geweigert, dir ihren Auftrag zu überbringen. Ich hätte mich geweigert!» (Ende, 2010: 41-42)

71 «Ich habe mir keinen Spaß mit dir erlaubt, Atréju», sagte sie, «und ich weiß gut, was ich dir schulde. Alles, was du durchmachen mußtest, war notwendig. Ich habe dich auf die Große Suche geschickt – nicht wegen der Botschaft, die du mir nun bringen wolltest, sondern weil es das einzige Mittel war, unseren Retter zu rufen. Denn er hat an allem teilgenommen, was du erlebt hast, und er ist mit dir den weiten Weg gekommen. (...)» (Ende, 2010: 167)

72 «Ihren Auftrag zu erfüllen wäre selbst für den größten und erfahrensten Helden wahrscheinlich ein Ding der Unmöglichkeit, aber für dich . . . Sie schickt dich auf eine Suche ins Ungewisse nach etwas, das niemand kennt. Niemand kann dir helfen, niemand kann dir raten, niemand kann absehen, was dir begegnen wird. Und doch muß du dich sofort entscheiden, jetzt gleich, auf der Stelle, ob du den Auftrag annimmst oder nicht. (...)» (...) «Nun?»

Atréju drar ut på tross av alle farene og uvisshetene. I Atréju ser Bastian den han selv vil være. Her får vi nemlig innblikk i at Bastian skulle ønske han kunne være som den typiske romantiske eller eventyrlige helt: «Likevel frydet Bastian seg over at han på denne måten hadde noe felles med Atréju, for ellers var han jo dessverre ikke videre lik ham, verken når det gjaldt mot, beslutsomhet, eller kroppsbygning.»⁷³ (Ende, 2009: 43).

I andre del av romanen er Atréjus funksjon som eventyrhelt avsluttet, og han trer inn i rollen som en av Bastians hjelpere. Hjelperrollen hans er likevel ikke av enkel eventyrart, slik helterollen hans var. I løpet av Bastians reise blir Atréju mer og mer skeptisk til alt Bastian gjør og ønsker seg, og forsøker hele tiden å endre atferden hans. Dermed fremstår Atréju her som en maskulin *kritiker* til Bastians kaotiske kreativitet. Bastian forsøker å skrive seg inn i Atréjus helterolle, når han har kommet til Fantasia, han vil gjøre seg selv til en eventyrhelt. Atréju er den som ser at Bastians oppførsel er skadelig, og forsøker hele tiden å hjelpe han inn i et sunnere kreativt «virke». Atréju innser at dersom Bastian blir i Fantasia, Bastians egenproduserte verden, vil han tømme seg selv for den positive kreativiteten sin. Fantasiere er per definisjon ukreative, den ene tingen de ikke kan er å finne på historier. Når Bastian da sakte men sikkert vil gjøre seg selv mer fantasisk enn menneskelig, mister han også den fremste menneskelige egenskapen sin – evnen til å skape historier.

Dekonstruksjon og undergravelse

I *Den uendelige historie* dekonstrueres både Bastians identitet og romanens egen struktur. Dekonstruksjon kan forklares ved hjelp av følgende analogi: «(...) det å demontere en maskin: Ved å avdekke hvilke komponenter maskinen består av i en demonterende operasjon, vil man kunne konstruere et bilde av måten maskinen virker på, samtidig som man også midlertidig setter den ut av stand til å fungere.» (Lothe, Refsum, Solberg, 2007: 35). Jacques Derrida er den som regnes som dekonstruksjonens far, og hovedfunksjonen til denne tilnærmingen til litteratur, er subversivitet. Når en tekst plukkes fra hverandre på dekonstruktivistisk vis, vil begrep og antagelser som har blitt tatt for gitt, kunne analyseres nærmere. I følge Derrida vil en da kunne se begrepsapparatenes motstridigheter og arbitraritet. Det innebærer «både en omstyrning av tekstens hierarkier, dvs. en

erkundigte sich der alte Zentaur leise, «willst du?» Atréju hob den Kopf und schaute ihn an. «Ich will», sagte er fest. (Ende, 2010: 42-43)

73 Trotzdem freute Bastian sich darüber, daß er auf diese Weise etwas mit Atréju gemeinsam hatte, denn sonst hatte er ja leider keine große Ähnlichkeit mit ihm, weder was dessen Mut und Entschlossenheit noch was seine Gestalt betraf. (Ende, 2010: 44)

opløsning av antinomiene i teksten, og en gjeninnskriving av teksten, dvs. et konstruksjonsnivå der teksten settes sammen på nytt når den leses.» (Lothe, Refsum, Solberg, 2007: 35).

En slik dekonstruksjon foregår innad i *Den uendelige historie*, fordi den problematiserer identitet og kreativitet på en så konkret måte. Vi kan snakke om at Bastian «leser» seg selv, og dermed gjør seg selv til en tekst som kan dekonstrueres. For Derrida er absolutt alt tekst, både den faktiske teksten som skal dekonstrueres, men også den virkeligheten en lever i. Alt fra musikk til reklamer kan regnes for å være tekst, og kan dermed dekonstrueres. Bastian blir på en måte dermed tekst på to ulike vis: Den tekst-Bastian vi leser, men også den Bastian han selv «leser», «skriver» og «redigerer» både i og utenfor Fantásia. Bastian demonterer seg selv ved å fjerne de ulike komponentene som utgjør den opprinnelige identiteten hans, og setter dermed sakte men sikkert seg selv ut av spill: dersom demonteringen går langt nok, vil han ikke være i stand til å sette seg selv sammen igjen, og bli kun tom fragmentering uten mål og mening.

Patricia Waugh snakker om dekonstruksjon og undergravelse som «rammebrudd»: «One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks.» (Waugh, 2003: 31). Waughs begrep «frame» refererer til den underliggende strukturen som støtter opp noe, blant annet tekster. Waugh mener at i metafiksjon går forfatteren inn for å påpeke denne vanligvis usynlige strukturen, og da forårsake «frame-breaks». I *Den uendelige historie* foregår dette hovedsaklig ved at Bastian forsøker å tilegne seg heltemyten, og at dette ikke fungerer.

I sin egen dekonstruksjon utforsker Bastian hva det vil si å være en helt. Han har en gitt formening om hvilke komponenter som utgjør en helt, og forsøker selv å passe inn i disse. Prosjektet hans er i utgangspunktet ganske enkelt; han føler han ikke passer som en helt, derfor må han omskrive seg selv til å bli en helt. Under dette nokså enkle ønskeoppfyllelsesmotivet ligger det likevel kritisk rettet tankegang: Hva er en helt? I teksten er heltekarakteren en sammensatt og vanskelig utforskbar figur, gjennom dekonstruksjon blir det tydelig at alle komponentene Bastian mener utgjør en helt *ikke* nødvendigvis utgjør en helt. Den helten Bastian forsøker å passe inn i er en maskulin definisjon av helter, som tilsier at de skal være vakre, sterke, modige, seige og kloke, der flere av disse er trekk som regnes som maskuline, mens den opprinnelige Bastian er en feminisert figur. For Bastian er hans feminiserte status noe svært negativt, fordi han har blitt fortalt at det er negativt av dem rundt ham i primærverdenen hans – klassekamerater og lærere. Romanen påpeker da hva en helt har vært bygd opp av (det underliggende, «usynlige» rammeverket), og hva en helt kan være. Michael Ende skriver i en modernistisk/postmodernistisk tradisjon, som tar for

seg tekster og undersøker hva de er lagd av, for så å snu verdsettene som har blitt ansett som naturlige, på hodet. Bastian er ingen eventyrhelt, men han er en helt like fullt. I romanen regnes kreativitet og historiefortelling som de mest positive egenskapene hos Bastian – og menneskene forøvrig. Hovedproblemet i romanen er at kreativitet og fantasi har forsvunnet fra primærverdenen, og det er derfor Fantasia dør. Det er derfor Bastians bevegelse mot den tradisjonelle helteskikkelsen er negativ: Han trenger å være en undergravende, kreativ forfatterfigur, for at romanens hovedproblem skal kunne løses. Dette er hans helteegenskaper.

Bastian nekter å skrive seg inn i hverken den ene eller den andre heltemodusen helt og holdent, som de defineres av Nikolajeva. Nikolajevas beskrivelser av de ulike karaktertypene er dermed ikke dekkende for den type roman Ende har skrevet. I følge Nikolajeva kan ikke en helt være flere typer helt på en gang, et av kriteriene hun har for ironiske karakterer er det faktum at de ikke slutter være ironiske: De blir ikke bedre mennesker på slutten av romanen. Bastian derimot blir tydelig mer sympatisk og modig etter at han kommer hjem. Videre er hans dekonstruksjon og forsøkte tilegnelse av den romantiske heltetypen en kritikk av nettopp denne enkle formen for helt. Selv ikke Atréju fremstår som ensidig romantisk; i romanens andre del stiller han seg kritisk til Bastians ekspedisjon til Elfenbenstårnet. Han oppfyller også her i større grad en hjelperrolle enn en helterolle. Straks romanen ser ut til å hvile seg på en viss type karakteristikk og sjanger, snur den opp ned på det hele, og skriver om seg selv. Det komplekse i romanens karakterer er et av dens sterkeste trekk. Det er en barnebok som ikke lar seg selv hindre av de retningslinjene teoretikere mener barnebøker «skal» ha.

Bastians smertefulle dekonstruksjon og rekonstruksjon av seg selv kan sammenlignes med den kreative kvinnens lignende prosess. Sandra M. Gilbert og Susan Gubar har i *The Madwoman in the Attic* beskrevet hvordan mannlige definisjoner på kvinner har hindret kvinner både i å finne sin egen identitet, og å skrive som seg selv.

For all literary artists, of course, self-definition necessarily precedes self-assertion: the creative «I AM» cannot be uttered if the «I» knows not what it is. But for the female artist the essential process of self-definition is complicated by all those patriarchal definitions that intervene between herself and herself. (Gilbert og Gubar, 2000: 17)

For Bastian betyr dette at han strever med å godta seg selv som kreativt utøvende individ, fordi alle rundt ham har definisjoner av hva han er eller skal være. Klassekameratene forteller ham i negative termer hvordan en gutt «skal» være, og bøkene han har lest forteller ham hvordan en helt «skal»

være.

