

Håkon Karlsen Larsen

"the awful darkness inside the world"

- En lesning av Cormac McCarthys *Blood Meridian, or the evening redness in the west* med hensyn til det groteske, det gotiske og det sublime

Takk

Takk til min veileder, Knut Ove Eliassen, for inspirasjon, gode tilbakemeldinger og sjenerøs tålmodighet. Takk også for svært interessante og lærerike seminarer om alt fra Rabelais og Montaigne til Friedrich Kittler i løpet av mastergraden. Og ikke minst: Takk for å ha introdusert meg for Tuxedomoon!

Takk til alle jeg har blitt kjent med ved INL, medstudenter som forelesere, og en ekstra takk til Egil for kaffepauser og utenomfaglig påfyll, og for å ha lest og kommentert en del av oppgaven.

Takk til familien min for uvurderlig støtte: Dere stiller alltid opp hvis det trengs. Det setter jeg alltid stor pris på.

Til slutt vil jeg takke min samboer, Maren-Anne, som når dette skrives sitter og korrekturleser oppgaven. Jeg er glad i deg! Eventuelle skrivefeil i oppgaven må tas opp med henne.

Håkon Karlsen Larsen

Mai 2012

Innhold

Innledning.....	8
Cormac McCarthy – en grenselandsforfatter.....	14
Forskning	15
Kapittel 1: Teori. Det groteske, det gotiske, det sublim.....	19
Det groteske	19
Etymologi, historisk bakgrunn.....	19
Ambivalens og heterogenitet.....	20
Det gotiske.....	23
Historisk bakgrunn.....	23
Gotisk litteratur	24
American Gothic.....	25
Det sublim.....	27
Definisjon og begrepsavklaring	27
Burke	29
Kant.....	29
Kapittel 2: Innhold, historisk bakgrunn, struktur	32
Handlingssammendrag.....	32
Historisk bakgrunn.....	33
Westernmyten.....	34
The Kid som protagonist.....	36
Anakronier	38
Gjentagelser	40
Paratekst.....	42
Kapittel 3: Det groteske i <i>Blood Meridian</i>	44
Glantonbanden.....	44
The judge og det monstrøse.....	48
<i>Et In Arcadia Ego</i> – dommeren og døden	52
Kapittel 4: Gotiske trekk i <i>Blood Meridian</i>	56
Kapittel 5: Det sublim i <i>Blood Meridian</i>	69
Den formløse naturen	69
"Death hilarious" –grenseoverskridende vold	70
Fortellerdistansen	77

Avslutning.....	80
Litteraturliste.....	84

*Now there's a fire down below
But it's coming up here
So leave everything you know
Carry only what you fear
On the road the sun is sinking low
The bodies hangin' in the trees
This is what will be
This is what will be*

– Bruce Springsteen - "Magic"

A lobeshaped moon rose over the black shapes of the mountains dimming out the eastern stars and along the nearby ridge the white blooms of flowering yuccas moved in the wind and in the night bats came from some nether part of the world to stand on leather wings like dark satanic hummingbirds and feed at the mouths of those flowers. Farther along the ridge and slightly elevated on a ledge of sandstone squatted the judge, pale and naked. He raised his hand and the bats flared in confusion and then he lowered it and sat as before and soon they were feeding again (McCarthy 1985:148).

Sitatet ovenfor er talende for universet i *Blood Meridian* (1985), Cormac McCarthys særdeles voldelige roman om en bande skalpjegere i Amerika rundt 1850. Hva framstiller denne passasjen? Vi kan først bemerke at det markeres en over- og underside av verden, der bindeleddet mellom delene er flaggermusen. I en simile blir svermen av flaggermus omtalt som djevlesk, og dermed er det som om noe ondt er på vei opp til jordens overflate. Flaggermusen er et terskelvesen – anatomisk, men også i levesett –, et monstrøst vesen som beveger seg i grenselandet mellom natt og dag. Den er et skumringsdyr. Gjennom sitt særpreg ser vi at flaggermusen i dette sitatet fungerer som en markør i fusjonen mellom sfærer som vanligvis holdes atskilt. En kunstform der en slik fusjon er et sentralt trekk, er den *groteske*, og Wolfgang Kayser omtaler i *The Grottesque in Art and Literature* flaggermusen som selve inkarnasjonen av det groteske dyret (1963: 183). I hvilken grad McCarthy henter inspirasjon fra den groteske kunsten, er ett av romanens mest iøynefallende trekk.

I *Blood Meridian* er verden fremmed. Kayser bemerket at det groteske uttrykker en fremmedgjort verden (1963: 84). Det groteske forbindes ofte med det som er underlig, rart eller fantastisk (i ordets rette forstand), og i kunsten brukes ofte groteske motiver for å spille på menneskets frykt for å miste den trygge, kjente og håndterbare verden av syne. Det groteske bidrar til å skape en visjon om en ubeboelig verden, en verden tappet for mening. Den groteske verden er i slekt med det absurde og kan karakteriseres ved det den mangler: fasthet, stabilitet, orden (Connelly 2003: 4). I så måte er det naturlig å diskutere det groteske via negativer, altså ved hva det ikke er. Dette fordi effekten av det groteske er at det undergraver etablerte kategorier og mønstre.

I det innledende sitatet er det, i tillegg til flaggermusen, en annen grenselandsskikkelse, nemlig han som i romanen omtales som *the judge* – dommeren. Han er av Harold Bloom omtalt som den mest fryktinngytende karakteren i amerikansk litteratur (2010: vii). Vi ser at flaggermusene reagerer med forvirring når han løfter hånden. De sataniske flaggermusene og *the judge*: Gjennom håndbevegelsen strekes det opp en forbindelseslinje mellom dem; det er som om *the judge* kontrollerer horden av flaggermus som svermer rundt ham. En lignende reaksjon har de fleste andre som suges inn i hans kraftfelt. Ingen av de andre karakterene i romanen når opp til hans intellektuelle nivå, og når dommeren taler, lytter alle.

The judge er i høyeste grad en grotesk figur. Alt ved ham peker i ulike retninger. På den ene siden er han to meter høy og 170 kilo tung, fullstendig hårløs og albino. Men ansiktet hans er et barns. At han akseiler rollen som herre over alt, er tydelig i åpningssitatet. Rent bokstavelig ser vi det også, der han sitter på en forhøyning, hevet over landskapet og sine reisefeller og med full oversikt over landskapet rundt seg. "Whatever in creation exists without my knowledge exist without my consent", sier han (BM: 198). Kun naturen kan gjøre mennesket til slave, hevder han, og derfor må alt som eksisterer legges under hans kontroll. I sin groteske framtoning er *the judge* vanskelig å definere, og dette er noe av det som gjør ham så truende. Han virker ikke å være av denne verden, og det kan virke som om han ved ren vilje hever seg over den.

Flaggermusen er langt på vei emblematiske for romanen, siden det kan virke som om selve handlingen i *Blood Meridian* utspiller seg i grenselandet mellom natt og dag, i et litterært

univers som virker å dra veksler på *gotisk litteratur*. Undertittelen til romanen er *The Evening Redness in the West*, og som leser får man inntrykk av at det sjelden eller aldri blir ordentlig lyst eller mørkt, snarere er det som om alt skjer i en evigvarig skumring. Vi merker det ovenfor også, der det ser ut til å foregå en gradvis formørkning. De svarte fjellene forstyrrer stjernelyset, flaggermusene, djevelens stedfortredere, invaderer de hvite blomstene. Stemningen i denne skildringen er foruroligende, i og med den sparsomme lyssettingen og flaggermusenes oppstigning. Det er som om noe er i emning.

En slik vedvarende truende atmosfære er typisk for den gotiske litteraturen. I *Blood Meridian* tegner McCarthy opp et gotisk rom, hvis vegger består av frykt og mørke – et rom som bebos av monstrøse terskeleksistenser som flaggermusene og the judge, og der den normale virkeligheten jevnlig suspenderes. Det gotiske konnoterer gjerne noe før-moderne eller barbarisk, et tilbakelagt stadium som likevel truer med å dukke opp igjen – i samfunnet, i mennesket –, og det ujevnelige i kulturen og i oss selv er temaer den gotiske litteraturen er kjent for å beskjeftige seg med. Grenseoverskridelser er en typisk inngang i denne tematikken, og ofte brukes groteske motiver som markører i gotisk litteraturs destabilisering av orden: Båndene mellom det gotiske og det groteske er sterke: I *Blood Meridians* gotiske rom, der kultur og natur spilles ut mot hverandre, utfolder det groteskes struktur seg.

Også med henblikk på naturskildringene, er den innledende passasjen typisk for romanen som helhet. *Blood Meridian* er en roman der naturen, og skildringen av den, får stor plass. Naturelementer får hos McCarthy kraft av å være handlende agenter. Hvis vi ser nærmere på teksten, ser vi hvor mye bevegelse det er i det. Månen stiger, mens fjellene, i sin svarte prakt, demper stjernelyset. Plantene – i full blomst – beveger seg fram og tilbake i vinden. Denne naturskildringen blir slik mer enn en deskriptiv pause, all den tid vi er vitne til en dynamisk natur, stadig i bevegelse, stadig i endring. Gjennomgående er naturen i *Blood Meridian* enorm. Ofte er ikke karakterene mer enn små prikker i et endeløst, uoverskuelig og farefullt fjell- eller ørkenlandskap. Cormac McCarthy presenterer i denne romanen en verden som i størrelsesorden virker overveldende og full av jærtegn.

Immanuel Kant diskuterer i *Kritikk av dømmekraften* begrepet det *sublime*. Han definerer det sublime som det som er absolutt stort. Tradisjonelt er det sublime satt i kontrast til det skjønne. Der det skjønne er regelmessig og velproporsjonert, er det sublime formløst og

overveldende. For Kant er naturen sublim når den i betrakteren frambringer en følelse av frykt. Det sublime dreier seg om erfaringer som stiller mennesket overfor en uendelig avgrunn. Det sublime sjokkerer og ryster, det rykker oss ut av oss selv. Sitatet fra *Blood Meridian* skaper en slik avgrunn. Verden har åpnet seg nedenfra og oppløser dermed vante grenser – den blir amorf. Nettopp dette skiller det sublime og det skjønne, siden det skjønne har en begrenset og oversiktig form. For Kant kan det formløse frambringe en sublim erfaring. Her er det viktig å påpeke at det sublime, for Kant, ikke ligger i gjenstanden selv – Kant eksemplifiserer gjennom det grenseløse havet, truende tordenskyer, voldsomme vulkaner og enorme fjell –, men er en effekt som produseres i betrakteren. De svarte fjellene i *Blood Meridian* virker uoverskuelige og urovekkende, og i skildringen av dem synes McCarthy å arbeide med det sublimes estetikk, for å framprovosere en sublim erfaring i leseren, ved språklig å mane fram en rystende stor natur.

Jeg har nå, ut fra det innledende avsnittet, trukket fram tre uttrykksformer som er helt sentrale i *Blood Meridian*, nemlig *det groteske*, *det gotiske* og *det sublime*. Disse tre termene viser noen likhetstrekk: gjennom den gotiske litteraturens bruk av groteske motiver, men også gjennom gotisk litteraturs hyppige bruk av vill og storslagen natur: Gotisk litteratur tar opp i seg den sublime estetikken. Det groteske og det sublime kan tilsynelatende virke å være langt fra hverandre. Anthony di Renzo påpeker at det groteske innebærer en nedstigning i det konkrete, til den materielle verden – den groteske formen omfavner verdens uvaskede kropp, sier han (1995: 7). Dette skulle være uforenlig med den sublime estetikk, som omhandler det som overskrider vår fatteevne. Men også det groteske kan sies å utfordre vårt syn på verden.

Hver for seg markerer de også noe eget. Det groteske er en formkategori, en plastisk form hvis struktur sprenger både naturlige og ontologiske inndelinger. Det groteske er preget av materialitet, mens det gotiske markerer en temporalitet, en forhistorie som ligger og ulmer faretruende i skyggen av kulturen. Til sist markerer det sublime en sfære der det kognitive arbeidet kommer til kort. Det sublime overskrider det menneskelige, det markerer det som mennesket ikke makter å overskue og ta innover seg, og som dermed virker rystende.

I retorisk forstand har vi her å gjøre med tre ulike *figurer*. Som kjent er retoriske figurer billedlige uttrykk eller setningsledd som skiller seg fra vanlig bruk av språket. I overført betydning, og som estetiske kategorier, gjør det groteske, det gotiske og det sublime det

samme. De gjør noe annet med verden, den blir så å si presentert fra en ny vinkel. *Blood Meridians* verden er det ville vesten, et myteomspunnet landskap som en viktig del av Amerikas historie. *Blood Meridian* er som nevnt en ytterst voldelig roman, og det er min mening at disse figurene kan brukes til å diskutere romanens utforskning av voldens vesen og voldens problem, både i mennesket og rollen den spilte i Amerikas ekspansjon vestover på midten av attenhundretallet, perioden der handlingen i romanen foregår. *Blood Meridian* setter myten om det ville vesten i et nytt lys. Gjennom dette blir det groteske, det gotiske og det sublime analytiske kategorier: Jeg vil anvende disse i en lesning av McCarthys verk, et verk jeg leser som en invertering av myten om Vesten og hvordan ville landområder ble kultivert, og som en roman der menneskets forsøk på å skape orden negeres av en brutal naturtilstand. Sammenbrudd er en sentral del av *Blood Meridian*: Romanuniverset synes å falle sammen, som om det beveger seg mot en apokalypse.

Denne oppgaven har begynt *in medias res*, med et utdrag som jeg mener på flere vis er representativt for romanen i sin helhet. Ikke slik å forstå at sitatet uten videre skal fungere som en *pars pro toto*: *Blood Meridian* er langt mer mangslungen og kompleks enn det et lite utsnitt kan favne, men noen av de mest sentrale elementene i romanen er til stede her. I det følgende skal jeg først presentere McCarthy og hans forfatterskap, før jeg går nærmere inn på hvordan hans bøker er blitt mottatt og lest av publikum, med særlig vekt på *Blood Meridian*. Her kommer jeg også til å diskutere den akademiske resepsjonen, både nasjonalt og internasjonalt – stadig mer tiltagende virker interessen for dette forfatterskapet å være.

Deretter vil jeg gå nærmere inn på de analytiske kategoriene jeg har beskrevet ovenfor, i det som blir teoriseksjonen i denne oppgaven – kapittel én. Her vil jeg følge opp diskusjonen av de tre analytiske figurene, historisere dem grundigere, og se på hvilken betydning de har hatt i kunsten generelt, og litteraturen spesielt. Jeg kommer altså til å plukke opp tråden fra innledningen, men gå mer inngående til verks, dypere inn i det som kjennetegner det groteske, det gotiske og det sublime. Avslutningsvis vil jeg trekke fram det jeg vil fokusere mest på ved de tre figurene.

Kapittel to er ment å fungere som en introduksjon til McCarthys roman. Her vil jeg dra inn den historiske bakgrunnen til romanen – den er delvis basert på faktiske hendelser. Myten om Vesten som et forlokkende sted spiller en svært viktig rolle. Videre diskuterer jeg romanens

hovedperson – *the kid* – som må sies å være en uvanlig protagonist, i og med at han i store deler av narrativet enten er passiv, eller kun er en del av en større gruppe. I tillegg ser jeg på strukturen i *Blood Meridian*: Først diskuterer jeg på hvordan den utstrakte bruken av prolepser gir handlingsforløpet et skjær av en uunngåelighet som undergraver karakterenes prosjekt. Til slutt fokuserer jeg på hvordan romanen gjør bruk av sjangerkonvensjoner fra spenningsromanen: Den gjentar dem, men på en subversiv måte.

I kapittel tre gjør jeg en lesning av Glantonbanden og dommeren med henblikk på det groteske ved dem. Jeg ser på hvordan begge rent formmessig kan settes i sammenheng med skrekklitteraturen – de tar form av å være monstrøse vesener. Volden Glantonbanden begår, diskuteres via det groteske som teoretisk grunnlag. Når det gjelder dommeren, vier jeg også oppmerksomhet til hvordan han oppfattes av de rundt ham – igjen gjennom den groteske figuren. Endelig ser jeg på hvordan han synes å framstå som udødelig, og dermed, i kraft av hans brutalitet, som en personifisering av ondskap eller død.

I det fjerde kapittelet flytter jeg blikket fra karakterene i romanen til landskapet de beveger seg i. Jeg setter ørkenen i fokus og leser den som et gotisk rom – gotisk fordi det kan karakteriseres som faretruende, mørkt og kaotisk. Her diskuterer jeg også hvordan ørkenen virker utslettende på alt og alle. Naturen i *Blood Meridian* består av mye mer enn kun ørken: Gjennom naturskildringene er det absolutt en fargerik roman, men jeg velger likevel å fokusere mest på de øde områdene. Dernest ser jeg på hvordan fiksjonsuniverset synes å falle sammen; ikke bare det menneskeskapte – hus, kirker –, men selve verden synes å gå i stykker. Den framstår ubeboelig. Til sist vil jeg også trekke inn fortellerspråket i romanen, som er av en art som forvansker leseprosessen, men også understøtter det voldsomme ved den skildrede naturen.

Det grenseløse er i sentrum i kapittel fem: det sublime i *Blood Meridian*. Kapittel fire diskuterer hvordan den fysiske verden faller sammen; her er det sammenbruddet av erfaringen som fikseres. Jeg plukker opp diskusjonen om den voldsomme naturen, men ser på hvordan den også framstilles som grenseløs, før jeg går over til å se på *volden* som et grenseløst fenomen i romanen. Jeg kommer i hovedsak til å konsentrere meg om et bestemt opptrinn – Comanche-angrepet som er den første av flere massakre i narrativet. Her vil jeg argumentere for at volden kan diskuteres gjennom det sublimes estetikk, og jeg kommer til å se angrepet fra flere vinkler; leserens, karakterenes og fortellerens ståsted.

Cormac McCarthy – en grenselandsforfatter

I et intervju med *New York Times* fra 1992, et av hans svært sjeldne, omtales Cormac McCarthy (1933-) som den beste ukjente forfatteren i Amerika, og som en forfatterens forfatter. (Woodward: 1992) I skrivende stund er nok dette ikke lenger like sant. Riktignok er han fortsatt en tilbaketrasket skikkelse i den litterære verden: Han gir omtrent aldri intervjuer, holder aldri opplesninger, omgås ikke andre forfattere – i stedet er han langt mer interessert i å tilbringe tid med akademikere fra den naturvitenskapelige verden; biologer, fysikere. Men i de siste 20 årene har hans stjerne vært stigende, og han har for lengst brutt gjennom kommersielt sett. Dét gjennombruddet kom med 90-tallets Grensetrilogi, der første del, *All The Pretty Horses*, vant både *National Book Award* og *National Book Critics Circle Award*. Samtidig har flere av bøkene hans blitt filmatisert. *All The Pretty Horses* i 2000, mens *No Country For Old Men*, regissert av Coen-brødrene, vant hele fire oscarstatuetter i 2008. I 2009 kom filmen basert på *The Road*, med Viggo Mortensen i hovedrollen.

Generelt er det vanlig med en todeling når man diskuterer McCarthys bibliografi, som i antall teller ti romaner, to filmmanus og to skuespill. Særlig de første av hans romaner er blitt kalt *Southern Gothic*, en undersjanger av gotisk litteratur som beholder det dystre og makabre fra den gotiske fiksjonen, men som legger handlingen til sørstatene i USA. Flere av romanene hans utspiller seg i delstaten Tennessee, og overskridende elementer som incest, nekrofilie og sinnslidelse er framtrepende motiver. Debuten *The Orchard Keeper* (1965), *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1974) og *Suttree* (1979) kan sies å tilhøre denne perioden. De tre første bøkene ble gjenutgitt i paperback på 1980-tallet av forlaget Ecco Press, som ledd i deres serie "Neglected books of the Twentieth Century", en serie hvis tittel kan gi en pekepinn på hvor ukjent McCarthy var før sitt gjennombrudd. *Blood Meridian* kan sies å markere et brudd i McCarthys *oeuvre*, i og med dens skildring av Amerikas ekspansjon vestover mot California. I denne romanen, og i den påfølgende Grensetrilogien, virker McCarthy å være inspirert av westernsjangeren. Et annet brudd *Blood Meridian* står for, er at det er McCarthys første historiske roman. *Blood Meridian* går aktivt inn i Amerikas forhistorie og belyser en voldelig underside av landets framvekst.

Det har mye for seg å kalle McCarthy en grenselandsforfatter. Dette gjelder for eksempel hvordan han interesserer seg for grenseoverskridelsene i menneskesinnet gjennom bruken av de ovennevnte gotiske motivene. Men grenseaspektet gjelder også rent geografisk, når han lar

Grensetrilogien, som også teller *The Crossing* (1994) og *Cities of the Plain* (1998), utspille seg på hver side av landegrensen som deler USA og Mexico. Grensemotivet er også framtreddende i *No Country for Old Men* (2005), som omhandler et fatalt narkotikaoppgjør og en antilopejeger som ved en blanding av tilfeldigheter og dumdristighet kommer over pengene etter den dødelige handelen. Snart har han en voldsom psykopat etter seg, på jakt etter byttet.

McCarthys foreløpig siste roman er den post-apokalyptiske og Pulitzer-prisvinnende *The Road* (2006), som følger en far og en sønn gjennom et fullstendig ødelagt Amerika, på vei mot havet fordi de har ingen andre steder å dra. Reisemotivet, et tilbakevendende motiv hos McCarthy, er igjen sentralt. Mens McCarthy siden debuten er blitt sammenlignet med William Faulkner og Flannery O'Connor for sitt usedvanlig store vokabular og sørstatsgotiske elementer, er språket i *The Road* lang mer spinkelt, korthogd, ordknapt. Det overstrømmende, metaforrike språket man finner i de tidligste romanene er, på lik linje med Amerika, borte.

Da *Blood Meridian* først kom ut, gikk den for det meste ubemerket hen, og den var ikke gjenstand for mange anmeldelser fra større publikasjoner. Edwin T. Arnold og Dianne C. Luce skriver i introduksjonen til *Perspectives on Cormac McCarthy* at av de få som anmeldte den, var det blant annet noen som ikke helt visste hvordan de skulle forholde seg til voldseksessene i romanen. Andre beskrev den i negative ordelag som en "metafysisk western". Atter andre synes rett og slett at den, til tross for sin streben etter apokalyptiske effekter, var kjedelig. Kanskje mest interessant er Caryn James i *New York Times*, som slår ned på bokens vekslings mellom grusomhet og lyrisk stil som et av romanens mest slående trekk (1999: 7). I ettertid er den, som Arnold og Luce skriver, blitt en av de mest diskuterte av McCarthys romaner, om ikke *den* mest omtalte. Det har vokst fram en dedikert leseskare rundt boken, og den blir debattert som en historisk roman, som en filosofisk eller teologisk avhandling, eller som et av de mest betydelige bidragene innenfor postmoderne fiksjon. For mange står den som McCarthys mest problematiske og mest ekstraordinære verk, skriver Arnold og Luce (ibid: 8).

Forskning

I Norge har også oppmerksomheten rundt forfatteren vært økende de siste årene, etter lenge, som i hjemlandet, å ha befunnet seg under radaren for de fleste litteraturinteresserte. Romanen

Child of God ble oversatt så tidlig som i 1980, og Grensetrilogien ble oversatt fortløpende, men det er nok først på 2000-tallet at mange her til lands er blitt oppmerksom på forfatterskapet. Noen avhandlinger er det også skrevet om ham. Anne Louise Morseth skrev i 2010 en masteroppgave ved NTNU om forholdet mellom menneske og natur i tre av McCarthys romaner, med en særlig kartografisk vinkling. I en masteroppgave fra UiB i 2009 studerte Øystein Lysebo Eklund dødsmatemikken i *Child of God*, *Suttree* og *Blood Meridian*. Thomas Alvær leste Grensetrilogien i en avhandling ved UiB i 2003, mens Ståle Karlsen gjorde en tematisk lesning av McCarthys forfatterskap ved samme universitet i 2002.

Av skandinavisk forskning er det verdt å nevne Rune Graulunds "Fulcrums and Borderlands" (2010), hvor han leser *The Road* i lys av *Blood Meridian*. Graulund bruker mye plass på å diskutere forskjellene i de to universene som presenteres i romanene, og finner at den avgjørende forskjellen ligger i energien i de to verdenene. I *Blood Meridian* er den allestedsnærværende, mener han; det er en roman med påtagelig stor grad av bevegelse i seg, både gjennom karakterenes reise, men også i naturskildringene. Universet i *The Road* er derimot preget av entropi, en verden på vei mot stasis, der all energi etter hvert vil dø ut. *Blood Meridian* er også full av farger, det er en verden der *noe* overlever, selv om vold og død er konstant tilstedeværende. Fiksjonsuniverset i *The Road* er bokstavelig talt askegrått, som om livet har kommet til veis ende.

