

Maren Collier Ytterbø

American Gothic

En tematisk reise i det amerikanske skrekkuniverset

Masteravhandling i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Det historisk-filosofiske fakultet
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Trondheim, november 2013

Forord

Jeg vil gjerne benytte anledningen til å takke de menneskene som har hjulpet meg gjennom denne prosessen. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, Knut Ove Eliassen, for en formidabel oppfølging, og for gode og detaljerte tilbakemeldinger og innspill. Videre vil jeg takke mine medelever både for faglige samtaler og sterkt tiltrengte pauser på intense dager. Til slutt vil jeg takke mamma og pappa for at dere støtter meg, og alltid er tilgjengelige for oppmuntring når motivasjonen svikter.

Trondheim, november 2013
Maren Collier Ytterbø

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
Avhandlingens oppbygging	1
Litteraturhistorisk kontekst.....	2
Edgar Allan Poe.....	3
Henry James	4
H. P. Lovecraft	4
Stephen King.....	5
Kapittel 1: Novelle teori	7
Historisk bakgrunn	8
Formelle krav.....	8
Variasjoner av kortfortellingen	10
Viktige sjangerkriterier	12
Kortform og skrekk.....	14
Oppsummering.....	16
Kapittel 2: «The Fall of the House of Usher»	19
Sammendrag	19
Atmosfære.....	20
Fortellerstemme.....	22
En vakker kvinnes død.....	26
Tabuer	27
Horror versus terror	29
Huset	30
Oppsummering.....	33
Kapittel 3: «The Turn of the Screw»	35
Sammendrag	36
Atmosfære.....	36
Rammefortelling.....	40
Hovedfortelling.....	41
Huset og den gotiske heltinnen	45
Barna	46
Horrorplot.....	48
Oppsummering.....	49
Kapittel 4: «The Rats in the Walls»	53
Sammendrag	53
Atmosfære.....	54
Drømmer	56
Språk	57
Fortellerstemme.....	59
Huset	61
Horrorplot.....	62
Skrekktopos	64
Oppsummering.....	66
Kapittel 5: «Sometimes They Come Back»	69

Sammendrag	69
Fortellerstemme.....	70
Tone og atmosfære	72
Horrorplot.....	75
Huset	77
Kings amerikanske mareritt	78
Uvisshet	80
Skrekktopos	81
Oppsummering.....	82
Kapittel 6: Sammenligning	85
Huset	85
Fortellerstemme.....	88
Tone og atmosfære	91
Tid	95
Det monstrøse.....	96
Konklusjon	99
Bibliografi	103

Innledning

«Det var en mørk og stormfull aften...»

Denne frasen er hentet fra TV-serien *The Julekalender*, som ikke er en spesielt skremmende serie sett med voksne øyne. Likevel klarer denne ene setningen, presentert av en mørk røst og akkompagnert av ulende vind, å snike seg inn under huden din, og samtidig sette stemningen for det vi skal til å se. Som barn var jeg livredd, men samtidig fascinert. Og nettopp fascinasjonen er det som har drevet frem interessen for skrekklitteratur. Skrekklitteraturen har over en lengre tidsperiode blitt sett ned på av akademikere og kritikere, men likevel er det en populær sjanger blant folket. Flere teoretikere har spurt seg spørsmålet: «Hvorfor vil vi utsette oss selv for noe som skremmer oss?». Dette har ikke noe entydig svar, men i svært mange tilfeller vil nok fascinasjon og nysgjerrighet være mye av drivkraften bak. Etter å ha hatt et fag som behandlet fantastiske trekk i nordisk litteratur fra romantikken til i dag, bestemte jeg meg for at det var den gotiske litteraturen jeg hadde lyst til å ta for meg i en masteroppgave. Det historiske elementet kom litt av seg selv, da jeg ønsket å se på både moderne og eldre litteratur. Edgar Allan Poe kom tidlig opp som et navn jeg ønsket å ha med, og derfor ble det naturlig å fortsette i den amerikanske tradisjonen. Henry James, H. P. Lovecraft og Stephen King har alle vært betydningsfulle i utviklingen av den amerikanske skrekklitteraturen. Er motivene fra tidlig amerikansk gotikk fremdeles i bruk i det som i dag kalles horrorfiksjon? Og hvordan brukes disse motivene gjennom den gotiske tradisjonen? Dette er temaer jeg ønsker å se nærmere på, med utgangspunkt i fire noveller som representerer ulike tidsperioder fra den gotiske tradisjonen. Jeg vil samtidig undersøke hva slags effekt det gir å bruke novelleformen i forbindelse med skrekklitteratur.

Avhandlingens oppbygging

Grunnet avhandlingens historiske aspekt vil jeg først raskt redegjøre for bakgrunnen til den amerikanske gotikken, samt gi en kort presentasjon av de fire forfatterne. Det første kapittelet er viet til novelleformen og dens definisjonsproblem. Ulike varianter av kortprosa har blitt brukt i forbindelse med skrekklitteraturen, og disse vil bli presentert i sammenheng

med sjangerens utvikling. Videre vil det fremheves noen sentrale særtrekk ved novellen som sjanger, med fokus på det som skiller den fra lignende kortprosaformer og fra romanformen. De fire påfølgende kapitlene vil presentere individuelle analyser av de fire novellene. Hver av forfatterne har ulike kvaliteter ved seg, som ikke lar seg behandle i samme grad gjennom en sammenlignende analyse. Kapittel 6 er viet til en komparativ analyse av fem utvalgte motiver som jeg anser sentrale i den gotiske tradisjonen. Det hjem søkte huset, fortellerposisjonen, atmosfære, tid og det monstrøse utmerker den gotiske sjangeren, og disse ser ut til å bli behandlet på ulike måter gjennom tradisjonen. Avslutningsvis vil jeg forsøke å sammenfatte noen av de mest sentrale funnene, samt bemerke noen av novellens kvaliteter i sammenheng med skreklitteraturen.

Litteraturhistorisk kontekst

Den gotiske litteraturen nøytt stor suksess på slutten av 1700-tallet som en slags motsetning til den da dominerende romantikken i England. *American Gothic* springer ut fra den samme tradisjonen som den britiske, men har i ettertid etablert seg som en egen sjanger som skiller seg distinktivt fra andre former for gotikk. American Gothic vokste frem i en periode der amerikansk kultur var under oppbygging. Den britiske gotikken tar ofte for seg eldgamle forbannelser, og spøkelseser som stammer fra flere generasjoner tilbake. På grunn av den manglende nasjonale historien ble det imidlertid vanskelig å fortsette den samme tradisjonen i Amerika. Amerikansk gotikk uttrykker seg gjennom mørke og mystiske tekster om det vi opplever som skremmende, ofte med melankolske undertoner. Sammenliknet med den britiske gotikken er det en eksperimentell og innovativ sjanger som oppnår en spesiell effekt gjennom temaer, teknikker og former hentet fra de nasjonale amerikanske hovedstrømningene.

Charles Brockden Brown (1771-1810) blir ofte trukket frem som en av de første amerikanske forfatterne. Han brukte virkemidlene og sjangertrekkene til britisk gotikk, men overførte dem til et amerikansk miljø. Romanen *Wieland* var inspirert av et drap begått av en dypt religiøs bonde på sin kone og fire barn, etter at han angivelig hadde blitt kommandert av religiøse stemmer til å gjøre det. Denne romanen kan sies å være starten på den gotiske tradisjonen i Amerika. Washington Irving (1783-1859) og Nathaniel Hawthorne (1804-1864) klarte begge å finne en slags løsning på problemet med den manglende amerikanske nasjonale historien. Irving, som var av skotsk-engelsk opphav, bodde en

periode i nærheten av en by kalt Sleepy Hollow, og ble her kjent med nederlandske skikker og historie fra de første kolonistene i New Amsterdam. Novellene «Rip Van Winkle» fra 1819 og «The Legend of Sleepy Hollow» fra 1820 bygger begge på historien til de nederlandske nybyggerne i Amerika. Nathaniel Hawthorne nedstammet fra puritanerne i New England, og oppdaget at han gjennom å bruke deres historie i sine tekster fikk et helt nytt historisk arkiv å hente fra. Gjennom blant annet disse to forfatterne fikk den amerikanske gotikken noe den hadde manglet, nemlig en ny måte å konstruere en fortid på, som hadde rot i en muntlig tradisjon, men var samtidig forbundet med utviklingen av identiteten til det nylig frigjorte Amerika. Den amerikanske gotikkens videre kurs har blitt påvirket av mange gjennom de siste 200 årene. Jeg vil på de følgende sidene trekke frem de fire forfatterne avhandlingen min vil dreie seg om. De har alle bidratt til å utvikle den amerikansk- gotiske sjangeren på ulike måter, og tilført den elementer som har dratt den i nye retninger.

Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (1809-1849) skrev under det som i ettertiden har blitt kalt «den sorte romantikken», og han var en av de første forfatterne i Amerika som prøvde å leve av forfatterskapet. Poe kan på mange måter sies å være Nathaniel Hawthornes motsetning. Hawthornes karriere begynte å ta av i 1840-årene, på samme tidspunkt som Poes var på vei nedover. Hawthorne var høyt anerkjent i samtidens litterære kretser, mens Poe slet med alkoholproblemer og var kjent som en såkalt *hack*, som vil si en middelmådig og på mange måter ignorert forfatter. På tross av hans manglende suksess i sin levetid, har Poes historier har hatt stor påvirkningskraft på flere sjangre. Han blir av mange regnet som selve grunnleggeren til den formen for amerikansk gotikk vi kjenner i dag, som han videreutviklet ved blant annet å tillegge den psykologiske og introverte elementer som tidligere manglet i den gotiske tradisjonen. Lovecraft skriver om Poe:

The impersonal and artistic intent, moreover, was aided by a scientific attitude not often found before; whereby Poe studied the human mind rather than the usages of Gothic fiction, and worked with an analytical knowledge of terror's true sources which doubled the force of his narratives (Lovecraft 2008: 57).

Samtidig får han æren for opphavet til både detektivfortellingen¹ og den moderne horrorfortellingen. Poes hovedtemaer strekker seg fra galskap og død til det morbide og skremmende. Hans karriere begynte med diktsamlingen *Tamerlane and Other Poems* som ble utgitt anonymt i 1827. Det var imidlertid ikke før han skrev «The Raven» i 1845 at publikum oppdaget talentet hans. Poe døde to år senere av ukjente årsaker.

Henry James

Til tross for at Henry James (1843-1916) tilbrakte mesteparten av sitt liv i Europa, har han vært viktig i etableringen av den amerikanske skrivetradisjonen. Han er best kjent som forfatter innenfor den litterære realismen, og rakk i sin karriere å gi ut tyve romaner, samt en stor samling kritikker, essays, reisebøker og noveller (Beidler i James 2010: 6). James ble født inn i en velstående familie i 1843. Allerede som 12-åring ble han tatt med på sin første tur til Europa som skulle kommet til å vare tre år, og ble den unge Henrys introduksjon til kontinentet som senere skulle bli hans hjem. Familien James hadde imidlertid flere prominente medlemmer, blant annet hans storebror William som skulle bli en av grunnleggerne til den vitenskapelige psykologien (Beidler i James 2010: 5). James debuterte som novelleforfatter allerede som 21-åring med «A Tragedy of Error». Han fant tidlig ut at novelleformen ga ham en unik mulighet til å bruke karakterenes synsvinkel for å utforske deres bevissthet og oppfattelsen av verden rundt (Scofield 2006: 78). Hans fortellinger foregår i hovedsak i den amerikanske og britiske overklassen, og protagonistene er ofte unge moderne amerikanske kvinner. James skrev i et brev i 1871: «To write a series of good little tales I deem ample work for a lifetime. I dream that my lifetime shall have done it» (Scofield 2006: 78). Kort tid før sin død byttet James til engelsk statsborgerskap, for å støtte landet i det som skulle bli første verdenskrig.

H. P. Lovecraft

Howard Philips Lovecrafts (1890-1937) fascinasjon for «the weird» startet allerede tidlig i barndommen, først og fremst gjennom de gotisk inspirerte fortellingene bestefaren Whipple Van Buren Phillips pleide å fortelle ham. Lovecraft begynte i tidlig alder å lese både Brødrene Grimms eventyr og *Tusen og en natt*. Det var i sistnevnte at han hentet inspirasjon til den

¹ Vår egen Maurits Hansen ga imidlertid ut *Mordet på Maskinfører Rolfsen* i 1839, to år før Poes «The Murders in the Rue Morgue», og er dermed den «virkelige» grunnleggeren av krimfortellingen.

fiktive forfatteren av *Necronomicon*, Abdul Alhazred, populært kalt «The Mad Arab», som skulle bli en viktig del av hans forfatterskap. Lovecraft ble født i 1890 og var et ensomt og sykelig barn, noe som gav ham mye tid til å lese og skrive. Han oppdaget Edgar Allan Poe allerede som åtteåring, og dette var med på å øke hans interesse for det makabre og merkelige. Etter lange sykdomsperioder, og mange skuffelser som skribent, var det med et leserbrev skrevet i 1913 som angrep Fred Jackson, en forfatter av kjærlighetshistorier, han fikk en slags debut. Gjennom dette brevet, skrevet på verseform, og konfliktene som fulgte, fikk Lovecraft innpass i *United Amateur Press Association* (UAPA), en gruppe amatørforfattere som ga ut sine egne magasiner. Lovecraft fikk aldri publisert noen novellesamling i sin levetid. De aller fleste av novellene hans ble publisert i diverse «pulp»-magasiner, som lenge har vært antatt som synonymt med mindreverdige eller såkalt «lav» litteratur. Grunnen til at vi i dag kan lese hans historier i samlet form skyldes August Derleth og Donald Wandrei som startet selskapet Arkham House i 1939, for å ta vare på hans fortellinger. Mange av Lovecrafts noveller tematiserer og viser frem hans rasistiske meninger, som er gjennomgående i hele hans forfatterskap. Noe av det som i dag kanskje forbindes sterkest med H.P. Lovecraft er den fiktive myten om Chtulhu, som blir brukt som virkemiddel i en stor del av hans noveller, og som nærmest er for et kultfenomen å regne innenfor horrorlitteraturen.

Stephen King

Stephen King (født 1947) har selv anført Edgar Allan Poe og H.P. Lovecraft som to av sine største inspirasjonskilder, og grunnen til at han ble interessert i horrorlitteratur. Som en av verdens mestselgende forfattere har King gjort horrorlitteratur, som tidligere var for de spesielt interesserte, om til populærlitteratur for massene. King skiller seg fra sine forgjengere ved at han har vokst opp med en populærkultur. Hammers horrorfilmer, «pulp»-magasiner og tegneserier har vært sentralt i hans oppvekst og har utøvd en stor innflytelse på måten han skriver sine skrekknoveller på. King begynte som skribent for diverse magasiner, men fikk sitt store gjennombrudd med romanen *Carrie* i 1973. Han er uhyre produktiv og har per dags dato skrevet over 50 romaner, der syv av dem blir kreditert hans pseudonym Richard Bachman. Flere av historiene hans har blitt filmatisert, og av dem er kanskje *Carrie* (1976), *The Shining* (1980), *Stand By Me* (1986), *The Shawshank Redemption* (1994) og *The Green Mile* (1999) de mest anerkjente og omtalte. King er allsidig, og skriver

innenfor flere sjangre, men med kallenavn som «the King of horror» er det ingen tvil om hvor hovedvekten ligger. Det som skiller King fra mange innenfor samme sjanger, er hans evne til å skape frykt ut av hverdagslige elementer, som for eksempel en besatt vaskemaskin i «The Mangler», eller førerløse biler som lever sitt eget liv i «Trucks», begge fortellinger fra novellesamlingen *Night Shift* (1978). King har flyttet det klassiske skrekkuniverset fra store forlatte herskapshus ut til de amerikanske forstedene og vanlige familiers daglige liv.

Kapittel 1

Novelleteori

Novellen har en spesiell posisjon i Amerika. Frank O'Connor kalte den «Amerikas nasjonale kunstform» (Scofield 2006: 1) ettersom den har vært den foretrukne sjangeren til en rekke av landets mest anerkjente forfattere. Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain og Herman Melville har alle bidratt med kortprosaforestillinger og slik vært med på å forme det vi i dag kjenner som den moderne novellen. Novellesjangerens særlige egenart har imidlertid vært mye diskutert, og det var ikke før i 1820-årene at en teori begynte å ta form. Det finnes faktisk fortsatt ikke noen konkret definisjon på novellebegrepet, noe som kan ha å gjøre med den store variasjonsbredden i det som har blitt kalt noveller opp gjennom historien. Likevel er det flere teoretikere som har prøvd seg på en klargjøring. I følge Asbjørn Aarseth finnes det to hovedgrupperinger av teoretikere innenfor novelleteori (Aarseth 1979: 135). Den største gruppen inkluderer teoretikere som regner «novelle» som en form, som må kunne gjenkjennes ut ifra bestemte kjennetegn, mens den andre grupperingen består av forskere som vil definere novellens vesen ved hjelp av dens historie. En historisk tilnærming kan være fruktbart, siden den omfatter hvordan begrepet har blitt tolket gjennom tradisjonen. Likevel er det mulig å finne noen særtrekk som er felles for en majoritet av novellene, og det er vanskelig å se helt bort ifra disse. Fremfor å se på dem som sjangertrekk, bør de kanskje heller brukes som utgangspunkt for noen analyseverktøy, som kan hjelpe til å finne viktige elementer i de historiene som betegnes noveller. Min forståelse av novellebegrepet er derfor en blanding av de to teoretiske retningene. Det er mulig å finne noen særtrekk i novellefortellingene, men det er samtidig viktig å se på disse i lys av tradisjonens utvikling. Jeg vil i dette kapitlet hovedsakelig fokusere på novelleteori som tar for seg amerikansk litteratur, men jeg vil trekke inn andre nasjonale tradisjoner der det er hensiktsmessig.