På mange måter er *Den uendelige historie* Bastians forsøk på å forsonne de to delene ved seg selv: Den feminine Bastian, og forfatteren Bastian. Dette skillet innad i protagonisten reflekteres i måten romanen er strukturert på. Den er delt i to, og den andre delen, Bastians selvbiografi, er preget av episodisk nervøsitet. Videre splintres Bastian, fordi han forsøker å *erstatte* den ene delen av seg selv, i stedet for å forsøke å oppnå en syntese. Denne splintringen har sitt grunnlag i Bastians problematiske forhold til sin feminiserte side, som vi har sett. Det er en problematisering tatt opp i mye annen kvinneskrift, og i metafiksjon generelt, der skillet mellom fiksjon og virkelighet er det som helt spesifikt undersøkes. Blant annet kan man se dette i Doris Lessings *The Golden Notebook*: «The parody throughout *The Golden Notebook* expresses the division its heroine feels within herself. (...) Her search is partly for a reconciliation of the woman Anna with the artist Anna.» (Waugh, 2003: 75).

Metafiksjon er sin natur utforskende, kritisk og undergravende: «All metafiction «plays» with the form of the novel, but not all playfulness in fiction is of the metafictional variety. *Metafiction very deliberately undermines a system (...)*» (Waugh, 2003: 43, min utheving). Det er en form som stiller spørsmålstegn ved vante former og rammeverk, og forsøker å undergrave det som tas for gitt. Metafiksjon fremmer, både implisitt og eksplisitt, en påstand om at realisme ikke holder, eller ikke greier representere verden på en adekvat måte. Dette gjelder særlig virkeligheten slik den oppleves av de mer marginaliserte gruppene i samfunnet, som kvinner eller barn, fordi «virkeligheten» hovedsaklig representeres ved de gruppene som har makt, da gjerne den voksne mannen. Dette er igjen noe man ser i Lessings roman: «It is clearly a deliberate aesthetic strategy on Doris Lessing's part to «lay bare» the conventions of realism as entirely inadequate vehicles for the expression of *any* contemporary experience and, in particular, the experience of women.» (Waugh, 2003: 76). Dette tas også opp i Endes roman, der han stiller spørsmålstegn ved identitet, barndom, kreativitet, feminitet og maskulinitet gjennom karakteren Bastian, som skriver sin egen, utilfredsstillende, historie.

Hvorfor metafiksjon?

Metafiksjon fungerer som allerede vist både som kritikk og som utforskende instrument i møtet med litterære former og strukturer. I Endes roman ser metafiksjonen ut til å være både en kritisk og en oppmuntrende instans. Romanen understreker igjen og igjen hvor viktig kreativitet er, og gjennom metafiksjonen illustrerer Ende dette: Han har (kritisk) lekt med den litterære formen han har basert seg på, og skapt et verk som flommer over av kreativitet. Patricia Waugh argumenter

for det samme som Endes roman gjør: «(...) it can be argued not only that literary fiction is a form of play (if a very sophisticated form) but that play is an important and necessary aspect of human society.» (Waugh, 2003: 34), og også at metafiksjon er en av de beste måtene å uttrykke dette på:

For metafiction sets out to make this explicit: that play is a relatively autonomous activity but has a definite value in the real world. Play is facilitated by rules and roles, and metafiction operates by exploring fictional rules to discover the role of fictions in life. It aims to discover how we each «play» our own realities. The metacommentary provided by self-conscious fiction carries the more or less explicit message: «this is make-believe» or «this is play». (Waugh, 2003: 35)

Metafiksjon undergraver dermed velkjente litterære tradisjoner ved å leke seg med disse, snu konvensjonene opp ned, parodierte, latterliggjøre og overdrive dem.

Metafiksjon er det feminine i møte med det maskuline, det som forstyrrer gitte sannheter, kler dem nakne og viser dem fram for leseren for det de er. Samtidig er metafiksjonen i *Den uendelige historie* et element som oppmuntrer leseren til selv å leke, selv å prøve ut det romanen gjør, selv å skape historier, karakterer og hele verdener. Leseren tvinges til å undersøke skjelettet i den historien som skrives, både Endes og Bastians historie, ved at Ende aktivt involverer leseren. På slutten av romanen, når Bastian er nødt til å fortelle herr Koreander at boken han tok fra antikvariatet hans er borte, svarer herr Koreander med: ««En ting er sikkert: Du har ikke stjålet den boka fra meg, for den tilhører verken meg eller deg, og ikke noen andre heller. Hvis jeg ikke tar helt feil, stammet boka også fra Fantásia. Hvem vet, kanskje har den kommet i hendene på en annen som sitter og leser i den akkurat i dette øyeblikk.»»⁷⁴ (Ende, 2009: 417). Det er en direkte kommentar til den faktiske leseren av *Den uendelige historie*, som nettopp sitter og leser Fantásias og Bastians historie i det øyeblikket. Det er et grep som påpeker leserens rolle i det hele: «Some metafictional novelists make the reader explicitly aware of his or her role as player.» (Waugh, 2003: 42). Et av trekkene som gjennomsyrrer hele Endes roman er den ustanselige repetisjonen av «Men det er en annen historie som må vente til en annen gang» og variasjoner derav, når fortelleren henter til at det ligger mer i den historien som Atréju eller Bastian nettopp påbegynte. Romanen oppfordrer her implisitt leseren til å skape videre på disse grunnsteinene av historier romanen tilbyr. Romanen oppfordrer leseren til å bli den forfatteren Bastian blir, den forfatteren Ende er, utav den enkle, lekne gleden som ligger i å *skape*.

74 «Eins steht fest: Du hast mir dieses Buch nicht gestohlen, denn es gehört weder mir noch dir, noch sonst irgendeinem anderen. Wenn ich mich nicht irre, dann stammte es selbst schon aus Phantásien. Wer weiß, vielleicht hat es in genau diesem Augenblick gerade jemand anders in der Hand und liest darin.» (Ende, 2010: 426)

4: Subversivitet

Gjennom lesningen av *Den uendelige historie*, og relevant teori tilknyttet dens sjanger og historie, ble det snart klart for meg at et av de mest appellerende trekkene ved romanen er dens evne til samtidig subversivitet og lidenskapelig lykke. Romanen fluktuerer mellom å være gotisk, mørk og uhyggelig, og å være en hyllest til barnlig kreativitet, lek og glede. Utforskningen av disse kontrastene og tilsynelatende umulighetene tar med seg verktøy fra både fantastikken og barnelitteraturens mange teorier, men også feministisk litteraturteori. Jeg vil i det følgende argumentere for at romanen er både subversiv og ikke subversiv på en og samme tid.

Fantastisk omveltning

Den uendelige historie er en barneroman som faller innunder sjangeren fantastikk. Den inneholder fantastiske elementer som en primær og en sekundær verden der protagonisten krysser fra den ene til den andre og tilbake igjen. I sekundærverdenen blir en møtt av fantastiske og mytiske dyr som sfinxer, kentaurer og drager; en blir møtt av karakterer som utfører umulige handlinger som å drikke og spise ild, gjøre seg usynlig eller forvandle sitt selv totalt; en blir møtt av rent umulige, fysiske aspekter i en verden som består av skoger som vokser og visner på en dag, en labyrint av dører som ikke ender før en vil det selv, en innsjø av etsende tårer. Romanen er full av fargesprakende beskrivelser som ytrer glede kun ved å være så vakre og lidenskapelige.

Alle disse tematisk fantastiske trekkene ved romanen er trekk som Rosemary Jackson mener ikke nødvendigvis utgjør fantastikk. I *Fantasy: The Literature of Subversion* poengterer hun:

Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon *absence*, lack, the non-seen, the unseeable. (Jackson, 2003: 45)

For Jackson står fantastikk *i motsetning til* skapelsen av sekundære verdener som fokuserer på drømmer, fantasi, lidenskap. I hennes terminologi er *Den uendelige historie* langt ifra en fantastisk roman; det er en eventyrlig (det Jackson kaller *marvellous*) roman, en roman som fjerner seg for langt fra virkeligheten til å passe inn i Jacksons definisjon.

Likevel vil jeg påstå at romanen på mange måter gjør nettopp det Jackson mener fantastikk skal gjøre, *må* gjøre for å være fantastisk, selv om Jacksons definisjon av sjangeren er for trang for Endes roman. Jackson sier hun mener fokus på tematikk i en tekst er for snevert for å definere

fantastisk litteratur, samtidig som det er nettopp det hun gjør, når hun skyver til side enhver roman som oppretter sekundærverdener, kun *fordi* de oppretter sekundærverdener. Om vi legger til side det tematiske fokuset Jackson sier hun ikke har, men likevel har, blir det straks mer klart at alt det hun sier fantastisk skal gjøre, gjør *Den uendelige historie*. Romanen er en subversiv tekst som stiller spørsmålstegn ved rådende samfunnsformer og ideologier, og undergraver litterære konvensjoner, gjennom grep en ikke kan beskrive som «realistiske».

Parallelt med Jacksons beskrivelse av hvor subversiv fantastikken både burde være og kan være, har vi en feministisk litteraturteori, som sier nesten nøyaktig det samme om den feminine litteraturen – litteratur om, av og for kvinner. Den har historisk satt spørsmålstegn ved den rådende, patriarkalske samfunnsordenen som undertrykker og overser kvinnen. Det feminine har blitt skjøvet til side som en perifer og mindreverdig størrelse både i litteraturen og i samfunnet. Feministisk litteraturteori forsøker å vise hvordan litteraturen gjennom historien har gjort dette, og samtidig, på subversivt, omstyrtende vis forsøker teorien å endre dette. Det feminine forsøker å subversere det maskuline, som holder dem nede:

Indeed, if I were to try to articulate very succinctly what feminist criticism, as a way of thinking about literary texts, wants philosophically, I would say that at its most ambitious it wants to decode and demystify all the disguised questions and answers that have always shadowed the connections between textuality and sexuality, genre and gender, psychosexual identity and cultural authority. (Gilbert, 1985: 36)

Denne avmystifiseringen Sandra M. Gilbert snakker om er en måte å snu opp ned på den rådende ordenen på. Den feministiske litteraturteorien påpeker altså hvordan disse strukturene som undertrykker det feminine ikke er naturgitte, men konstruerte. Og når det viser seg at maktstrukturene er sosiokulturelle konstruksjoner, vil dette potensielt føre til endringer i både litteratur og samfunn. I et system av makt og avmakt vil alltid den som sitter med makten jobbe for å opprettholde systemet, uavhengig av hvorvidt systemet reflekterer virkeligheten eller ei. Når feministiske tekster så jobber for å avsløre disse arbitrære strukturene som ligger under samfunnsformer som i langt tid har blitt antatt for å være «naturlige» og «riktige», blir de omstyrtende og truende. Hvilket er nøyaktig det samme som Jackson sier fantastikken forsøker å gjøre.