Den første akademiske boken om McCarthy kom ut i USA i 1988, Vereen M. Bells *The Achievement of Cormac McCarthy*, og siden den gang har det relativt jevnlig kommet ut akademiske arbeider om hans forfatterskap, skriver Arnold og Luce (ibid.). Av de viktigste bidragene er et knippe antologier. Den ene er den allerede nevnte *Perspectives on Cormac McCarthy*, som til og med *Cities on the Plain*, foruten skuespillet *The Stonemason*, tilbyr akademiske essays viet alle av McCarthys utgivelser. Rick Wallach, en av de mest kjente McCarthy-forskerne, har redigert essaysamlingen *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (2001), som i likhet med *Perspectives on Cormac McCarthy* presenterer ulike deler av McCarthys bibliografi. Antologier av denne typen er vanlig i McCarthy-forskningen, ved siden av studier som tar for seg mer spesifikke sider ved hans forfatterskap. Dianne Luce har utgitt en bok om Tennessee-perioden til McCarthy (2009), mens David Holloways *The Late Modernism of Cormac McCarthy* (2002) skiller seg ut ved at den setter McCarthys romaner inn i en større økonomisk og politisk kontekst.

Av arbeider på *Blood Meridian* kan Leo Daughertys "Gravers False and True" (1999) nevnes; han leser romanen allegorisk som en gnostisk, metafysisk tragedie, der the judge framstår som en *archon*, de som ifølge gnostikerne skapte jorden og mennesket. De var falne fra den guddommelige sfæren, og de ble av gnostikerne sett på som forfengelige, ambisiøse og maktsøkende vesener. I essayet ser Daugherty på sammenhengen mellom gnostikernes syn på archonene og hvordan the judge framstilles i *Blood Meridian*. Daugherty drar også romanens epilog inn i lesningen og ser på mannen som figurerer der som en budbringer for de gode gudene – motsatsen til archonene: Han er en person som er i besittelse av spirituell kunnskap – *gnosis*. Forbindelsen mellom han og gudene viser seg i hans arbeid med å frigjøre ild skjult inne i steinene – ild plassert der av guden selv.

I *Cormac McCarthy's Western Novels* forsøker Barclay Owens å sette romanen i en sosial kontekst, ved å se den i lys av Vietnamkrigen: "The official search-and-destroy tactics of our groups in Vietnam, especially in free-fire zones, regressed into primal violence as bands of loosely disciplined men took the war into their own hands" (2000: 20). Som en av de voldeligste romanene i moderne amerikansk litteratur, argumenterer Owens for at den er en parallell til sin samtid. Til tross for at handlingen i romanen foregår på 1800-tallet, speiler den også volden i det 20. århundre, mener Owens (ibid.). Han finner opptrinn i *Blood Meridian* som synes å være ekko av hendelser i Vietnam: Et eksempel er henrettelsen og den påfølgende skalperingen av en forsvarsløs indianerkvinne i en meksikansk landsby – hvis skalp omtales som "kvittering" (BM: 98). Owens ser drapet i sammenheng med den filmede likvideringen av en vietnameser mistenkt for å være Vietcong – et bilde som ble gjengitt i amerikansk media, og som står som et av de mest "ikoniske" og beryktede fotografiene fra krigen. I fokus for Owens er hvordan massemedia formidlet hendelsene i Vietnam, som den første TV-overførte krigen, og hvordan dette i sin tur kan ha påvirket McCarthy.

Det er kommet ut enkelte bøker kun viet *Blood Meridian*, dog ikke mange. John Sepichs *Notes on Blood Meridian* (2008) og Shane Schimpfs *A Reader's Guide to Blood* (2006) kan her trekkes fram. Begge to inneholder karakteranalyser og biografier til skikkelsene som er basert på virkelige personer, samt at begge diskuterer de mange referansene til faktiske hendelser, enten det er et meteorregn som kan tidfestes, eller en massakre. Disse bøkene utpreger seg ikke som rent vitenskapelige verk, snarere beveger de seg mellom tidvis å være

essay, tidvis å framstå som rene oppslagsverk. Særlig Schimpfs bok har dette preget, da den i tillegg til sine analyser også følger romanen side for side og forklarer historiske referanser og fremmedord.

Kapittel 1: Teori. Det groteske, det gotiske, det sublime

Det groteske

Etymologi, historisk bakgrunn

Termen grotesk har sin opprinnelse i italiensk, og kommer av ordet *grotta*, som betyr "hule". Wolfgang Kayser skriver i *The Grotesque in Art and Literature* at ordet ble tatt i bruk for å beskrive en bestemt ornamenterende stil som ble kjent gjennom arkeologiske utgravninger i Italia på slutten av 1400-tallet. Utgravingene avdekket en ukjent og gammel form for dekorativ malestil, og fordi rommene som ble utgravd var under bakkeplan, ble de tatt for å være huler eller grotter. Blant dekorasjonene fant man for eksempel planter der stilken er innenfor den botaniske sfære, men der blomsten er byttet ut med dyre- eller menneskehoder (Kayser 1963: 20). Særpreget til veggmaleriene besto dermed i deres blanding av heterogene elementer, hentet fra ulike kategorier.

Utgravingene ble gjort under renessansen og må utvilsomt ha gjort sterkt inntrykk. Kayser poengterer dette ved å utdype hvordan man i denne perioden både så på det groteske som uttrykk for lek og fantasi og som noe illevarslende og skummelt. Dette fordi den verden som framstilles, er så radikalt annerledes enn den man er vant til. I den groteske verden er livløse objekter ikke lenger atskilt fra planter, dyr og mennesker, i den groteske verden er lover og regler for likevekt, symmetri og proporsjoner ikke lenger gyldige (ibid: 21). Det groteske vekker derfor gjerne blandede følelser hos tilskueren. Ved slik direkte å engasjere følelsene, kommuniserer det groteske sanselig, det vil si estetisk. Som estetisk term deler det groteske noen fellestrekk med andre begreper, som det uhjemlige, abjeksjon og dystopi. Felles for disse er at de omhandler det fremmede, ofte det tabubelagte eller det undertrykte, og er gjerne ulystbetont eller forbundet med innbyrdes motstridende og komplekse verdier; felles for disse

begrepene, det groteske iberegnet, er at de tematiserer fenomener og erfaringer som helst skulle ha forblitt *marginalia*.

Termen grotesk har sitt utspring i visuell kunst, før det senere satte sitt preg på andre kunstarter. I litteraturen regnes Montaignes essays og Rabelais' satiriske verk om kjempene Pantagruel og Gargantua, som eksempler på tidlige litterære grotesker. Montaigne omtalte sine essays som vanskapte skikkelser, uten form og orden, mens Rabelais' litterære figurer er groteske i sine overdrevne størrelser. Her er det likevel viktig å påpeke at det i litteraturhistorien finnes eksempler på verk som før denne termen etableres, sammenfører forskjelligartede sfærer – Ovids *Metamorfoser* kan stå som eksempel her. Det vil overskride rammene for denne oppgaven å utrede det historiske utgangspunktet til den groteske figuren. Snarere dreier det seg i denne sammenhengen om å bestemme hva dens struktur er, især som litterær figur.

Ambivalens og heterogenitet

Oxford English Dictionary har en todelt definisjon av termen "grotesk". Enten kan det bety det som på en ubehagelig eller støtende måte framstår som rart, eller så kan det bety det som i sin ekstreme stygghet kan framkalle både frykt og latter. I denne definisjonen fremheves ambivalensen i fenomenet. Mikhail Bakhtin påpeker at dette er selve essensen i det groteske – den groteske formen uttrykker livets motsetningsfylte og ambivalente helhet (2003: 32-33). Ambivalensen i termen grotesk er det verdt å dvele ved, all den tid vi har å gjøre med en uttrykksform som unndrar seg statikk hva gjelder betydning, eller mer presist, effekt. På den ene siden kan det groteske frammane konnotasjoner til leken fantasi, eller en vilje til opposisjon overfor "den gode smak". Samtidig har vi sett at groteske bilder kan virke skremmende, i og med deres markante annerledeshet – de har kraft i seg til å sette iakttagersens forestilling om verden i et nytt lys. Muligheten til å se verden fra andre vinkler åpner seg gjennom det groteske, og denne muligheten, å forflytte seg i et landskap der man ikke er blitt forklart spillereglene, kan fortone seg særdeles fryktinngytende. I så måte virker det naturlig at på 1500-tallet var "malerens drøm" et synonym for det groteske. Drømmens kanskje viktigste kjennetegn er dens respektløshet overfor logikk og kausalitet. Men hvordan skal man definere noe som ettertrykkelig unndra seg definisjon, som må sirkles inn via negativer, og som kan sies å ha dette som sitt eksistensgrunnlag? Det groteske fascinerer fordi det i sitt vesen ikke kan kategoriseres.

Frances Connelly innrømmer i *Modern Art and the Grotesque* at å definere det groteske er et selvmotsigende foretak, ettersom det groteske nettopp utmerker seg ved at det ikke lar seg definere, det er noe som bryter med eller ødelegger kjente definisjoner (2003: 2). Grotesk billedbruk kombinerer ulike ting for å utfordre den etablerte virkeligheten, påpeker hun. (ibid). Variasjoner over det groteske kan gi seg fantastiske, monstrøse utslag, eller, som jeg har pekt på, fungere humoristisk eller satirisk. Det groteske kan ha latteren som sin målsetning, men ofte vil det groteske forbindes med det mørke og dystre. Foreløpig har det groteskes mangefasetterte preg vært i fokus, men Connelly observerer at det groteske, og dets kompleksitet hva meningsinnhold angår, i senere tid har mistet noe av sin resonans. Hun påpeker at termen er blitt redusert til å beskrive det forferdelige, eller det forferdelig overdrevne (ibid). Gjennom å henvise til de mange konnotasjonene som springer ut av ordet grotte – det jordlige, det fruktbare, mørke og død – forsøker hun å vise hvordan det groteske tilhører en ambivalent sfære, mellom faste kategorier. Det groteske er et grenselandsfenomen. Videre utdyper hun at det groteske må defineres ved hvordan det påvirker grenser, hvordan det overskrider, sammenfører eller destabiliserer dem. Kanskje det nærmeste man kommer en definisjon av det groteske er dette: Det groteske er et grenselandsdyr, og eksisterer ikke bortsett fra i relasjon til en grense, en konvensjon, eller til et sett med forventninger om hvordan vår verden henger sammen.

I tråd med dette kan vi trekke inn Noël Carrolls essay "The Grotesque Today", der han forsøker å styre termen grotesk mot en taksonomi. På et tidspunkt spør han seg om termen grotesk i seg selv er grotesk, i og med termens heterogenitet, der den spenner over det latterlige og grufulle (2003: 295). Carroll, i likhet med Connelly, bemerker det faktum at hva som faller inn under termen grotesk, forandrer seg over tid. Det er altså en historisk term. Han skriver at mens det attende og nittende århundres estetikere assosierte det groteske med det latterlige og det burleske, har man i det tjuende århundre fokusert på det groteskes grufulle sider (ibid: 294). Carroll er inne på at den kombinatoriske kvaliteten ved groteske er selve kjernen, altså at elementer fra ulike sfærer blir skjøtet sammen. Men dette vil utelukke blant annet Rabelais' kjemper, som del for del utelukkende er menneske. Fellesnevneren er at i begge tilfellene sprenges vante kategorier og konsepter, innenfor både naturens og den ontologiske orden (ibid: 296). Og det er her vi er ved det Carroll mener er den groteske struktur: Det groteske undergraver våre kategoriske forventninger.

Det groteskes innvirkning på for eksempel skrekkliteratur kommer tydelig fram når Carroll tar for seg skrekkliteratur, deriblant gotisk fiksjon, i boken *The Philosophy of Horror*. Her diskuterer han hvordan monstre i litteraturen framstilles, og han gjør det ved hjelp av å se på det som i en kultur anses for å være urent. Det urene er det som befinner seg mellom kategorier, mener han, slik for eksempel avfall fra mennesket både tilhører og ikke tilhører det, eller det som er klassifikatorisk ubestemmelig, slik ting i en forråtnelsesprosess er. Carroll løfter dette over til skrekkfiksjonen og argumenterer for at objekter eller vesener der er urene hvis de er interstitielle, altså imellom faste kategorier (1990: 32). Enten det er snakk om vampyrer, mumier eller zombier, er de like i kraft av å være problemer kategorisk sett. Carroll kaller også slike gestalter fusjoner, siden motsetningsfylte elementer blir kondensert i ett spatio-temporalt vesen (ibid: 46). Uten at han trekker inn termen, ligger den groteske strukturen med sine heterogene sammenføyninger til grunn for hans utlegning av skrekkliteraturens monstre.

Det kategorisk problematiske understreker også Geoffrey Harpham i sin bok *On the Grotesque*. Siden det opererer i stedene mellom faste definisjoner, blir vårt grep om det groteske vanskeligjort. Det groteske ligger mellom det kjente og det ukjente, mellom det fattbare og det ufattbare, og underliggjør vår vante organisering av verden (1982: 3). Som term er det groteske preget av ambivalens, siden den innbefatter både det latterlige og det frastøtende. På samme måte er det groteske strukturelt sett ambivalent. Denne ambivalensen kommer av, som Harpham også påpeker, at elementer som forventes å være atskilt, er føyd sammen. Det groteskes *heterogene* struktur framkaller altså en form for *ambivalens*. Her kan det påpekes at ambivalensen ikke bare ligger i selve den groteske strukturen, eller i et bestemt grotesk uttrykk, men ambivalensen ligger potensielt også i subjektet som betrakter det groteske, siden det groteske ofte frastøter og tiltrekker på en og samme gang. Som Kayser utdyper avslutningsvis i sitt verk om det groteske i kunsten og litteraturen, vedrører termen tre ulike områder: den kreative prosessen bak uttrykket, det groteske uttrykket selv, og dernest resepsjonen av det (1963: 180).

Det gotiske

Historisk bakgrunn

I *Dictionary of the History of Ideas* skiller man mellom to betydninger av termen gotisk. For det første kan termen referere til Goterne, den germanske folkegruppen som emigrerte til Spania, sør-Frankrike og Italia på 300- og 400- tallet, og som spilte en viktig rolle i Romerrikets sammenbrudd. Den andre betydningen viser til den middelalderske stilarten Gotikk, gjeldende både i billedkunst og arkitektur, og som blomstret spesielt fra midten av 1100-tallet til rundt 1500 (1973:366). Diskusjonen om det gotiske har ifølge leksikonet tradisjonelt hatt to komponenter. Den første er etnografisk eller historisk, og er altså en diskusjon om Goternes utbredelse, hvor langt de nådde, og hvilken påvirkningskraft Goternes kultur har hatt på omgivelsene. Den andre komponenten, som er langt viktigere for vår diskusjon, er kritisk-estetisk – altså en verdidom over det gotiske som strømning i både kunst og arkitektur (ibid: 367).

Et talende eksempel på en slik dom: Den banebrytende italienske kunsthistorikeren Giorgio Vasari (1511-1574) omtaler middelaldersk arkitektur som forskrekkelig, overlesset og uordentlig (ibid: 368). Goterne beskrives gjerne som et barbarisk folkeslag, særlig i forhold til den mer sofistikerte middelhavskulturen den bidro til å utradere, og barbarisk ble også gotisk kunst karakterisert som. Gotisk stil, antatt introdusert av Goterne, kunne ikke måle seg med klassisk skjønn arkitektur og kunst. Skillet mellom klassisk og ikke-klassisk er her viktig å poengtere, noe David Punter i *The Literature of Terror* også gjør. Historisk sett er termen gotisk blitt knyttet til post-romersk barbari, og er dermed blitt sett i kontrast til det klassiske. Det gotiske er kaotisk, det klassiske ordnet og oversiktlig. Det gotiske representerte eksess og overdrivelse, det ville og det usiviliserte (1980: 6).

Gotisk litteraturs begynnelse dateres til siste halvdel av det attende århundre, og det er viktig å ha in mente hva slags tankegods som preget denne perioden. 1700-tallet er kjent som opplysningens og rasjonalitetens århundre, der den menneskelige fornuften var nøkkelen til sannhet og erkjennelse. En konsekvens av dette er at følelser og opplevelser som ikke kan forklares i henhold til det rasjonelles prinsipp, sjaltes ut. David Punter påpeker at det ikke kan finnes noe utenfor fornuften, alle fenomener i verden og i selvet må kunne forklares rasjonelt, og at tabuer oppstår når det som ikke kan holdes i tøylene av fornuften, trenger seg på

mennesket (ibid: 27). Siste halvdel av det attende århundre så også den industrielle revolusjons begynnelse, noe som førte til betydelige endringer i menneskers arbeidsmetoder og levesett. Punter bemerker at langvarige sosiale strukturer ble oppløst under trykket fra nye jobber og nye sosiale roller. Selv oppfatningen av tiden ble omformet av denne samfunnsmessige omkalfatringen; man levde og jobbet ikke i henhold til årstidene, men i stedet i henhold til maskinens og arbeidstagerens tid (ibid: 413).

Gotisk litteratur

Den gotiske romanen er en av romansjangerens undergrupper, og er i tillegg til det ovennevnte en viktig del av det begrepskomplekset som utgjør Det gotiske. Som sjanger var gotisk litteratur særlig virksom fra 1760-årene til 1820-årene, og sterkest sto den i England. Med denne inndelingen kan vi si at 1700-tallets opplysningsvelde og 1800-tallets realisme-idealer fungerer som en slags historiens bokstøtter for den gotiske romanen. Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) regnes som den første romanen i denne sjangeren, og den er også den mest kjente fra perioden. Typiske kjennetegn på den opprinnelige gotiske romanen er inkorporeringen av overnaturlige elementer og bruken av typegalleri, for eksempel den onde skurken og den uskyldige heltinnen. Ikke minst er dens arkaiske setting viktig, for eksempel middelalderske, "gotiske", slott eller herregårder. I så måte er den gotiske sjangeren tilbakeskuende, i og med at den plasserer hendelsene i en forgangen tid. Punter ser en klar sammenheng mellom den overnaturlige sfæren og representasjonen av tid i gotisk fiksjon: Det overnaturlige symboliserer hvordan fortiden innhenter oss, enten det er en psykologisk eller historisk fortid det er snakk om (ibid: 53). Forfall og fordervelse er sentrale komponenter i gotisk litteratur, noe som signaliseres metonymisk ved at stedet der handlingen utspilles ofte er i ruiner. Andre gotiske topos er for eksempel kirkegården, graven, klosteret, eller mangslungne underjordiske ganger. Disse stedene blir produktive rom for det som ifølge Punter er av stor viktighet i gotisk fiksjon: Å skape skrekk og frykt hos leseren. Til syvende og sist kommer det ned til dette: Utforskning av gotisk fiksjon er en utforskning av frykt, og hvordan den kommer til syne i litteraturen.

I boken *Fantasy – The Literature of Subversion* diskuterer Rosemary Jackson hva slags tematikk fantastisk litteratur, som det gotiske er en del av, ofte beskjeftiger seg med. Hun drøfter hvordan litteratur av denne sorten aktivt diskuterer den til enhver tid dominerende kulturelle orden, og argumenterer for at fantastisk litteratur tar opp i seg det usagte og det

usette i kulturen, det som er blitt kneblet, gjort usynlig, eller fraværende (1991: 4). Jackson sikter her til det som ligger utenfor Loven, det som ligger utenfor det til enhver tid dominerende verdssystemet. Jackson påpeker hvordan sjangerens tabubelagte overtoner muliggjorde utløp for borgerlige fantasier; det forbudte begjæret fikk utløp i skildringen av incest, drap, voldtekt, sosial uorden, alt som Loven har forvist til utsiden av den kulturelle sfæren. I den gotiske romanen kunne man få utløp for begjæret etter sosial og seksuell transcendens. Når den gotiske litteraturen plasserer hendelsesforløpet sitt i en fjern fortid, bidrar det til å holde disse impulsene på armlengdes avstand.

Det skal bemerkes at inndelinger som den jeg har referert til ovenfor, selvfølgelig ikke er absolutte. I litterære verk skrevet før 1760, kan det med ettertidens begreper også spores gotiske trekk. For eksempel inneholder både *Hamlet* og *MacBeth* overnaturlige elementer, demoner og apparisjoner. Her nærmer vi oss spørsmålet om hvordan man skal definere gotisk fiksjon. Ser man på den som en historisk fastlåst periode, vil det si at den gotiske litteraturen forsvant i løpet av 1800-tallet, mener Punter (1980: 14). Alternativt kan man se på det gotiske som en vedvarende tendens i litteraturen som helhet, for hvis gotisk litteratur har skrekk og frykt som sin kjerne, som Punter skriver, behøver den ikke knyttes til en bestemt litteraturhistorisk periode. Punter bemerker at termen "gotisk" blant annet er blitt brukt i markedsføring av Historiske romanser, altså såkalt kiosklitteratur, men også som en samlebetegnelse på grøsserlitteratur generelt, enten det er snakk om spøkelseshistorier eller annen fiksjon som tematiserer det overnaturlige (1980: 2f). På samme måte som det groteske, ser vi at det gotiske er et fleksibelt begrep. Termen gotisk er et rom med mange nisjer av betydning.

American Gothic

American Gothic, iberegnet sørstatsvarianten Southern Gothic, er den amerikanske avarten av gotisk litteratur. Forfattere som Edgar Allan Poe, Flannery O' Connor, Truman Capote, William Faulkner og også Cormac McCarthy er blitt forbundet med denne sjangeren. Amerika har en lang tradisjon for gotisk litteratur, men i essayet "The Rise of American Gothic" belyser Eric Savoy hvor paradoksal den kulturelle rollen til sjangeren har vært i USA. Paradokset ligger, ifølge Savoy, i et land som er fundert på opplysningstidens idealer og "the pursuit of happiness", i et land som visstnok skal ha fornektet byrden forhistorien legger på

nåtiden, som samtidig produserer en litteratur som er hjemsoekt av en påtrengende fortid og fascinert av sorgens merkelige skjønnhet (2002: 167).

Savoy er i essayet opptatt av hva det er som gjør amerikansk gotikk utpreget *amerikansk*, og han slår ned på bruken av bestemte troper, figurer og retoriske teknikker som særegent for den gotiske tradisjonen i Amerika. Savoy trekker blant annet fram *kiasmen* som sentral figur for Edgar Allan Poe, i hvilken et objekts kvaliteter penetrerer et annet, som når liv blir invadert av død. Ofte, poengterer Savoy, finner det sted hos Poe et møte mellom en protagonist og et lik, der døden settes i relasjon til hovedpersonens mentale forfall (ibid: 184). Av særlig viktighet blant disse språklige virkemidlene er *prosopopoeia*, eller personifikasjon, mener Savoy, en trope som gir abstrakte ideer en kroppslig gestaltning, eller der en død eller fraværende person framstilles som levende eller tilstedeværende. For Savoy brukes tropen for å oppnå effekten av det hjemsoekte, tilbakekomsten av det undertrykte i det amerikanske liv og i den amerikanske psyken.

Louis S. Gross diskuterer i et essay kalt "The Pathology of History" (1989) den gotiske litteraturen i Amerika, og tar opp det faktum at nasjonens litteratur fikk sin form på samme tid som den gotiske romanen var i høysetet i England. Men der den engelske gotikken vender seg utover, til en annen tidsepoke, mener Gross det er påfallende at amerikansk gotikk vender seg innover, for å belyse Amerika selv. Den gotiske tradisjonen brukes til å belyse Amerikas egen fortid og egne spesifikke problemer. En sentral forskjell mellom engelsk og amerikansk gotikk ligger i at den amerikanske avarten ikke hensetter handlingen til et middelaldersk landskap, som den engelske ofte gjør. Amerikansk gotikk finner sted i Amerika, og ikke på slott i Italia, Frankrike eller Spania. Dette mener han gjør den amerikanske gotikken mer forstyrrende enn den engelske gotikken den bygger på.