Historisk bakgrunn

Kortprosaen har en lang og rikholdig historie som starter mange hundre år før Amerika engang eksisterte. Det finnes flere eksempler på kortfortellinger i antikken, men et av de tidligste og mest kjente verkene som er forbundet med novellen som litterær tradisjon er *Dekameronen*, skrevet av Giovanni Boccaccio omkring år 1350. Verket er sterkt forbundet med en muntlig fortellertradisjon, blant annet gjennom bruken av en rammefortelling: Ti mennesker flykter fra svartedauden til en forlatt villa, og de bruker fortellinger for å få tiden til å gå. Fortellerhandlingen står dermed i fokus gjennom hele boken og viser tilbake til en muntlig tradisjon som blant annet inkluderer sagn, legender, myter og eventyr. Asbjørn Aarseth trekker frem Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*, utgitt i 1613, som det neste betydningsfulle bidraget til novellens sjangerhistorie (Aarseth 1979: 122-123). Både Cervantes og Boccaccio opprettholder tradisjonen fra middelalderens *exemplum*, det vil si den moralske anekdoten, og det moraliserende aspektet er noe som blir forbundet med novellen i lang tid fremover.

Etter Cervantes tar det nesten 200 år før novellen igjen vekker større interesse som sjanger. Først i perioden da Goethe skrev samlingen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* til det nystartede tidsskriftet *Die Horen*, blir novellen igjen et tema. I denne samlingen av kortfortellinger gir han flere kommentarer og generelle betraktninger omkring fortellingens vesen, noe som kan ses på som et forsøk på å skape en novelle teori (Aarseth 1979: 126). Den tyske novellediktningen spredte seg over hele Europa, i Norge representert gjennom blant andre Mauritz Hansen. Samtidig som Hansen publiserte sine fortellinger i Norge, ga amerikaneren Washington Irving ut *The Sketch Book*, en samling fortellinger med rot i tysk folklore, som introduserte *the short story* for det amerikanske publikumet (Scofield 2006: 2). Poe var også inspirert av den tyske tradisjonen, gjennom blant andre E.T.A. Hoffman, og han adapterte den tyske novelleformen til den amerikanske litteraturen.

Formelle krav

Et sentralt spørsmål innenfor novelle teorien er hva som defineres som «kort». Novellens engelske ekvivalent, *the short story*, defineres i motsetning til den lengre romanen, men det hersker likevel stor forvirring omkring novellens lengde. I følge Martin Scofield er den typiske novellen mellom 500 og 15 000 ord, som tilsvarer alt mellom én og 40 sider (Scofield 2006: 4). Det finnes imidlertid en lengre versjon, som er for lang til å være en novelle, men for kort

til å bli regnet som en roman. Denne utvidede novelleformen har fått sjangerbetegnelsen *novella*, men har ikke noen tilsvarende ekvivalent på norsk. Jeg kommer derfor til å bruke «kortroman» om *novella* i dette kapittelet for å unngå forvirring omkring begrepene, selv om *novella* som form bærer mer likhet med novellen enn med romanformen.

Edgar Allan Poe regnes som en av de første som prøvde seg på en teoretisk tilnærming til novellesjangeren. Han definerte dens lengde til det som kunne bli lest i løpet av en lesestund. Problemet, som Ian Reid peker på i *The Short Story: The Critical Idiom*, er at for noen mennesker varer en lesestund lenger enn for andre, og at definisjoner som er opp til leseren selv blir upresise, da de er knyttet opp mot personlige preferanser (Reid 1977: 9). 1800-tallet førte med seg en oppblomstring av litterære tidsskrift, og spesielt i Amerika fikk dette en sammenheng med novellens popularitet. For Poe var magasinet som medium, spesielt med tanke på dets mulighet for å publisere kortere fiksjon, sentralt i hans syn på sin egen karriere, men også for fremtiden til amerikansk litteratur (Scofield 2006: 7). Poe var ute etter å etablere en uavhengig amerikansk tradisjon og mente publisering gjennom magasiner var den beste måten både for å skape en litteratur, og nå ut til et større lesende publikum. Den stadig økende andelen av forfattere som debuterte gjennom magasiner resulterte i etableringen av noen formelle begrensninger i novellens form. Henry James snakket om det som ble kalt *the hard-and-fast rule* blant de samtidige magasinene, der man var nødt til å holde seg mellom seks- og åtte tusen ord (Reid 1977: 9). Disse reglene forandret seg imidlertid fra magasin til magasin, og ironisk nok hadde Henry James selv store problemer med å holde seg innenfor disse grensene. Han klassifiserte sine lengre fortellinger med det franske begrepet *nouvelles*, og disse historiene kunne strekke seg opp mot 23 000 ord (Scofield 2006: 79). De lengre novellene dekket et større narrativt omfang og inkluderte ofte flere karakterer enn i de kortere fortellingene. De var også gjerne delt opp i deler eller kapitler og kunne dermed fungere som føljetonger i magasiner, blant annet vist gjennom «The Turn of the Screw», som ble skrevet på oppfordring fra magasinet *Collier's Weekly*.

Novellen har tradisjonelt hatt et tydelig fokus på avslutningen av en fortelling (May 2002: 44). Et vanlig grep er å la slutten være åpen, slik at det er opp til leseren selv å bestemme hvordan han eller hun tror historien ender. Leseren har gjerne en trang til å gi teksten en avslutning, og en åpen slutt lar leseren selv velge hvilken retning teksten skal ta etter sin slutt. Likevel blir ofte en slags løsning etablert og hintet til gjennom teksten, men

ikke fortalt så konkret at det blir påtrengende. Slik føler leseren at det er han eller hun som tar valget, selv om avgjørelsen er sterkt influert av forfatterens manipulative grep.

Variasjoner av kortfortellingen

I «The Philosophy of the Short-Story» omtaler Brander Matthews noen av karakteristikkene som utmerker novelleformen: «I have written 'Short-stories' with a capital S and a hyphen because I wanted to emphasize the distinction between the Short-story and the story which is merely short. The Short-story is a high and difficult department of fiction» (Marler 1994: 75). I følge Matthews har slik novellen noe eget ved seg som er verdt å studere: Den har kvaliteter utover det å være en kortere versjon av en roman. Samtidig er det viktig å merke seg at en novelle er noe mer enn bare en kort fortelling. Et av særtrekkene Matthews fremhever, er det at novellen skal fremstå så selvstendig at den gir et inntrykk av å bli spolert dersom den blir lengre, eller inkorporert i et større verk. Dette sammenfaller med Poes tanke om novellen som en *unity of impression*. I følge Poe oppnår fortellingen kraftigst effekt dersom den blir lest i ett strekk, uten avbrytelser. Romanens lengde fører til at en lesing blir mer oppstykket, og sjangeren mangler derfor potensialet til å oppnå den samme helhetlige effekten som novellen. Tanken om at novellen bruker helhet for å oppnå en spesiell effekt, er et godt utgangspunkt for en definisjon, men den er likevel ikke dekkende nok til at den alene finner frem til novellens kjerneelement. Samtidig kan dette kriteriet brukes som et verktøy for å finne frem til noen kvaliteter som er viktig i majoriteten av novellene.

Kortfortellingen har tre variasjoner som det er verdt å trekke frem. Den første er *the tale*, som var Poes foretrukne sjanger, og som han kalte «the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose» (Poe 1994: 60). Dette var den amerikanske kortfortellingens tidligste form, sammen med blant annet Washington Irvings *sketches*². *Tale* er i større grad rotfestet i den muntlige tradisjonen enn novellen nødvendigvis trenger å være. Muntligheten indikerer i hvilken grad leseren er klar over at den blir fortalt en historie, og varierer fra høy grad av muntlighet, slik vi opplever den i en legende eller *tale*, til fortellinger der muntligheten er dempet eller fjernet. Nivåene av muntlighet kan, som W. S. Penn påpeker i «The Tale as Genre in Short Fiction», føre oss videre til hva slags språk som brukes (Penn 1994: 48). Han skiller mellom i hva slags grad

² Fortrinnsvis beskrivende fortelling. Vanligvis kortere enn novellen, med lite eller fraværende plot.

fortelleren bedriver direkte inntreden, delvis inntreden eller ingen inntreden. Av disse tre er det den direkte inntredenen, det Penn betegner *interested language*, som brukes mest i *tale*. Dette lar den impliserte fortelleren bryte inn i teksten for å foreslå hvordan leseren skal tolke ulike situasjoner. Et annet punkt Penn trekker frem er historisk bakgrunn, som ofte er fremtredende i *tale*. To begreper som kan brukes i diskusjon om tid i kortfortellinger er epoke og *chronos* (Penn 1994: 52). Epoke viser til tiden som går, den historiske tiden som inkluderer årstidenes sykluser, mens *chronos* kan brukes om karakterenes tidsforløp og i hva slags rekkefølge hendelsene fortelles. De fire viktigste punktene for å diskutere *tale* som sjanger er altså tid, språk, forfatterens holdning og grad av muntlighet.