Jackson påpeker at noe av det fantastikken gjør best er å *åpne*, at det er en form for persepsjon som åpner opp for noe annet enn det solide og «virkelige»:

Marcel Brion regards the fantastic as that kind of perception (...) (which opens onto the widest spaces) (...). It is this *opening* activity which is disturbing, by denying the solidity of what had been

taken to be real. (...) Titles of many fantasies indicate this «opening» activity, often linking it to notions of (1) invisibility, (2) impossibility, (3) transformation, (4) defiant illusion. (Jackson, 2003: 22)

Dette gjør Endes roman da den heter – og tematiserer – *Den uendelige historie*, der en uendelig historie både er umulig, og oppskakende. Bastian begynner å lese med en idé om at boken han har funnet er boken over alle bøker, en historie som aldri tar slutt. Det viser seg likevel, i møtet med Den gamle fra Det vandrende fjell, at en uendelige historie ikke er en positiv idé, men at uendelighet innebærer en form for stasis, en spiral uten slutt. Uendelighet står i motsetning til transformasjon, endring og videreutvikling, da det nødvendigvis betyr at alt må gjenta seg selv i uendelighet. Jackson påpeker videre at ren umulighet *i seg selv* ikke er omstyrtende eller radikalt på noen måte, teksten må virke oppskakende på leseren, og få denne til å oppdage at steder som var antatt lukket og helhetlige, nå åpnes. «Breaking single, reductive «truths», the fantastic traces a space within a society's cognitive frame. It introduces multiple, contradictory «truths»: it becomes polysemic.» (Jackson, 2003: 23). I *Den uendelige historie* ser en det vage omrisset av dette. En må komme forbi Endes opplagt didaktiske prosjekt, som er å vise hvordan kreativitet og lek mangler i samfunnet, for å se det subversive i teksten. Under didaktikken ligger et lag som har evne til subversjon. Her ligger de ubehagelige aspektene ved uendelighet, enkel ønskeoppfyllelse som går galt, og et selv som splintres og går i oppløsning. Bastians dannelsesreise er en fylt med uhyggelige og gotiske trekk. Romanen problematiserer hva identitet er, ved å ta identitet vekk. Når dette på overflaten ikke oppleves som så opprivende som Jackson vil at fantastikken skal, har dette mye med romanens sjanger å gjøre. Den underminerer sin egen subversivitet både ved å være en barne- og ungdomsroman, og ved å kjempe for en lykkelig slutt. I motsetning til Kafkas metamorfoserende billemann, forblir ikke Bastian en hul prins i Fantasia; han får komme hjem, han får vaske av seg «billeskallet», og bli en gutt igjen.

Det er hovedsaklig slutten i romanen som stritter imot Jacksons definerings av det subversive. Helt opp til slutten virker det som om romanen vil ende i oppløsning, ugjenkallelig endring, grotesk parodiering. *Den uendelige historie* har to bevegelser, som speiler hverandre. Den ene er Atréjus mytisk-romantiske heltereise, den andre er Bastians mislykkede forsøk på å speile denne heltereisen og helteskikkelsen. Det Jackson påpeker om fantastikkens dialogiske struktur beskriver romanens dialog med seg selv. Den går imot en enhetlig historie som har en start, midt og slutt. I stedet har den en rammefortelling; to hovedfortellinger i to ulike verdener som hele tiden avbrytes av den andre verdenen; og hele andre del er av episodisk art, med episoder som aldri avsluttes skikkelig, men blir hengende som uforløste knuter. På et punkt ser alt ut til å gå helt galt for Bastian. Han har endelig funnet det bildet som skal bringe ham hjem, men får en proleptisk

advarsel av Yor om at: ««Ta det med deg, og ikke mist det,» hvisket han. «Hvis du mister det, eller hvis det blir ødelagt, er det ute med deg. For du får ikke flere muligheter her i Fantásia. Du vet hva det betyr.»»⁷⁵ (Ende, 2009: 398). Bildet *blir* ødelagt, av slamuffenes larm og støy: «Gutten som ikke hadde noe navn lenger, knelte ned i snøen. Foran ham lå bildet, knust til støv. Nå var alt håp ute. Ingenting kunne føre ham til livets vann.»⁷⁶ (Ende, 2009: 401). Her er kanskje romanens svakeste punkt, fordi på tross av at bildet blir ødelagt, får Bastian likevel komme hjem igjen. Romanen motsier altså seg selv, for å kunne understreke makten i vennskap og kjærlighet, som er et av dets hovedbudskap, da det er Atréju og Fuchur som hjelper ham den siste veien hjem igjen. Romanen begynner med et utgangspunkt der den forsøker å si noe om samfunnets skyggeside, slik det representeres både i rammefortellingen, og i karakteren Bastian. «The fantastic exists as the inside, or underside, of realism, opposing the novel's closed, monological forms with open, dialogical structures, as if the novel had given rise to its own opposite, its unrecognizable reflection.» (Jackson, 2003: 25). Dette utgangspunktet negetes på mange måter i slutten, for at romanen skal kunne ende lykkelig, den sier at samfunnets skyggeside er et problem som kan løses på relativt enkle vis. Når rammefortellingen kommer tilbake på slutten samler den de dialogiske trådene den har latt henge, og kapper dem tvers av, så den samles opp i en fin, monologisk roman igjen. Likevel ligger hele den foregående handlingen der og ulmer, «as the inside, or underside, of realism»; realismen i rammefortellingen.

Det som utgjør det subversive i å representere noe umulig, mener Jackson er «a problematic re-presentation of an empirically «real» world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relation between them as its central concern.» (Jackson, 2003: 37). I Endes roman er ikke primærverdenen og sekundærverdenen enkelt adskilt. De blør over i hverandre konstant. Bastians tanker og reaksjoner på boken han sitter og leser i første del påvirker handlingen i boken, og hans handlinger i Fantásia i den andre delen påvirker, og forringer, hans forhold til primærverdenen sin. Romanen lar dermed aldri forestillingen av det fantastiske, eller forestillingen av det realistiske, være enkel. Romanen problematiserer det vi kaller virkelighet ved å problematisere Bastian som karakter; hva skjer med identitet når en kan endre den som en lyster? Gjennom å lese Bastians reise i Fantásia som en reise i forfatterskap og skrivingen av en selv, påpeker romanen det problematiske forholdet mellom kreativitet (eller det fantastiske) og realiteten en må forholde seg til. Bastian er den som simultant bærer i seg både virkeligheten og Fantásia, og blir preget inntil det katastrofale av dette.

75 «Nimm es mit», flüsterte er, «und verliere es nicht. Wenn du es verlierst oder wenn es zerstört wird, dann ist für dich alles zu Ende. Denn in Phantásien bleibt dir nun nichts mehr. Du weißt, was das heißt.» (Ende, 2010: 406)

76 Der Junge, der keinen Namen mehr hatte, kniete im Schnee. Vor ihm lag, zu Staub zerfallen, das Bild. Nun war alles verloren. Es gab nichts mehr, was ihn den Weg zum Wasser des Lebens führen konnte. (Ende, 2010: 409)

Det fantastiske er en sjanger som forsøker å si det usagte. Det er en sjanger som påpeker det arbitrære forholdet mellom signifikant og signifikat: «The signifier is not secured by the weight of the signified: it begins to float free. (...) Fantasy becomes a literature of separation, of discourse without an object, foreshadowing that explicit focus upon problems of literature's signifying activity found in modern anti-realist texts.» (Jackson, 2003: 40). Dette er nok et av kriteriene hos Jackson, som man finner i *Den uendelige historie*. Faktum er at mye av romanen fokuserer på nettopp dette arbitrære forholdet, da den tar for seg hvordan tingen og tingens navn ikke nødvendigvis har en naturlig, absolutt sammenheng. Bastian står fritt til å navngi hva og hvem han vil, kun fordi han har muligheten til det. I romanens verden signaliserer navngivning også skapelse, men noe uten navn er også noe som ikke er. Den understreker makten i språk og navn. Den scenen i romanen som aller tydeligst problematiserer forholdet mellom signifikant og signifikat er den hvor Bastian kommer til Den gamle keiserbyen. Det er en scene der surrealisten i Ende får fritt spillerom. Han beskriver en by uten mål og mening, med hus som ser ut til å være tilfeldig satt sammen, og innbyggere som har mistet all forstand. Ting har mistet sine opprinnelige funksjoner, og svever løsrevet rundt i meningsvakumet i byen; innbyggerne bruker lampeskjermmer i stedet for hatter, inngangsdører er utilgjengelige, og innbyggerne jobber febrilsk med absurde aktiviteter som å trekke kjerrer formålsløst hit og dit. Når Bastian forsøker å få noen av dem i snakk, er det ingen som svarer på spørsmålene hans. Bastian får vite av apen Argax at de ikke kan snakke: ««Det har ingen hensikt å spørre dem,» (...) «De har mistet evnen til å snakke. Man kunne kalle dem de intetsigende.»»⁷⁷ (Ende, 2009: 356). Det intetsigende her signaliserer ikke kun manglende evne til å snakke, men også manglende evne til betydning. De har ingen mening igjen. Fordi de ikke har et språk, har Argax funnet på et spill til dem:

På bakken foran dem lå en diger haug store terninger, og på de seks terningsidene sto det bokstaver. Om og om igjen bøyde folkene seg og blandet terningene, så sto de lenge og stirret på dem. «Hva gjør de for noe?» hvisket Bastian. «Hva er det for et spill? Hva heter det?» «Tilfeldighetsspillet,» svarte apen. (...) «De kan ikke snakke lenger. De har mistet språket. Derfor har jeg funnet på dette spillet for dem. Det holder dem i virksomhet, som du ser. Og det er svært enkelt. Hvis du tenker etter, så må du innrømme at alle historiene i verden i grunnen bare består av tjue ni bokstaver. Bokstavene er alltid de samme, bare sammensetningen varierer. (...)»⁷⁸ (Ende, 2009: 359)

77 «Es ist zwecklos, sie zu fragen», (...) «sie können dir nichts mehr sagen. Man könnte sie die Nichts-sagenden nennen.» (Ende, 2010: 364)

78 Auf dem Boden lag eine Unmenge großer Würfel, und auf den sechs Seiten jedes Würfels standen Buchstaben. Immer wieder von neuem mischten die Leute diese Würfel durcheinander und starrten dann lange darauf hin. «Was tun sie da?» flüsterte Bastian, «was ist das für ein Spiel? Wie heißt es?» «Das Beliebigekeitspiel,» antwortete Argax. (...) «Sie können nichts mehr erzählen. Sie haben die Sprache verloren. Darum habe ich dieses Spiel für sie ausgedacht. Es beschäftigt sie, wie du siehst. Und es ist sehr einfach. Wenn du einmal nachdenkst, dann mußt du zugeben, daß alle Geschichten der Welt im Grunde nur aus sechsundzwanzig Buchstaben bestehen. Die Buchstaben sind immer die gleichen, bloß ihre Zusammensetzung wechselt. (...)» (Ende, 2010: 367)