Gross argumenterer for at den amerikanske gotikken er mer ubehagelig fordi den ikke benytter seg av denne distanseringsmekanismen. Landskapet denne formen skildrer, er gjerne et indre landskap, og den verden som skildres, er ikke objektiv; et gjennomgående tema er også det umulige i å skildre en objektiv verden. I stedet er det karakterenes psyke som er i fokus – gjerne gjennom utstrakt og kompleks bruk av førstepersons forteller. Edgar Allan Poe har en særlig posisjon når det gjelder å internalisere det gotiske, det å gjøre den til et psykologisk anliggende. Amerikansk gotikk er ofte opptatt av psykisk og sosialt forfall, og

motiver som vold, voldtekt og sammenbrudd – av Jeget, av Familien, av moral – er gjennomgående.

Amerikansk Gotikk er altså ikke en imitasjon og en bearbeiding av den engelske gotikken, noe også Allan Lloyd Smith argumenterer for i *American Gothic Fiction*. Det er ikke snakk om en enkel utskiftning av klosteret og slottet til fordel for villmark og avsidesliggende hus, ei heller om å bytte ut banditter i italienske fjell med mørke og farlige amerikanske skoger. Visse unike kulturelle fenomener bidro til et annet gotisk uttrykk (2004:4). Blant disse nevner Lloyd Smith den puritanske arven, det relative fraværet av et utviklet "samfunn", forholdet til urinnvånerne, slavespørsmålet, og også The frontier – områder som ennå ikke "temmet" og bebodd av de hvite – og de erfaringene den medbringer – dens isolasjon og muligheten for vold som er til stede der (ibid.). På den ene siden ser amerikansk gotikk innover i mennesket psyke, noe særlig sørstatsgotiske forfattere som O'Connor og Faulkner gjør, i en arv fra Poe, men Amerikas særegne kulturelle fundament åpner også opp for særegne gotiske uttrykk.

Det sublime

Definisjon og begrepsavklaring

I *The Dictionary of The History of Ideas* vises det til den engelske dramatikeren og kritikeren John Dennis, som i 1688 reiser over alpene og senere beskriver sine opplevelser i et brev, utgitt i *Miscallanies* i 1693. I det bratte og enorme landskapet opplever han det som senere er blitt grunnpilaren i den sublime erfaringen. Fjellreiser var, og er, forbundet med fare, og Dennis skildrer hvor fryktinngytende de bratte stupene og de høye klippene virker på ham; landskapet blir for ham monstrøst, og det er som om jorden og himmelen eksisterer i total forvirring. Men det er ikke kun frykt han føler, erfaringen landskapet frambringer er også iblandet noe annet. Han formidler det slik: "The sense of all this produc'd different emotions in me, viz., a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, I trembled." (1973: 334) Dette er den sublime erfaringen: sensoriske påvirkninger som på en og samme gang inngyter både frykt og tilfredsstillelse. Her er det altså naturen som oppleves sublim; alpene virker uendelige, grenseoverskridende, på en slik måte at Dennis ikke vet hvor verden slutter og himmelen begynner.

Tore Eriksen i *Det sublimes æstetik. Lyotards reise ud i det grænseløse* betoner at å reise i alpene i og for seg ikke er bemerkelsesverdig, det er noe folk har gjort til alle tider. Det radikalt forskjellige er at forholdet mellom menneske og natur er forskjøvet, eller, rettere sagt, menneskets opplevelse av naturen er annerledes. Naturturismen som Dennis bedriver er fri og villet, påpeker Eriksen, det handler ikke om overlevelse eller nødvendig arbeide. Denne selvvalgte anstrengelsen gir en ny distanse til naturen, noe som åpner for en estetisk opplevelse av den: "De kroppslige anstrengelser, de nervepirrende og farlige situationer og den overvældende udsigt gav anledninger til pirringer og æstetisk refleksion (1987: 14). Den nye opplevelsen av naturen utløser en blanding av skrekk og nytelse, av smerte og lyst, poengerter Eriksen (ibid.).

Det er viktig å klargjøre at det her er snakk om det sublime som erfaringskategori, siden det også finnes en tradisjon for det retorisk sublime, noe som strekker seg tilbake til Longinos og hans *Om det opphøyde i kunsten* fra det første århundre i vår tidsregning. Der opererer han med fem kilder til opphøyd litteratur: de store tankene, den sterke og entusiastiske følelsen, utformingen av tanke- og talefigurer, evnen til gode formuleringer, og til slutt den formfullendte setningskonstruksjonen (2004: 83). Det retorisk sublime blir da effekten av den litteraturen som makter å svinge seg i de store kunstneriske høydene disse kildene muliggjør.

I dette ser Eriksen en forvandling av det sublime som term. Det retorisk sublime, som senere fikk sterk innflytelse på klassisistene i Frankrike med Nicolas Boileau i spissen, kaller Eriksen perfeksjons- eller en produksjonsbestemmelse, i og med at det er underlagt poetikkens gebet, men på ferden over til England på 1700-tallet går termen over til å bli en destruksjonsbestemmelse, mener han (1987: 13). Det sublime knyttes til en følelse av uendelighet, som i sin tur er destruktiv: Faren ligger i å miste seg selv i et kaotisk intet (ibid: 14). Det sublime som knyttet til naturopplevelser, det naturlig sublime, eller til konkrete objekter av ulike slag, springer ut fra England i det attende århundre, med John Dennis som en foregangsfigur. Det sublime var av særlig interesse innenfor estetikken på 1700-tallet. Spesielt viktig ble Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757).

Burke

Burke ser det skjønne og det sublime som kontrasterende kategorier. Burke definerer det som vekker følelser av smerte og fare, det som på en eller annen måte som er forferdelig, eller det som opererer på en måte som er analog til det fryktsomme, som kilder til den sublime erfaringen (1998: 86). Det sublime har med de sterkeste følelsene menneskesinnet er i stand til å frambringe. Smerte, fare og frykt: Dette er det sublimes domene. For Burke vil skjønne objekter vekke følelser av kjærlighet og ømhet, og er for ham helt uforenlig med den sublime ærefrykten. Objekter som vekker sublime følelser er preget av en massiv størrelsesorden, av storslagenhet, men også av uventede kontraster. De utskyter vårt grep om dem, vi makter ikke å overskue deres form, og de framstår formløse. Ved sublime opplevelser blir vår forståelse for tidsmessige og romlige begrensninger satt på prøve. Som Eriksen skriver, destruerer det sublime enhver form for likevekt, der det skjønne virker balanserende og tilfredsstillende (1987: 14). Et sentralt poeng i Burkes arbeid med det sublime, diskuterer Eriksen, er at han overskrider den klassiske forståelsen av lyst og smerte, der smerte og lyst står i et omvendt proporsjonalt forhold til hverandre. Burke oppdager at en stor grad av smerte kan virke sammen med en intensiv vellyst (ibid.).

Burkes studie av det sublime er viktig for sammenhengen mellom det sublime og det gotiske, for her ble det for første gang gjort forsøk på å koble og systematisere forholdet mellom det sublime og frykt, skriver David Punter (1980: 44). Dette verket ble viktig for forfattere av gotisk fiksjon, noe Punter diskuterer inngående. Særlig er det framkallingen av frykt som er den sentrale koblingen mellom dem. Som vi har sett, er både det sublime og det gotiske beskjeftiget med frykt. Enten man forsøker å mane fram sublime erfaringer eller arbeider med gotikk, er man opptatt av å sprengte det rasjonelt forklarliges grenser, og frykten blir i så måte en viktig detonator. Punter påpeker at flere detaljer i Burkes analyse er interessante for gotiske forfattere, blant annet hans fokus på det obskure, det vidstrakte og det storslåtte, men at hans viktigste bidrag til litteraturen var å gi skrekk og frykt en sentral rolle (ibid: 45). For Punter er denne utviklingen i estetikkens historie av høynet viktighet for framveksten av gotisk fiksjon, på samme måte som for eksempel framveksten av selve romanformen er det.

Kant

I Kants arbeid med det sublime, skiller også han mellom det skjønne og det sublime. Forskjellen mellom dem ligger i det formmessige aspektet: "Det skjønne i naturen angår

gjenstandens form, som består i å være begrenset. Det sublime er dermed å finne ved en formløs gjenstand", skriver Kant i *Kritikk av dømmekraften* (1995: 117). For ham er det skjønne forbundet med velbehag, og i dette legger han at en skjønn gjenstand synes å være forutbestemt for vår dømmekraft (ibid: 118). Man har altså et begrepsapparat og en innbilningsevne til å forstå det skjønne. Det sublime er også knyttet til velbehag, men da i samspill med sin motpol, noe Kant omtaler som en negativ lyst (ibid.). Som Eriksen sier i sin diskusjon av Kant, oppstår det en ulyst i møte med uendelig store og voldsomme naturkrefter som ikke kan overskues sansemessig, og som dermed heller ikke kan erkjennes eller tilegnes begrepslig (1987: 15f). I slike tilfeller stilles mennesket overfor det som er absolutt stort, og med det mener Kant det som uavhengig av enhver sammenligning er stort. I forestillingen om det sublime kuttet menneskets sammenligningsevne av.

Like fullt er det en temporalitet i Kants forståelse av det sublime. Om følelsen av det sublime sier han: "Den frembringes nemlig gjennom følelsen av en plutselig hemmelse av livskraftene etterfulgt av en desto sterkere utgytelse av dem" (1995: 118). Videre sammenligner han sinnsbevegelsen i forestillingen om det sublime som en rystelse, en vekselvirkning av frastøting og tiltrekning overfor det samme objektet. Mennesket føler seg i første etappe avmektig i møte med det sublime, som innebærer en aktelse for det opphøyde i naturen. Redningen for mennesket består i innsikten i egen fornuft, det faktum at mennesket er unikt i bestrebelsene på å begripe det uoverskuelige – det sublime. Som Eriksen poengterer, vil oppdagelsen av tankens opphøyde status definere mennesket som menneske (1987: 16). Friheten som ligger i denne innsikten, tankens frihet, hever mennesket over naturens voldsomme krefter. Denne transcendensen er en avgjørende forskjell mellom Kant og Burkes teorier om det sublime.

Et viktig poeng her er distansen mellom den som erfarer det sublime, og kilden denne erfaringen springer ut fra. Føler man frykten og smerten for nært på inn på seg, er det ikke lenger mulig å utvinne noen form for tilfredsstillelse eller glede fra dem; da vil kun frykten og smerten gjøre seg gjeldende, den skrekkblandede fryden som forestillingen av det sublime kan frambringe, vil ikke gjøre seg gjeldende. Den sublime erfaringen er avhengig av en viss avstand for Kant. Eriksen mener distansen til det sublime skaper et fristed som holder den rene trusselen i sjakk, slik at en ny lyst kan skapes: ikke en positiv lyst, men et slags lettelsens sukk i magen (ibid.). Distanse er ikke en fysisk avstand, men en distanse nettopp på

bakgrunn av de blandede følelsene som det sublime vekker i subjektet. Trusselen kan ikke være entydig og overhengende, da vil kun panikk og desperasjon utløses.

Ved inngangen til lesningen av romanen, kan det være på sin plass å oppsummere det jeg vil legge særlig vekt på av de analytiske kategoriene. Alle er de svært omfattende, og det er derfor jeg har valgt å bruke såpass stor plass på å presentere hver kategori. I de påfølgende kapitlene vil jeg fokusere på hvordan fiksjonsuniverset i *Blood Meridian* framstår heterogent – ekstremt sammensatt. Dette gjelder det formmessige ved karakterene, men også hvordan de gjennom handlinger – for eksempel brutalt voldelige – kan framstå som grotesk paradoksale. Gjennom hvordan de andre karakterene reagerer på dommeren, vil jeg også se på hvordan det groteske utløser en form for ambivalens hos betrakteren. Det fremmede som det groteske uttrykket representerer, blir viktig. Hvordan gotisk litteratur tematiserer forfall og kaos er også viktig i det følgende. I gotisk litteratur figurerer ofte primitive krefter, krefter som i stor grad er å finne i McCarthys roman. Vold er et sentralt anliggende og en del av et gotisk kaos, og den er viktig i lesningen av romanen. Når det gjelder det sublime, kommer jeg til å vektlegge hvordan det formløse, eller det som framstår formløst, kan utløse en sublim erfaring. Via det sublime vil jeg diskutere hvordan fiksjonsuniverset i *Blood Meridian* virker grenseløst. Både framstillingen av natur og vold vil da bli berørt.

Kapittel 2: Innhold, historisk bakgrunn, struktur

Handlingssammendrag

Blood Meridian handler om en fjorten år gammel gutt, først kun kalt *the child*, som rømmer fra sitt hjem i Tennessee i 1849. Han forlater sin alkoholiserende far og sin søster – ingen av dem vil han noen gang se igjen. Moren døde da han ble født, og slik det fortelles, er det som om the kid er skyld i sin mors bortgang: "The mother dead these fourteen years did incubate in her own bosom the creature who would carry her off." (BM: 3) Faren pleide å være lærer, men det forhindrer ikke at barnet hverken kan lese eller skrive. Han er blek og tynn og preget av forsømmelse. Vi vet ikke hva han tenker, men får vite at i ham finnes det allerede en hang til sanseløs vold.

Via New Orleans ender han opp i Texas, nå under tilnavnet *the kid*, der han rekrutteres til Kaptein Whites kompani, en gruppe filibustere som med den underforståtte, men ikke offisielle, støtten fra Californias guvernør, forsøker å overta enda flere landområder fra Mexico enn de som tilfalt USA etter den meksikansk-amerikanske krigen. Kaptein White og hans menn blir etter kort tid drept av indianere, men the kid klarer å rømme, for snart å bli fengslet og ført til Chihuahua. Her blir han satt fri av en bande partisaner under ledelse av en viss Joel Glanton – de er hyret av guvernøren i byen for å drepe så mange apache-indianere som mulig. Betaling gis per skalp, og etter hvert som tiden går tar grådigheten over og gjengen blir stadig mer brutal. Til slutt gjør de ikke forskjell på indianerstammer, fredelige eller ikke, og meksikanerne som de er kontraktfestet til å beskytte. Ei heller bryr de seg om ofrene deres er levende eller døde før de skalperer dem.

Etter å ha tilrøvet seg en båt som fungerer som ferje over Yuma-elven, der de kynisk utnytter alle som trenger overfart, blir Glanton-banden massakrert i et hevningangrep av Yuma-indianere.

Igjen slipper the kid unna og kommer seg til California. I og rundt denne staten reiser han rundt i flere år, tar strøjobber, og når vi møter ham igjen, er han blitt *the man*. Romanen kulminerer ved Fort Griffin i 1878, der the man etter all sannsynlighet blir drept av en tidligere reisefelle i Glantons gjeng – the judge.

Historisk bakgrunn

Blood Meridian tar utgangspunkt i faktiske hendelser i amerikansk historie, og perioden romanhandlingen foregår i, er viktig for den amerikanske selvforståelsen. Et visst grep om den historiske virkeligheten som romanen henter sitt stoff fra, er derfor nyttig for forståelsen av den. Romanens hovedhandling foregår mellom 1849 og 1850, noe som plasserer den rett i etterkant av den meksikansk-amerikanske krigen, som varte fra 1846 til 1848. Utgangspunktet for denne konflikten var Texas' løsrivelse fra Mexico i 1836 og senere innlemmelse i USA. På bakgrunn av dette erklærte Mexico USA krig, som, etter USAs seier, igjen førte til at ytterligere flere områder som opprinnelig var meksikanske – New Mexico og California – ble amerikansk territorium.

På 1800-tallet mente mange amerikanere at USAs territorielle ekspansjon, fra øst til vest, var skjebnebestemt. Dette kalte man *Manifest Destiny*. For noen var denne ideen så sterk at de startet ekspedisjoner uten offisiell støtte, såkalte filibustere, for å gå inn i fremmede områder de mente rettmessig tilhørte dem selv. Det er herfra begrepet filibuster stammer, og i romanen skildres et slikt tiltak gjennom Kaptein Whites fatale intervensjon i den meksikanske staten Sonora. Konsekvensene av denne tankegangen ble for urinnvånerne alvorlige, siden det var deres land som skulle approprieres. Av mange ble de sett på som villmenn som sto i veien for USAs utvidelse, og som måtte fjernes med makt. Også meksikanere ønsket å hindre indianerne i å plyndre byene deres, og enkelte steder i grenseområdene mellom Mexico og USA ga de lokale myndighetene belønning for indianerskalper. Skalpene ble brukt som bevis på at indianerne faktisk var drept.

Romanens beskjeftigelse med faktiske hendelser gjelder også for karakterene i romanen, siden flere av dem er basert på virkelige personer. I *Notes On Blood Meridian* trekker John Sepich fram Samuel Chamberlains obskure memoarer *My Confession: Recollections of a Rogue*, først nedskrevet på 1840-tallet, senere redigert og utgitt som føljetong i *Life* i 1956, som et viktig forelegg for McCarthy, der forfatteren skildrer sin egen reise med en bande ledet av en mann

ved navn Joel Glanton, og der nestlederen går under tilnavnet "Judge" Holden. Glanton er også nevnt i andre historiske dokumenter, og etter å ha deltatt i den meksikansk-amerikanske krigen, var han visstnok skalpjeger (2008: 22). *My Confessions'* Judge Holden ligner på McCarthys egen dommer-skikkelse, og Sepich påpeker at han skildres som en enorm mann, hårløs i ansiktet, og som det sirkulerer motbydelige rykter om blant de andre bandemedlemmene. (ibid: 15) Hos Chamberlain er han en lærd mann, språkmektig og musikalsk dyktig, trekk som McCarthy drar veksler på i sin framstilling av dommeren. The kid kan være basert på Chamberlain selv, som i selvbiografien markerer en viss avstand til banden ved tidvis å sympatisere med ofrene deres, og som på en og samme gang dras mot og frastøtes av the judge. Han framstår, analogt til the kid, som en outsider i gruppen.

Westernmyten

I forestillingen om en *Manifest Destiny* lå det også en vilje til å bemektige seg det ukjente, til å gjøre seg til herre over det. Dette førte til den romantiske myten om det ville vesten, eller *the Frontier* – et voldsomt og ukjent land som må temmes og bringes under kontroll. *The Frontier* markerer det som er ubebodd av amerikanerne, det som ligger forbi de ytterste bosetningene, dit man er på vei, i Amerikas stadige ekspansjon vestover. I tillegg til å være et ukjent land, symboliserer *the frontier* uante muligheter for den som er villig til å satse. Heri ligger drømmen om et nytt og bedre liv, om rikdom, om gull. Denne romantiseringen av det ville vesten, om hvordan den hvite mann temmer og kultiverer naturen, er skildret i utallige westerns, både i bok og på film. Westernmyten, slik den allerede mot slutten av 1800-tallet ble utviklet av underholdningslitteraturen og etter hvert også filmen, handler om hardføre, sterke individualister som kjemper mot brutale elementer, enten det er naturen eller indianere – og vinner. Ofte finner man i slike skildringer en skarp inndeling i helter og skurker, og ofte er urinnvånerne lite annet enn barbarer. I westernmyten kultiveres villskapen.

Denne framstillingen av det ville vesten kan sies å være første etappe i behandlingen av myten. Senere ble andre sider av den vestlige ekspansjonen tematisert. I filmens verden ble det særlig på 60- og 70- tallet laget flere filmer som skilte seg fra tidligere westerns. Det er vanlig å kalle disse filmene for revisjonistiske, i og med at de stiller spørsmål ved idealene til foregående sjangerfilmer. De tar opp i seg mange av de typiske western-temaene, som dikotomiene kultur og natur, helt og skurk, godhet og ondskap, maskulinitet og femininitet, men forholder seg til dem på en mer realistisk og ofte mer kynisk måte. Et viktig aspekt ved

revisjonistiske westerns er at den binære opposisjonen inverteres, slik at den hvite mann for eksempel framstilles som den onde. Anti-helten er en typisk revisjonistisk protagonist. Med Linda Hutcheon kan vi si at slike filmer utgjør en form for *complicitous critique*, altså at de ikler seg westernfilmens form, men forholder seg til sjangeren på en subversiv måte. De går i rette med konvensjonene og ideologien som ligger latent i westernsjangeren, men fra innsiden, noe som for Hutcheon kommer av at man ikke kan unnsnippe makten man kritiserer (2002: 4). Hutcheons *complicitous critique* fordrer en grad av selvrefleksivitet, og den er til stede i disse filmene.

Hvordan passer *Blood Meridian* inn i denne utviklingen? Romanen bruker westernromanen som rammeverk, den er altså en del av denne sjangeren. Handlingen foregår i det ville vesten, og gradvis, skildres en reise stadig lengre vestover. Gjennom Glanton-gjengen er også det nomadiske motivet i mange tidligere westerns bevart. Men myten om det ville vesten utfordres ved at det ikke finner sted noen kultivering. Det finnes ingen inndeling i ond og god: I en passasje kommer Glantonbanden i nærheten av indianere, og det de ser er "a hellish likeness of their ranks" (BM: 109). Det settes likhetstegn mellom de hvite og urinnvånerne, og i det ligger iboende en kritikk av tidligere skildringer av Amerikas utvikling og ekspansjon.

Inger-Anne Søvting argumenterer for at McCarthy ikke opererer med binære motsetninger i *Blood Meridian*, og at den dermed skiller seg fra begge de foregående tradisjonene (1999: 18). I *Blood Meridian* framstiller McCarthy en annen og langt voldeligere versjon av landets forhistorie, og protagonistene stilles på samme nivå som "de ville" – ikke i motsetning til dem. *Blood Meridian* markerer for Søvting dermed en tredje tilnærming til westernmyten, noe hun kaller anti-western – en anti-western dypt fascinert av westernsjangeren (ibid.). Hvis den opprinnelige myten om det ville vesten handler om å temme et ukjent og vilt land, er det innlysende at det endelige målet er å skape en form for orden. Men i *Blood Meridian* finnes ingen orden, og de som forsøker å innføre den, møter en gruffull skjebne.

Som Gordon Slethaug gjør oppmerksom på i boken *Beautiful Chaos*, er McCarthy i *Blood Meridian* interessert i det moralske vakuemet som er hjertet i *the Frontier*, og som tidligere western-forfattere har glattet over (2000: 132). *Blood Meridian* viser de brutale realitetene og den massive blodsutgytelsen som ligger til grunn for dannelsen av et land. Myter handler delvis om heltebygging, men det er ingen helter i *Blood Meridian*. For Slethaug tematiserer

romanen hvor skjør menneskets idé om orden er, og hvor lite som skal til før den viker plass for verdens kaos. Det ville vesten, som ifølge myten om *the Frontier* er det forjettede land, er et ideelt sted for å utforske forholdet mellom orden og kaos. *Blood Meridian* går inn i dette området, og skildrer det på en avromantiserende og ikke-nostalgisk måte.

The Kid som protagonist

I *Blood Meridians* univers er the kid det vedvarende holdepunktet, det er ham vi følger på vei inn i The frontier. Han er den eneste karakteren som skildres gjennom en begynnelse og en slutt, romanen er så å si rammet inn av hans spede barndom og død. The child, the kid, the man: *Blood Meridian* tegner opp et livsløp. Hovedtyngden i narrativet ligger riktignok på Glantonbandens felttog i ørkenen, men i tillegg til å skildre en faktisk reise, er også *Blood Meridian* en livsreise, fra krybbe til "grav". The kids rolle gir romanen dens tredelte struktur, og den virker som et triptykon der midtpartiet er the kids deltagelse i Glantonbanden. I tillegg til å være et strukturerende prinsipp, fungerer også the kid som et øyenvitne til voldsomhetene som utspiller seg i romanen. At han overlever Glantongjengen, forsterker dette inntrykket.

Likevel er hans rolle som hovedperson spesiell. En konvensjonell westernhelt er han ikke: I *Blood Meridian* er det ikke hovedpersonen som fører handlingen videre, men krefter utenfor ham selv. For eksempel verver han ikke seg selv til Kaptein Whites foretak, men blir i stedet funnet og oppfordret til å verve seg. I Glantonbanden blir han ofte kun en del av den større gruppen, og i lengre perioder er det kun derigjennom at han er nærværende i handlingen – selv nevnes han ikke. Over disse kreftene igjen, virker Volden å være en sentripetal kraft, løsrevet fra enhver sammenheng, som drar alt mot seg, med voldsomme blodsutgytelser som resultat. På denne måten problematiseres hovedpersonen som handlende agent.