I følge Graham Good er betegnelsen *novella* på god vei til å bli akseptert av utgivere, forfattere og kritikere i England for å beskrive en fiktiv prosafortelling av medium lengde (Marler 1994: 148). Det italienske *novella* ble først brukt i den tidlige renessansen, for å beskrive den typen kortfortellinger vi blant annet finner i *Dekameronen*. Senere har begrepet erstattet det som tidligere ble kalt *romances* i engelsk litteratur, og som refererte til fortellingene som lå et sted mellom roman og novelle. Jeg kommer til å betegne denne formen som kortroman videre i dette avsnittet, for å skille den fra novelleformen. Kortromanen ligger vanligvis et sted mellom 15 000 og 50 000 ord i omfang (Marler 1994: 150). Der novellens lengde begrenser materialet, og romanen utvider det, har kortromanen mulighet til å gjøre begge deler. Dette produserer en generisk effekt, som omfatter både intensitet og ekspansjon, i følge Judith Leibowitz (Marler 1994: 150). Kortromanen har altså noen spesielle karakteristikk som skiller den fra andre former for kortprosa, og fra romanformen. Der romanen tradisjonelt knyttes til skrift, står kortromanen i sterkere relasjon til muntlige karakteristikk. Good formulerer det som at kortromanen er den skrevne imitasjonen av en *live telling*, som enten kan være implisitt gjennom tone og stil, eller eksplisitt gjennom blant annet en rammefortelling, der fortellerrollen ofte er i fokus. Et nøkkelbegrep i kortromanen er intensitet, i motsetning til romanens ekstensitet. Der romanen ofte inkluderer karakterutvikling og rekker av sammenhengende hendelser og konsekvenser, fokuserer kortromanen på naturlige eller unaturlige nødvendigheter som mulige synsbedrag, naturkatastrofer, individuelt forfall og dødsfall. Slike grep er tiltrengt på grunn av kortromanens begrensede lengde i forhold til romanen. Samtidig legger de lengre fortellingene grunnlag for et mer omfattende karaktergalleri enn novellen har mulighet til.

Kortromanen er i en særstilling ved at den har mulighet til å inkludere novellens intensitet, samtidig med romanens ekspansjon.

Den betegnelsen som vanligvis brukes på kortere prosa i dag, er *novelle*, som er en etterkommer fra den tyske tradisjonen. Som nevnt var det Goethe som brakte novelleformen tilbake i den tyske litteraturen. Gjennom samlingen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* blir det gitt en rekke betraktninger omkring hva en novelle bør inneholde. Blant annet blir det sagt at for å egne seg best som gjenstand for en fortelling, bør en begivenhet representere en nyhet. Det som er nytt, vekker forundring, og setter vår *fantasi* i bevegelse, derfor blir det så viktig for oss, sies det (Aarseth 1979: 127). Samtidig blir det påpekt at fortellingene bør være om vanlige mennesker med feil og mangler, samt at de bør foregå i forfatterens eget miljø, fremfor Østen, Italia eller andre eksotiske steder. Goethe forsøker å bringe novellen frem som en respektert litterær form, som har krav på en seriøs interesse fra kritikere og publikum.

I Amerika blir den nye kortprosaformen kalt *short story*, og den blir tidlig en populær sjanger, mye på grunn av dens potensiale for å bli trykket i litterære magasiner. Novellens lengde gjør at persongalleriet og tidsperspektivet nødvendigvis må begrenses til fordel for plot og handling. *Short story* skiller seg fra *tale* blant annet gjennom fremstillingen av karakterene. *Tale* fremstiller i større grad arketyper enn «virkelige» personer, mens karakterene i *short story* ofte er tillagt en personlighet, selv om de vanligvis ikke har muligheten til å utvikle seg gjennom fortellingens handling. I *short story* har karakterene gjerne en samvittighet, mens *tale* heller ofte fokuserer på å illustrere en mental eller psykologisk tilstand (Marler 1994: 166). Dette er en viktig karakteristikk ved Poes fortellinger, der det psykologiske aspektet ofte er i fokus. Det viktige er ikke nødvendigvis hva som skjer, men hvordan det påvirker protagonistens psyke. *Short story*'s styrke ligger i det at den har potensiale til å utforske utvalgte hendelser som forekommer i løpet av et liv, fremfor å skulle beskrive et helt livsløp.

Viktige sjangerkriterier

Ian Reid trekker frem *moment of crisis* som et sjangerkriterium som har vært viktig i noveller fra det 19. og 20. århundret. Dette innebærer historier som fokuserer på en enkelt karakter i en enkelt episode, og som istedenfor å følge karakterens utvikling, avslører ham eller henne i et spesielt øyeblikk (Reid 1977: 56). Fortellingen fokuserer på en enkelt situasjon der en krise

bryter opp den hverdagslige realiteten til en karakter. *Moment of crisis* har dermed mange likheter med det som kalles poengnovelle. Denne typen, som blant andre Poe og Lovecraft benytter ofte, bygger fortellingen omkring et poeng som først avsløres mot slutten, men som evner å snu vår forståelse av novellens tidligere innhold. Poenget blir vanligvis hintet til gjennom fortellingen, men kommer likevel som en overraskelse når det blir avslørt. Hos Reid heter det at det avslørende øyeblikket fører til forandringer i holdning eller atferd hos karakteren, og dette gjelder også for poengnovellen. Likevel handler det nesten like mye om forandring i leserens forståelse av teksten. Reid konkluderer med at kriseøyeblikket ikke er nødvendig for at fortellingen skal kunne klassifiseres som en novelle, men at det er en vanlig måte å fremstille stoffet på: «[W]hat makes some stories linger in the mind is that we are left uncertain about the nature and extent of the revelation, peak of awareness, that a character has apparently experienced» (Reid 1977: 58). Når avsløringen ikke gir de svarene man er på jakt etter, blir novellens effekt mer kraftfull enn der en løsning blir presentert. Uvissheten står derfor sentralt i denne typen noveller.

Som nevnt har novellen en av sine røtter i en muntlig tradisjon. Fortellerhandlingen står derfor ofte sentralt i kortprosaen. Bruken av en førstepersonsforteller gir til tider et begrenset innsyn i fortellingens innhold, men samtidig en god innsikt i fortellerens tanker og følelser. Sentralt i Henry James' fiksjonsteori er bruk av scenisk fremstilling. James er ikke nødvendigvis ute etter å fortelle leseren hva som skjedde, men fokuserer heller på å vise hvordan et menneskesinn opplevde situasjonen (Aarseth 1979: 33). Dette er imidlertid ikke noe som begrenser seg til novellen, men står også sentralt i romanens fortellersituasjon. Romanen er likevel sterkere knyttet til det skrevne ord, gjennom tradisjon og historie, og det muntlige aspektet har ikke samme mulighet til å utfolde seg slik det kan i novellen. Kortfortellingene som bruker en jeg-forteller er ofte utformet som et etterstilt narrativ, der en hovedkarakter forteller om tidligere opplevde hendelser, som på en eller annen måte har hatt en innvirkning på karakterens liv. I disse tilfellene tar ofte hele fortellingen form som representert tale, slik man for eksempel kan oppleve i Poes «The Tell-Tale Heart» (Pratt 1994: 107).

Rammefortellingen ble introdusert tidlig i novellens historie som et verktøy for å binde flere fortellinger sammen innenfor et verk. Dette elementet ga mulighet for å presentere fortellinger som varierte både i sjanger og tematikk, men som allikevel fikk preg av å ha en sammenheng. Rammefortellingen er tradisjonelt knyttet opp mot en

fortellersituasjon der en gruppe mennesker er samlet og forteller hverandre historier. Den kan også fungere som en form for introduksjon for en mer utbroderende andrefortelling: Det som i mange tilfeller blir hovedfortellingen. Rammefortellingens viktigste oppgave er å fungere som en plattform for å fortelle andre historier. Rammefortellingen som introduksjon figurerer ofte i forbindelse med kortromanen, mens novellesamlinger stadig benytter den som et sammenbindende verktøy.