Problemet med Argax' lek er at den ikke skaper ord og setninger, men tilfeldige møljer av bokstaver som sjelden betyr noe. Han fortsetter videre med å poengtere: ««(...) Men hvis man spiller det svært lenge, i flere år, da oppstår det rett som det er ord helt tilfeldig. Ikke spesielt åndfulle ord, men i hvertfall ord: «spinatkrampe», for eksempel, eller «børstepølse», eller «kragelakk». (...)»⁷⁹ (Ende, 2009: 360). I denne absurde leken ser man en parallell til Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, og dens fokus på ord som ikke betyr noe, og dens mange absurde rim og regler. Forskjellen på de to romanene er at Endes passasje bærer mer preg av panikk enn Carrolls bøker gjerne gjør, fordi hos Ende er språk og mening noe som signaliserer liv – mangel på språk signaliserer død i både faktisk og overført betydning. Jackson påpeker dette med det språklige ved fantastikk:

The fantastic, then, pushes towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate «the unnameable», the «nameless things» of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon «thingless names». In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or absolute «reality». (Jackson, 2009: 41)

I Den gamle keiserbyen er fokuset hovedsaklig på «thingless names», som spinatkrampe og børstepølse. Byen preges også av at ting som normalt sett har navn, som «inngangsdør», plutselig ikke lenger passer sammen med navnet sitt, fordi funksjonen er satt ute av spill. Dette virker på overflaten komisk, men blir i konteksten groteskt, idet disse tingløse navnene og navnløse tingene drar oppmerksomhet mot meningsløsheten. Navnløshet er en faktor i og med at alt uten navn er dødt og ubrukelig, men straks Bastian gir det navn får det liv og mening. Eksempler her er sverdet Sikánda og beltet Gémmal. Ingen av dem fungerer skikkelig uten sitt riktige navn. Sverdet er livløst og uimponerende før Bastian navngir det:

Det var et sverd.

Av utseende var det ikke særlig imponerende. Jernkjeden det satt i, var rusten, og skjefftet så nærmest ut som håndtaket på en gammel leketøysabel av tre.

«Kan du gi det et navn?» spurte Graógramán.

Bastian betraktet det ettertenksomt.

«Sikánda!» sa han.

I samme øyeblikk suste sverdet ut av skjeden og fløy bokstavelig talt opp i hånden på ham.⁸⁰ (Ende, 2009: 220)

I motsetning til den fantastikken Jackson snakker om, som driver mot «an area of non-

79 «(...) Aber wenn man es sehr lang spielt, jahrelang, dann ergeben sich manchmal durch Zufall Wörter. Keine besonders geistreichen Wörter, aber wenigstens Wörter. «Spinatkrampf» zum Beispiel, oder «Bürstenwürste» oder «Kragenlack». (...)» (Ende, 2010: 368)

80 Es war ein Schwert. Allerdings sah es nicht gerade prächtig aus. Die eiserne Scheide, in der es steckte, war verrostet und der Griff sah fast aus wie der eines Kindersäbels aus irgendeinem alten Holzstück. «Kannst du ihm einen Namen geben?» fragte Graógramán. Bastian betrachtete es nachdenklich. «Sikánda!» sagte er. Im gleichen Augenblick zischte das Schwert aus seiner Scheide und flog ihm buchstäblich in die Hand. (Ende, 2010: 222)

signification», forsøker Bastian og Fantasia å komme lengst mulig unna meningsløsheten. Faktum er dog at denne ligger der uansett hva Bastian gjør, som illustrert ved nettopp Keiserbyen. Det hjelper ikke hvor mange ting han gir navn, det vil alltid finnes navnløse ting og tingløse navn uansett. De navngitte tingene kan også misbrukes, så de mister den funksjonen de opprinnelig var utnevnt til å ha. Dette illustreres igjen ved Sikánda, da det er et sverd som ikke kan trekkes med mindre en er i reell fare. Bastian trekker det likevel, i sinnssyke og feilplassert raseri mot Atréju, og sverdet «dør», fordi han har ignorert dets navn og mening.

Fra navn går Rosemary Jackson over til å snakke om blick og det synlige, som noe av det mest prominente ved fantastikk:

The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, or out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar. (Jackson, 2003: 43)

Den uendelige historie bruker speiling på flere måter. Den tar både i bruk speil helt konkret i handlingen, og samtidig på et mer abstrakt plan, da den speiler sin egen, indre struktur i de to delene. Den fokuserer på karakterer som har speilende og forvrengte trekk, der for eksempel Xayide speiler Barnekeiserinnen, og acharaiene som speiler sin egen, senere forvandling til slamuffer. Romanen bruker også portretter på et vis, fordi det er mye fokus på hvordan Bastian opplever seg selv: Hvordan han ser seg selv og sin egen kropp og identitet. Flere ganger påpekes det hvordan han i et speil studerer seg selv, eller hvordan han tror andre, for eksempel Barnekeiserinnen og Atréju, ser ham. Hans forvrengte syn på seg selv konkretiseres i Atréju, fordi Atréju hverken kjenner ham igjen eller har spesielt god innstilling til Bastian som en vakker prins, men blir glad når han endelig får se ham i sin faktiske form igjen, noe som er helt motsatt av Bastians eget selvbilde.

I romanen er det også hovedsaklig blicket som signaliserer overgangen fra det kjente til det ukjente og fantastiske. Første gang skillet mellom primær- og sekundærverdenen overskrides, er da Atréju og Ygrámul hører Bastians redselsskrik. Den aller viktigste scenen er likevel en som sirkler rundt blick, og som involverer et speil: Atréju ser Bastian i Tryllespeilporten. Tryllespeilporten viser en persons indre vesen; Atréju er dermed Bastians tvilling, han er en speiling av ham. Det Bastian ikke innser er at han ikke er en forvrengt, motsatt versjon av Atréju som Xayide er av Barnekeiserinnen, men at de to er dimensjoner ved hverandre. På samme måte som Bastian ligger inne i Atréju, er også Atréju i Bastian, både fordi Bastian på mange måter skriver historien og dermed også seg selv, og også fordi det på et nivå alltid har vært en helt inne i Bastian. Når Atréju så går gjennom speilporten glemmer han alt – seg selv, hva han skal, hvor han skal. Han «går inn i»

Bastian, og ender så opp med å transformere seg selv radikalt. For Bastian er dette et vendepunkt i historien. Han begynner å få mistanke om at skillet mellom virkeligheten og uvirkeligheten ikke er så absolutt som han trodde, og han ser en viss evne til å påvirke det Atréju gjør, selv om han ikke lar seg selv tro at det er det som skjer. Fordi Atréju har glemt alt, glemmer han også hva han skal når han kommer til Uten-nøkkel-porten, og at han må gjennom den. Bastian derimot, har ikke glemt det, og griper direkte inn i handlingen mens han leser:

Atréju ville gå sin vei. Han snudde seg, ruslet bort til den runde Tryllespeilporten og sto en stund og studerte baksiden av den uten å skjønne hva den skulle være til. Han bestemte seg for å gå videre, «Nei, nei, ikke gå!» sa Bastian høyt. «Snu Atréju, du må gjennom Uten-nøkkel-porten!» men snudde seg likevel mot Uten-nøkkel-porten igjen.⁸¹ (Ende, 2009: 100)

Det er her romanen, både Endes faktiske roman og boken Bastian leser, begynner å få trekk av det uhyggelige, og det fantastiske. Den er ikke lenger en enkel eventyrroman, slik Bastian opprinnelig trodde, den begynner å suge til seg umuligheter.

Dekonstruksjon av tid og sted som monologiske, uforanderlige kategorier dominerer mye av den fantastiske litteraturen, og er et av hovedtrekkene ved Endes roman også. Svært mange fantastiske romaner som involverer en bevegelse fra en primærverden til en sekundærverden og tilbake igjen, bruker oppløsningen av tid og sted, slik vi er vant med disse kategoriene, som et virkemiddel. «Classical unities of space, time and character are threatened with dissolution in fantastic texts. (...) Chronological time is similarly exploded, with time past, present and future losing their historical sequence and tending towards a suspension, an eternal present.» (Jackson, 2003: 46-47). Ofte vil protagonisten finne at på tross av at denne har vært borte i dager, uker eller år, vil det knapt ha gått noe tid som helst i sekundærverdenen. I tillegg bruker mange av disse bøkene et rom innenfor et rom, eller porter og terskler av ulike slag, som muligheter for å komme inn i sekundærverden, en verden som rent fysisk ikke kan eksistere i samsvar med primærverdenen. Eksempler på slike bøker er C.S. Lewis' *Narnia*-serie, hvor protagonistene kommer til Narnia gjennom for eksempel et klesskap, eller et maleri, og hvor de er borte i årevis, men når de kommer tilbake er alt akkurat slik de forlot det. I Michael Endes bøker utforskes dette på flere ulike måter, der han bruker forskjellige teknikker og virkemidler for å oppløse de sedvanlige reglene rundt tid og rom. I *Momo, eller kampen om tiden* møter protagonisten Momo tidsherren, Mester Hora, og får sjansen til å stoppe tiden totalt i en time, mens hun selv, som den eneste, får bevege seg fritt. I hele romanen generelt er tiden et viktig tema, der tiden blir stjålet fra menneskene. Momo stopper tiden

81 Atréju hatte Lust, wegzugehen. Er wandte sich zurück, ging auf das runde Zauber Spiegel Tor zu und betrachtete dessen Rückseite einige Zeit, ohne zu begreifen, was es bedeuten sollte. Er beschloß, fortzugehen, «Nein, nein, nicht fortgehen!» sagte Bastian laut, «kehr um, Atréju. Du mußt durch das Ohne Schlüssel Tor!» wandte sich dann aber doch wieder dem Ohne Schlüssel Tor zu. (Ende, 2010: 101)

totalt for å kunne ta den tilbake, og gjenopprette det ekvilibrium romanen startet med; samfunnet som leseren ble introdusert til i starten av romanen, og som drastisk ble endret i løpet av hendelsesforløpet, kommer tilbake igjen i samme form på slutten. Det er som om samfunnet har blitt satt på pause, eller suspendert, som Jackson sier.