Er det noe som kjennetegner the kid, er det hans *mangel* på kjennetegn. Hans ytre beskrives ikke, hvordan han ser ut, vet vi ikke. Kun fortellerens ord om hans smak for sanseløs vold, gir leseren et glimt av hvilket menneske han er. Navnløs er han også, og han framstår med dette som en slags hvermannen, uten klar identitet og mer som en representant for et folk enn som en egen entitet. Romanens tredeling spiller inn også her. De første sidene, som omhandler hans barndom og flukt fra sitt hjemsted, er holdt i presens. Dette virker å knytte barnet til et her og nå og gir skildringen et anstrøk av samtidighet, som skiller åpningen fra den påfølgende odysseen. Til tross for at fortellingen foregår på 1800-tallet, inviteres vi til å "See

the child" hver gang vi åpner romanen på første side, noe som synes å knytte barnet an til nåtiden og noe større enn det selv.

Åpenbart spiller fortelleren her på forholdet mellom nåtid og fortid. At hoveddelen i *Blood Meridian* er i preteritum, gir den tilsynelatende en form for lukkethet, som en beretning om noe langt tilbake i Amerikas historie. Men på romanens siste sider bryter narrativet over i presens igjen, slik at både barnet og den dansende dommeren befinner seg i nåtid, på hver sin side av handlingsforløpet. Urovekkende nok følger de likevel ulike baner: The kids liv skildres først i presens, før hans død inntreffer i fortidsform, mens dommeren går i motsatt retning, fra *da* til *nå*. Hovedpersonen er anonym, men virker også som en stedfortreder for leseren. Også *the man* gir konnotasjoner til *mennesket*, som i at han er en representant for menneskeheten. "See the child" kan også leses som en omskriving av Bibelens "ecce homo" – "se det menneske"; Pontius Pilatus' ord til tilskuerne før Jesu korsfestelse, og åpner muligheten for å se the kid som en Kristus-figur.

The kids rolle i romanen er også outsiderens. Reisemotivet og outsiderfiguren setter *Blood Meridian* i forbindelse med den pikareske tradisjonen. Typisk for pikareskromanen er at den har en marginalisert figur som hovedperson, en representant fra det lavere lag av samfunnet, noe the kid, med sin fattige og trøstesløse oppvekst, kan sies å være. Gjennom dette kan vi også høre ekko fra en av de virkelig store amerikanske romanene, Mark Twains *Huckleberry Finn*, som også bærer pikareske trekk. Hovedpersonen i den pikareske romanen holder dens episodiske struktur sammen, han er bindeleddet mellom de ulike opptrinnene den pikareske romanen består av – byene de reiser gjennom, folkene de møter og massakrene de begår. Selve refrenget i romanen er "they rode on", i den stadige jakten på indianere.

The kids rolle som outsider vises gjennom hans opposisjon til dommeren, noe dommeren også påpeker: "Only each was called upon to empty out his heart into the common one and one did not" (BM: 307). Det anonyme ved the kid unnslipper ikke the judge: "Was it always your idea, he said, that if you didn't speak you would not be recognized?" (ibid: 328). Gradvis antydes det en avstandtagen fra the kids side til Glantonbanden. Et gryende ubehag kan leses ut av the kids holdning når banden blir feiret av guvernør Trias: "The kid, in the first starched collar he'd ever owned and the first cravat, sat mute as a tailor's dummy at that board" (ibid: 169). Han er ukomfortabel i nye klær, noe som kan lede tankene i retning av at han føler seg

utilpass med hele situasjonen. Hans reisefeller, derimot, glir ut i dekadansen. Han er også den som viser glimt av medfølelse, som når han som den eneste i gruppen vil hjelpe når en av dem blir skadet av en pil. Mye av the kids utvikling foregår *off stage*, og det er dermed vanskelig å få tilgang til den, men gjennom den økende graden av samvittighet som kan spores, kan *Blood Meridian* også minne om en *bildungsroman*, der protagonisten utvikles og modnes i møte med verden. Et spørsmål som da melder seg, er hvilken innsikt the kid oppnår i løpet av romanen. Mot slutten forsøker han å hjelpe en gammel kvinne bort fra en massakre, men idet han tar tak i henne, innser han at hun har vært død lenge. Den gode gjerningen han forsøker å gjøre framstår dermed fånytt.

Et annet poeng ved the kids utvikling er at når han hjelper sin medreisende med å ta ut pilen, hjelper han noen han vet vil fortsette å drepe uskyldige sivile, slik at det ikke finnes en entydig godhet i the kid. "You aint nothin", spyttet han ut i hans siste konfrontasjon med dommeren (ibid: 331), noe Harold Bloom ser på som en heroisk handling, i og med at the kid har sett hva the judge er i stand til (2010: xv). Men samtidig bor volden som dommeren forherliger også i hovedpersonen, som fører til at de ikke er i et klart motsetningsforhold. Når de befinner seg på hver sin side av narrativet, i nåtid, er de ikke rake motsetninger, men en del av en dualitet, det Ronja Vieth kaller en gotisk dobbelhet i mennesket (2010: 51), der det gode og onde er til stede samtidig.

Anakronier

Tilsynelatende er *Blood Meridian* en strengt kronologisk fortalt historie, med få hopp fram og tilbake i tid. Anne Louise Morseth skriver at "ved at den observerende tredjepersonsfortelleren holder oss i nuet, gjennom fravær av ana- eller prolepser, ved ikke å skue bakover eller reflekterer over tidligere hendelser, og ved at hver enkelt forestående fare kan bety slutten på protagonistens liv (og på romanen), krymper tiden rundt hovedpersonen" (2010: 27). Jeg er enig i at den registrerende og i psykologisk innsikt distanserte fortelleren hindrer oss i å nå inn til karakterene, og at leseren selv blir nødt til å lese psykologi inn i hendelsene. Når det gjelder bruken av anakronier, er jeg derimot uenig med Morseth, fordi min mening er at *Blood Meridian* gjør utstrakt bruk av særlig prolepser, og at dette er en nøkkel til å forstå hvordan tid representeres i romanen. Jeg har vært inne på karakterenes framdrift, og prolepsen er også noe som driver fortellingen forover, men på en måte som er annerledes enn karakterenes. Prolepsen skaper på en måte en distanse til aktørene; den er med

på å gi handlingen et preg av uunngåelighet. Det er som om noe er utenfor de handlende agentenes kontroll, noe de er ute av stand til å forhindre.

Prolepsene er av ulik art, og er ikke alltid mulige å oppdage ved første gangs lesning. Eksempelvis foregår the kids presumptive død bak lukkede dører. Det eneste vi får vite er at dommeren ved bokens slutt venter på ham på et utedo, der han smiler mot ham og presser ham mot sin egen kropp, før han låser døren bak dem og dermed stenger leseren ute (BM: 333). Hva the judge faktisk gjør, kan vi bare gjette på, men ved å skildre reaksjonene til de som går inn dit etterpå, skapes et sterkere inntrykk enn det å skildre akten i seg selv gjør. Likevel finnes det tidligere i romanen en scene der the judge tar omkring en annen person på samme måte: "He picked the man up by his head. He put him against the wall and *smiled at him* but the man had begun to bleed from the ears and the blood was running down between the judge's fingers and over his hands" (ibid: 179, min utheving). Scenene ligner på hverandre i en slik grad, gjennom smilet, gjennom omfavnelsene, at retroaktivt synes den første hendelsen å fungere som et frampek til romanens kulminasjon. En annen effekt denne gjentakelsen har, er at the kids død ikke behandles på noen annen måte enn alle de andre dødsfallene i romanen. The kids død er ikke annerledes, eller viktigere, den blir satt på lik linje med alle andres.

Andre prolepser er mer eksplisitte i natur. Glantonbandens inntreden i romanen forberedes i et kompleks av en prolepse i en analepse like før de selv trer inn i narrativet. Toadvine forteller om en gravplass for Lipan-indianere, der flere hundre er gravlagt i en hule, alle kledd i sine fineste klær og smykker. Disse får ikke hvile i fred: "Towards the last of it they was some Americans went in there and scalped what was left of them and tried to sell the scalps in Durango" (ibid: 78). Skalperingsmotivet kommer her i forkant av Glantonbanden, og setter dem i sammenheng med desakraliseringen av døden og voldeligheten som preger området. Skjebnen til karakterene antydes også i møtet med mennonitten tidlig i romanen: "Hell aint half full. Hear me. Ye carry war of a madman's making onto a foreign land. Ye'll wake more than the dogs" (ibid: 40). Dette blir avfeid av de som hører på, men innen året er omme er det tydelig at mennonitten har rett i sin profeti.

I neste delkapittel kommer jeg til å diskutere kapitteloverskriftene nærmere, med tanke på hvordan de bidrar til å punktere noe av spenningen i romanen. I tråd med dette finnes det

eksempler på at *Blood Meridian* bruker trekk fra spenningsromanen. Ofte er det en tilsynelatende spenningsstigning ved slutten av mange kapitler, så som at banden enten blir overrumplet av indianere, eller at de selv får ferten av dem. Men etter hvert er det som om hendelsene ikke utfolder seg kronologisk, men i økende grad blir fortalt på forhånd, som når banden går ut over sitt mandat og begynner å massakrere fredelige meksikanere. Prolepsen blir *annonserende*: "In three days they would fall upon a band of peaceful Tiguas camped on the river and slaughter every soul" (ibid: 173). Annonseringen gjelder også deltakerne i Glantonbanden. En av dem tar en annen i øyensyn: "Only on the inside of his lower arm was there tattooed a number which Toadvine would see in a Chihuahua bathhouse and again when he would cut down the man's torso where it hung skewered by its heels from a treelimb in the wastes of Pimeria Alta in the fall of that year" (ibid: 88). For det første forsterker prolepsene følelsen av uunngåelighet hva gjelder karakterenes skjebne – som om noe foregår utenfor deres kontroll. Handlingen synes å bevege seg mot en avslutning av destruktiv art fra begynnelsen av. For det andre går romanen i dialog med sjangerkonvensjoner i spenningsromaner og westerns, men ved at romanens bruk av proleps er så hyppig, stilles sjangerkonvensjonene i nytt lys. I det følgende delkapittelet skal jeg se nærmere på hvordan ulike sjangerkonvensjoner blir brukt i *Blood Meridian*.

Gjentagelser

Gordon Slethaug argumenterer for at *Blood Meridian* er en roman preget av *iterations* – repetisjoner. Med dette mener han at den er preget av gjentagelser, og at bokens repetitive preg virker på flere nivåer. På den ene siden er gjentagelsene av strukturell art, i det at *Blood Meridian* gjenbruker – repeterer – velkjente westernmotiver i en kritikk av konvensjonene som går igjen i westernsjangeren, og ideologien som ligger bak dem (2000: 131). Et eksempel her er bruken av *quest motif*, altså at hovedpersonen(e) utfører et "oppdrag", og gjennom oppdraget lærer noe om seg selv. Oppdraget er drivkraften i handlingen i mange westerns. Gjennom skalpjakten har også *Blood Meridian* et *quest motif*, men i all sin groteskhet virker oppdraget her som en ironisk og invertert gjentagelse av motivet. Etter hvert som bandens brutalitet tiltar, levnes det ikke tvil om hva utfallet av nedslaktingen vil være for Glantonbanden.

Glanton vet at all blodsutgytelse må svares for senere, men har for lenge siden sluttet å bry seg med konsekvenstenkning, og for ham gjelder det å ta så mange skalper som mulig før han

selv møter sin skjebne. "Hair, boys" sier han, "[t]he string ain't run on this thing yet" (ibid: 180). Med dette begynner Glanton-gjengen å skalpere uskyldige meksikanere og bryter dermed kontrakten med guvernøren. Oppdraget de er utsendt for å utføre, behandles med en slik respektløshet at det kun er et tidsspørsmål før de blir innhentet av sine gjerninger. Glanton innser dette og vil kun samle opp så mye penger han makter før det hele er over. Banden virker å være drevet av en forakt for alt og alle de møter, og denne forakten blir også deres endelikt.

Andre gjentakelser *Blood Meridian* preges av, er for eksempel bruken av flate karakteristikk. Med unntak av de mest framtrede karakterene, er det vanskelig å skille de som inngår i Glanton-banden fra hverandre. Stadig introduseres nye navn, og ofte nevnes de ikke mer enn en gang før de forsvinner ut av syne. De virker med det utbyttable, og dermed i og for seg selv ubetydelige. Andre perifere gestalter som saloon-bartendere, ville indianere og militæroffiserer, er opplagte gjentakelser av westerntroper. Også de som innehar større roller, er utstyrt med noen få, men tydelige særtrekk, enten det gjelder sinnelag eller klesdrakt. The kid, hvis kallenavn i seg selv er en velkjent trope, er født med en sanseløs smak for vold, mens en annen, Toadvine, er ikledd et smykke av gulltenner. David Brown et halskjede av ører, og det er vanskelig å diskutere Kaptein White som noe annet enn en representant for troen på *Manifest Destiny*. Det gjøres ikke forsøk på å skape tre-dimensjonale karakterer, og det vil være fåfengt å komme til bunns i *hvem* disse figurene egentlig er, etter at man har registrert hva de foretar seg. Et markant unntak her er the judge, som forblir en enigma romanen gjennom.

En annen formmessig gjentakelse er den utstrakte bruken av kapitteoverskrifter, noe som virker å være et ekko av 1800-talls litteratur. Store som små hendelser i kapitlene blir varslet i overskriftene – det proleptiske er til stede også her –, og virker å nivellere alle opptrinn i romanen – det er som om ingenting er viktigere enn noe annet. Overskriftene understreker tydelig romanens episodiske preg, og fører til at massakre og møter, flukt og forfølgelser, stilles side om side. Drap på sentrale medlemmer i Glanton-banden står oppført i innledningen til et kapittel, "Murder of Jackson" (ibid: 260), som om det er ment å skjue. Romanen leker med overraskelsesmomentene en spenningsroman er avhengig av.

Hittil har jeg sett på gjentakelsene som viser seg i strukturen i romanen, hvordan den drar veksler på en litterær tradisjon. Slethaug påpeker riktignok at også hva *Blood Meridians* innhold gjelder, tematiseres en form for gjentakelse. Et slående eksempel er når banden møter på et reisefølge som er på vei i motsatt retning: "And so these parties divided upon that midnight plain, each passing back the way the other had come, pursuing as all travelers must inversions without end upon other men's journeys" (BM: 121). Reisen til Glanton og hans menn har mange gjort før dem, de er gjentakelser av andre reisende, andre grupperinger, og de virker å være fanget i denne kjeden. Måten Glantonbanden knyttes til andre skalpjegere gjennom bruken av prolepsen, er også en del av denne repetisjonen.

I løpet av reisen drar de gjentatte ganger gjennom utbrente byer og kirkeruiner – markører for krig og elendighet. I ørkenen støter de på trær dekorert med døde babyer, de kommer over diligencer der de reisende er ranet, drept og skjendet på det groveste, men disse tilfellene, hvor groteske de enn er, glir over i hverandre og slutter å være enestående. Volden blir repetitiv. Selv om Glantonbanden beveger seg mot California, og selv om de er på et oppdrag, undergraver den gjentakende volden enhver form for linearitet eller framskritt. Særlig blir tematiseringen av volden som gjentakende tydelig hvis vi trekker inn en av epigrafene som innleder romanen.

Paratekst

Blood Meridian har tre epigrafer. Sammen med blant annet kapitteloverskriftene er de en del av det Gerard Genette kaller romanens paratekstlige apparat. *Paratekst* er tekstelementer som vedrører en litterær tekst, men som befinner seg i ytterkanten av den. Enten kan det være snakk om *peritekst*, som for eksempel innbefatter forord, forfatternavn, overskrifter, eller *epitekst*, som ikke er en faktisk del av verket, men er relatert til og viktig for forståelsen av det, som for eksempel anmeldelser eller intervjuer. Genette identifiserer parateksten som et terskelfenomen, som befinner seg mellom innsiden og utsiden av teksten (1997: 2), og den er en viktig del av hvordan et verk presenteres i verden. Parateksten er en styrende instans når det gjelder hvordan et verk oppfattes av leseren. Typisk for parateksten er at den peker utover mot en større kontekst som den fører verket inn i. Denne effekten er tydelig når vi ser på epigrafene: De blir som et grensesnitt mellom romanen og verden utenfor den. Den siste av dem utpeker seg klart i så måte: "Clark who led last year's expedition to the Afar region of Northern Ethiopia, and UC Berkeley colleague Tim D. White, also said that a re-examination

of a 300,000 year-old fossil skull found in the same region earlier shows evidence of having been scalped" (BM: epigraf). Epigrafen åpner en portal fra romanen til naturhistorien. Skalperingsmotivet settes i sammenheng med hendelser for over 300.000 år siden – så gammelt kan dette ritualet vise seg å være.

Her står vi overfor nok en form for gjentakelse. Jeg har påpekt hvordan *Blood Meridian* tar opp i seg flere sjangerkonvensjoner fra westernromanen. Derest har jeg sett på hvordan volden i romanen virker å gjenta seg selv på en måte som undergraver framdriften reisemotivet og *the quest* gjerne fordrer. Denne epigrafen signaliserer at volden i romanen har sammenheng med hendelser for flerfoldig tusen år siden, som om vold alltid har eksistert, og spørsmålene som melder seg er: Er vold en iboende del av mennesket? Er det mulig å unnsnippe den? Er man dømt til å repetere voldsbruk? The judge tar til orde for at krig går forut for mennesket: "Before man was, war waited for him" (BM: 248). Dommeren ser krig og vold som selve fundamentet i verden, "War is god" (ibid: 249), sier han. Konflikten mellom the kid og dommeren er sentral. Til grunn for den ligger synet på vold, og hvordan guttungen forholder seg til det verdensbildet the judge tegner opp. Måten romanen er strukturert på, gjennom kombinasjonen av både presens og preteritum, gjør at konflikten peker ut av romanens grenser. Den blir nærværende. Et annet, og beslektet, trekk, finner vi ved epigrafen: Den fjerner oss fra The Frontier og setter volden i en større kontekst. Den blir tid- og stedløs.

Kapittel 3: Det groteske i *Blood Meridian*

Glantonbanden

[T]hey saw one day a pack of viciouslooking humans mounted on unshod indian ponies riding half drunk through the streets, bearded, barbarous, clad in the skins of animals, stitched up with thews and armed with weapons of every description, revolvers of enormous weight and bowieknives the size of claymores and short twobarreled rifles with bores you could stick your thumb in and the trappings of their horses fashioned out of human skin and their bridles woven up from human hair and decorated with human teeth and their riders wearing scapulars or necklaces of dried and blackened human ears and the horses rawlooking and wild in the eye and their teeth bared like feral dogs and riding also in the company a number of halfnaked savages reeling in the saddle, dangerous, filthy, brutal, the whole like a visitation from some heathen land where they and others like them fed on human flesh (BM: 78).

Slik presenteres Glantonbanden i *Blood Meridian*. The kid er nylig blitt arrestert av meksikanere og ført til Chihuahua, hvor han og hans medfanger er vitner til dette opptrinnet. Skildringen er holdt i en parataktisk stil: Konjunksjonen "and" binder sammen og sideordner de ulike setningsleddene, og underbygger detaljrikdommen i passasjen. Gjentakelsen av "and" synes å mime inntrykket arrestantene får av opptoget, idet de forsøker å ta inn over seg det hele før banden rir forbi. Tilfanget av detaljer i skildringen etterlignes også av at introduksjonen er kun én lang setning, med sparsom kommatering. Opphopningen av bisarre og fryktinngytende utsmykninger og enda mer fryktinngytende ryttere, gir sitatet et *kopiøst* preg. (*Copia* er opprinnelig den romerske gudinnen for overflødigheit, som bar med seg rikdom og gaver i sitt overflødigheitshorn, men som språklig figur kan copia brukes til å beskrive det markante vellet av detaljer som her er i fokus). Den parataktiske strukturen, der nye ledd føyes til i en språklig etterligning av at banden rir forbi og nye groteske kuriositeter blir synlig for the kid, gir rom for copia-figuren. Blikket går fra våpen til krigstroefer, fra hestenes seletøy av menneskehud, til de djevlelske hestene selv. Så sterkt inntrykk gjør tropen: De virker ikke å være av denne verden.

Gjennom sin mildt sagt aparte framtoning er de som "a visitation" fra en ikke-jordisk virkelighet, og denne benevnelsen kan det være verdt å dvele ved i et forsøk på å forstå hvilket nedslag Glantonbanden har i romanen. Flere betydninger er tilknyttet ordet, med besøk av ulik art som den primære, men "visitation" kan også referere til elendighet og ulykker, enten det er sykdommer eller naturkatastrofer som inntreffer, som for eksempel i "a visitation of the plague". I tillegg kan det vise til besøk av overnaturlig art, et vardøger eller en hjem søkelse. På et senere tidspunkt blir banden også omtalt som "spectre horsemen" – spøkelsesryttere, hvite av støv (ibid: 172). Det groteske ved Glantonbanden understrekes når de selv blir framstilt som spøkelser – i seg selv, en tilstand der det døde "lever", et grotesk motiv.

Det er verdt å bemerke at to betydninger av "visitation", hjem søkelse og vardøger, så å si peker i to forskjellige retninger. En hjem søkelse knyttes til noe fortidig, noe dulgt som dukker opp igjen i nåtiden og bringer forstyrrelser med seg. Et vardøger peker derimot framover i tid, som et forvarsel om noe som skal komme. På denne måten er både fortid og framtid til stede i Glantonbanden på en og samme gang. Når "visitation" også kan knyttes til destruksjon og ødeleggelse, er det som om banden er vokst ut av en tilstand av elendighet og samtidig peker mot en kommende katastrofe. En nærliggende allusjon i denne sammenhengen er apokalypsens fire ryttere, beskrevet i Johannes' åpenbaring. Apokalypsens ryttere representerer krig og død, og med dem følger hungersnød og pest. Den fjerde rytteren bærer Dødens navn og rir på en gulblek hest – en sykkelig farge. De er symboler på hva som vil skje i De siste dager.

Både glantons menn og Apokalypsens fire ryttere fungerer altså som forvarsler for noe som skal komme. I det innledende sitatet virker "a visitation" å være et ladet ord, hvis betydninger bærer bud om de destruktive kreftene som vil vise seg i banden, og som etter en stund begynner å spinne ut av kontroll. Glantonbanden er ansatt av guvernøren i Sonora for å holde orden og skape trygghet, men fører kun kaos og død med seg. Ved å pakke opp ordet "visitation, kan vi lese det som om noe katastrofisk er i emning. Hvordan den parataktiske setningskonstruksjonen og copia-figuren er framtreddende i introduksjonen, understreker det kaotiske ved banden. "A visitation" plasserer også banden på terskelen mellom det menneskelige og det monstrøse: Som skalpjegere har de en konkret funksjon, men de tar også form av noe uhyrlig som hjem søker landet de reiser gjennom.

Glantonbanden framstår som en vilkårlig bande delinkventer og utskudd, uten orden eller stringens, hvis eneste formål er å ta så mange indianerskalper som mulig. Dette står i kontrast til westernmyten om å temme det ville Amerika, om å innta The frontier og legge den under seg. På den andre siden kan gruppens bekledding vitne om nettopp et ønske om kontroll over omgivelsene. Glantonbanden er krigere, og de utstafferer seg med krigstrofeer. Hestenes bisler er flettet av menneskehår og dekorert med tenner, mens de ridende har kjeder av menneskeører rundt halsen. Senere skildres de slik: "They appeared in the streets, tattered, stinking, ornamented with human parts like cannibals" (BM: 189). Ved å iføre seg levningene til sine ofre, settes det levende og det døde i et frastøtende samspill. Med sine perverterte former framstår introduksjonen av Glantonbanden som en parade av groteske kropper.

Mikhail Bakhtin diskuterer i *Rabelais og skrattets historia* den groteske kroppen, og hvordan i den groteske estetikken grensene mellom kropp og verden, og kropper seg imellom, skiller seg fra mer realistisk anlagte stiler. For eksempel bruker han munnen som en av de viktigste kroppsdelene i grotesk kunst, for gjennom den slukes verden (2007: 295). Gjennom utvekster og åpninger på kroppen kan man overskride grenser, og man kan også temme frykten for verden ved å gjøre den til en del av seg selv. For Bakhtin handler det her om å *overvinne* grensene som skiller menneske og verden, og han vektlegger dermed de positive sidene ved det groteske (ibid.). Bakhtin forstår kosmos metaforisk som en kropp som sluker og gjenföder, og viser til hvordan mennesket kan akseptere sin egen endelighet ved å ta del i dette *fysisk-kroppslige prinsipp*. Når de kler seg selv og hestene sine i menneskedeler, er det som om Glantonbanden forsøker å sluke verden, som om de forsøker å temme omgivelsene sine. Men ved disse grenseoverskridelsene er det likevel ikke noe positivt, snarere er det en pervers invertering av det fysisk-kroppslige prinsippet banden representerer.