Mary Louise Pratt har arbeidet frem noen sjangermarkører hun knytter opp mot den moderne novellen. En av dem sier at romanen forteller et liv, mens novellen forteller *fragment av et liv* (Pratt 1994: 99). Novellene er i stor grad fortellinger om øyeblikk, og fokuserer gjerne på en enkelt hendelse i en eller flere karakterers liv. Henry James sammenliknet sin holdning som novelleforfatter med en fotograf som beveger seg gjennom samfunnet og fanger opp representative scener (Scofield 2006: 9). Fotografiet er et godt bilde på novellens ambisjon. I mange tilfeller har novellen fokusert på å fremstille en mimetisk virkelighet, ofte begrenset til en isolert hendelse. Den kan derfor knyttes til et *utforskningselement*, der man plasserer en karakter i en gitt situasjon, og undersøker hvilke reaksjoner og følelser som oppstår i forbindelse med hendelsen. Dette er spesielt interessant i de situasjonene som ikke kan erkjennes innenfor vår virkelighetsforståelse, altså noveller med innslag av fantastikk. Fantastiske noveller kan sees på som et eksperiment med den menneskelige psyken, spesielt i forbindelse med førstepersonsfortelleren, der oppmerksomhet og inntrykk spiller en viktig rolle i sammenheng med hva slags informasjon som blir presentert.

Kortform og skrekk

For Poe var det viktigste med novellen at den skulle produsere en effekt som ble sittende igjen hos leseren, og han mente dette fungerte best når den ble konsumert i et strekk. Henry James' noveller konsentrerte seg om å vise menneskesinnets opplevelse av en situasjon, fremfor å bare fortelle hva som skjedde. H. P. Lovecraft hevder at: «[m]uch of the choicest weird work is unconscious; appearing in memorable fragments scattered through material whose massed effect may be of a very different cast» (Lovecraft 2008: 19). Videre påstår han at atmosfæren er det viktigste for en fortelling innenfor *the weird*, fordi det er den som gir en varig effekt. Stephen King bruker utforskningselementet sentralt i sin skriveprosess, som han utbroderer i *On Writing*:

For me, what happens to characters as a story progresses depend solely what I discover about them as I go along – how they grow, in other words. Sometimes they grow a little. If they grow a lot, they begin to influence the course of the story instead of the other way around. I almost always start with something that's situational. [...] I count the best stories always ends up being about the people rather than the event, which is to say character-driven. Once you get beyond the short story, though (two to four thousand words let's say), I'm not much of a believer in the so-called character study; I think that in the end, the story should always be the boss (King 2000: 190).

Forfattere har hatt ulike fokus opp gjennom tradisjonen, men en generell tendens ser ut til å være at det som regel blir fortalt om en enkelt hendelse som ofte fører med seg store forandringer for karakterens virkelighetsforståelse.

Det at novellen som sjanger er løst definert, har både positive og negative sider. Det er vanskelig å finne elementer som er felles for hele novelletradisjonen, men det er likevel mulig å finne noen tendenser som har holdt seg gjennom historien. Samtidig gir mangelen på definisjon rom for eksperimentering og utvikling, samt mulighet for variasjoner og overraskelser.

Skrekktematikk opptrer ofte i novelleform, og man kan undre på hvorfor disse fungerer så godt sammen. Det er hovedsakelig tre aspekter som belyser dette spørsmålet. Novellens korte form fører med seg noen restriksjoner når det gjelder beskrivelser som muligens ville blitt utbrodert i en roman. Fortellingene er gjerne handlingsfortettet og plot-drevne, og har liten mulighet til å følge en karakters utvikling. Mange noveller sentrerer seg dermed omkring et enkelt poeng, som blir hintet til gjennom frempek. Disse poengnovellene bygges opp mot en utslagsgivende avsløring, som har anledning til å påvirke leserens tidligere forståelse av fortellingen. Mange skrekkhistorier er ute etter å produsere en sjokkeffekt hos leseren, og novellen har større mulighet til å skape denne gjennom intensivering av innholdet, og en dramatisk avslutning.

Novelleformen er ofte knyttet sammen med et utforskningsplott. Fortellingens karakterer blir satt i en gitt situasjon, slik at forfatteren kan undersøke dens reaksjoner og tanker omkring hendelsene. Koblet med skrekktematikk blir novellen en form for marerittutforskning, der man kan undersøke hvordan mennesket reagerer i situasjoner der ens verste mareritt blir virkelig. En kortfortelling fungerer, i likhet med romanen, som et eget univers som kan ha lover og regler som ikke stemmer overens med det vi er vant til. Dette gjør skrekktematikken desto mer interessant. Hva skjer når mennesket møter vesener som

ikke de ikke trodde fantes? Utforskningselementet er sentralt i Noël Carrolls teori for *horrorplots*, som inkluderer delene begynnelse, oppdagelse, bekreftelse og konfrontasjon (Carroll 1990: 99). Både oppdagelsesdelen og bekreftelsessegmentet handler om utforskning av en monstrøs tilstedeværelse, og hvordan det påvirker karakterer og omgivelser. Det monstrøse kan opptre i ulike former, og trenger ikke nødvendigvis være en fysisk skikkelse.

Et siste viktig poeng er at novellen forteller et fragment av et liv. Der romanene utbroderer hendelser og karakterutvikling, forteller novellene øyeblikksfortellinger som i mange tilfeller kommer til å forandre hovedkarakterenes liv for alltid. Dersom man kan trekke ut livslærdom fra fortellingene regnes de som mer vellykkede. I skrekklitteratur ender fortellingene ofte med åpne avslutninger, og man står derfor fritt til å tenke seg en fortsettelse. Dette gjenspeiler tanken om livsfragmentet. Et fragment er et utsnitt av en større helhet, og det virker derfor logisk at livshistorien fortsetter selv om novellen er slutt. Skrekklitteraturen handler i stor grad om mennesker som opplever noe skremmende, og det ofte er knyttet usikkerhet til om de kommer til å overleve situasjonene de står ovenfor, spesielt ved bruken av en tredjepersonsforteller. Novellens mulighet til å fremstille i detalj enkelte scener i menneskers liv passer derfor godt som utgangspunkt for skrekkefortellingene.

Oppsummering

Gjennom historien har kortprosaen forekommet flere ulike varianter, men det er spesielt tre typer det er verdt å merke seg i sammenheng med denne avhandlingen. *Tale*, kortroman og novelle har særtrekk som utmerker hver av dem. *Tale* introduserte kortfortellingen for det amerikanske publikummet, og var Poes foretrukne sjanger. Denne varianten er sterkt forbundet med muntlighet, og forsøker ofte å illustrere en mental eller psykologisk tilstand fremfor å beskrive karakterer. Kortromanen er i en særstilling innenfor litteraturen siden den har mulighet til å utnytte novellens intensitet i forbindelse med romanens ekspansjon. Novellens fremste kvalitet er at den har mulighet til å fokusere på en enkelt hendelse i en karakters liv, i motsetning til romanen som ofte behandler et helt livsforløp. Siden de følgende kapitlene skal ta for seg temaer i forbindelse med den gotiske tradisjonen ser jeg ikke noen hensikt i å skille mellom de ulike versjonene av kortprosa, og kommer derfor til å behandle alle fortellinger som noveller. Det er likevel viktig å være klar over at det er sjangermessige forskjeller mellom dem.

Rammefortellingen er ofte brukt i novelletradisjonen. Den kan fungere på to ulike måter. I sammenheng med novellesamlinger fremstår den ofte som en gjennomgående fortelling som binder de ulike historiene sammen. Rammefortellingen fremstår ofte som en klassisk fortellersituasjon, der en gruppe mennesker er samlet for å fortelle hverandre historier. Denne bruksformen legger til rette for at fortellinger som varierer både i form og tematikk kan presenteres i en og samme novellesamling. Rammefortellingen kan også fungere som en introduksjon som legger grunnlag for en mer utbroderende hovedfortelling. Denne måten å bruke rammefortellingen på opptrer ofte i forbindelse med kortromanen.

Noen av novellens sjangerkriterier kan være viktige verktøy i forbindelse med en analyse. *Moment of crisis* har likheter med poengnovellen, og betegner ofte en enkelt hendelse som forårsaker store omveltninger i karakterens holdning og atferd. Nesten like viktig er det at krisen ofte fører til forandringer i leserens forståelse av teksten.

Novellen sies ofte å skulle beskrive *et fragment av et liv*, der romanen tar for seg et helt livsløp. I den forbindelse kan fortellingen knyttes opp til et utforskningselement, som plasserer en karakter i en gitt situasjon for å undersøke hva slags reaksjoner og følelser som oppstår. Dette elementet fungerer godt i forbindelse med skrekklitteratur, der noe av poenget synes å være og utforske karakterenes reaksjoner i møtet med en unaturlig kraft.

Det finnes fortsatt ikke noen konkret definisjon på novellebegrepet, og den er derfor en vanskelig sjanger å behandle. Det er likevel mulig å finne noen særtrekk som utmerker kortfortellingene, men det er samtidig viktig å se dem i lys av tradisjonen og dens utvikling. Novellens sterkeste kvalitet i forbindelse med skrekklitteratur er at dens korte form fremtvinger en handlingstetthet som gir den mulighet til å oppnå en helhet. Dermed har den potensiale til å oppnå en effekt som blir sittende igjen hos leseren etter novellens avslutning.