I *Den uendelige historie* blir Bastian forflyttet til et helt annet sted, og opplever at det knapt har gått noe tid i det hele tatt når han kommer tilbake, på tross av at han vært i Fantásia i lang tid. Bastians eventyr i Fantásia fører til svært mye trøbbel og uferdige historier, men i et trekk som kan ligne Alices oppvåkning i *Alice in Wonderland*, blir alt bokstavelig talt vasket vekk og pent pakket unna, ved at Atréju lover at han skal ta seg av det. Det er en tilsynelatende temmelig enkel løsning, på en roman som har bygget opp svært mye kompleksitet og besvær for protagonisten. Problemet med denne gjenopprettelsen av ekvilibrium som svært mange av disse romanene opererer med, er at det trekket som for Jackson er svært subversivt, blir reversert tilbake, som om det aldri hadde skjedd.

With time, as with space, it is the intervals between things which come to take precedence in the fantastic: part of its transformative power lies in this radical shift of vision from units, objects, and fixities, to the intervals between them, attempting to see as things the spaces between things.
(Jackson, 2003: 48)

Det fantastiske skal for Jackson stille spørsmålsteget ved det som blir ansett som virkelig, ved å utforske hva som skjer når så grunnleggende kategorier som tid og sted opphører, eller ikke lenger fungerer slik de vanligvis gjør. Det er en litteratur opptatt av nøling og usikkerhet. I Endes roman eksemplifiseres dette svært godt i kapittelet der Bastian kommer til bergmannen Yor, helt på slutten av reisen sin. Yor jobber i Minroud, billedgruven som består av de glemte drømmene fra Bastians primærverden. Alle de drømmene havner i berget, og utgjør dermed Fantásias grunnvoll. Yor graver frem og tar drømmene med opp i dagslyset. De har form av florlette glassplater med et bilde på. Hele passasjen som beskriver Yors Minroud og bildene leder leseren over på en idé om at dette er en metaforisk beskrivelse av underbevisstheten: ««Det er de glemte drømmene fra menneskeverdenen,» forklarte Yor. «(...) Jo dypere man graver, desto tettere ligger de. Hele Fantásia hviler på en grunnvoll av glemte drømmer.»»⁸² (Ende, 2009: 393). Bastian er nødt til å finne en av sine egne, glemte drømmer blant alle disse. Han finner ingen som sier ham noe blant dem Yor allerede har gravd fram, og han må derfor bli med ned i graven og grave selv. Problemet er at det ikke er noe lys i graven, og i motsetning til Yor som er blind i lyset men kan se i mørket, har ikke Bastian denne evnen. Han blir nødt til å grave i mørket.

82 «Es sind die vergessenen Träume aus der Menschenwelt», erklärte Yor. «(...) Je tiefer man hinuntergräbt, desto dichter liegen sie. Ganz Phantásien steht auf Grundfesten aus vergessenen Träumen.» (Ende, 2010: 401)

[Bastian] fulgte bergmannen til sjakten og klatret opp i heiskurven sammen med ham, og så sank han ned i gruva Minroud. Dypere og dypere gikk det. Den siste rest av dagslys oppe fra åpningen var forsvunnet for lengst, men kurven fortsette bare å synke nedover i mørket. (...) *Hvor lenge denne tiden varte, er ikke godt å si, for den slags arbeid lar seg ikke måle i dager eller måneder.*⁸³ (Ende, 2009: 396-397, min utheving)

Her har både tid og sted blitt satt ute av spill, ved at Bastian er nødt å arbeide i totalt mørke, og også total stillhet, for å ikke ødelegge de skjøre glassbildene. I løpet av arbeidet med å skjærpe fram disse bildene oppdager Bastian et subtilt skifte i seg selv, der mørke og stillhet dominerer, fremfor tid, lys og blick. I Yors Minroud finner Bastian at alle de kreftene og evnene han har ønsket seg på ferden sin ikke hjelper i søken etter det som virkelig teller. I lyset ville han ha styrke og makt; i mørket kreves stillhet og tålmodighet. Jackson sier at det fantastiske oppstår ut av oppløsning, som når tiden slutter å bety noe for Bastian i mørket:

It would be impossible to arrive at a comprehensive list of all the various semantic features of the fantastic, but it is possible to see its thematic elements as deriving from the same source: a dissolution of separating categories, a fore-grounding of those spaces which are hidden and cast into/as darkness, by the placing and naming of the «real» through chronological temporal structures and three-dimensional spatial organization. (Jackson, 2003: 48)

Det er når Bastian blir nødt til å jobbe i mørke, stillhet og et tidsvakuum at han finner den virkeligheten han gjennom hele *Fantasia* har vært på utkikk etter. Romanen uttrykker en følelse av misnøye med de etablerte «sannhetene» om hva som er bra, hva som utgjør en helt, hva som utgjør en god person. Lys og blick hjalp ikke Bastian, men mørke og tidløshet gjør.

Mørket i romanen har en annen funksjon også, en svært vanlig i litteratur. Når Bastian blir fortalt at han må jobbe i stummende mørke, grøsser han. Mørket og det uvisse driver fram frykten. Denne frykten for mørket og det uvisse leder over på frykten for «det andre» i litteraturen.

Det andre

I løpet av oppgaven har jeg argumentert for at barnelitteraturen også representerer en form for «andre», at det er en feminin type litteratur, fordi den tematiserer det uvisse og det ukjente, det potensielt ukontrollerbare og undergravende i barnet. Det feminine representerer det som ikke blir sett, det som ikke blir snakket om. Jackson har en bred definisjon av hva det andre er, som

83 [Bastian] folgte dem Bergmann zu dem Schacht, bestieg mit ihm zusammen den Förderkorb, und dann fuhr er in die Grube Minroud ein. Tiefer und tiefer ging es hinunter. Längst war der letzte spärliche Lichtschein, der durch die Öffnung des Schachtes drang, geschwunden, und noch immer sank der Korb in der Finsternis abwärts. (...) Wie lange diese harte Zeit dauerte, läßt sich nicht sagen, denn solche Arbeit läßt sich nicht nach Tagen oder Monaten bemessen. (Ende, 2010: 404-405)

hovedsaklig fokuserer på hvordan det andre gjerne er det som oppleves som en trussel:

That which is not seen, that which is not said, is not «known» and it remains as a threat, as a dark area from which any object or figure can enter at any time. The relation of the individual subject to the world, to others, to objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central to the modern fantastic. (...) The subject's relation to the phenomenal world is made problematical and the text foregrounds the impossibility of definitive interpretation or vision: everything becomes equivocal, blurred, «double», out of focus. (Jackson, 2003: 49)

Det andre er et begrep som har blitt definert blant annet av Simone de Beauvoir, i *The Second Sex*. Det andre relaterer i hennes bok til kvinnen som «den andre» i forhold til mannen, som regnes som utgangspunktet for erkjennelse og viten. Alle tings logiske utgangspunkt er den maskuline størrelsen, mens det feminine representeres dens motsats, det som er undergravende og truende.

De mange likhetene som eksisterer mellom det feminine i litteraturen og *Den uendelige historie* er ikke tilfeldig, når en trekker romanens sjanger inn i ligningen. Det fantastiske er per definisjon noe som er på siden av det realistiske, noe som setter seg i et motsetningsforhold, og ikke vil la seg selv hindre eller begrenses av kategorier realistisk litteratur tradisjonelt sett har vært nødt til å følge. Både det postmoderne og det fantastiske er opptatt av en utforskelse av grenser og det som er annerledes. Under dette finner man motiver som metamorfoser, dobbeltgjengere, dualisme, det gode mot det onde, speilinger, mytiske vesener og monstre (Jackson, 2003: 49). Det fantastiske tematiserer med andre ord *den andre*, og alt dette kan innebære. Svært ofte i litteraturen sidestilles den andre med det onde, det som er mørkt, skjult og negativt. Som jeg har argumentert, er det feminine en del av dette andre, definert som noe i motsetning til det maskuline som er dominant. Det maskuline regnes som «selvet», den en identifiserer seg utifra. Det har lenge vært praksis å opprettholde og styrke skillet mellom selvet og den andre, da den andre har blitt sett på som noe ikke bare negativt, men også noe ondt, som truer selvet fatalt. Fantastikken, derimot, motsetter seg denne automatiske tanken om selv/andre som en enkel godt/ondt-dikotomi. Ofte vil fantastikken bryte barrierene mellom de to, for å utforske hva som skjer når selv møter andre:

One of the central thrusts of the fantastic is an attempt to erase this distinction itself, to resist separation and difference, to re-discover a unity of self and other. (...) The concept of evil, which is usually attached to the other, is relative, transforming with shifts in cultural fears and values. *Any social structure tends to exclude as «evil» anything radically different from itself* or which threatens it with destruction, and this conceptualization, this naming of difference as evil, is *a significant ideological gesture*. (Jackson, 2003: 52, min utheving)

Den betydningsfulle, ideologiske gesten Jackson her snakker om finner man blant annet uthevet og undersøkt gjennom feminismeteori, der ulike teoretikere har gått inn i litteratur og revurdert de

tolkningene som har blitt standard i kanoniserte verker. De har også gått inn for å finne og løfte fram verker som har vært oversett fordi de har vært skrevet av kvinner, og dermed regnet som mindreverdige litteratur.⁸⁴ Dette ideologiske arbeidet bærer i seg en total revurdering av kvinnen som mannens andre, og viser hvordan skillet er arbitrært, og grunnlagt i et ønske om å beholde maktstrukturer som har gavnet en mannlig elite i samfunnet. Disse strukturene kan kun opprettholdes dersom *den andre* blir definert som noe negativt, og dermed er nødt til å undertrykkes, for ikke å skade samfunnet. Annerledesheten til denne kommer forut negativiseringen av denne, «the other is defined as evil precisely because of his/her difference and a possible power to disturb the familiar and the known.» (Jackson, 2003: 53). Både fantastikken og feminismen setter søkelyset på disse problemene i samfunnet, ved å tematisere dem i litteraturen.

I Bastian finnes hans andre hovedsaklig i ham selv, noe som er et vanlig trekk i fantastisk litteratur. Den andre er ikke noe enkelt utenforliggende definerbart, men heller noe som begynner innenfra, og får et utadvendt preg, idet jeget forsøker å distansere seg fra det som oppleves som ikke-jeg:

(...) an impression of uncertainty as to the genesis of the dark «other», introducing doubt as to whether it is self-generated, or undoubtedly external to the subject. (...) fantasies structured around dualism (...) reveal the *internal* origin of the other. (...) The text is structured around a dialogue between self and self *as* other, articulating the subject's relation to cultural law and to established «truths», the truths of the establishment. (Jackson, 2003: 55)

Som følge av dette blir det som er annerledes fra det dominerende jeget klassifisert som andre, for at jeget skal kunne føle seg helt. Dette har funnet sin rot hovedsaklig i kvinner, som påpekt av blant annet Simone De Beauvoir, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, og Elaine Showalter; og i andre nasjonaliteter, som påpekt av Edward Said i hans bok om orientalisme. Fantastikken snur opp ned på tanken om at den andre kommer utenfra. «(...) self becomes other through a self-generated metamorphosis, through the subject's alienation from himself and consequent splitting or multiplying of identities (...)» (Jackson, 2003: 59). Dette er noe en ser i blant annet Franz Kafkas «Metamorfosen» og R. L. Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde*, der en selv *blir* den andre både fysisk og psykisk, men med en samtidig bevissthet om at det er nettopp dette som skjer. Problemet blir da hvordan å skulle forholde seg til annerledesheten, når en ikke kan avfeie den som noe eksternt.