Skikken med å ikle seg sine ofres legemsdeler, kan også sies å være det Noel Carroll i *The Philosophy of Horror* kaller "horrific metonymy". Carroll introduserer termen i sin diskusjon om hvordan fryktinngytende skapninger framstilles i skrekklitteratur. Denne formen for metonymi brukes for å understreke det urene og motbydelige ved et vesen ved å assosiere det med objekter og entiteter som allerede er frastøtende: skadedyr, skjeletter, skitt, kroppsdel (1990: 52). Disse objektene henviser metonymisk til vesenet de står i relasjon til. Glantonbanden kan leses som et slikt vesen. I og for seg er den en grusom legion,

medlemmene er ansvarlige for grufulle overgrep mot uskyldige sivile, og som overflateelementer framhever kroppsdelenes dette iboende trekket i grupperingen.

I romanen framstår Glantonbanden som noe kjent og ukjent på en og samme tid. Når fortelleren legger til at de synes å komme fra et hedensk land der det også finnes andre som dem, som i likhet med Glantonbanden tilskrives en appetitt på menneskekjøtt, har det den virkning at banden ikke ses på som enslig tilfelle av fordervelse: Metonymisk blir de en del av et voldelig hele. Uansett hvor sterkt inntrykk de gjør, er de ikke unike. Men fortelleren beskriver dem også som noe særegent, eller rettere sagt, som noe der delene er kjente fra før, mens helheten er uten forelegg: "For although each man among them was discrete unto himself, conjoined they made a thing that had not been before" (ibid: 152).

Denne blandingen av det kjente og det ukjente kan sees i lys av det Geoffrey Harpham omtaler som *det groteskes intervall*. Harpham utdyper at "although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the dominant principle that defines it and organizes its various elements" (1982: 16). For Harpham ligger problemet i at selv om man i møte med et grotesk objekt kan gjenkjenne visse elementer, er man ute av stand til å dechiffrere de avgjørende kodene. Det dominante prinsippet for Glantonbanden er jakten på indianere, selve eksistensgrunnet til banden ligger i kontraktene som skrives ut på indianerskalper, men Harphams konsept er likevel verdifullt i denne sammenhengen. Den uforutsigbare volden som banden begår framstår meningsløs og uforståelig. David Brown setter fyr på en meksikansk soldat etter en kort dispuTT, og meksikaneren stormer ut av bodegaen mens han kjemper mot flammene: "By the time they got to him with a bucket of water he had blackened and shriveled in the mud like an enormous spider" (BM: 268). Kayser påpeker at "suddenness and surprise are essential elements of the grotesque" (1963: 184), og volden i *Blood Meridian* er i høyeste grad plutselig. Denne volden ligger latent under arbeidskontraktene som undertegnes, kontrakter som i seg selv impliserer en viss form for orden, men når Glanton og hans menn begynner å ta livet av uskyldige meksikanere og fredelige indianere, bryter volden overflaten og tar kontrollen. Det faktum at den virker så vilkårlig gjør at en endelig forståelse av hva slags grotesk tropp Glantonbanden er, og hva det er som utløser volden hos dem, utskytes.

Kayser maner et sted fram et bilde av en fremmed, grotesk verden: "Apocalyptic beasts emerge from the abyss, demons intrude upon us" (ibid: 185). Bildet virker passende for fiksjonsuniverset i *Blood Meridian*. Allusjonene til apokalypsens ryttere synes tydelige i framstillingen av Glantonbanden. I sine overgrep på den lokale befolkningen i og rundt ørkenen de reiser gjennom, framstår de nærmest demoniske. "Heart of Darkness", etter Joseph Conrads roman, er blitt noe av en standardfrase for å beskrive for eksempel kunstuttrykk som beveger seg inn i menneskets og verdens mørke irrganger, og som trope er den klart til stede i McCarthys roman. Tidlig under Glantonbandens reise kommer den i fokus: "He chucked up the horse. He passed and so passed all into the problematical destruction of darkness" (BM: 105). Å følge Glantonbanden, er å følge dem inn i mørkets hjerte – inn i et landskap der plutselig vold og brutal død dominerer. Men mørkets hjerte er ikke bare noe de reiser inn i: Som "a visitation" er det også noe de kommer ut av og også bærer med seg.

The judge og det monstrøse

"Whatever exists, he said. Whatever in creation exists without my knowledge exists without my consent" (BM: 198).

Det er ingen grunn til å tvile på judge Holden når han sier dette. Sitatet går rett inn i hjertet av hva slags figur the judge er. Han sier det i fullt alvor, mens han legger hendene sine på marken: "This is my claim", bedyrer han. Sitatet er svaret på et spørsmål om hvorfor han jevnlig noterer i journalen han alltid bærer med seg. Gjentatte ganger i løpet av romanen stopper dommeren opp for å studere landskapet rundt seg og for å ta notater. Han skyter fugler som han stopper ut og putter i lommene sine, og han presser blader fra planter og trær i boken sin. I en scene lister han seg på tå – nærmest barnlig lekent – etter sommerfugler, mens han hvisker til dem, for så å fange dem med skjorten sin. På letetokt i en ravine finner han gamle potteskår og verktøy av bein som han skisserer med stor kyndighet (ibid: 140).

Også dette virker som en form for fortæring av verden, en måte å kontrollere og herske over den på. Og å herske over verden er nettopp det dommeren vil. Når han forklarer hva det er som motiverer studiene hans, sier han at det bare er naturen som kan gjøre mennesket til slave (ibid: 197). Slik dreier det seg om å vinne en form for frihet overfor naturen. Holden tar notater over det han finner på reisen fordi det er først når hver eneste eksistens på jorden er

gjort kjent for ham, at han kan kalle seg herre over verden, eller "suzerain", som han selv kaller det (ibid).

En suzerain er ikke en hvilken som helst hersker. Lensherre er den norske oversettelsen av ordet, og ved å bruke akkurat dette ordet røper dommeren hva slags forhold han ønsker å ha til menneskene rundt seg. En lensherre har et føydalt forhold til sine undersåtter, en én-til-én-relasjon uten mellomledd. Dommeren innfører her en todeling av verden: På den ene siden ham selv, aleneherkeren, på den andre siden alle andre, i et direkte herre-tjener-forhold. I en talende passasje utlegger han viktigheten av å gjøre seg kjent med verden. "These anonymous creatures, he said, may seem little or nothing in the world. Yet the smallest crumb can devour us. Any smallest thing yon rock out of men's knowing" (ibid).

Det er tydelig at dommeren ønsker å heve seg over verden, overskride den – han vil sluke den, igjen i en forkvaklet invertering, men ikke bli slukt. Flere ganger skildres dommeren rent bokstavelig hevet over landskapet han befinner seg i: "Someone had reported the judge naked atop the walls, immense and pale in the revelations of lightning, striding the perimeter up there and declaiming in the old epic mode" (BM: 118). Og senere: "The judge atop a great boulder overlooking the trail watched them go" (ibid: 199). Målet for dommeren er å avkreve verden dens mysterier, å tvinge den til å avsløre seg selv, som Steven Shaviro poengterer (1999: 149). Notatboken er et viktig verktøy i denne prosessen. "The man who believes that the secrets of the world are forever hidden lives in mysteries and fear. Superstition will drag him down" (ibid.). Dommeren er en vitenskapsmann, med omfattende innsikt i botanikk, biologi og kjemi. Hans ferdigheter som kjemiker kommer tydelig fram når han redder skalpjegerne fra indianerne ved å framstille krutt av en heslig masse med salpeter, guano og urin. Holden virker å være innforstått og fortrolig med naturen, noe som signaliseres ved at han ofte er avkledd, som når han sitter naken på taket av militærgarnisonen, eller på fjellhyllen i passasjen som innledet denne avhandlingen.

Rent formmessig kan the judge som litterær karakter sies å sortere under den groteske stilfiguren. Her kan det være verdt å minne på det Geoffrey Harpham mener er det groteskes essens: den samtidige tilstedeværelsen av fenomener som vanligvis er atskilt (1982: 11). Det ekstremt sammensatte ved dommeren merker vi allerede første gang han introduseres, når han samtidig som the kid befinner seg i Nacogdoches. "An enormous man dressed in an oilcloth

slicker had entered the tent and removed his hat. He was bald as stone and he had no trace of beard and he had no brows to his eyes nor lashes to them" (BM: 6). Som nevnt er han to meter høy og 170 kilo tung. Men samtidig: "His face was serene and strangely childlike. His hands were small."(ibid.). En senere beskrivelse forsterker det motsetningsfylte: "...the judge a pale pink beneath his talc of dust like something newly born" (ibid: 282). Motsetningen virker klar: The judge er på en og samme gang en voksen mann – en kjempe, nærmest – og et nyfødt barn. Dermed er han et *oxymoron*, en stilistisk forbindelse der motsetninger føres sammen og fastholdes i en paradoksal enhet, noe Rosemary Jackson identifiserer som den basale tropen i skrekklitteratur (1991: 21). Dommeren framstår også som det Noel Carroll ville ha identifisert som fusjonsfigur, i henhold til det klassifikatorisk ubestemmelige ved ham. Slik framstår dommeren formmessig i slekt med skikkelser fra skrekklitteraturen: Han er monstrøs og paradoksal.

Motsetningene ved dommeren er mange. Han er en levemann; han foretrekker lindresser og sigarer. Han er også sprenglærd og kan foredra om det meste på flere språk. Når han lager krutt, vises også hvilket håndlag han har med naturen, hvordan han evner å dra nytte av den til sine formål. Men the judge begår også forferdelige voldshandlinger i løpet av romanen, og det som forsterker det groteske preget ved handlingene er for det første at de kontrasterer forfinede ved dommerens vesen; for det andre kommer de så plutselig og uten mønster, som Shaviro konstaterer, slik at man ikke makter å finne en dypere mening med dem. De forblir uforståelige (1999: 149). Som form, er dommeren grotesk, men spennet i hans handlinger er også grotesk. Et grelt eksempel på den eruptive, umotiverte volden som preger verdenen i *Blood Meridian*, finner vi i dommerens behandling av et lite barn han plukker opp og tar med seg på reisen. I det ene øyeblikket leker han med det, lar det vugge på kneet hans, men ikke mer enn ti minutter senere har han drept og skalpert det. Det plutselige og overraskende ved voldshandlingene, enten det er Brown eller dommeren som begår dem, gjør dem i Kaysers forstand groteske, og det tilsynelatende fraværet av mening bak dem, setter dem også i kontakt med det Kayser argumenterer for er det groteskes omgang med det absurde (1963: 187). En grotesk voldsbruk er den meningsløse, og volden i romanen framstår i slike tilfeller i høyeste grad meningsløs.

Kanskje det mest urovekkende ved dommeren er at han begår sine drap med et smil om munnen. Dommerens groteske smil er et gjennomgående motiv i teksten, og som John Sepich

påpeker, punkterer også dommerens smil romanen, i det han omfavner the man på utedoen (2008: 156). Som Sepich også skriver, kan dommerens smil på en og samme gang alludere til flekkede hoggtenner og varm omfavelse (ibid.). Judge Holdens smil er en inngang til hans groteske karakter. I flere tilfeller er han vennlig og lyttende, tålmodig med sine medreisende, men skiftene mellom ulike sinnstilstander er så brå og uforutsigelige at han blir umulig å beregne.

Dette problemet illustreres tydelig når the kid og en mann ved navn Tobin – tidligere prest, nå skalpjeger – diskuterer tilfellet judge Holden. Det er tidvis ikke lett å avgjøre om det er Tobins ord som er gjengitt i fri indirekte diskurs, eller om det er fortelleren selv som bryter inn, men det interessante er hvordan man forsøker å sirkle inn dommeren og benevne ham: "That great hairless *thing*" (ibid: 123, min utheving). Andre steder nøyer de andre i banden seg med å uttale navnet hans høyt, som om det skulle bringe dem nærmere løsningen på gåten Holden. Et annet eksempel på denne problematikken finner vi mot slutten av romanen, når banden har nådd Yuma-elven og overtatt fergen som går i skytteltrafikk der. Den tidligere fergemannen, Lincoln, blir sjokkert over dommerens vesen, men når han forsøker å formidle sin forskrekkelse, makter han kun å ytre "that man [...] that man." (ibid: 272) Det er som om man mangler et språk til å snakke om ham på, som om han unnslipper vante begreper, og dermed unnslipper forstanden til de andre skalpjegerne.

Kayser skriver om det fremmede ved det groteske: "What intudes remains incomprehensible, inexplicable, and impersonal" (1963: 185). Det blir et "det" Også for Harpham er dette et sentralt aspekt ved det groteske. I sin diskusjon angående ordet grotesk og dets betydning, uttaler han: "The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language" (1982: 3). Tobin vet ikke hvordan han skal definere dommeren: Som "ting" befinner dommeren seg på terskelen til erkjennelsen eller persepsjonen, Tingen er et grensefenomen (Eliassen 1993: 79). Dette ubestemmelige virker som en grunn til hvorfor så mange dras mot dommeren. Det er hevet over enhver tvil: The judge har en magnetisk tiltrekningskraft. Vi kan merke dette når eks-presten begynner å fortelle om ham: "God the man is a dancer, you'll not take that away from him. And fiddle. He's the greatest fiddler I ever heard and that's an end on it. The greatest. He can cut a trail, shoot a rifle, ride a horse, track a deer" (BM: 123). Eks-presten er tydelig fascinert av og dratt mot den "tingen" som sitter overfor ham ved leirbålet.

Likefullt er ikke følelsene dommeren vekker i sine reisefeller entydige. Som Tobin sier: "He appeared to be a lunatic and then not" (ibid: 127). Her skiller dommeren seg fra Glanton, som Tobin *vet* er gal (ibid.). Eks-presten er, til tross for hans betydelige fascinasjon, en av dem som oftest opponerer mot dommeren. Han er heller ikke den eneste som betviler dommerens sinnstilstand. Etter en av hans mange taler om verdens beskaffenhet, der han kaller den både en feberdrøm og en kimære, spytter en av tilhørerne ut: "That's some more of your craziness" (ibid: 245). Det er en tydelig forskjell hva gjelder veltalenhet mellom dette utbruddet og Tobins utlegning, men tvilen er den samme.

Det virker som om Glantonbanden veksler mellom å betrakte ham som sinnssyk og å hengi seg til ham fullt og helt. Den sistnevnte holdningen dominerer når dommeren utvinner det nevnte kruttet: Igjen ser vi at dommeren skildres hevet over de andre; denne gangen på noen lavasteiner. Tobin omtaler seansen som en preken ulik noen andre han har hørt, og at de selv var som disipler for en ny tro (ibid: 130). Tiltrekningskraften viser seg også, slik jeg nevnte i innledningen, i at når dommeren taler lytter alle: "All listened as he spoke, those who had turned to watch him and those who would not" (ibid: 245). Akkurat her ser vi ambivalensen dommeren vekker i sine medsammensvorne komme klart fram: Selv om man ikke vil snu seg for å se *tingen* i øynene, kan man ikke unngå å bli værende for å lytte til det han har å fortelle. Ambivalensen, som Harpham trekker fram som den sentrale reaksjonen i møte med det groteske, viser seg kanskje best i det følgende sitatet, der banden kun sitter og stirrer på dommeren: "His eyes were empty slots. None among the company harbored any notion as to what this attitude implied, yet so like an icon was he in his sitting that they grew cautious and spoke with circumspection among themselves as if they would wake something they had best left sleeping" (ibid:147).

***Et In Arcadia Ego* – dommeren og døden**

Holden inntar en posisjon av mytiske proporsjoner i *Blood Meridians* narrativ. Han framstår som en figur som overskrider grensene for liv og død – man får inntrykk av at han alltid har finnes. I diskusjonen mellom the kid og Tobin forteller ekspresten om hvordan dommeren ble en del av Glantonbanden: Midt ute i ørkenen støter de på ham – et så uventet møte at han først blir tatt for å være en luftspeiling. Det er som om han har ventet på dem, sier Tobin. Han sitter på den eneste steinen i mils omkrets, som om han har båret den med seg dit. Der sitter han, og

hans manglende opphav, antydes av Tobin: "You couldn't tell where he'd come from" (ibid: 125).

En nøkkel til å forstå the judge som figur, kan være å ta våpenet han bærer med seg i betraktning. Det er en rifle – sølvbelagt og med en inskripsjon preget i løpet på den: *Et In Arcadia Ego*, står det. Andre gevær har tilnavn som "Sweetlips" eller "Hark From The Tombs", påpeker Tobin, men Dommeren er den eneste som har hentet inspirasjon fra en klassisk tradisjon. Oversatt til norsk lyder frasen slik: "Også i Arkadia er jeg". Frasen er velkjent og forstås gjerne som et *memento mori*, der jeget refererer til livets endelighet og til døden. Flere kunstverk bærer frasen som tittel, kanskje mest kjent er franskmannen Nicolas Poussain (1594-1665) for å ha anvendt strofen på to av sine barokkmalerier. Arkadia har en konkret forankring i det gamle Hellas, men representerer gjerne en utopisk pastoral tilstand og tilværelse. Strofen er ment som en påminnelse om at også der er døden nærværende.

Shane Schimpf tolker denne frasen som en indikasjon på at dommeren er en dødens agent, om ikke døden selv (2006: 179). Det virker nærliggende å lese *Et In Arcadia Ego* som en *mise en abyme* over the judge som aktør i romanen. Han virker ikke å ha noe opphav, og virker ikke å være bundet av eller prisgitt naturkreftene på samme måte som de andre gestaltene som befolker McCarthys verk. Tobin nevner at dommeren har vært over hele verden, og det kommer også fram at alle i banden mener å ha sett ham ved en tidligere anledning. Om dommeren er en dødens agent, er han også en krigens agent, som i det nevnte sitate: "War was always here. Before man was, war waited for him" (BM: 248). På samme måte som dommeren ventet på Glantonbanden i ørkenen, har krigen ventet på mennesket. Gjennom dommeren gis det et inntrykk av at vold og krig er en del av selve urtilstanden.

Et annet interessant aspekt ved frasen *Et In Arcadia Ego*, er at den med Friedrich Schiller kan sies å være en elegisk figur. For Schiller er elegien kjennetegnet ved at naturen og idealet er gjenstand for sorg; naturen framstilles som tapt og idealet som uoppnådd. Schiller definerer den elegiske dikteren slik: "Den elegiske dikteren søker naturen, men som idé og i en fullkommenhet som den aldri har eksistert i, selv om han sørger over den som noe som virkelig har vært, og nå er tapt" (Eide, Kittang, Aarseth 2004: 168). For Schiller er elegien kjennetegnet ved at naturen og idealet er gjenstand for sorg; naturen framstilles som tapt og idealet som uoppnådd. I denne forstand peker *Et In Arcadia Ego* mot en tapt uskyld, der den

idylliske tilstanden er korrumpert av døden. Å plassere noe som kan leses som en elegi over en tapt uskyldstilstand på et gevær, er en oppsiktsvekkende gjerning. The judge er mye forskjellig, men en hang til nostalgi er *ikke* et framtrødende kjennetrekke ved ham. Ved å inngravere geværet sitt med denne frasen, begår dommeren en klar anti-nostalgisk handling. På den ene siden knytter sitatet the judge og døden sammen. The judge kan leses som jeget i *Et In Arcadia Ego*. På den andre siden blir den melankolske klangbunnen sitatet har, pervertert og gjort narr av ved sin plassering på geværet. I dommerens verden er det ikke rom for nostalgi – det finnes ingenting å være nostalgisk for. Slik framstår frasen i et ironisk lys og inngraveringen av den som en dypt sardonisk gjerning.

Mer eller mindre subtile antydes det at the judge er djevelen selv. "The judge. Give the devil his due", sier Tobin (ibid: 125). Andre steder vises det til små fotavtrykk flere i kompaniet skal ha observert: "little cloven hoofprints", som sender tankene i retning av djevelens fotavtrykk og dommerens små føtter. Etter at dommeren innlemmes i Glantonbanden, påstår Tobin at han – dommeren – og Glanton inngår en pakt. "They've got a secret commerce. Some terrible covenant" (ibid: 126). Tobin omtaler de to som brødre, og underforstått virker det som om Glanton har solgt sin sjel til the judge. Dommerens smil virker også djevlesk tvetydig, forlokkende og grusomt på en og samme tid. Antall menn i banden fungerer også som en indikator på dommerens posisjon. To mann deserterer i løpet av den første natten dommeren reiser med dem. Med dette frafallet iberegnet er gruppen nede i tolv mann foruten dommeren, som utgjør den trettende – et tall forbundet med svik og ulykke.

Jeg har ovenfor pekt på tilfeller der dommeren rent konkret hever seg over verden. Intellektuelt sett er han også på et helt annet nivå enn de øvrige bandemedlemmene, og han framstår med en helt egen agenda. Hvis vi trekker inn notatboken han bærer med seg, kan vi diskutere dette mer inngående. Han sier at han ikke kan være herre over verden før alle verdens bestanddeler står nakne foran ham, før alt autonomt liv er under hans kommando. Derfor studerer han naturen, derfor noterer han. Men hva gjør han med det han finner – potteskårene, verktøyene – etter at han har nedtegnet det i boken? Han kaster det på bålet. Dette gjentar seg senere i romanen også. Banden kommer over en gruppe naturlige steincisterner i ørkenen, dekt med urgamle maleri. Dommeren studerer dem nøye, og kopierer dem i boken sin. Deretter tar han en skarp stein og skraper vekk et av bildene. Med dette er det kun kopien – hans kopi – som står igjen. I dette kan vi lese et ønske om å skrive sin

egen historie, en vilje til å forandre historien i sitt eget bilde. I slike opptrinn framstår dommeren nærmest som en forfatter av verden. Ingenting kan tillates å eksistere uten at dommeren vet det, men samtidig formes det som eksisterer etter hans eget forgodtbefinnende. Det er dommerens skisser som står igjen som sannheten, siden originalene ikke lenger kan motstride ham.

Både Glantonbanden og the judge peker mot et fiksjonsunivers som er ekstremt sammensatt. Bandens utstaffering skaper et samspill mellom liv og død, der det døde framhever det brutale ved Glantons menn. Samtidig er de framstilt som en gruppering som hjem søker området romanen utspiller seg i: I overført betydning er de spøkelser. Den abrupte volden de begår, virker fremmedgjørende. Ofte er den så brå at den framstår hinsides enhver form for kausalitet – den bare skjer. "Your acts of pity and cruelty are absurd", sier en av epigrafene, "committed with no calm, as if they were irresistible" (ibid: epigraf). Gjennom misforholdet mellom årsak og virkning, for eksempel til stede i barnedrapet dommeren begår, kommer en form for grotesk meningsløshet i fiksjonsuniverset fram.

Slik dommeren er framstilt i *Blood Meridian*, på en og samme gang ung og gammel, uten synlige aldringstegn til tross for tidsspennet i handlingsforløpet, er det som om hans groteske form stiller ham utenfor menneskets livsløp. I romanen framstår han som uten opprinnelse og uten slutt. Forfølger vi Schimpfs tanke om dommeren som en agent for døden, kan dommeren leses som en dødens, eller ondskapens prosopopé, altså et abstrakt fenomen gitt en konkret form. Når romanen på de siste sidene glir over i presens, blir effekten at han er *her og nå*, slik han alltid *har* vært. Hvordan flere av karakterene synes å ha vansker med å finne et språk til å snakke om ham på, er også en faktor her.

Ved utgangen av romanen danser dommeren naken på en scene. Nakenheten gir ham et barnlig preg, og det er viktig å påpeke at dans gjennomgående i *Blood Meridian* knyttes til vold og krig. I en diskusjon om den meksikansk-amerikanske krigen, uttaler en krigsveteran: "I'm proud I missed that dance" (ibid: 77). For dommeren er krig den ultimate leken, der viljer settes opp mot hverandre og seieren tilfaller den sterkeste. "This is an orchestration for an event. For a dance in fact" (ibid: 328f), sier han. Dansen kan leses som en metafor på vold og død, og måten "dancing" gjentas flere ganger i løpet av passasjen, virker å spille på det repetitive preget volden i romanen har. I denne dansen er det dommeren som leder an.