Kapittel 2

«The Fall of the House of Usher»

If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed (Poe 2006: 545).

For Edgar Allan Poe var noe av det aller viktigste med novellen at den ikke skulle være for lang, slik at man kunne lese hele i løpet av én lesestund. Dette var en forutsetning for at man skulle kunne oppleve fortellingen som en helhetlig enhet, som skulle skape en spesiell effekt. Ifølge Charles E. May var Poes viktigste bidrag til novellesjangeren at han knyttet sitt estetiske konsept om en helhetlig enhet, inspirert av de tyske og engelske romantikerne, med idéen om en psykologisk besettelse, hentet fra den gotiske romantikken (May 2002: 8). Krysningen mellom europeisk romantikk og romantisk gotikk er blant annet synlig i det mange har ansett som Poes mest gjennomførte og vellykkede novelle, «The Fall of the House of Usher», som ble publisert i 1839. Fortellingen har klare paralleller med Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, som regnes for å være den første gotiske romanen. Den mest sentrale likheten mellom dem er det hjemsøkte huset, som nærmest har blitt en klassisk setting innenfor horror- og skrekklitteratur. I tillegg rammes familiene hos både Poe og Walpole av uforklarlige hendelser, og det kan virke som om det lurer forbannelser i bakgrunnen.

Sammendrag

Etter å ha mottatt et brev der barndomsvennen Roderick Usher ber om hjelp på grunn av sykdom som har rammet familien, er en navnløs jeg-forteller på vei til Ushers hus. Det gamle og forfalte huset fremkaller ved første øyekast sorg og dysterhet hos protagonisten, uten at han klarer å forstå hvorfor. Til tross for manglende kontakt mellom de to barndomsvennene de siste årene flytter fortelleren inn hos Usher, da Usher mener dette kan hjelpe hans mentale lidelser. Sammen med Usher bor også hans søster, lady Madeline, som har en

mystisk sykdom ingen har klart å identifisere, og det er ikke forventet at hun kommer til å overleve den. Om hun dør, vil Roderick bli den siste gjenlevende av Usher-slekten. Etter en stund beretter Roderick at lady Madeline har måttet gi tapt for sykdommen, og han bestemmer seg for å gravlegge henne midlertidig i et rom i huset for å unngå nysgjerrige vitenskapsmenn som gjerne vil undersøke virkningene av den mystiske sykdommen. Etter lady Madelines død blir Ushers mentale tilstand stadig dårligere. Det hele kulminerer en kveld, syv-åtte dager etter lady Madelines bisettelse. Usher banker på døren til fortelleren og er tydelig opprørt, uten at han klarer å uttrykke hva som er problemet. For å roe ham ned begynner protagonisten å lese fra romanen *Mad Trist* av forfatteren Sir Laucelot Channing. Mens han leser begynner de å høre lyder fra huset som gjenspeiler handlingen i boken. Det blir til slutt klart at lydene kommer fra lady Madeline, som angivelig ikke er død likevel, men har tilsynelatende blitt levende begravet. Hun faller over Usher, og de dør begge i fallet. Fortelleren flykter ut av huset, som blir truffet av lynet, og han ser på avstand Ushers hus ødelegges og gå under.

Atmosfære

Fortellingen starter in medias res. Det settes fra første stund en mørk og dystertone, som blir værende gjennom hele novellen. Ord som «dreary», «dark» og «melancholy» går igjen og underbygger de mystiske omstendighetene som omkranser Usher-familien. Følelsen av mystikk blir forsterket av at fortelleren foruroliges ved synet av Ushers hus: «There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?» (Poe 2006: 126). Allerede her virker det som om Ushers hus utstråler en spesiell atmosfære, som påvirker fortelleren fra første stund, og det fremstår som om Usher-familien lever i en slags egen verden, gjennomtrukket av sorg og fordervelse:

I had so worked up my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued (Poe 2006: 128).

Fortelleren kaller sine betraktninger barnslige og overtroiske, men gjennom følelsene og

tankene han opplever, åpner han mentalt for at det kan være noe unaturlig med eiendommen han befinner seg på. Huset setter i gang fantasien hans, og flere har lest herskapshuset som metafor for fortellerens sinn, med alle påfølgende hendelser skapt i protagonistens hode. Dette er i tråd med det W. S. Penn presenterer som en av *tales* fremste særtrekk, nemlig at det illustreres en mental eller psykologisk tilstand fremfor et plott. Usher-husets fall på slutten av novellen bygger opp under fantasi-motivet ved at fortelleren er eneste gjenlevende som kan fortelle om det han har opplevd. Han har ingen vitner som kan bekrefte eller avkrefte fortellingen hans, noe som gir historien et drømmeaktig preg. Imidlertid virker det mer fruktbart å lese Ushers hus som en allegori for Rodericks sinn. Den dystre atmosfæren speiler Ushers tilstand, og blir et uttrykk for hans frustrasjon i forbindelse med søsterens mystiske sykdom. Etter hvert som Rodericks mentale tilstand forverrer seg blir omgivelsene preget av en begynnende storm som bygger seg opp utover kvelden der Madeline gjenoppstår, og resulterer i huset og dets beboeres undergang:

From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light [...] The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building [...] While I gazed, this fissure rapidly widened—there came a fierce breath of the whirlwind (Poe 2006: 144).

Stormen fungerer som et slags frempek mot episoden som kommer, samtidig som den understreker det følelsesmessige kaoset som regjerer i dette øyeblikket. I tillegg forsterker den effekten av bygningens fall, og skaper en dramatisk avslutning på novellen. Dersom stormen er et uttrykk for karakterenes følelsesliv kan man derfor si at det var det som til slutt gjorde ende på Ushers hus. Samtidig kan Madelines dødsfall beskrives som det Reid betegnet *moment of crisis*, som påvirker og forandrer Rodericks tilværelse. Likeledes er Madelines gjenoppstandelse et kriseøyeblikk i protagonistens liv.

Ushers hus produserer en usikkerhet hos fortelleren, en form for nøling som kan knyttes til Todorovs begrep om det fantastiske. Ifølge Todorov må denne nølingen mellom en realistisk forklaring og en overnaturlig forklaring, være til stede for at fortellingen kan kalles fantastisk (Todorov 1975: 34). Til tross for at det på dette tidspunktet ennå ikke har skjedd noe som kan betraktes som overnaturlig har fortelleren erfart nok til å innta en mistenksom holdning, noe som har mye å si for hvordan han opplever de senere episodene.

Todorovs teori legger til grunn at en historie sjeldent forblir i det fantastiske, da fortellingene ofte ender med enten å få en realistisk eller overnaturlig forklaring. Dersom den har en realistisk forklaring, havner den i kategorien uhyggelig, mens historiene med en overnaturlig forklaring betegnes *marvellous* i Todorovs klassifiseringssystem. Når det gjelder «The Fall of the House of Usher», er ikke klassifiseringen helt åpenbar. Man får en slags naturlig forklaring på lady Madelines gjenoppstandelse gjennom detaljer om sykdommen hennes, som blant annet innebærer beskrivelser av symptomer som apati og en kataleptisk karakter. De medisinske omstendighetene rundt det antatte dødsfallet blir beskrevet og bygningens kollaps blir til en viss grad forklart. Likevel er det for mye som blir hengende i luften til at jeg synes novellen passer inn i Todorovs *supernatural explained* kategori, slik han selv har valgt å klassifisere den. Han sier imidlertid at selv om forklaringene er antydte, trenger man ikke å akseptere dem (Todorov 1975: 47-48). En mer passende kategori er Rosemary Jacksons fantastiske modus: «Fantastic narratives [...] assert that what they are telling is real — relying upon all the conventions of realistic fiction to do so — and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what — within those terms — is manifestly unreal» (Jackson 1981: 34). Leseren blir fraktet inn i en verden som fremstår velkjent og trygg, men som viser seg å inneholde elementer som er vanskelige å forklare fra et realistisk perspektiv.