Bastian er den andre både for seg selv og for dem rundt ham. Han føler seg distansert fra faren sin og sine jevnaldrende; hans status som feminisert skikkelse i primærverdenen utvelger ham

84 Vurderingen av en viss type litteratur som mindreverdig gjelder også barnelitteraturen, som regnes for å være «kun for barn», en mindreverdig størrelse i samfunnet, og dermed regnes for å ikke ha noen tyngde i litteraturkanonene. Denne har også blitt, og blir fremdeles til dels oversett innen akademia, på linje med kvinnelitteraturen. Dette synet forsterker dermed likhetene mellom barnelitteraturen og kvinnelitteraturen, i deres felles, arbitrært tildelte status.

som mobbeoffer, en klassekameratene hans kan designere rollen «den andre» til. Han forsøker å skille seg fra denne andre gjennom metamorfosen inn i en drømmeaktig liksom-helt, som viser seg å være marerittaktig i stedet. I Bastians originale andre er det kun usikkerhet – når Bastian transformerer hele selvet sitt i Fantasia, blir han et helt separat «andre», noe som skaper uhygge, fordi han sakte går mot å bli totalt «ikke-jeg»:

Behind metamorphosis (self becoming another, whether animal or vegetable) and pandeterminism (everything has its cause and fits into a cosmic scheme, a series in which nothing is by chance, everything corresponds to the subject), the same principle operates, in a sense of correspondence, of sameness, of a collapse of differences. Doubles, or multiple selves, are manifestations of this principle (...) (Jackson, 2003: 50)

Ikke bare fragmenterer Bastian i jeg og ikke-jeg, men i Fantasia forsøker han å smelte sammen med den speilvendte dobbeltgjengeren sin, Atréju. Det er når han tør møte og omfavne sitt «andre» i en syntese mellom jeg og ikke-jeg, at følelsen av uhygge forsvinner. Det er Bastians selv som hovedsaklig utgjør trusselen i romanen. Bastian *blir* vitterlig antagonist, den andre, en slags Dr. Jekyll and Mr. Hyde-transformasjon: «Det var oppstått et nytt ønske i [Bastian], og for første gang var det et som fikk ham til å virke utilnærmelig eller rett og slett dyster og uvennlig. (...) Han ville være farlig, farlig og fryktet! En som alle måtte passe seg for – også Fuchur og Atréju!»⁸⁵ (Ende, 2009: 295). Han forsøker å løse dette problemet med sin indre kognitive dissonans ved å ønske fram en separat antagonist: Xayíde. Xayíde blir Bastians mørkeside personifisert, og det er illustrerende at det er nettopp som kvinne Bastian lar sin andre konkretiseres. Når Bastian ikke vil se Xayídes ondskap og lureri, ligger det til grunn et perverst og transgressivt ønske om å omfavne sin mørkeside, og la denne få fullt utspill. Xayíde ytrer de ønskene Bastian selv ikke tør formulere: ««Du tenker for mye på andre, herre og mester,» hvisket hun. «Men ingen har rett til å dra oppmerksomheten bort fra din egen viktige utvikling. Hvis du ikke blir sint på meg, o herre, så vil jeg tillate meg å gi deg dette rådet: Tenk mer på din egen fullkommenhet!»»⁸⁶ (Ende, 2009: 317). Det er også Xayíde som overtaler Bastian til å la seg selv krone til keiser, men hun hadde ikke klart dette dersom det ikke allerede lå et ønske om denne maktovertagelsen i Bastian allerede. Han forsøker å møte Barnekeiserinnen igjen, men hun er ikke i Elfenbenstårnet. Xayíde hvisker da innsmigrende til ham det ønsket som roten til allerede hadde oppstått i starten av hans reise, da han fikk AURYN: Total makt over alle ting og vesen i Fantasia:

85 Ein neuer Wunsch war in ihm erwacht, und zum ersten Mal war es einer, der ihn unnahbar und sogar düster erscheinen ließ. (...) Er wollte gefährlich sein, gefährlich und gefürchtet! Einer, vor dem jeder sich in acht nehmen mußte – auch Fuchur und Atréju. (Ende, 2010: 301)

86 «Du denkst viel zuviel an andere, Herr und Meister», flüsterte sie. «Aber niemand ist es wert, deine Aufmerksamkeit von deiner eigenen wichtigen Entwicklung abzuziehen. Wenn du mir nicht dafür zürnst, o Herr, so wage ich es, dir den Rat zu geben: Denke mehr an deine Vollkommenheit!» (Ende, 2010: 323)

«(...) Jeg tror [Barnekeiserinnen] har forlatt Fantásia for alltid, og at du er etterfølgeren hennes, herre og mester.» (...)

«Jeg?» utbrøt han. Røde flekker spratt fram på kinnene hans.

(...) «Hun har gitt deg symbolet på makten sin. Hun har overlatt riket sitt til deg. Nå blir du Barnekeiseren, min herre og mester. Og du er i din gode rett. Du har ikke bare reddet Fantásia ved at du kom, men du skapte det på nytt fra grunnen av! Alle her – ja, jeg også – er jo ikke annet enn dine skapninger! (...)»

Og mens Bastians øyne begynte å gløde mer og mer i en kald feber, fortalte Xayíde ham om et nytt Fantásia, om en verden som skulle formes etter Bastians forgodtbefinnende ned til de minste detaljer. Her kunne han skape og tilintetgjøre som han lystet (...).⁸⁷ (Ende, 2009: 338-339)

Når protagonisten ikke kan tenke disse tankene eller utøve disse handlingene selv, lar denne dem utføres av en stedfortredende, som Dr Jekyll gjør når han maner fram Mr Hyde; som Bastian gjør når han maner fram Xayíde.

Romanen ender likevel opp med en forening av Bastians selv og hans andre. Helt konkret sies det i kapittelet med fru Aiuóla at «Og det var svært viktig for den lille gutten, for selv om han alltid ønsket å være en annen enn den han var, så ville han likevel ikke forandre seg.»⁸⁸ (Ende, 2009: 378). I møtet med fru Aiuóla blir Bastian elsket akkurat slik som han er, på tross av alt det onde han har gjort i Fantásia. Det er dette som leder Bastian til en visshet om at han må greie å overkomme seg selv som andre, for å kunne fortsette på reisen sin. Bastian kommer da til Yor, som vi allerede har sett representerer en form for underbevissthet. Det er ikke uten grunn at Bastian ligger og graver i hulene etter en glemt drøm: «Whereas themes of the self, the «I», deal with problems of *consciousness*, of vision and perception, themes of the other, the «not-I», deal with problems generated by desire, by the *unconscious*.» (Jackson, 2003: 51). Han er drevet av *lidenskapen*, representert som kjærligheten til faren sin, og ønsket om å gjenforenes med ham, og dette gjør at han omfavner selvet sitt som det er, både de negative og de positive sidene ved det.

Omstyrte eller nøytraliserende?

Den uendelige historie oppfyller mange av Jacksons krav til subversivitet. Likevel oppfattes ikke romanen som spesielt subversiv. Det er flere grunner til dette. Jackson sier selv:

87 «(...) Ich glaube, daß [die Kindliche Kaiserin] für immer Phantásien verlassen hat und daß du ihr Nachfolger bist, Herr und Meister.» (...) «Ich?» stieß er hervor. Auf seinen Wangen zeigten sich rote Flecken. (...) «Sie hat dir das Zeichen ihrer Vollmacht gegeben. Sie hat dir ihr Reich überlassen. Du wirst nun der Kindliche Kaiser sein, mein Herr und Meister. Und es ist dein gutes Recht. Du hast Phantásien nicht nur gerettet, indem du kamst, du hast es doch erst geschaffen! Wir alle – auch ich selbst – sind nur deine Geschöpfe! (...)» Und während Bastians Augen mehr und mehr in einem kalten Fieber zu glänzen begannen, erzählte ihm Xayíde von einem neuen Phantásien, von einer Welt, die bis in alle Einzelheiten nach Bastians Belieben zu gestalten war, in der er nach Willkür schaffen und vernichten konnte (...) (Ende, 2010: 347)

88 Und das war sehr wichtig für den kleinen Buben, denn bisher wollte er zwar immer ein anderer sein, als er war, aber er wollte sich nicht ändern. (Ende, 2010: 386)

Fantasies are not, however, countercultural merely through this thematic transgression. On the contrary, they frequently serve (as does Gothic fiction) to re-confirm institutional order by supplying vicarious fulfilment of desire and neutralizing an urge towards transgression. (Jackson, 2003: 72)

Dette er et poeng som må tas hensyn til når man skal vurdere subversiviteten i en roman som *Den uendelige historie*. Michael Endes meninger om det undertrykkende, kapitalistiske samfunnet skinner klart gjennom, både i fortelleren og karakterene. Romanen har en tydelig didaktisk målsetning, hvor fantasi, lek og kreativitet vurderes høyt. Samtidig møter disse kvalitetene motstand i et samfunn som i romanen – og implisitt, føler vi Ende sier, vårt eget samfunn – har blitt kaldt, distansert og fullt av løgner. Gjennom intrikat bruk av metafiksjonalitet forsøker Ende å motvirke dette kalde samfunnet, der fantasien forvrenses til å bli løgn. Romanen ender dog ikke i en subversiv bevegelse, den tilbyr «vicarious fulfilment of desire», og gjenoppretter den kulturelle ordenen historien begynte med. I rammefortellingen har ingenting egentlig endret seg, bortsett fra Bastian og farens forhold. Denne tilbakevendingen til den originale strukturen, som Bastian først ville vekk fra, er et svært vanlig trekk i barnelitteraturen, som påpekt av blant andre Nodelman og Reimer:

The main emphasis of children's literature is the didactic effort to educate children into sharing an adult view of the world and, also, of what it means to be a child. As a result, many versions of the generic story try to persuade young readers that despite its boredom, home, representative of adult values, is a better place than the dangerous world outside. (Nodelman og Reimer, 2003: 200)