Kapittel 4: Gotiske trekk i *Blood Meridian*

Ørkenen som gotisk rom

I diskusjonen om gotisk litteratur bemerket jeg noen faste litterære topos: slottsruiner, falleferdige hus, mørke labyrinter, hvelv og ville naturlandskap. Slike steder brukes for å skape en atmosfære av frykt og beven, og i dem finnes monstrøse – groteske – vesener som hjemsøker protagonistene i fortellingene. I boken *The Philosophy of Horror* diskuterer Noel Carroll gotiske landskap av denne sorten. Hans poeng er at de, gjennom å være perifere, skjulte eller forlatte, framstår som en allegorisk romlig- eller bokstaveliggjøring av tanken om at det skremmende er det som befinner seg utenfor den sosiale sfæren, altså det som er *ukjent* (1990: 35). Gotisk litteratur beveger seg i *Terra Incognita*, enten det er for å belyse det skjulte i mennesket eller den omkringliggende kulturen. Den bytter ut det kjente med det ukjente, det komfortable med det foruroligende, *das heimlich* med *das unheimlich*, orden med kaos.

Blood Meridian er en roman som er opptatt av og aktivt går det ukjente i møte. Det ukjente dveles ved, for eksempel når banden kommer over en døende mann i en kirkeruin: De betrakter ham, og ser at "his eyes were dull and there was fear in them *and there was something else.*" (ibid: 225, min uthevning) Det er som om noe er utenfor rekkevidde for karakterene, noe som unnslipper forstanden deres, her markert ved at øynene synekdotisk peker mot noe gåtefullt og uutgrunnelig i mennesket. Fortelleren registrerer det ukjente og uforklarlige i enkeltmennesket, men også i konstellasjonen Glantonbanden utgjør: "In that communal soul were wastes hardly reckonable more than those whited regions on old maps where monsters do live" (ibid: 152). Beskjeftigelsen med det ukjente viser seg også andre steder i McCarthys forfatterskap, for eksempel i hans foreløpig siste bok, *The Road*. Hvordan fortellingen om en far og sønns kamp om overlevelse toner ut, er interessant i denne sammenhengen. Romanen avslutter med en passasje om ørreten som pleide å holde til i

fjellvannene, men som nå er utdødd: "In the deep glens where they lived all things were older than men and they hummed of mystery" (2007: 307). Både fjellkløftene ("deep glens") og skjæret i øynene peker mot et sjikt i verden som er utilgjengelig for mennesket, et sted der et tomrom mellom mennesket og verden, en ontologisk glipe, åpner seg.

Det ukjente er eksplisitt til stede i *Blood Meridian* gjennom omgivelsene handlingen utspiller seg i. Hovedsakelig foregår den i ørkenen i grenselandet mellom USA og Mexico – The frontier. Ørkenen er et av McCarthys sentrale motiv, men som Rune Graulund påpeker, er betydningen av motivet aldri stabil (2010: 57). Noen ganger kan ørkenen være en kilde til næring og foryngelse, som i *Grensetrilogien*, mens den andre ganger kan være et miljø der både individ og samfunn brytes ned av den, som i *No Country for Old Men*. I *Blood Meridian* bemerker Graulund at ørkenen er et land som ikke bare er for tøft for gamle menn, men for hele menneskeheten (ibid: 57f). I *Blood Meridian* er ørkenen en konstant. Gjennom ørkenen framstår fiksjonsuniverset i *Blood Meridian* som ubeboelig, og det virker nærliggende å omtale den som fiendtlig, all den tid den framstår som en egen karakter i romanen. Den er i høyeste grad en hindring for menneskene, og den er av en størrelsesorden som setter alle prosjekter i skarpt relieff.

Det er som om landskapet i *Blood Meridian* sluker eller fanger dem som beveger seg gjennom det, uansett hva slags hensikter de måtte ha. Sammenligner vi Glantonbanden og Kaptein Whites menn, blir dette tydelig. Tilsynelatende er kontrastene mellom de to grupperingene store, noe introduksjonen av kapteinen og hans kvarter vitner om:

The Captain kept quarters in a hotel on a plaza where there were trees and a small green gazebo with benches. An iron gate at the hotel front opened into a passageway with a courtyard at the rear. These walls were whitewashed and set with little ornate colored tiles. The Captain's man wore carved boots with tall heels that rang smartly on the tiles and on the stairs ascending from the courtyard to the rooms above. In the courtyard there were green plants growing and they were freshly watered and steaming. The Captain's man strode down the long balcony and rapped sharply at the door at the end. A voice said for them to come in (BM: 31).

Passasjen stikker seg ut, og det gjør den kanskje særlig gjennom forsøkene på å opprettholde en form for orden og korrekthet – fraværende ellers i romanen. Dette innbefatter også bygningen de har annektert som base; hotellet med sine fliser og nyvannede blomster er en anomali blant alle ruinene av kirker og byer som florerer i narrative. Whites kompani

forsøker å skille seg fra landet de intervenerer i, og det vises tydelig gjennom de ordnede formene – markert ved skoene og smellene de lager mot flisverket, markert ved den kontante bankingen på kapteinens dør – de har sitt virke innenfor. White ser på Mexico som et land fullstendig ute av stand til å skjøtte seg selv, og han er der for å hindre at landet havner i gale hender – europeernes. Ironien i avsnittet viser seg senere å ligge i hvor lite verd Whites orden er: Han ser på seg selv som en frigjører, en del av fortroppen som skal fullbyrde *the Manifest Destiny*, men ender opp med å få nesten hele mannskapet sitt massakrert av comanche-indianere, og selv blir han drept, halshugget og får hodet sitt preservert på glass – en basargjenstand til både skrekk og fryd for de besøkende.

Ordenen White forsøker å opprettholde, kommer til kort i *Blood Meridians* ørken. Kontrasten mellom de paramilitære troppene er tydelig i en diskusjon om orden. Som Ronja Vieth gjør oppmerksom på, er gotisk litteratur en sjanger der spenningen mellom orden og uorden belyses (2010: 48). Når det gjelder Glantonbanden, er orden fraværende. Til tross for at de er hyret for å trygge Sonora, og i så måte har en beskyttende funksjon, skildres de aldri som noe annet enn barbarer og amoralske drapsmenn. De er et kaotisk samfunn i miniatyr, en grotesk parodi på en militæravdeling. De er "wholly at venture, primal, provisional, *devoid of order*" (ibid: 172, min utheving). Orden, kaos; på tross av forskjellene gruppene imellom, er de likevel koblet sammen ved ett ord: "benighted", et ord som kan bety det å bli tatt av mørke, eller det å være, i overført betydning, uopplyst. Ordet dukker opp ved to tilfeller i romanen, først i forbindelse med filibusterne, senere i skildringen av Glantongjengens skalpjakt. I begge tilfeller knytter ordet an til romanens setting.

Kaptein White omtaler Mexico som USAs "benighted sister republic" (ibid: 34), altså som et primitivt sted der naturkreftene står sterkere enn kulturen. Det Mexico White beskriver, er et mørkt, faretruende landskap, der orden viker plass for kaos og lovløshet. I sin skråsikkerhet på egne evner og sin egen rolle som spydspiss i en skjebnebestemt intervensjon, undervurderer han landet han begir seg inn i og blir slukt av dets mørke. Han og hans menn blir overrumplet av de primitive kreftene som preger The frontier. Whites forsøk på orden og struktur blir en mislykket affære, og han framstår selv som uvitende overfor hva han begir seg ut på. Mørke og primitivitet virker som langt kraftigere tilstander enn hans mottiltak.

Glanton, med banden sin bak seg, befinner seg på et tidspunkt i et fjellpass som blir stadig smalere: "Darkness overtook them and they were benighted in that place, strung out along a fault in the wall of the gorge. He led them cursing upward through the profoundest dark but the way grew so narrow and the footing so treacherous they were obliged to halt" (ibid: 149) De blir overrumplet av et mørke så fullstendig at de blir nødt til å tilbringe natten der, mellom en bratt stigning og et bratt fall. Mørket personifiseres, "darkness overtook them" og de har ingen mulighet til å unnsnippe det – de blir sittende fast. På ett nivå er det snakk om det faktiske nattemørket, altså den konkrete betydningen av ordet "benighted", men samtidig åpnes det opp for en annen lesning: "Benighted in that place" kan bety at Glanton og hans menn er uopplyste i den forstand at de ikke forstår landet rundt seg og dermed er dømt til å gå under, som de også gjør. I så måte er denne passasjen generelt talende for bandens strabasiøse ferd, hvilket gir "a footing so treacherous" en mer vidtrekkende betydning. Ikke bare er de fanget i natten, men de er fanget i et landskap hvis dynamikk er en annen enn menneskets. Naturens sykliske preg, her representert ved overgangen mellom dag og natt, kontrasterer Glantonbandens framferd. "Benighted" antyder det prosessuelle og aktive ved Mørket – det gis makt over menneskene.

Til tross for forskjellene mellom den første og andre gruppen the kid reiser med, blir de nivellert av ørkenen de krysser. Den forskjellsbehandler ikke: "In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to precedence [...] and a man and a rock become endowed with unguessed kinships" (ibid: 247). Den eneste karakteren i romanen som reflekterer over ørkenen, er dommeren: "The desert upon which so many have been broken is vast and calls for largeness of heart but it is also ultimately empty. It is barren. Its very nature is stone" (ibid: 330). Det engelske ordet for ørken, *desert*, stammer fra det latinske *dēsertum*, som betyr et forlatt sted. Ørkenen representerer tomhet og fravær, av liv, av vekst. Ørkenens tomhet nærmest smitter karakterene i romanen, slik at forholdet mellom dem er mer komplekst og nyansert enn ved første øyekast. Dette kan vi belyse ved å se på et av de strukturelle momentene i teksten. Heri ligger også romanens skildring av en verden i ferd med å falle sammen.

En verden i oppløsning

I forbindelse med *Blood Meridians* bruk av westerntroper, diskuterte jeg "Oppdraget" som et av dem. Men et slikt *quest motif* er, som Ronja Vieth påpeker, også noe som kjennetegner mange gotiske romaner, der protagonisten begir seg ut på en reise og i løpet av reisen støter på ulike former for ondskap (2010: 50). Strukturelt sett ser altså Vieth en sammenheng mellom *Blood Meridian* og den gotisk-litterære tradisjonen. Motivet figurerer også i Rosemary Jacksons diskusjon om gotiske fortellinger og romaner i hennes *Fantasy – The Literature of Subversion*. Jackson finner særegenheter ved quest-motivet som skiller det fra hvordan det brukes i andre sjangre: "The quest", skriver hun, "is twisted into a circular journey to nowhere, ending in the same darkness with which it opened, remaining unenlightened" (1981: 101). I kjølvannet av motivbruken følger det tradisjonelt sett gjerne en innsiktsakkumulasjon hos karakterene. De sitter igjen med flere erfaringer enn ved reisens begynnelse – de har vokst som mennesker.

I *Blood Meridians* gotisk-subversive bruk av dette motivet finner det ikke sted noen indre vekst for rollefigurene, de lærer ikke noe på sin ferd og synes heller ikke interessert i å lære noe. Tar vi Joel Glanton i betraktning, trer dette trekket ved banden fram. I en passasje sitter han stille ved leirbålet: "He watched the fire and if he saw portents there it was much the same to him. He would live to look upon the western sea and he was equal to whatever might follow for he was complete at every hour" (BM: 243). Sitatet antyder Glantons skjebne, siden han blir drept snart etter å ha opplevd havet på vestkysten av Amerika, men det avslører også hvordan ny innsikt eller nye erfaringer er en umulighet for ham: Glanton er fullendt, komplett, og samtidig fullstendig likegyldig til det endeliktet han vet venter ham. På denne måten undergraves Oppdraget som strukturerende instans, og også som motiv: Med forbehold om the kids utvikling, der det foregår en form for modning, men som likevel ikke er entydig, er innsikten til Glantonbanden fraværende.

I Jacksons diskusjon om quest-motivet, ser vi at hun tegner opp en bevegelse som går fra mørket og tilbake inn i mørket, hvilket også er et iøynefallende trekk ved *Blood Meridian*. På makroplan kan vi se at det er snakk om en situasjon der menneskene ikke forstår landet de er i og dermed går under, og dette aspektet ved romanen speiles også på mikroplan, der det flere steder skildres hvordan karakterene kommer inn og ut av mørket. Ett eksempel er scenen der "black" Jackson tar livet av "white" Jackson. Etter en kort dispuTT dem imellom, hvis forhold i

lengre tid har vært nøret av hat, forsvinner den svarte Jackson inn i mørket som omringer leirbålet. Like etter kommer han tilbake: "The nearest man to him was Tobin and when the black stepped out of the darkness bearing the bowieknife in both hands like some instrument of ceremony Tobin started to rise" (BM: 107). Svarte Jackson stiger ut av mørket og hogger hodet av sin hvite motpart, en gjerning som synes å være født ut av mørket – et mørke som i *Blood Meridian*, i tråd med gotisk tradisjon, virker å symbolisere vold og død. Kaptein Whites kompani forbindes også med mørket på denne måten: "The shapes of the men and their mounts advanced elongate before them like strands of the night from which they'd ridden, like tentacles to bind them to the darkness yet to come" (ibid: 45). Her ser vi at skyggene til rytterne og hestene deres blir et bindeledd mellom natten de har ridd ut av, og mørket de er på vei inn i. Tilsynelatende er det her dagslys, men mørket synes å trenge seg på fra alle kanter; trykket ligger på at det allerede er på vei.

Steven Shapiro diskuterer også Glantonbandens oppdrag i "A Reading of *Blood Meridian*": "They have no spirit of seriousness or of enterprise; they unwittingly pursue self-ruin rather than advantage" (1999: 156). Det utilsiktede ved bandens geskjeft er jeg ikke enig i; snarere virker det som banden er bevisst på hva resultatet av plyndringen av landet de reiser gjennom og menneskene som bor der vil være, men at de tenker å holde på til noen overmannen dem. En slik tankegang kan vi merke i denne dialogen mellom the judge og Glanton:

The judge shook his head. Do you intend to drive that stock?
Until I'm made to quit.
That might be soon.
That might be (BM: 160).

Dødsforakten som utstilles her gir quest-motivet et ironisk tilsnitt. Det blir hult, tomt. Ikke minst er det tydelig at Oppdraget faller fra hverandre etter hvert som volden tiltar og banden går ut over sitt mandat.

Destruksjon står i sentrum i *Blood Meridian*, det er som om vi kan bevitne en verden i ferd med å falle fra hverandre. David Punter påpeker at skildringer av forfall er et vedvarende trekk ved gotisk litteratur, og han ser han at tematikken er særlig sterk i amerikansk gotikk: "Feelings of degeneracy abound. The worlds portrayed are ones infested with psychic and social decay, and coloured with heightened hues of putrescence" (1980: 3). Gjennom travesteringen av quest-motivet får også forfallet roman-strukturelle konsekvenser. Til slutt

slår banden leir ved Yuma-elven og utnytter alle som befinner seg der, slik at Oppdraget som strukturerende prinsipp mister all relevans. Brutaliteten i det skildrede bryter over i det formmessige. Punter gjør videre oppmerksom på at gotisk fiksjon er opptatt av det primitive og barbariske (ibid: 5), og *Blood Meridian* kan diskuteres gjennom slike termer.

En av kapitteloverskriftene annonserer "The Katabasis" (BM: 122), og romanen virker som en klassisk litterær nedstigning i en voldelig ur-tilstand. Det primale og primitive ved Glantonbanden betones gjentatte ganger: "In the morning the rain had stopped and they appeared in the streets, tattered, stinking, ornamented with human parts like cannibals" (ibid: 189), og tidlig refereres det til "Men whose speech sounds like the grunting of apes" (ibid: 4). I og med denne degenereringen, er det som om romanen får et *atavistisk* preg. Termen atavisme kommer fra biologien og betegner et tilbakefall til et tidligere stadium i evolusjonen. Rune Graulund diskuterer også det primitive ved *Blood Meridians* fiksjonsunivers: "The world described in *Blood Meridian* is the world in its primal condition, world in which mercy is non-existent and death will always win out" (2010: 63). Frykten for fortiden er et sentralt anliggende i gotisk litteratur, og som Punter skriver, har det fryktinngytende i gotisk litteratur med det ikke-erkjente å gjøre (1980: 20). Med Glantonbanden som en hjem søkende gruppe drapsmenn, blir de en del av "the nation's otherwise unacknowledged ghosts" (Vieth 2010: 48). *Blood Meridian* forteller en annen historie om USAs vestlige ekspansjon, der forbindelseslinjer trekkes tre hundre tusen år tilbake i tid – til Menneskets barndom. Gjennom at voldshandlinger synes å vokse ut av mørket, og i videre forstand ut av naturen, er det som om volden i mennesket er naturgitt. Usentimentalt skildres voldsspiralen Glantonbandens reise tegner opp – en reise som blir et tilbakefall i en naturtilstand.

Blood Meridians beskjeftigelse med forfall viser seg i primitiviteten og volden som ligger i mennesket, men forfallet trer også fram materielt sett. Skildringer av hus, kirker og landsbyer i ruiner er mange: "They passed through a village then and now in ruins and they camped in the walls of a tall mud church and burned the fallen timbers of the roof for their fire while owls cried from the arches in the dark" (ibid: 50). Rent konkret er mange av ruinene et resultat av den meksikansk-amerikanske krigen, som kulehullene vitner om: "The facade of the building bore an array of saints in their niches and they had been shot up by American troops trying their rifles, the figures shorn of ears and noses and darkly mottled with leadmarks

oxidized upon the stone" (ibid: 26). Men ruinene fungerer også som gotiske markører for en verden som ikke er beboelig.

Knut Ove Eliassen bemerker i artikkelen "Tingene og tegnene" at ruinene er det historiske avfallet, altså det som er igjen når materialiteten ved en bestemt ting er oppbrukt. Ruinen gjenstår som et tegn på det forgjengelige ved tingens grunnegenskaper, og forgjengelighet er også ruinens sentrale betydning. Videre skriver han: "Ruinen er i slekt med det hjemsoekte huset. Det markerer et *ubeboelig* sted, et område som ligger utenfor det menneskelige domene, eller hvor det menneskelige har kommet til kort eller til veis ende" (1993: 81). Ruinene i *Blood Meridian* framstilles som i en pågående nedbrytningsprosess: "Many of the houses stood empty and the presidio was collapsing back into the earth out of which it had been raised and the inhabitants seemed themselves made vacant by old terrors" (BM: 175). Her skildres et materielt forfall, en tilintetgjørelse er underveis, men også de som fortsatt holder hus i de falleferdige byggverkene framstår som ruiner – ruiner som hjemsokes av monstrøse konstellasjoner som Glantonbanden. Ørkenen får også en ny fasett ved seg, i og med at den bidrar til utslettelsen: "The desert wind would salt their ruins and there would be nothing, nor ghost nor scribe, to tell to any pilgrim in his passing how it was that people had lived in this place and in this place died" (ibid: 174). Ørkenen fanger og gjør alle ting like, men den er også en utslettende kraft, som sletter spor etter liv.

Det materielle forfallet kan også spores i det ikke-menneskeskapte. Hus faller sammen, mennesker står tomme tilbake, men også selve verden ser ut til å kollapse. Glantonbanden har reist en hel dag over "a gastine" – et sjeldent engelsk ord for et øde, forlatt sted –, før de om kvelden kommer over et annet landskap:

In the evening they entrained upon a hollow ground that rang so loudly under the horses' hooves that they stepped and sidled and rolled up their eyes like circus animals and that night as they lay in that ground each heard, all heard, the dull boom of rock falling somewhere far below them in the awful darkness inside the world (ibid: 111).

De fallende steinene har en foruroligende kvalitet ved seg, som om en kataklisme er forestående. Bokstavelig talt er plataet de ligger på hult, men det sender tankene i retning av en abstrakt hulhet. For Rosemary Jackson er hulhet en sentral del ved topografien som preger gotisk fiksjon: Den nærmer seg et nullpunkt av ikke-mening (1991: 46). Rommene som åpnes

i gotisk fiksjon er tomme, i ferd med å tømmes, eller i ferd med å gå i oppløsning. Ørkenen i *Blood Meridian* er et slikt rom. Den befinner seg utenfor en kulturell orden, og den bryter ned det som finnes i den. Det hule plataet står i relasjon til romanens setting og fungerer som et dårlig omen. Slik fungerer også naturen proleptisk. Standardiserte metonymer fra gotisk litteratur, som lyn og torden, bidrar til undergangsstemningen: "The thunder moved up from the southwest and lightning lit the desert all about them, blue and barren, great clanging reaches ordered out of the absolute night like a demon kingdom summoned up or a changeling land" (BM: 47) Badet i blått lys får ørkenen et kimærisk preg – en fremmed verden som fungerer etter andre lover og regler. Også marken under de reisende er illevarslende: "The desert under them hummed like a snaredrum" (ibid: 229). Eksempler som dette underbygger *Blood Meridians* apokalyptiske skjær.

Fiksjonsuniverset i *Blood Meridian* er *uhjemlig*, Freuds begrep om det kjente som viser seg fra en ukjent, uhyggelig side. Det er vår verden, mange av hendelsene er verifiserbare, utgangspunktet er USAs framvekst, banden reiser gjennom byer som Chihuahua og flere av dem ender opp i Los Angeles, men i det blå lyset er det et djevlesk land som står fram: "They slept with their alien hearts beating in the sand like pilgrims exhausted upon the face of the planet Anareta" (ibid: 46). Anareta er i hellenistisk astrologi planeten som ødelegger, et symbol på forfall og fare. Det er talende for romanen at det kimæriske påkalles: På den ene siden er det en konkret verden som skildres, men den gis også et skjær av å være en luftspeiling, hjernespinn: "A thin frieze of mounted archers that trembled and veered in the rising heat" (ibid: 109). Det skildrede viker som et mareritt i våken tilstand, en skrekkvisjon av verden vokser fram. Et annet aspekt ved det uhjemlige i romanen, er at det monstrøse ikke er projisert over på fremmede, overnaturlige vesener; mennesket selv framstår selv uhjemlig, dets atferd uforståelig og fremmed, særlig med tanke på den groteske og absurde volden, som ofte synes å komme ingensteds fra. Ved å se på språket i *Blood Meridian* kan vi diskutere det fremmede ved romanen ytterligere.

Språk i Blood Meridian

I det foregående har jeg referert til eller sitert uvanlige ord som "benighted", "gastine" og "entrained". Disse ordene er såpass spesielle at de drar oppmerksomhet mot selve språket i romanen, og et nedslagsfelt for mange som diskuterer McCarthys forfatterskap generelt, eller *Blood Meridian* spesielt, er den språklige utformingen av romanene. Særegenheten i språket

som brukes i *Blood Meridian* er blitt diskutert fra mange hold. Ronja Vieth fokuserer på romanspråkets poetiske kvaliteter og kaller det "strikingly beautiful" (2010: 47). Edwin T. Arnold og Dianne C. Luce argumenterer på sin side for at språket i *Blood Meridian* skaper en verden som befinner seg mellom det realistiske og det surrealistiske (1999: 7). Shane Schimpfs *A Reader's Guide to Blood Meridian* følger romanen side for side og forklarer vanskelig tilgjengelige termer og ord, og den viser at man skal ha en godt over gjennomsnittlig interesse for blant annet botanikk, geologi, astronomi og gresk mytologi for å forstå alle aspekter ved og allusjoner i McCarthys roman.

Også Harold Bloom diskuterer romanens språklige utforming, og han påpeker at "The prose of *Blood Meridian* soars, yet with its own economy, and its dialogue is always persuasive, particularly when the uncanny the judge speaks" (2010: ix). Det Bloom gjør her, er å indikere ulike aspekter ved språket i McCarthys verk. Dette markeres ved at dets språklige økonomi er enestående, at dialogen innehar en viktig posisjon og at særlig dommerens bruk av språk har en egen stilling i romanen. Variasjonene i språkbruk blir tydelig hvis vi ser på forskjellene mellom det ekstradiegetiske nivået, der fortelleren befinner seg, og det diegetiske planet, der handlingen i romanen foregår.