Fortellerstemme

«The Fall of the House of Usher» blir fortalt av en ikke navngitt jeg-forteller. Novellen er et etterstilt narrativ, og har dermed to tidsnivåer. Det diegetiske nivået er der hovedfortellingen, den fortalte historien, finner sted. Fortellerens nåtid, og der han forteller historien sin fra, befinner seg på et ekstradiegetisk nivå i det de ligger utenfor selve fortellingen. I «The Fall of the House of Usher» er det ikke noe handling som utspiller seg på det ekstradiegetiske nivået, men det er likevel viktig å merke seg at det finnes en distanse mellom den karakteren som opplevde hendelsene i Ushers hus, og den som forteller om dem. Penn bemerker at *tale* ofte opererer med det han betegner *interested language*, der den implisitte forfatteren har mulighet til å bryte direkte inn i narrativet for å foreslå hvordan leseren skal tolke ulike situasjoner. I dette tilfellet er det imidlertid mer fruktbart å snakke om retorisk språk, eller det han kaller *partial intrusion*, hvor forfatteren antyder tolkninger gjennom beskrivelser og språk (Penn 1994: 49). Fortelleren utnytter ikke avstanden til det fortalte-jeget aktivt og er

heller sparsommelig med ettertanker og kommentarer, men det finnes likevel en dialog mellom de to nivåene. Fortelleren sier imidlertid flere ganger at ordene hans ikke er nok til å få formidlet de skremmende hendelsene han har stått overfor, og at han blant annet har opplevd «[a]n influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated» (Poe 2006: 131). Dette grepet er brukt av flere forfattere innenfor skrekksjangeren for å prøve å fremstille hendelsene med en økt følelse av frykt. Det setter leserens fantasi i spill og etablerer en stemning av uvisshet og engstelse. Samtidig er det vanskelig å tenke seg hva slags hendelser som kan være umulig å gjenfortelle i etterkant, spesielt med tanke på at det senere blir fortalt om en kvinne som gjenoppstår fra de døde. Endelig gjør avstanden mellom det fortellende og det fortalte jeg at det etableres en form for trygghet for forteller-posisjonen, gjennom vissheten om at han har overlevd hendelsene som forekommer. Når det er gitt at observatøren er i en trygg posisjon kan det som ellers ville vært husket som smertefull terror, oppleves som *delightful horror* når man ser tilbake på hendelsene. Dette var det Edmund Burke ville få frem med sin forståelse av det sublime (Abrams 2005: 317). Han var en av de første som satte et tydelig skille mellom det skjønne og det sublime, noe som gikk imot tradisjonens tidligere forståelse av begrepet. Burke plasserte behag og smerte i to ulike estetiske kategorier, der skjønnhet stod i forbindelse med behag, og det sublime med det smertefulle. Frykt og smerte er altså opphavet til det sublime, i følge Burke. Smerten kan i små doser føre til velbehag, og blir derfor sublimt.

Til tross for at fortelleren på det ekstradiegetiske nivået er sparsom med kommentarer om sine tidligere opplevelser har imidlertid noen detaljer fått større betydning ved litt ettertanke enn de hadde ved første øyekast. «Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the tarn» (Poe 2006: 129). Dette er et ganske kraftig frempek mot undergangen til Ushers hus, og bygger opp muligheten for at de tilsynelatende overnaturlige hendelsene har en naturlig forklaring.

«I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher» (Poe 2006: 126). Dette sitatet, som dukker opp på første side i novellen, plasserer fortelleren som en deltakende karakter i fortellingen, i tillegg til sin fortellerrolle. En novelle der en karakter forteller sin egen historie, karakteriserer Gérard

Genette som «homodiegetisk» med et «ekstradiegetisk» nivå (Genette 1980: 248). At fortelleren er protagonist i sin egen beretning, etablerer noen viktige funksjoner som skiller historien fra en som fortelles i tredjepersonsperspektiv. Spesielt viktig er fortellerens subjektive gjengivelse av hendelsene vi får høre om. Lange partier av novellen er viet til skildringen av fortellerens følelser i forhold til ulike episoder han opplever. Det kan imidlertid være problematisk at vi kun får hans fremstilling av fortellingen, som gjør at den fremstår ganske ensidig. Samtidig blir leseren godt kjent med fortelleren og hva slags type menneske han er, gjennom tilgangen til hans tanker og meninger. Det at fortelleren ikke er navngitt, sier imidlertid noe om hans rolle i fortellingen. Til tross for at det er hans opplevelser vi får presentert, er det Usher som hele tiden er i fokus. Fortellerens funksjon er å bringe fortellingen om Ushers fall videre, og hans personlige detaljer ligger dermed utenfor det som er nødvendig å få vite for historiens skyld. Det er for øvrig rimelig å anta at fortelleren er en mann, da det i forhold til den litterære konvensjonen virker langt mer rimelig at to menn tilbringer mye tid sammen som venner, enn at en mann og en kvinne skulle gjøre det.

En annen effekt som produseres ved bruken av en jeg-forteller, er at vi blir kjent med de andre karakterene på en annen måte enn hvis en allvitende tredjepersonsforteller skulle beskrevet dem. Igjen blir denne fremstillingen svært subjektiv, og preget av et blikk utenfra. Roderick Usher er fortellerens barndomsvenn, men ifølge ham selv vet han likevel lite om ham: «His reserve had been always excessive and habitual. I was aware, however, that his very ancient family had been noted, time out of mind, for a peculiar sensibility of temperament, displaying itself, through long ages, in many works of exalted art» (Poe 2006: 127). Usher fremstilles som en sensitiv kunstnersjel, med psykiske problemer, og det har skjedd store forandringer med ham siden sist de to barndomsvennene så hverandre: «I gazed upon him with a feeling half of pity, half of awe. Surely, man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood» (Poe 2006: 130). Det er altså tydelig at noe har skjedd med Roderick Usher, men forvandlingens karakter blir ikke spesifisert nærmere. Leseren får heller ikke vite noe om grunnen, annet enn at det kan være på grunn av sykdommen. Det at en karakter gjennomgår en kraftig forvandling og blir nærmest ugjenkjennelig, er et klassisk grep innenfor skrekklitteratur. Ofte har protagonisten en anelse om at noe ikke er helt som det skal, og grunnen blir gjerne avslørt senere i fortellingen. I «The Fall of the House of Usher» kommer

det aldri noen forklaring på forandringen, og effekten det gir er kraftigere enn om det hadde blitt forklart. Rodericks tanker og utsagn blir hovedsakelig gjengitt i fortellerens narrativ, og det er kun noen få ganger han får uttrykke seg gjennom direkte tale. Dette grepet bidrar til å bevare mystikken som omkranser Usher, og han fremstår for leseren gjennom fortellerens betraktninger og vurderinger som er med på å farge vårt syn på ham.

Den overnaturlige undertonen i novellen, som begynner med fortellerens nervøsitet ovenfor Ushers hus, blir forsterket gjennom Lady Madelines introduksjon. Hun blir beskrevet med karakteristikk som gir henne en spøkelsesaktig fremtreden: «While he spoke, the lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared» (Poe 2006: 132). Denne beskrivelsen kan ses på som et frempek mot lady Madelines gjenoppstandelse. Lady Madelines mystiske sykdom gjør henne sengeliggende fra dagen fortelleren ankommer huset, og han har derfor ikke mye kontakt med henne. Selv om det ikke har vært mye kontakt mellom Madeline og fortelleren, virker det likevel underlig at Roderick informerer om hennes bortgang gjennom en bisetning: «[O]ne evening, having informed me abruptly that the lady Madeline was no more, he stated his intention of preserving her corpse for a fortnight, (previously to its final interment,) in one of the numerous vaults, within the main walls of the building» (Poe 2006: 137). Usher forholder seg ukarakteristisk praktisk til dødsfallet, men det kan være forårsaket av sjokk, og av et ønske om å beholde sin tvillingsøster i samme hus en liten stund til. Det kan også være en mulighet at Usher er redd for at Madeline er offer for det han kaller «a constitutional and a family evil», og at han håper å forsegle en eventuell forbannelse med henne.

Ifølge Charles E. May er flere av Poes noveller bygget opp som bekjennelsene til en besatt forteller-protagonist (May 2002: 26). I «The Fall of the House of Usher» er det Usher som er den besatte karakteren, mens fortelleren representerer en form for realitet som prøver å trenge seg inn i Usher-slektens fantasiverden. Det blir sagt at Ushers sanser er forsterket gjennom de nervøse lidelsene, og han avslører tidlig en anelse om at noe fryktelig er i vente. Dette skremmer ham:

'I shall perish,' said he, 'I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul.'» (Poe 2006: 131).

En slik forutelse bidrar til å skape noen forventninger om den videre handlingen. Det har nærmest en profetisk karakter og legger et element av sagn og folkløse til hendelsene i Ushers hus. Besettelsen bærer i en overbevisning om at familien er rammet av en familieforbannelse, og at det er den som har forårsaket den tilstanden han nå befinner seg i. Forbannelser knyttet opp mot slektsnavn er et viktig motiv i de gotiske tekstene, og kan bli tematisert ved hjelp av blant annet hjemløs, mystiske dødsfall eller vannvidd. Usher-slekten rammes av alle disse tre, og det er derfor rimelig å anta at noe er etter familien. Etter Madelines død forsterkes Ushers besettelse og går gradvis over i galskap. I øyeblikkene før Madeline gjenoppstår, beretter fortelleren om en «mad hilarity» i Ushers øyne, og en form for undertrykket hysteri i oppførselen hans. Besettelsen får imidlertid sin forløsning gjennom det allerede fornemmede dødsfallet.