I *Den uendelige historie* er det ikke kjedsomheten som er Bastians problem, men det faktum at han er usynlig hjemme, og mobbet på skolen. De generiske trekkene Nodelman og Reimer har observert stemmer dog; hjemmelivet, den primære verdenen, oppfattes som negativ, og protagonisten vil bevege seg vekk fra dette. Bastian ønsker å være noen helt andre i Fantasia enn den han er i sin primærverden. Samtidig som romanen kritiserer det samfunnet Bastian rømmer fra, vil den ikke la Bastian slite seg helt løs. Protagonisten skal ideelt sett innse at primærverdenen er et positivt sted å være; denne «lærer seg en lekse». Likevel kan man argumentere for at romanen ender litt mer ambivalent enn som så, på tross av Bastians hjemkomst – eller kanskje på grunn av den. Nodelman og Reimer poengterer nemlig videre:

This ambivalence defines childhood as it is depicted in what strikes us as being the most interesting children's literature: a complex interweaving of adult and childlike concerns. As Peter Hollindal suggests, it is «a noticeable feature of some major «classic» children's books that they test and undermine some of the values which they superficially appear to be celebrating». In their ambivalent expression of contrary values, such books offer readers room to speculate, space to grow in. (Nodelman og Reimer, 2003: 201)

Romanens behandling av ulike temaer den på en side stiller som enhetlig positive, som for eksempel fantasi og kreativitet, blir snudd og vendt på, til det har blitt vurdert fra alle kanter. I romanens andre del er det nettopp Bastians ukontrollerte bruk av kreativiteten sin som er i ferd med å bli hans undergang. I tillegg kan man si at Bastian vender tilbake til sin egen verden igjen, ja, men samtidig avslutter romanen med at herr Koreander sier: ««Bastian Balthasar Bux,» brummet han, «hvis jeg ikke tar helt feil, kommer du til å vise mange mennesker veien til Fantásia, så de kan bringe oss livets vann.»»⁸⁹ (Ende, 2009: 419). Romanen konkluderer altså med at selv om Bastian ikke kan leve i en sekundær, fantasirik og ønskeoppfyllende verden, men må tilbake til den vanskelige og grå hverdagen sin, betyr ikke det at han ikke kan vende tilbake til Fantásia også – men kanskje på ulike måter.

Videre er det ikke bare Bastian som beveger seg mot en mer voksen verdensforståelse; de voksne i Bastians liv beveger seg mot en mer barnlig og åpen verdensforståelse, som illustrert ved faren: «Og nå begynte Bastian å fortelle hva han hadde opplevd. Han fortalte alt temmelig utførlig, og det varte i flere timer. Faren hørte på ham slik han aldri før hadde hørt på gutten. Han forsto hva Bastian fortalte ham.»⁹⁰ (Ende, 2009: 413). Her sitter Bastian i en posisjon tilnærmet lik en forelder som forteller barnet sitt en (didaktisk) historie, og faren er den som «lærer en lekse», slik barneprotagonister gjerne gjør. Romanen opprettholder sin originale didaktikk om barnlig lek, kreativitet og fantasi som noe positivt, men ikke enhetlig positivt. Det er balansen som er positiv. En syntese mellom det maskuline, det som regnes for primært, virkelig, det lyse, voksne og normale; og det feminine, det som er på siden, det mørke, skjulte, det som er annerledes, barnlig og fantastisk.

89 «Bastian Balthasar Bux», brummete er, «wenn ich mich nicht irre, dann wirst du noch manch einem den Weg nach Phantásien zeigen, damit er uns das Wasser des Lebens bringt.» (Ende, 2010: 428)

90 Und nun begann Bastian zu erzählen, was er erlebt hatte. Er erzählte alles ganz ausführlich, und es dauerte viele Stunden. Der Vater hörte ihm zu, wie er ihm noch nie zugehört hatte. Er verstand, was Bastian ihm erzählte. (Ende, 2010: 422)

Hvorfor *Den uendelige historie* er kvinneskrift

Å velge feministisk litteraturteori som utgangspunkt for en analyse av en barneroman har sitt grunnlag i det faktumet at feministisk teori er, i sitt grunnsyn, en litteraturteori som fremhever nylesing og omlesing av litteratur som noe av det viktigste en teoretiker kan foreta seg. Da feminismen var i ferd med å vinne fram, var det på grunn av at en så en inkongruens mellom hvordan visse verker ble og hadde blitt lest, og hvordan disse nye teoretikerne, som startet den feministiske litteraturteorien, leste disse verkene. Det var mangelfulle analyser av kvinnelige karakterer, så vel som mangelfull oppmerksomhet rettet mot romaner av kvinner. Den litterære kanon har opp gjennom historien bestått nesten utelukkende av mannlige forfattere. De feministiske teoretikerene så på dette som et problem, der et helt sjikt av litteraturen – den skrevet av og om kvinner – hadde blitt oversett og nedvurdert. Ikke nødvendigvis på grunn av noen mangel i kvalitet, men på grunn av en misoppfattelse av kvinnelige forfattere som grunnleggende dårlige forfattere, fordi de er kvinner: «Victorian physicians believed that women's physiological functions diverted about twenty percent of their creative energy from brain activity.» (Showalter, 1985: 250).

Feministisk litteraturteori forsøker dermed å se gjennom det som har gått foran, se allerede leste og teoretiserte verker i et nytt lys og fra en ny vinkel. De leter også etter oversette verker, påpeker hvilke kvaliteter de har, og som har blitt urettmessig oversett. Selv om denne litteraturteorien ofte tar utgangspunkt i spenningen mellom kjønnene, det seksuelle, og den spesifikke undertrykkelsen – både litterær og faktisk – av kvinner, er kjønnsproblematikk ikke nødvendig for å bruke teorien:

What we here have been calling (the) female aesthetic turns out to be a specialized name for any practices available to those groups—nations, genders, sexualities, races, classes—all social practices which wish to criticize, to differentiate from, to overturn the dominant forms of knowing and understanding with which they are saturated. (DuPlessis, 1985: 285)

Jeg har brukt feministisk litteraturteori på *Den uendelige historie*, ikke som en analyse av kamp mellom kjønn, men en analyse av kamp mellom de som har makt og de som ikke har makt, noe som lenge har vært tilfellet mellom kjønnene, men som også er tilfellet for mange andre grupperinger i samfunnet. Denne asymmetrien i maktbalansen finner en også mellom voksne og barn. Barn behøver voksne, men voksne utnytter også makten sin, og finner det som helt naturlig at de har den, og ikke trenger å rettferdiggjøre den overfor barnet. Når jeg bruker begreper som feminin og

maskulin er det ikke om kjønn som biologiske størrelser, men om de begrepene som har koblet seg opp mot en viss type litterære kvaliteter. Teori rundt barnelitteratur er mangelfull, og preget av at barnelitteraturen ikke tas seriøst. Å analysere en barne- og ungdomsroman feministisk tilfører feltet en ny måte å lese og kritisere denne litteraturen på, og å teoretisere rundt den. I «Dancing Through the Mindfield» sier Annette Kolodny:

Though the argument is not usually couched in precisely these terms, a considerable segment of the most recent feminist rereadings of women writers allows the conclusion that, where those authors have dropped out of sight, it may be due not to a lack of merit in the work but, instead, to an incapacity of predominantly male readers to properly interpret and appreciate women's texts—due, in large part, to a lack of prior acquaintance. (Kolodny, 1985: 155)

Her kunne Kolodny også ha snakket om barnelitteraturen, og den voksne kritikeren. Det er særlig mannlige kritikere som enten ikke lar seg affektere av barnelitteratur, eller avfeier den som dårlig. Grunnene gitt for at barnelitteratur er dårlig, er blant annet at den ikke regnes som sublim nok til å anses som litterær. Barnelitteraturen er overtydelig, enkel, den er «kun» beregnet på barn. Mye barnelitteratur er også didaktisk motivert, noe som anses som et negativt trekk om en skal vurdere litteraritet, eller den er bare en enkel form for eskapistisk underholdning. Svært mange teoretikere benytter analysemetoder og et begrepsapparat som er utviklet i tilknytning til en spesifikk type litteratur: Det som regnes som god litteratur for voksne. Dette gjør at når dette begrepsapparatet kommer i møte med en litteratur skrevet på helt andre premisser, fungerer det ikke lenger, noe som mistolkes til å bety at det er litteraturen som er dårlig, ikke analysen og dens begreper.

Det er problematisk at en hel form for litteratur, på basis av hvem det er for, skal overses og nedvurderes, slik barnelitteraturen blir. Dette har direkte paralleller til måten kvinnelitteraturen ble oversett tidligere. Når det fremdeles eksisterer så mange fordommer mot barnelitteratur, vil en ikke være i stand til å se dens kvaliteter, fordi en får inntrykk av at det rett og slett ikke er noen kvaliteter der, og det er derfor den overses. Dette er tautologi lik den som ble benyttet for å begrunne kvinners manglende fremtreden i den litterære kanon forøvrig.

I min analyse av *Den uendelige historie* har jeg funnet at den har svært mange likheter med litteraturen av, for og om kvinner, gjennom bruk av teori som er skrevet rundt denne litteraturen, overført på Endes roman. I forordet til sitt magnus opus skriver Sandra M. Gilbert og Susan Gubar at i kvinnelitteraturen på 1800-tallet så de en del tendenser som knyttet denne litteraturen sammen på tross av forskjell i tid og rom. Blant annet fant de:

Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphores of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors—such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia. (Gilbert og Gubar, 2000: xi)

Flere av disse trekkene Gilbert og Gubar har funnet i kvinnelitteraturen, finner en også i *Den uendelige historie*. Her avbildes barnet som noe innestengt som forsøker bryte ut, som møter seg selv i form av kontraster og dobbeltgjengere, som gjennomgår kriser og angst. I barnelitteraturen ser en også gjerne en tilbakevendelse, til den innestengte tilværelsen hos foreldrene. I barnelitteraturens ideologi ligger dermed en oppfordring til å vokse, til å bryte ut, og å møte livet utenfor den vante, hjemlige sfæren. Samtidig sier litteraturen også at denne utbrytelsen, denne rebelske perioden er noe midlertidig, og at barnet skal vende tilbake, at det er positivt for barnet å vende tilbake. Etter en periode med spenning og farer innser også barnet gjerne at: «Borte bra, men hjemme best». Litteraturen sier dermed at barnet skal vokse, det skal *ha lyst til* å vokse, men det skal også være barn, og være under den voksnes kontroll, helt til den voksne mener barnet kan få lov til å bryte helt og holdent ut, og selv bli voksen – og dermed opprettholde sirkelen som sier at den voksne er i en maktposisjon som er naturlig.