På det diegetiske nivået befinner dermed dialogen karakterene imellom seg. Dialogene har en knapphet og en tørrhet ved seg som kan virke parodisk, som om det alltid snakkes gjennom sammenbitte tenner. Få vil argumentere for at *Blood Meridian* er et humoristisk verk, men det finnes spor av komikk i romanen, og det er særlig i dialogpartiene at humoren, en svart sådan, dukker opp. Et eksempel på dette finner vi når Glanton og The Judge diskuterer hvorvidt en indianer de nettopp har drept kan være høvdingen Gomez: Gomez er meksikaner, sier dommeren, noe denne personen ikke er. "He ain't all mexican", svarer Glanton, noe dommeren finner vittig, siden "[y]ou cant be all mexican. It's like being all mongrel" (BM: 159). Senere blir et overlevende offer for Glantonbandens skalpjakt spurt hvor han er på vei: Med blod rennende ned i øynene sine og et stort hull i brystet, svarer han kort "A casa" – hjem (ibid: 181). En god porsjon av dialogen i romanen er holdt på spansk, slik at leseren blir avhengig av konteksten for å få med seg det som blir sagt. Særlig er dette framtreddende i møtet med tryllekunstnerne tidlig i romanen. Magikerfamilien leser skalpjegernes skjebne i tarotkort, og leseren blir nødt til å fokusere på bandemedlemmenes reaksjoner for å skjønne utfallet av lesningene. Innslagene av spansk gir dialogene også både et naturalistisk og

eksotisk preg. Det samme gjør også bruken av dialekt, som når the kid overnatter hos eremitten: "I mean ye was lost to of come here. Was they a sandstorm?" (ibid: 17). Bruken av doble nektelser, for eksempel når Glanton sier "don't you give that son of a bitch no money" (ibid: 84), er en språklig gjenklang av det ubehøvlede ved Glantonbandens vesen.

Dommerens bruk av språket skiller ham klart fra sine reisefeller: Han er klar over språkets makt: "Words are things. The words he is in possession of he cannot be deprived of" (ibid: 85). Der de andres språk er direkte og enkelt, bruker dommeren språket til å forme sin egen virkelighet, på samme måte som han omskriver verden ved å slette bilder og artefakter fra manns minne. For dommeren er verden kun en feberdrøm (ibid: 245), og dermed er det opp til den enkelte å definere virkeligheten. Den følgende passasjen er beskrivende for hans talegaver:

It is not necessary, he said, that the principals here be in possession of the facts concerning their case, for their acts will ultimately accommodate history with or without their understanding. But it is consistent with notions of right principle that these facts – to the extent that they can be readily made to do so – should find a repository in the witness of some third party (ibid: 85).

Innholdet i dommerens monolog er opakt, og både for leseren og hans tilhørere er det ingen enkel sak å avgjøre hva det er han sikter til. Forvirringen blant Glantonbanden er opplagt: "The black was sweating. A dark vein in his temple pulsed like a fuse. The company had listened to the judge in silence. A few smiled" (ibid.). Viktigst er det likevel her at han bruker språket for nettopp å forvirre sine medreisende, for å markere sin overlegenhet overfor de andre, og i dette konkrete tilfellet for å forhindre en konfrontasjon mellom to parter. Han gjør ingen forsøk på å senke seg til deres intellektuelle nivå. For dommeren er altså språk en sentral maktfaktor. Både bruken av spansk og dommerens ordgyteri, forvansker leseprosessen.

En tilsvarende effekt skapes også av fortellerspråket. I *Blood Meridian* er det arkaisk, med et uvanlig ordforråd. Innslagene av spanske ord er også her hyppige, så som "pelados" (ibid: 97), "mesa" (ibid: 120) "arroyo" (ibid: 195) "Mesa" og "arroyo" er begge ord som beskriver landskap, henholdsvis platå og bekk, men for lesere som ikke har et godt grep om spansk, utskytes fornemmelsen av hvordan det beskrevne landskapet ser ut. På samme måte er ord som "coulee" (ibid: 136) og "gastine" obskure nok til at man umiddelbart ikke makter å

forestille seg hva de refererer til. Landskapet er vanskelig å krysse for karakterene i romanen, og språklig blir det også det for leseren. Forståelsen må arbeides fram, og som Arnold og Luce påpeker, evner språket å "jolt us out of complacency" (1999: 7f) Språklig forvanskes også inntrykket av landskapet ved passasjer som "the farthest serried rimlands blue with haze and the adamantine ranges rising out of nothing like the backs of seabeasts in a Devonian dawn" (ibid: 187). "Serried", "rimlands", "adamantine" og "Devonian" er ikke dagligdagse ord, og for en fullstendig forståelse av landskapsbeskrivelsen blir den gjennomsnittlige leser nødt til å konsultere en ordbok. Språklig blir landskapet vanskelig å forstå og ta inn over seg, og det forsterker The frontiers mystiske og mytiske kvaliteter.

I slike passasjer virker språket *desautomatiserende*. Som Viktor Skjlovskij argumenterer for i "Kunsten som grep", er underliggjøring og den vanskeliggjorte form kunstens virkemidler, noe som gjør persepsjonsprosessen både vanskeligere og lengre (1991: 16). Persepsjonen av fiksjonsuniverset i *Blood Meridian* foregår ikke automatisk, siden leseren blir nødt til å forholde seg til et arkaisk og uvanlig ordtilfang. Det desautomatiserende språket framstiller en verden som i Skjlovskijs forstand virker underlig. Den hyppige bruken av similer spiller også inn her. "Adamantine ranges" – steile fjellkjeder – sammenlignes med ryggen til devonske sjøhyrer (i geologisk terminologi er Devon en periode i jordens barndom, 400 millioner år tilbake i tid). Ordbruken er i seg selv underliggjørende, men gjennom bruken av similen som språklig virkemiddel, underliggjøres verden ytterligere. Den tar form av et monstrøst vesen, og vitner om det Arnold og Luce mente var språkets evne til å gi en konkret periode i USAs historie et surrealistisk skjær (1999: 7). Samtidig er det et poeng at fjellene settes i sammenheng med bevegelse, siden de forbindes med et vesen som bukter seg under havet. Fjellene gjøres levende ved at de beskrives som aktive – rising –, noe som følges opp senere når fortelleren sier "As the mountains to the east began to shape themselves out of the dawn" (ibid: 202). Arkaisk, vanskelig tilgjengelig språk, desautomatiserer leseakten, og romanens gjennomgående bruk av virkemidler som simile og personifikasjon, underliggjør den framstilte verden.

Koblingen mellom naturen og det monstrøse har en foruroligende effekt. I tilfeller som dette virker det som om fortelleren etterstreber det fryktinngytende – selve omdreiningspunktet i gotisk fiksjon. I likhet med nedstigningen i en primal tilstand av vold og kaos, er det fristende å kalle, i overført betydning, også språket i *Blood Meridian* atavistisk. Det virker å komme fra

en annen tid, det framstår før-moderne. Fortellerspråket komplimenterer det fremmede og faretruende ved landskapet i romanen, og myten om The frontier blir på en og samme gang opprettholdt og nedbygd: På den ene siden maner språket fram en vill og mytisk natur, men på den andre siden naturen fortøner naturen seg ugjestmild overfor dem som vil bemektige seg den.

Kapittel 5: Det sublimе i *Blood Meridian*

Den formløse naturen

Innledningsvis i avhandlingen skrev jeg at det grenseløse er et vedvarende trekk ved naturen i *Blood Meridians* fiksjonsunivers. Det grenseløse framstår faktisk som et av få faste holdepunkt ved verden: "If much in the world were mystery the limits of that world were not, for it was without measure or bound and there were contained within it creatures more horrible yet" (BM: 138). Sitatet påpeker det grenseløse ved verden, men det er også som om det grenseløse også gjelder "creatures more horrible": Mennesket synes også å være en del av de monstrøse vesenene som finnes på jorden, som om det grenseløse også refererer til hva mennesket er i stand til å gjøre. Tar vi det grenseløse ved verden i nærmere øyensyn, kan vi samtidig merke det falleferdige ved den:

The sun to the west lay in a holocaust where there rose a steady column of small bats and to the north along the trembling perimeter of the world dust was blowing down the void like the smoke of distant armies. The crumpled butcherpaper mountains lay in sharp shadowfold under the long blue dusk and in the middle distance the glazed bed of a dry lake lay shimmering like the mare imbrium and herds of deer were moving north in the last of the twilight, harried over the plain by wolves who were themselves the color of the desert floor (ibid: 105).

I tråd med det jeg diskuterte i forrige kapittel, synes naturen her fryktinngytende. Igjen figurerer flaggermusen som en grotesk markør for handlingen som utspiller seg i "twilight". Ved at handlingen synes å foregå i skumring, oppløses vante grenser som natt og dag. En form for tidløshet gjør seg gjeldende. Ørkenen framstår kjent og ukjent på en og samme tid: Hjorteflokkene gir i utgangspunktet et realistisk bilde av landskapet, men samtidig er passasjen preget av ord som "void", som peker mot en tomhet ved verden. Markant i passasjen er mangelen på grensesetting: Verden skjelver – "the trembling perimeter of the world" -, og med det blir skillene mellom jord og himmel utydelige. Samtidig virker det som om verden, gjennom skjelvingen, er i ferd med å gå i stykker. Rommet som tegnes opp er ubeboelig og uhjemlig. I størrelsesorden er det en overveldende verden, en verden uten

grenser. Beskrivelser som "holocaust" og "distant armies" gjør at landskapet forlenes med en latent voldelighet: Begge bærer bud om destruksjon. The frontier tar her nærmest form av et marerittaktig område, eller et helvete.

I og med det overveldende, grenseløse og fryktsomme ved skildringen, virker det som om fortelleren forsøker å etablere en sublim natur, det uoverskuelige og skremmende ved den blir framhevet. Vi blir her påminnet Burkes definisjon av det sublime som det som vekker følelser av fare, det som for mennesket virker fryktsomt (1998: 86). Som Kant formulerer det: "Naturen er altså sublim i de av dens fremtredelser hvis anskuelse medfører ideen om dens uendelighet" (1995: 129). Naturen framstår ikke her som endelig eller helhetlig; snarere virker grensene å være i oppløsning og naturen urolig – i opprør. Slik den skildres virker det umulig å "gripe" verden og holde den fast.

På høyde med den grenseløse naturen i *Blood Meridian*, er også framstillingen av vold. Volden er allerede blitt belyst fra flere hold, både dens repetitive og atavistiske aspekter. I det følgende skal vi forfølge hvordan den skildres i romanen, med vekt på hvordan den framstilles som grenseløs. Allerede har vi sett på hvordan skalperingsmotivet peker tilbake til en urtilstand, slik at grenser mellom da og nå blir utydelige – i introduksjonskapitlet beskrev jeg den som tid- og stedløs. Her skal vi se på hvordan det grenseløse ved volden arter seg i et bestemt tilfelle. Viktig i denne diskusjonen blir fortellerens posisjon i henhold til det fortalte. Ser vi på passasjen over, er det som om fokaliseringsinstansen, gjennom det perspektivet som dras opp, befinner seg på stor avstand til det fortalte. Tydelig ser vi dette i beskrivelsen av fjellene som "crumpled butcherpaper mountains" – som et stykke krøllete papir.

"Death hilarious" –grenseoverskridende vold

Now driving in a wild frieze of headlong horses with eyes walled and teeth cropped and naked riders with clusters of arrows clenched in their jaws and their shields winking in the dust and up the far side of the ruined ranks in a piping of boneflutes and dropping down off the sides of their mounts with one heel hung in the withers strap and their short bows flexing beneath the outstretched necks of the ponies until they had circled the company and cut their ranks in two and then rising up again like funhouse figures, some with nightmare faces painted on their breasts, riding down the unhorsed Saxons and spearing and clubbing them and leaping from their mounts with knives and running about on the ground with a peculiar bandy-legged trot like creatures driven to alien forms of locomotion and stripping the clothes from the dead and seizing them up by the hair and passing their blades about the skulls of the living and the dead alike and snatching aloft he bloody wigs and hacking and chopping at the naked bodies,

ripping off limbs, heads, gutting the strange white torsos and holding up great handfuls of viscera, genitals, some of the savages so slathered up with gore they might have rolled in it like dogs and some who fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows (ibid: 53–54).

Passasjen skildrer angrepet på Kaptein Whites kompani av en bande comanche-indianere, og markerer filibusternes endelikt i romanen. Skildringen er av en massakre. I seg har sidene som omhandler nedslaktingen, mange av motivene jeg har diskutert så langt i oppgaven. I likhet med Glantonbanden framstår indianerne som en grotesk gruppering: Rett før dette beskrives "all the horsemen's faces gaudy and grotesque with daubings like a company of mounted clowns, death hilarious" (ibid: 52f). "Death hilarious" er en påfallende formulering, grotesk i sin sammenføyning av lek og blodig alvor, og den er talende for hvilken rolle døden har i dette universet. Døden ses på hverken med et sørgelig eller sorgtungt blikk; den ses heller på som plutselig og tilfeldig, noe som kommer fram av hvor brått og uvilkårlig hele dette opptrinnet skjer – filibusterne overrumples fullstendig idet legionen av comancher dukker opp i dekke av en bølging storfe.

Riktignok er romanens omgang med sjangerforventninger en sentral faktor her. Det paratekstlige apparatet har forberedt indianerangrepet ved at det står oppført i kapitteloverskriften, noe som tar bort noe av brodden hva spenning angår. Samtidig kan man diskutere den skarpe motsetningen mellom paratekstens tørre konstatering "Attacked by comanches" (ibid: 42) og den overdådige skildringen av indianerne og deres handlinger i selve kapitlet. Til tross for at spenningen forpurres av romanformen, der *at* noe skjer ikke overrasker, er dette et tilfelle der også leseren blir overrumplet av voldsomheten i skildringen. *Blood Meridians* lek med konvensjoner forhindrer den i å bli en klassisk spenningsroman, men i forbindelse med comanche-angrepet kan man snakke om spenningsforskyvning fra *hva* som skjer til *hvordan* det skjer, som ikke skal underslås.

Kapitteloverskriftene peker framover, men det trekkes også forbindelseslinjer mellom parateksten og romanens mikronivå. Når det gjelder indianerangrepet, er særlig støvets rolle framtrepende. Som westerntrope, er støv velkjent. Det er en del av det røffe landskapet westernheltene befinner seg i, hvor sandstormer stadig blåser mot dem. Slik er det også i for karakterene i *Blood Meridian*; støv og sand er overalt, i maten de spiser, i øynene deres: "The wind bore stinging bits of grit and they set their hats low on their aces and pushed on" (ibid:

210). Støvet er alltid nærværende i *Blood Meridian*, men det er ikke kun en del av ørkenen handlingen hovedsakelig utspiller seg i – det gis merverdi. Støvet forlenes med en metonymisk dimensjon, som i dette kapitlet peker mot dets blodige kulminasjon. Støvsyken filibusterne oppdager på horisonten viser seg å være sparket opp av dyrene som stadig nærmer seg, og i ly av disse utmanøvrerer comanchene Kaptein Whites menn. Støvet er her et metonym for bevegelse, men det er også som om indianerne, og med dem vold og død, vokser ut av det.

Gjennomgående i romanen knyttes støv figurlig til døden, til endeligheten. I samme kapittel som massakren, beskrives filibusterne som en spøkelsesarmé – så dekket er de av støv at de nærmest gå i ett med landskapet og minner om spor etter noe allerede utvisket (ibid: 46). Som Glantonbanden, virker de å være i "constant elision" (ibid: 172) – på vei mot utslettelse. Også i henhold til the kids endelikt, er støvets merbetydning påtakelig til stede. På romanens siste sider, like før the kid møter dommeren for siste gang, observerer han stjerner som faller over himmelen, på vei til deres skjebne i støv og intethet (ibid: 333). Hvordan støvet så å si omringer aktørene i romanen, er et påfallende trekk ved *Blood Meridian*, og det skaper en følelse av døden som en konstant tilstedeværelse i romanuniverset. Som metonymi betraktet er støvet i comanche-angrepet altså i nærhetsrelasjon til to ting. For det første er støvet knyttet til den konkrete flokken med kveg og hester som nærmer seg filibusterne, men i videre forstand er det også relatert til forfall og destruksjon, dit verden synes å være på vei. Døden, gjennom støvet, er nærværende selv før comanchene gir seg til kjenne i all sin voldsomhet, og gjennom uttrykket "death hilarious" er det en desakralisert død som skildres.

Blasfemien som ligger bak en formulering som "death hilarious", er iøynefallende. Døden spottes og profaneres, og blasfemien vitner om en verden som er gudsforlatt. "Death hilarious" blir slik en gudsforlatthetens trope. Som et aspekt ved dette, virker det som om muligheten for en heroisk død faller bort. Ei heller the kids skjebne framstår som en heltedød, til tross for sin tilsynelatende posisjon som protagonist i en western-roman. I *Blood Meridians* kontrære omgang med heltebygging og mytologisering, der The frontiers tomhet – The frontier som et "hallucinatory void" (ibid: 113) – åpner et gap mellom mennesket og verden, står kun døden som et ufravikelig faktum igjen. Når indianerne sidestilles med klovner og tivolifigurer, er det som om døden får karakter av å være et forvrengt spill, eller en lek der konsekvenstenkning suspenderes. Det klovneaktige ved indianerne fremhever absurditeten

ved angrepet. Klovnen er kjennetegnet ved overdrevne proporsjoner, som er ment å framkalle latter. Men samtidig kan klovnefiguren ses på som deformert eller monstrøs, og den – Den onde klovnen – er en ofte brukt trope i skrekklitteratur eller -film. Det latterlige og grusomme føres sammen i comanchene som klovner, og dødsforakten som skinner gjennom "death hilarious", er et sentralt motiv i romanen.

Retorisk sett er "death hilarious" et oksymoron. Som jeg påpekte i diskusjonen av dommeren, er det en talefigur som presser sammen motsetninger uten å etterstrebe en syntese av dem, og i en slik sammensetning ligger det også en overskridelse av antatte grenser. Similer som "like funhouse figures" framviser i likhet med "death hilarious" en usentimental omgang med grusomhetene som skildres. Volden framvises følelsesløst og registrerende, som sett gjennom et kamera. I passasjer som dette framstår McCarthy som en fotografisk forfatter, og han synes å spille på fenomenet "eidetic memory", der mentale bilder er av nærmest fotografisk kvalitet, for å vise hvordan tilstandene faktisk var i 1850-årenes Amerika – usentimentalt, konstaterende. Shane Schimpff viser også til hvordan McCarthys utkledding av indianerne er basert på historiske forelegg, indianere som etter plyndretokter kledde seg i flosshatter og bar med seg paraplyer (2006: 106).

Utkledningene til indianerne er også groteske, i og med at i dem samles en rekke forskjelligartede elementer. Hvis de ikke rir hestene sine halvnakne, er de kledd i kostymer av attisk eller bibelsk art, i dyrehuder eller i klær dynket i blodet til tidligere eiere – én er kledd i rustningen til en spansk conquistador, mens en annen er ikledd et brudesløør. Effekten av denne sammenblandingen av det uensartede, sidestillingen av det som temporalt sett ligger langt fra hverandre, er at alt settes i sammenheng med volden som her står i sentrum. Attika, ved siden av Athen det åndelige høysetet i det gamle Hellas, blir del av en nivellering der dyreriket, mennesket, religion og tiden selv likestilles, men likevel faller inn under "death hilarious", som om det denne språklige figuren inneholder, blind vold, vilkårlig død og med det også et meningsfravær, alltid har vært en del av verdenshistorien. I dette høres også ekkoet fra en av *Blood Meridians* epigrafer, der det bedyres at det ikke finnes noe å sørge over: "For sorrow is a thing that is swallowed up in death" (BM: epigraf). I en naturlig forlengelse av desakraliseringen av døden "death hilarious" fører med seg, mister også livet verdi. Indianerne voldtar sine døende ofre og skalperer dem mens de ennå er i live, i en skjending, men også en overskridelse av, grensene mellom liv og død.

Den sublimе erfaringen

Opptrinnet med comanchene er i høyeste grad grotesk, og volden er primal, sågar atavistisk. Tilsvarende kommer comanchenes hyl fra "a barbarous tongue" (ibid: 53), som minner om "the grunting of apes" vi tidligere har påpekt, og også comanchenes bevegelser, "a peculiar bandylegged trot" (ibid: 54), gir et dyrisk inntrykk. I sin detaljrikdom ligner skildringen av comanchene og angrepet de utfører, på hvordan Glantonbanden først introduseres i romanen. Også her er copia-figuren sentral: Ansamlingen av aparte detaljer gir en overdådig effekt. Forskjellen er imidlertid at Glantons menn i hovedsak, til tross for at de var til hest, i seg selv satt i ro. Bevegelsen i den skildringen skyldes betrakterens blick som streber etter å ta innover seg alle de besynderlige fasettene ved tropfen.

I forbindelse med introduksjonen av Glantonbanden, er det også et poeng at vi der ser noen som ser. Fra fengselscellen registrerer arrestantene det som foregår utenfor, og det at de befinner seg i fengsel, gjør at betrakterne heller ikke rører på seg. Det de ser blir gjengitt av fortelleren gjennom gjentagelsen av "they saw". Glantons menn gir uten tvil et kaotisk inntrykk, og forskjellen mellom dem og det andre the kid og hans medfanger ser, er stor. Passasjen i fengselet er retorisk sett preget av grammatisk parallellisme, gjennom bruken av anafor, en stilistisk gjentagelse av samme ord i flere setninger etter hverandre. Bruken av "they saw" på denne måten, setter semantikken i setningene i forbindelse med hverandre. Effekten er grotesk, og peker mot det sammensatte ved verden, når Glantonbanden stilles opp mot argonauter – eventyrere –, unge jenter og guvernøren selv. Likevel er opptoget deres forankret i elementer som gjør det mulig å skape en form for helhet: det faste blikket, roen i de som ser, og de som blir sett, og en aural forteller som binder det hele sammen.

Når det gjelder comanche-angrepet, har vi to typer bevegelse; fortellerblikket, som i en miming av kaoset som de hvite opplever konstant flytter fokuset fra hendelse til hendelse, fra detalj til detalj, men også comanchenes bevegelser idet de manøvrerer seg gjennom Kaptein Whites menn. Akkumulasjonen av bevegelser i massakren gir en annen effekt enn beskrivelsen av Glantonbanden. Av høynet interesse er det at bevegelsene også påvirker syntaksen i det innledende sitatet. Setningsbygningen karakteriseres ved at den er uten punktum og kun ispedd noen få komma, noe som gir inntrykk av et språk i fri flyt, der det

ikke gis rom for pustepauser. I så måte kan det her sies å være en konvergens mellom språklig utforming og beskrevet handling.

Gjennom den romanspråklig mimetiske etterligningen av romanhandlingen, kommer det grenseløse og det uoversiktlige ved massakren fram. *Blood Meridians* formmessige og stilistiske aspekt understøtter i dette tilfellet dens innholdsside. Uten punktering som atskillende og organiserende verktøy, flyter de ulike hendelsene over og følger etter hverandre i en tilsynelatende endeløs strøm av blodsutgytelse, der den ene handlingen straks slår ut den andre. Utsettelsen av punktum gir også inntrykk av at volden ikke har noen ende. Energien og akkumulasjonen av bevegelse ivaretas av den særegne syntaksen, og ord som "locomotion" viser til hvilket driv det er i nedslaktingen. Verb som "rising", "riding", "seizing", "snatching", "gutting" taler også for energien som utløses i passasjen. Verbene er holdt i aktiv form, og det er som om denne passasjen forsøker å sprengte seg ut av fortidsformen romanen ellers hovedsakelig er holdt i, som om dette er noe som skjer i akkurat dette øyeblikk. "Now driving", åpner sitatet, men verbet kan ikke knyttes til en bestemt agent som peker tilbake på det. "Driving" har ikke et korrelerende subjekt, det står ikke til et "they" eller "he"; snarere omfatter det hele opptrinnet, som er sterkt preget av framdrift. Det ikke-situerte verbet "driving" understreker dette.

Det grenseløse i språket speiler det grenseløse i handlingene under Comanche-angrepet. Kaos og mangel på oversikt preger hendelsene, og ved dette er det som om det språklig manes fram en sublim opplevelse hos leseren, som blir fanget i den energiske rytmen i språket, men raskt mister oversikten over hva som faktisk beskrives i det stadige tilfanget av detaljer. Det plutselige ved comanches angrep, synes å spille på overraskelsesmomentet Kayser mener er sentralt i den groteske figuren. Samtidig, og i samspill med "horror"-tropen Klovnen representerer, spiller opptrinnet på sjokkeffektene skrekkfiksjon er ute etter. Skrekk og det sublime slekter på hverandre, med tanke på at begge forvalter fryktelige erfaringer, som Knut Ove Eliassen skriver, og begge krever de en involverthet av betrakteren (1993: 85). Den unaturlige syntaksen frambringer igjen en desautomatikk i lesningen, som bidrar til den sublime opplevelsen. Syntaksen framtvinger en annen form for lesing enn man vanligvis er vant med, og for å få med seg alt som skjer blir man nødt til å lese passasjen flere ganger. *Blood Meridian* er underliggjørende i Sjklovskijs forstand gjennom det kunstneriske språkets omgang med "ting" og verden (1991: 16), men også den avvikende setningsbyggingen bidrar

til en fremmedgjøring av leseprosessen. Det desautomatiserende ved språket i *Blood Meridian* har altså to aspekt: Ordforrådet, bestående av arkaisk engelsk, spansk og dialekt, er det ene, men også selve syntaksen spiller en avgjørende rolle.

Volden som skildres, er så rystende og voldsom at man blir påminnet Kants formulering om det sublime som det "i sammenligning med hvilket alt annet er lite" (1995: 123). Angrepet framstår kaotisk og formløst, og i Kants forstand vil det da kunne framstå sublimt for betrakteren. I denne forstand har det også kapasitet til å være fryktsomt, fordi det grenseløse "er for innbildningskraften lik en avgrunn den frykter å fortape seg i" (ibid: 132). For Kant er selve tegnet på den menneskelige ånd evnen til å gi form, men med hensyn til skildringen av comanche-angrepet saboteres denne egenskapen. Det formløse lar seg ikke fastholde av erkjennelsen, men unnslipper menneskets kognisjon og begripelse. I forbindelse med diskusjonen av naturen, påpekte jeg at fortelleren etterstreber en natur som ikke er gripbar: Her synes volden å være framstilt med henblikk på samme effekt; den lar seg ikke gripe av erfaringen.

Tildragelsen med comanchene kan representere det Kant betegner som det dynamisk sublime. I sin estetikk skiller Kant mellom det matematisk og dynamisk sublime. Det matematisk sublime er når naturen framstår som så enorm at den ikke kan gripes av innbilningen vår, mens det dynamisk sublime er naturen i opprør, enten det er det grenseløse havet, ødeleggende stormer eller faretruende vulkaner. Det dynamisk sublime er naturen som en voldsom kraft, en kraft så stor at den kan knuse mennesket, det er den absolutt store naturen i bevegelse. Er naturen gjenstand for frykt, er den "dynamisk sublim", påpeker Kant (ibid: 135). Bevegelsene og kreftene som karakteriserer den dynamisk sublime naturen, synes også å kvalifisere comanche-angrepet til å være et dynamisk sublimt opptrinn. Volden er en destruktiv kraft, og gjennom de formmessige utfordringene passasjen gir leseren, framstår den som uoverskuelig og uhåndterlig. Evnen til å gi form til det man leser, vanskeliggjøres i høy grad. Volden driver alt framover, den er "driving", som om volden går forut for mennesket. I dette kan vi høre et ekko av dommerens ord om krigens beskaffenhet: "Before man was, war waited for him" (BM: 248). Vold og krig får kraft av å være ren natur, den regelrett *er*, og *er* dermed forut for og uavhengig av mennesket. Den undergraver ethvert forsøk på å skape og opprettholde orden. For leseren presenteres volden i comanche-angrepet som et fenomen hvis brutalitet utfordrer hans eller hennes fatteevne. Derfor har angrepet også kraft til å virke

fryktelig. Hvordan volden framstår grenseløs, gjør at den underliggjøres, og med den også mennesket som utøver den.

Fortellerdistansen

Hittil har den sublimе effekten på leseren vært i fokus. Gjennom komplekset av syntaktisk desautomatisering og atavistisk vold, manes det hos leserinstansen fram en sublim erfaring. Volden virker å være i stadig bliven, framstilt på en måte som skaper en følelse av ende- og grenseløshet. På den andre siden er det mulig å diskutere det sublimе som erfart på det diegetiske nivået, altså handlingsplanet i romanen. Det sublimе kan ikke holdes fast som en form, som noe endelig og avrundet, det overskrider muligheten til å gi det en konkret representasjon. En følge av den syntaktiske utformingen er at følelsen av tid utfordres. Det blir vanskelig å holde hendelsene fra hverandre rent kronologisk. Drivet og energien er markant, men det at handlingene vanskelig kan atskilles, synes å vitne om en streben etter å skildre en sublim opplevelse også hos de som befinner seg i handlingens midte.

Paradoksalt nok virker det som om tiden går fort og sakte på en og samme gang. Mangelen på punktering gir en følelse av at alt hender i et oppjaget tempo, men samtidig registreres, og dveles det ved, små detaljer – hestenes utstrakte nakker, speilbitene som skinner, de marerittaktige ansiktene til comanchene -, slik at tiden både raser avgårde, men også stopper: Den løses opp. Ved at tidsoppfatningen problematiseres, gis det et inntrykk av hvordan massakren erfares også på nært hold. Copia-figuren maner fram det visuelle bombardementet comanchene utgjør, noe som forsterkes av bruken av knuste speilbiter for å blende fienden. Steven Shapiro kommenterer *Blood Meridians* detaljorientering og ser "a fanatically patient minuteness" i skildringen av natur og store landområder (1999: 146), og dette trekket er også til stede i forbindelse med massakren av filibusterne. I tillegg til et visuelt overfall, er comanche-angrepet også skildret som en auditiv kakofoni. Først markeres det ved buldringen av hundrevis av trampende hesteføtter, deretter av hviningen fra benfløytene de blåser i for å forvirre filibusterne, og til sist også hylingen fra comanchene selv idet de voldtår og dreper de hvite.

I et ambisiøst foretak virker det som om fortelleren forsøker å innfange alt som registreres av karakterene. Formmessig kan passasjen også sies å nærme seg dem som opplever massakren på nært hold, gjennom fokuset på tidens oppløsning og hendelsenes manglende avgrensning.

Gjennom at verbet "drive" i sin aktive form ikke er forankret i et subjekt, synes passasjen å være et eksempel på at det sublime ikke kan fastholdes og erkjennes, det er løsrevet fra subjektets erkjennelseskategorier. Videreført kan det virke som om fortelleren her forsøker å representere det ikke-representerbare. Samtidig som en sublim erfaring er en effekt av den språklige og grammatiske utformingen, er hele skildringen av comanche-angrepet et forsøk på å fastholde det som ikke kan fastholdes, og på et kompleks vis er det innledende sitatet en forsøksvis språklig formgiving av noe formløst og ubegripelig.

"Death hilarious" kan være en inngang til denne problematikken, siden figuren holder fast noe kontrasterende og gjensidig utelukkende, som muliggjør en sjokkerende effekt på leseren, og også signaliserer hva slags betydning liv og død har i fiksjonsuniverset. Poenget er at denne figuren setter noe sammen, om enn i en ulogisk sammenstilling og selv om motsetningene aldri kan forenes. Oksymoronet, i likhet med den groteske figuren, holder noe fast – uforenlige størrelser settes i spenn. Men slik comanche-angrepet er skildret, manes en annen erfaring fram – en erfaring av at noe faller fra hverandre. Den sublime erfaringen, enten den kan lokaliseres hos leseren eller i fiksjonsuniverset, gjelder noe som ikke kan fastholdes – noe formløst og uoversiktlig, som dermed virker truende. I et intrikat samspill skildres et erfaringsammenbrudd i en form som understøtter den kognitive tilkortkommenheten.

Hvordan den sublime erfaringen manes fram, kan også diskuteres ved å ta fortelleren selv i betraktning. Fortellerens plassering i romanen er delaktig i den sublime erfaringen som skapes. Spørsmålet som melder seg, er hvor hans utsigelsesposisjon er, hvilket ikke er et enkelt foretak: Å diskutere fortellerens plassering er problematisk nettopp fordi det er vanskelig å avgjøre hvor han befinner seg hen. Jeg har allerede pekt på hvordan romanen har et fotografisk tilsnitt, altså som om et kamera registrerer det som skjer. Handlingene vises fram, men forklares ikke, og selv de mest groteske voldshandlinger blir formidlet i et fortellerspråk som er nøytralt og blottet for moralske domfellelser. Fortelleren konstaterer hendelsene med stor psykologisk distanse. Kun et fåtall ganger får vi innblikk i karakterenes indre sjelsliv: "In him broods already a taste for mindless violence" (ibid: 3), er et eksempel på hva som rører seg i the kids indre, men mer får vi ikke vite.

Enkelte trekk ved fortelleren er enkle å avgjøre: *Blood Meridian* er holdt i tredjeperson, narrasjonen er etterstilt og fortelleren er en ikke-immanent størrelse i fiksjonsuniverset. Men

den nøytrale tonen, det registrerende og psykologisk distanserte ved fortellerstemmen, får den også til å framstå som om den kom fra et sted som ikke lar seg knytte til et antropologisk eller menneskelig fokaliseringpunkt. Slik hefter det, kort sagt, noe inhumant ved fortellerinstansen. Fortellerstemmen virker å eksistere uavhengig av tid og rom, som om den kun *er*. Vi husker dommerens ord om krigen: "Before man was, war waited for him" (ibid: 248). Tilsvarende framstår fortelleren med en stemme og et blikk som ikke kan forankres i en bestemt posisjon, men som kun er en *stemme* og et *blikk*. Den ene innsikten i the kids indre, om voldstørsten som bor i ham, virker å være en innsikt i det som eksisterer uavhengig av mennesket, men som påvirker det. På linje med framstillingen av vold, er ikke fortellerstemmen begrenset hverken spatialt eller temporalt. Den ser på verden utenfra. I så måte framstilles fortellingen i seg selv som sublim, dens ytterkanter kan ikke overskues.

Med dette kan vi si at romanens beskjeftigelse med det grenseløse kan gjenfinnes på mange plan, og at både på innholdssiden og i selve romanformen manes en følelse av det sublime fram. Romanens form kan så å si ikke holdes fast, og det kan heller ikke dens fiksjonsunivers. *Blood Meridian* skildrer Kaptein White og Glantonbandens prosjekter, som består av å annektere av land og drepe indianere, men både naturen og volden framstår som noe som overgår menneskesinnet, og både naturen og volden er større enn menneskets forsøk på orden. De fanger menneskene og utsletter dem. I møte med naturen og i voldshandlingene, mister mennesket kontrollen: erfaringsmessig, men med tanke på volden faller det tilbake i en dyrisk tilstand.

Avslutning

Gordon Slethaug skriver i *Beautiful Chaos* at *Blood Meridian* er en roman om blod – blod som motstår enhver form for orden og mønster (2000: 131). "Blood, he said. This country is give much blood. This Mexico. This is a thirsty country. The blood of a thousand christs" (BM: 102), sier en meksikaner om landområdene romanen utspiller seg i, og gjør en håndbevegelse til "the world beyond" (ibid.). Kaptein White vil dit, til "the world beyond", i en jakt på å oppfylle *The Manifest Destiny*: "Landet bortenfor" ses på som forlokkende og fullt av muligheter, og språklig sett frammanes et mytisk og mystisk land, men det avsløres som et område der mennesket går under: Ørkenen har en utslettende kraft, og den framstår fullstendig ugjestmild. Den er preget av kaos, vold og blodsutgytelse. Blodet ligger i bokens tittel.

Men hva betyr "Meridian"? En meridian er en lengdegrad, og er dermed en skillelinje. Som tittel virker meridian å spille på forholdet mellom det kjente og det ukjente, der det ukjente er The frontier. Blodmeridianen blir da den tenkte linjen som krysses når man beveger seg inn i dette området. Gjennomgående knyttes meridianen til destruktive krefter: "In the smoking dawn the party riding ragged and bloody with their baled peltries looked less like victors than the harried afterguard of some ruined army retreating across the meridians of chaos and old night" (BM: 163). Til tross for at det er morgen, trenger kaos og nattemørke seg på. Tittelen *Blood Meridian* konnoterer kaoset som skildres i romanen og signaliserer volden som er i dens sentrum.

Harold Bloom påpeker at meridianen tittelen refererer til, også kan være solen i senit, altså når den står høyest på himmelen (2010: xiv). Dette er også tidspunktet da Glantonbanden møter dommeren: "Then about the meridian of that day we come upon the judge on his rock there in the wilderness by his single self" (BM: 125). Meridianen kan i så måte omtales som et høydepunkt, men høydepunktet settes i romanen i relasjon til sin motsats, som når *menneskets* meridian diskuteres: "His spirit is exhausted at the peak of its achievements. His meridian is at

once the darkening and the evening of his day" (ibid: 147). Analogt til hvordan dagslyset stadig trues av mørke, settes mennesket på høyden av sin kraftfullhet i sammenheng med sin nedgang.

Jeg mener at romanen tematiserer hvordan store menneskelige framskritt, her representert ved USAs vestlige ekspansjon, i sitt kjølvann kan bringe med seg store ødeleggelser og voldsomt kaos, og jeg leser det ovennevnte sitatet i lys av denne tematikken. Framskritt leder i *Blood Meridian* ut i barbari. Tidlig i romanen lyder en passasje: "Not again in the world's turning will there be terrains so wild and barbarous to try whether the stuff of creation may be shaped to man's will or whether his own heart is another kind of clay" (ibid: 4f). Sitatet kan leses som at the frontier temmes, men det kan også framstå ironisk, med tanke på all volden som skal til for å legge den under seg. I en kultivering av naturen, opptrer man selv fullstendig ukultiverte og ville – et klart paradoks. Selv om The frontier temmes, er fortsatt volden i mennesket et problem. Jeg har sett på hvordan menneskets voldsutøvelse gjør det til et primitivt vesen – flere steder skildres mennesket som et dyr. Romanens paratekst – epigrafen der det refereres til skalperinger som inntraff for 300.000 år siden – synes å spørre om menneskelig framskritt i det hele tatt er mulig. Parateksten setter også romanen i dialog med verden utenfor den: Den tar opp spørsmålet om hvorvidt vold er en del av den menneskelige naturen, og romanen blir i så måte en roman om selve menneskenaturen.

Som et forsøksvis strukturerende prinsipp har romanen "Oppdraget", et trekk som finnes i både westernromaner og i gotisk litteratur. Filibusterne forsøker å skape orden, og Glantonbanden er innleid for å skape trygghet for innbyggerne i Sonora. Men en orden som innbefatter ødeleggelsen av andre folk, Amerikas urinnvånere, stiller oppdraget i et grelt lys. Som Bloom påpeker er et slikt foretak en obskøn form for orden (2010: xiv). Romanen tar i bruk velkjente elementer fra sjangerlitteratur, trekk fra westernsjangeren er for eksempel tydelige, men inverterer dem for å tematisere menneskelig kaos og brutalitet. *Blood Meridian* kan leses som en spenningsroman, men den kan også leses som et stykke meta-litteratur som tar opp i seg ulike konvensjoner, men bruker dem til å utfordre tidligere skildringer av frontier-myten. Ser vi nærmere på det formmessige aspektet ved teksten, er det mulig å oppdage mange elementer som punkterer spenningselementene i den. I så måte er den, med Inger-Anne Søftings ord, en form for anti-western.

Bruken av Oppdraget viser også at romanens form bidrar til utforskningen av orden og kaos. Til slutt mister oppdraget all betydning, i og med at Glantonbanden begynner å drepe vilkårlig. Oppdraget som strukturerende prinsipp blir meningsløst når Glantonbanden bryter arbeidskontrakten. Via teorier om det groteske og skrekklitteratur, har jeg pekt på hvordan banden tar form av et monstrøst vesen, og det samme gjør også dommeren. Mennesket, gjennom disse skikkelsene, virker fremmed. Volden de begår er grotesk – absurd og meningsløs. Fremmed er også fiksjonsuniverset i romanen: Det framstår ubeboelig, og gjennom gotiske trekk som hus i ruiner, menneskelig forfall og en dyster stemning ladet med potensiell vold, er det som om det faller sammen. Det fysiske forfallet peker mot et forfall på menneskelig plan. Fiksjonsuniverset bærer også preg av å være grotesk sammensatt, noe den stilistiske sammenstillingen av Glantonbanden og de andre personene i Sonora understøtter. Det paradoksale ved dommeren bidrar også til en ekstremt sammensatt verden, der en intellektuell overlegenhet kontrasteres med grusom vold.

Mennesket og verden settes i romanen opp mot hverandre. Menneskets forsøk på orden blir motarbeidet av naturen. Dette gjøres blant annet ved at fortelleren synes å mane fram en sublim natur – fryktinngytende, grenseløs, som står i skarp kontrast til *Manifest Destiny*: Den handler om å sette nye grenser, om å annektere nye landområder. Også volden framstilles på en måte som utfordrer menneskets kontroll over verden. Den skildres som noe som går forut for mennesket, som noe det ikke kan stagge. Den er, på lik linje med naturen, noe grenseløst og kaotisk, noe jeg har forsøkt å få fram ved hjelp av det sublime som analytisk kategori. Ved fokuseringen på det sublime, har jeg forsøkt å diskutere en verden som ikke kan "gripes", som så å si er vendt bort fra mennesket. Ønsket om kontroll, orden, framstår som et umulig prosjekt. En passasje i romanen er særlig talende i så henseende:

Even in this world more things exist without our knowledge than with it and the order in creation which you see is that which you have put there, like a string in a maze, so that you shall not lose your way. For existence has its own order that no man's mind can compass, that mind itself being but a fact among others (BM: 245).

Her markers det en forskjell mellom mennesket og verden: Verdens egentlige orden framstår gåtefull og ikke tilgjengelig for mennesket. Gjentatte ganger skildres det hvordan den menneskelige erfaringen kommer til kort, enten det er i det lille, som et uforklarlig skjær i et par øyne, eller i det store, som den altoppslukende volden eller selve naturen. Sitatet er dommerens ord, og for ham er det kun den sterkestes rett som gjelder. Derfor, i en verden uten mening, kan han forme den som han vil – som en forfatter av verden.

I denne avhandlingen har jeg ved tre analytiske kategorier, det groteske, det gotiske og det sublimе, gjort en lesning av McCarthys roman. *Blood Meridian* viser en annen side av Amerikas utvikling, og jeg har sett på dette via figurer som også viser fram verden fra en annen side. Det er mulig å lese *Blood Meridian* som en dypt pessimistisk roman. Med tanke på epigrafen der skalperingsmotivet først introduseres, og det tidsperspektivet den drar opp, er det som om romanen slår ned på hvor kort mennesket faktisk har kommet. Det primitive ved mennesket er høyst sentralt i romanen. Ved romanens ende er det også dommeren som er igjen, i det som kan beskrives som en volds- eller dødsdans.

Mye på grunn av judge Holden er *Blood Meridian* ofte blitt kalt nihilistisk, men det er ikke han som får det siste ordet. Romanen avslutter med en merkverdig epilog: En mann vandrer gjennom ørkenen og slår ild i stein ved hjelp av et mystisk redskap. Rundt ham finnes folk som samler på bein og folk som ikke samler på bein. Han driver redskapet ned i jorden, ned i steinen, flammen lyser, de drar videre og han gjør det samme igjen i en annen stein. Slik beveger de seg bortover jorden på en måte som virker "less the pursuit of some continuance than the verification of a principle, a validation of sequence and causality as if each round hole owed its existence to the one before it" (ibid: 337). Epilogen er kanskje den mest besynderlige passasjen i romanen. Hva beskjeftigelsen med steinene faktisk refererer til, er vanskelig å avgjøre: Det er i høyeste grad en opak aktivitet. Ole Robert Sunde skriver om dette postskriptums dulgte betydning: Den er "som en allegori som mangler den bokstavtro parallellen ved at den rett og slett ikke kan oversettes til noe annet; den blir som en allegori for seg selv; den er en allegori lukket rundt seg selv i total suverenitet" (2010: 113).

Jeg leser epilogen som en kontrast til kaoset som preger handlingen i romanen, som et ønske om å skape en mening og sammenheng. Hullene skildres som om hvert av dem følger det forrige kausalt. Kontrasten mellom denne geskjeften og den meningsløse, grenseløse og groteske volden ellers i romanen, er stor. Epilogen kan tolkes som en stille protest mot volden som dommeren forherliger, og dermed også en opposisjon til ham. Påfallende nok finner scenen sted ved daggry, og det er heller ikke noe mørke i nærheten. *Blood Meridian* er en brutal roman om menneskets hang til vold, om misforholdet mellom mennesket og den omkringliggende verden, om naturen som en blind makt, men det er mulig å lese en form for håp inn i romanens siste side: Noen forsøker, selv om det virker håpløst.

Litteraturliste

Bakhtin, Mikhail (2003): *Latter og dialog; utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen.

Bakhtin, Mikhail (2007): *Rabelais og skrattes historia*. Riga, Latvia: Anthropos.

Bloom, Harold (2010): "Introduction" i *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*. New York: Modern library.

Burke, Edmund (1998): *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. London: Penguin Books.

Carroll, Noel (1990): *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge.

Carroll, Noel (2003): "The Grotesque Today" i Connelly, Frances (red.): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press.

Connelly, Frances (2003): "Introduction" i Connelly, Frances (red.): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press.

Daugherty, Leo (1999): "Gravers true and false: Blood Meridian as Gnostic Tragedy" i Arnold T., Edwin; Luce C., Dianne (red.): *Perspectives On Cormac McCarthy. Jackson, Mississippi*: University Press of Mississippi.

Di Renzo, Anthony (1995): *American Gargoyles: Flannery O' Connor and the Medieval Grotesque*. Illinois: Southern Illinois University Press.

Dynes, Wayne (1973): "The concept of Gothic" i *The Dictionary of the History of Ideas* vol 2. New York: Charles Scribner's Sons.

Eliassen, Knut Ove (1993): "Tingene og tegnene" i Lykke Chistensen, Christa; Thau Carsten (red.): *Omgang med tingene*. Århus: Århus Universitetsforlag.

Eriksen, Tore (1987): "Det sublimes æstetik. Lyotards rejse ud i det grænseløse" i *Agora* nr 1 1987. Oslo: Gyldendal.

Genette, Gerard (1997): *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Graulund, Rune (2010): "Fulcrums and Borderlands: A Desert Reading of Cormac McCarthy's *The Road*" i *Orbis Litterarum*. Vol. 65, nr 1 2010 (ss 57–87).

- Gross, Louis S (1989): "The Pathology of History" i *Redefining the American Gothic*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Harpham, Geoffrey (1982): *On the Grotesque*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hutcheon, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Jackson, Rosemary (1991): *Fantasy – The Literature of Subversion*. London, New York: Routledge.
- Kant, Immanuel (1995): *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Kayser, Wolfgang (1963): *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana State Press.
- Lloyd-Smith, Alan (2004): *American Gothic Fiction. An Introduction*. New York: Continuum.
- Longinos (2004): "Diktningens storhet" i Eide, E; Kittang, A; Aarseth, A. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo: Universitetsforlaget.
- McCarthy, Cormac (1985): *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*. London: Picador.
- McCarthy, Cormac (2007): *The Road*. London: Picador.
- Morseth, Anne Louise (2010): *"How live in that world once made?" – En studie av møtet mellom menneske og natur I tre romancer av Cormac McCarthy*. Trondheim: NTNU trykk.
- Nicolson Hope, Marjorie (1973): "The Sublime in External Nature" i *The Dictionary of the History of Ideas* vol. IV. New York: Charles Scribner's Sons (ss 333-337).
- Owens, Barclay (2000): *Cormac McCarthy's Western Novels*. Arizona: University of Arizona Press.
- Punter, David (1980): *The Literature of Terror*. London: Longman.
- Savoy, Eric (2002): "The Rise of American Gothic" I Hogle, Jerrold E. (red.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schiller, Friedrich (2004): "Om dikterens holdning" i Eide, E; Kittang, A; Aarseth, A. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo: Universitetsforlaget.

Schimpf, Shane (2006): *A Reader's Guide to Blood Meridian*. Shoreline, Washington: Bonmot Publishing.

Sepich, John (2008): *Notes on Blood Meridian*. Austin: University of Texas Press.

Shapiro, Steven (1999): "The Very Life of Darkness" i Arnold, Edwin T; Luce, Dianne C (red.): *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.

Sklovskij, Viktor (2003): "Kunsten som grep" I Kittang, Atle [et. al.] (red.): *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget, (ss. 11 –25).

Slethaug, Gordon (2000): *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*. New York: State University of New York Press.

Sunde, Ole Robert (2010): "Larm og vrede" I *Vinduet* nr 3 2010. Oslo: Gyldendal.

Søfting, Inger-Anne (1999): "Desert Pandemonium: Cormac McCarthy's Apocalyptic "western" in Blood Meridian" i *American Studies in Scandinavia* vol. 31 nr 2. 1999 (ss. 13 – 30).

Vieth, Ronja (2010): "'A Frontier Myth Turns Gothic': *Blood Meridian: Or, the Evening Redness in the West*" i *Cormac McCarthy Journal* vol. 8.1 Fall 2010 (ss 47 – 62).

Woodward, Richard (1992): "Cormac McCarthy's Venomous Fiction" i *New York Times*, nettutgave (<http://www.nytimes.com/1992/04/19/books/mccarthy-venomous.html>). Besøkt 22/5 - 2012.