Jeg har argumentert for at barnet, lik den kvinnelige karakteren, eller den kvinnelige forfatteren, leter etter en måte å definere seg selv på, en måte å bli seg selv på, i en (patriarkal) verden som vil fortelle barnet hva det er. Barnet opplever sin alder og sin «uferdighet» som et smertefullt hinder på veien til å bli voksen, til å bli «ferdig», på samme måten som kvinnen har opplevd dette, om kjønnet sitt:

At the same time, like most women in patriarchal society, the woman writer does experience her gender as a painful obstacle, or even a debilitating inadequacy; like most patriarchally conditioned women, in other words, she is victimized by what Mitchell calls «the inferiorized and «alternative» (second sex) psychology of women under patriarchy.» (Gilbert og Gubar, 2000: 50)

Mye av dette ser en uttrykt både direkte og indirekte i barnelitteratur, der barnet føler sin rebelske trang som noe uhyrlig, noe det vet med sikkerhet vil bli ansett negativt dersom barnet lar det utspille seg i den voksne verden. Barnet må derfor finne eller skape sin egen verden, vekk fra den voksne og det kritiske blikket, og slik få friheten til å vokse fritt. Her kommer det fantastiske inn som den perfekte måten å flytte barnet på, men samtidig ikke la det bryte helt ut. Flere fantastiske barneromaner innebærer et avbrudd eller en oppløsning av tid, slik at barnet kan utfolde sin kreativitet og sin trang til selvstendighet, uten å egentlig forstyrre den naturlige orden i den voksne

verdenen.

Når jeg inkluderer det fantastiske aspektet ved *Den uendelige historie* som essensielt for dens likhet med kvinneskrift, er det fordi fantastisk litteratur er per definisjon utenfor det vanlige, det normative og det allment aksepterte. Rent spesifikt tar fantastisk litteratur i bruk virkemidler som blant annet sekundære verdener, magi, umulige hendelser. Barnelitteraturen tar ofte i bruk det fantastiske som virkemiddel, og dette kan muligens være fordi de to typene litteratur er beslektet i hvordan de på overflaten tar for seg noe som regnes som utenfor det «virkelige». Barnet er enda ikke et «skikkelig menneske», fantastisk litteratur er ikke om en «skikkelig verden». Det fantastiske er også noe essensielt subversivt, som vist av Rosemary Jackson, hvilket er et trekk ved kvinneskriften. Nettopp fordi den er marginalisert og har stått utenfor den litterære kanon svært lenge, evner den å undergrave de «sannhetene» som antas og godtas i den maskuline litteraturen. Det samme gjelder barnelitteraturen. I *Den uendelige historie* har jeg funnet at dersom en ser forbi det tilsynelatende enkle plottet og de tilsynelatende flate karakterene, finner en at romanen bygger opp et komplekst nettverk av fantasi, kritisk blikk og subversivitet gjennom metafiksjon, karakterskildring og identitetsproblematikk.

Romanen diskuterer seg selv ved å tematisere seg selv eksplisitt, og i samme bevegelse diskuterer den også de romanene som er beslektet med den, gjennom sjangerbenevning eller tildelt aldersgruppe. Romanen problematiserer identitet for barnet, hva en helt er og kan være, hva fantasi er og kan være. Den gjør dette på samme måte som kvinneskriften har problematisert kjønn og hva det betyr å være en undertrykt og marginalisert størrelse i en kultur som bestemmer hva kvinnen er og skal være, uten å ha vilje eller lyst til å utføre en mer nyansert analyse. Barnet har, i likhet med kvinnen, blitt fortalt hva det er og hvordan det skal oppføre seg. Endes roman tar opp dette på flere lag, hvor han gjennom den ukonvensjonelle karakteren Bastian skaper en helteskikkelse som dekonstruerer den tradisjonelle eventyrhelten, helt til denne slutter å gi mening, annet enn i eventyrene selv. Fordi romanen er så eksplisitt metafiktiv, og påpeker dette igjen og igjen, er en nødt til å ta med dette i beregningen når romanen skal analyseres. Den tar for seg selv fiksjonalisering, og den problematikken som oppstår når en forsøker å passe inn i en uoppnåelig, idealisert rolle: Som Bastian når han forsøker å passe inn i Atréjus helterolle; som kvinnen når hun forsøker å passe inn i englerollen.

Når Bastian så på slutten ikke blir en tradisjonell eventyrhelt, når han hverken blir vakker, sterk eller modig i et trylleslag, men *blir seg selv igjen*, og blir lykkeligere av dette enn all ønskeoppfyllelse kunne få til i Fantasia, utfører romanen en svært subversiv handling. Den sier at barnet, det feminiserte barnet, er positivt i seg selv, ikke kun som en skikkelse på vei til å bli

voksen, men positivt fordi det er barn, og har barnlige kvaliteter som evne til å se ting på en annen måte enn den voksne, kreativitet, lekenhet og ren lykke over å være til. Romanen sier nøyaktig dette selv, i en av de siste scenene, der Bastian bader i Livets Vann og har funnet at hans sanne vilje er å kunne elske:

Og det beste av alt var at han ønsket å være akkurat den han var. Selv om han hadde kunnet velge fritt blant alle muligheter, så hadde han valgt denne og ingen annen. For én ting sto helt klart for ham: Det fantes tusen forskjellige former for glede i verden, men i grunnen kunne alle summeres i én eneste – gleden ved å kunne elske. Begge deler var ett og det samme. Bastian beholdt denne gleden også da han kom tilbake til sin egen verden. Selv da han ble voksen og til slutt en gammel mann, forlot den ham aldri helt. Også i livets tyngste stunder beholdt han en hjertevarme som fikk ham selv til å smile, og som trøstet andre.⁹¹ (Ende, 2009: 408)

Ende vender her tilbake til starten av romanen sin, starten som utbroderte om menneskenes lidenskaper og lidenskapens mange former og fasonger. Ende avslutter romanen sin med en oppfordring til leseren. På samme måte som metafiksjonen i romanen oppfordrer leseren til å dele og håpe på å få oppleve Bastians eventyr og opplevelser i Fantasia gjennom kreativitet, oppfordrer nå slutten leseren til å beholde den gleden som barnet spesifikt har, fantasien, kreativiteten og varmen som er spesifikt for barnet. Ende oppmuntrer leseren til å bevege seg mot en syntese av voksen og barn, en syntese av maskuline og feminine verdier, en syntese av alvor – og av lykke.

91 Und das schönste war, daß er jetzt genau der sein wollte, der er war. Wenn er sich unter allen Möglichkeiten eine hätte aussuchen dürfen, er hätte keine andere gewählt. Den jetzt wußte er: Es gab in der Welt tausend und tausend Formen der Freude, aber im Grunde waren sie alle eine einzige, die Freude, lieben zu können. Beides war ein und dasselbe. Auch späterhin, als Bastian längst wieder in seine Welt zurückgekehrt war, als er erwachsen und schließlich alt wurde, verließ ihn diese Freude nie mehr ganz. Auch in den schwersten Zeiten seines Lebens blieb ihm eine Herzensfroheit, die ihn lächeln machte und die andere Menschen tröstete. (Ende, 2010: 416)

Litteraturliste

Beauvoir, Simone de. (1989). *The Second Sex*, oversatt av H. M. Parshley, New York: Vintage Books.

Campbell, Joseph. (1968). *The Hero With a Thousand Faces*, New York : Princeton University Press.

Cixous, Hélène. (1976). «The Laugh of the Medusa», *Signs*, 1, nummer 4, oversatt av Keith Cohen og Paula Cohen, ss. 875-893. (Lastet ned fra <http://www.jstor.org/stable/3173239> 31.05.11)

DuPlessis, Rachel Blau. (1985). «For the Etruscans», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. USA: Pantheon Books, ss. 271-291.

Ende, Michael. (2009). *Den uendelige historie*, oversatt av Erik Krogstad, Trondheim: Cappelen Damm.

Ende, Michael. (2010). *Die unendliche Geschichte*, München, Zürich: Piper.

Felman, Shoshana. (1993). *What does a woman want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore og London: The John Hopkins University Press.

Felski, Rita. (1995). *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Filmer, Kath. (1992). *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature*, Ohoi: Bowling Green State University Popular Press.

Gardiner, Judith Kegan. (1981). «On Female Identity and Writing by Women», *Critical Inquiry*, 8, nummer 2, ss. 347-361.

Gilbert, Sandra M. (1985). «What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss. 29-45.

Gilbert, Sandra M. og Gubar, Susan. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press: New Haven og London

Gubar, Susan. (1985). ««The Blank Page» and the Issues of Female Creativity», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss. 292-313.

Hume, Kathryn. (1984). *Fantasy and Mimesis – Responses to Reality in Western Literature*, Storbritannia: Methuen.

Jackson, Rosemary. (2003). *Fantasy: The Literature of Subversion*, USA og Canada: Routledge.

Kolodny, Annette. (1985). «Dancing Through the Mindfield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss. 144-167.

Miller, Nancy K. (1985). «Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss. 339-360.

Nikolajeva, Maria. (1990). «How Fantasy Is Made: Patterns and Structures in *The Neverending Story* by Michael Ende», *Children's Literature Review*, 138, ss. 34-41.

Nikolajeva, Maria. (2002). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, USA: Scarecrow Press, Inc.

Nodelman, Perry. (1988). «Children's Writing as Women's Writing», *Children's Literature Association Quarterly*, 13, nummer 1. ss 31-34.

Nodelman, Perry og Reimer, Mavis. (2003). *The Pleasures of Children's Literature*, Boston: Allyn and Bacon.

Oestreicher, Ute. (1989). «Michael Ende's *Die unendliche Geschichte*: A Parody of Romantic Images», *Philological Papers*, 35, ss. 112-116.

Ortner, Sherry B. (1972). «Is Woman to Man as Nature Is to Culture?», *Feminist Studies*, Volum 1, No. 2, ss. 5-31.

Paul, Lissa. (1993). «Enigma Variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature», i P. Hunt (red.): *Children's Literature: The Development of Criticism*, London og New York: Routledge, ss. 148-165.

J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.). (2007). *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.

Showalter, Elaine. (1985). «Feminist Criticism in the Wilderness», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss. 243-270

Showalter, Elaine. (1985). «Toward a Feminist Poetics», i E. Showalter (red.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, USA: Pantheon Books, ss.125-143

Waugh, Patricia. (2003). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London og New York: Routledge.

West, Candace og Zimmerman, Don H. (1977). «Women's Place in Everyday Talk: Reflections on Parent-Child Interaction», *Social Problems*, 24, nummer 5, ss. 521-529.