En vakker kvinnes død

«[T]he death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover» skriver Poe i «The Philosophy of Composition» (Poe 2006: 548). Motivet med den døde eller døende kvinnen går igjen i en rekke av Poes fortellinger. I dette tilfellet er det ikke en etterlatt elsker som forteller historien, men et øyevitne som iakttar en brors forfall etter hans elskedes søsters død. Siden Usher fortelles gjennom protagonisten får vi likevel se hvordan den etterlatte påvirkes av dødsfallet.

I tillegg til å tilsvare Poes idé om det mest poetiske emnet i verden tematiserer Madelines dødsfall også levende begravelse, en annen gjenganger i Poes tematikk. «It was the work of a rushing gust – but then without those doors there *did* stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher. There were blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame» (Poe 2006: 143). Madelines grav ble skrudd igjen, deretter låst inne i et rom, og det skal dermed ikke ha vært mulig for henne å komme seg ut. Hvorfor det skulle være nødvendig å låse inne en død kvinne er imidlertid et av fortellingens største mysterium, og noe bare Usher har svaret på. Samtidig kan man spørre seg hvordan hun kom seg fri, hvorfor hun ennå er i live, og hvorfor hun går etter sin bror. Dette er alle spørsmål som ikke blir besvart, og som skaper en usikker holdning hos både leser og forteller. Noen har lest Madeline som en monstrøs

skikkelse, og at hennes mystiske sykdom bunner i vampyrisme. Det kan forklare den lyse huden, og den overnaturlige styrken, men det sier lite om det angivelige dødsfallet og det plutselige angrepet på Usher. Det er imidlertid spørsmålene, og svarene vi aldri får, som er viktig i denne sammenhengen.

Tabuer

Freuds «Totem and Taboo» fra 1913 behandler tabuer som grunnleggende normer for å sikre menneskers overlevelse, og de to som trekkes frem som de mest sentrale, er død og incest (Jackson 1981: 70). Det uhyggelige uttrykker, i følge Freud, begjær som må bli undertrykt for å fremholde en kulturell kontinuitet. Incestmotivet blir tematisert eksplisitt i «The Fall of the House of Usher»:

I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all timehonored as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain (Poe 2006: 127).

Ushers hus fungerer som en isolert verden, der de sosiale normene ikke lenger eksisterer. Madeline Ushers dødsfall er ikke i fokus i novellen, men har likevel stor betydning for plottet. Fortelleren står utenfor søsknenes tette forhold, men forstår tidlig at dødsfallet kommer til å ha en kraftig effekt på Usher. Det kan argumenteres for at det er Ushers forbudte følelser overfor søsteren som til slutt lar galskapen ta overhånd. Madeline opptrår kun to ganger i fortellingen, men begge gangene er hennes tilstedeværelse svært effektiv. Den første gangen fremstår hun som et spøkelse på grunn av sin lyse hud, den andre gangen fremstår hun som et gjenferd som har stått opp fra de døde. Roderick og Madelines forhold blir ikke forklart eksplisitt, men det er likevel rimelig å anta at deres relasjon er en fortsettelse av familiens tradisjoner. Det blir fortalt at det eksisterer et bånd mellom dem som omgivelsene ikke ville forstått seg på, og dette kan være antydninger til et incestuøst forhold.

I følge Rosemary Jackson var dualisme i ulike former et sentralt trekk ved gotikken i det 19. århundret (Jackson 1981: 108). Madeline og Roderick Usher kan leses som to deler av samme bevissthet, og de to representerer et fordoblingsmotiv som vanligvis kommer til uttrykk enten gjennom en splittet personlighet, eller i form av et «alter ego».

A striking similitude between the brother and the sister now first arrested my attention; and Usher, divining, perhaps my thoughts murmured out some few words

from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them (Poe 2006: 138).

Det eksisterer altså allerede et spesielt bånd mellom de to søsknene, og det blir avslørt at de er tvillinger. Dobbeltgjengermotivet blir ytterlig forsterket gjennom opplysningen om at de to søsknenes eksistens startet samtidig. Madeline opptrer kun to ganger i novellen, og hun har heller ingen interaksjon med fortelleren, men hennes eksistens er likevel svært sentral for novellens plot. Etter hennes død forandrer Ushers oppførsel og utseende seg, og til og med talen blir påvirket: «In this unnerved – in this pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR» (Poe 2006: 131). Dersom Madeline er en del av Rodericks bevissthet, kan han ikke leve et fullverdig liv uten henne, og han forstår at hennes undergang er knyttet til hans. Likeledes virker deres mentale tilstand å være forbundet med hverandre. Jackson trekker imidlertid frem at gjenferd og spøkelser er forsøk på materialisering av døden, og Madelines tilbakekomst kan derfor sees på som en materialisering av Rodericks største redsler, som han allerede har spådd kommer til å bli hans død. Samtidig kan også Ushers dødsfall være resultat av sjokket hans allerede svekkede sinn får av å se sin antatt døde søster.

Det fragmenterte selvet som ofte opptrer i den fantastiske litteraturen, utfordrer det tradisjonelle synet på den realistiske karakteren som en enhet (Jackson 1981: 87). Lovecraft ser huset, Usher og Madeline som del av en større organisk helhet, som betyr at når den ene delen går i oppløsning, opphører også de to andre å eksistere (Lovecraft 2008: 62). Splittelsen av selvet kan være en forklaring på hvorfor Madeline verken interagerer eller anerkjenner fortellerens tilstedeværelse. Dersom hun kun eksisterer gjennom Rodericks bevissthet, kan dette også forklare hvorfor hun etter gjenoppstandelsen først dukker opp etter Usher har anerkjent hennes tilstedeværelse: «As if in the superhuman energy of his utterance there had been found the potency of a spell – the huge antique pannels to which the speaker pointed, threw slowly back, upon the instant, their ponderous and ebony jaws» (Poe 2006: 143). Freud peker på at dobbeltgjengerens opprinnelige funksjon var en forsikring mot at jeget skulle gå under (Freud 2011: 161). I dette tilfellet er det imidlertid dobbeltgjengeren som forårsaker jegets undergang, og det virker dermed mer hensiktsmessig å se på Madeline som en versjon av *an absolute Other* (Jackson 1981: 78).

Roderick og Madeline er deler av en fragmentert identitet, og for å oppnå en helhet må de bli forenet, noe de bare kan oppnå ved at Rodericks eksistens også opphører.

Horror versus terror

En viktig distinksjon innenfor gotisk- og skrekklitteratur er forskjellen på «horror» og «terror». Flere har tatt opp denne problemstillingen opp gjennom historien, men en av de mest omtalte definisjonene er den Ann Radcliffe fremsatte i «On the Supernatural in Poetry», som ble utgitt posthumt av hennes ektemann i 1826: «Terror and horror are so far opposite that the first expands the soul and awakes the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them» (Radcliffe 1826: 149). Ut ifra denne definisjonen kan man si at de følelsene protagonisten opplever fra han ser Ushers hus og frem til natten der Roderick banker på døren, kan beskrives som terror, mens horror inntreffer i det fortelleren får se den angivelig døde lady Madeline i døråpningen. Begrepene terror og horror har vært mye diskutert helt siden 1700-tallet, og i følge Mattias Fyhr kan den oppsummeres med at dagens skrekk-begrep kan tilsvare det som på 1700-tallet var horror, mens gotikken sammenstilles med terror (Fyhr 2003: 41). Dette stemmer ikke i absolutt alle tilfeller, men det kan se ut som en generell tendens i horror- og skrekklitteratur er at de baserer seg mer på skildringer av vold og fysiske skader, mens gotikken heller mer mot emosjonelle og psykiske forstyrrelser. Likevel har Poes fortellinger, om ikke sterke avskyelige elementer, så i alle fall trekk fra det makabre, som blant annet knyttes til bilder på døden.

Fyhr skriver i *De mörka labyrintherna* at skrekklitteratur «skildrar en normal värld i vilken ett väl avgränsat gotiskt/skräck-element, till exempel ett monster, dyker upp, och ofta besegras eller förklaras i berättelsens slut. Gotik däremot skildrar världar i vilket allt är osäkert och monster, spöken och brott är delar av helheten, inte i fokus» (Fyhr 2003: 45). Selv om dette nok har mye riktighet ved seg, er det mange gotiske fortellinger der hverken monstre eller spøkelser er en naturlig del av den verdenen som skildres. Fyhrs definisjon stemmer til en viss grad med Poes fortellinger i det at alt er usikkert. Likevel er det svært få av Poes fortellinger som inneholder klare overnaturlige fenomener. Flere steder antydes det overnaturlige, men det er som regel opp til leseren å tro på dem eller ikke.

Noël Carroll ser, i *The Philosophy of Horror*, horrorsjangeren som en direkte etterkommer av den engelske gotiske romanen, og da spesielt *The Castle of Otranto*. Hans arbeid dreier seg først og fremst om det som ofte blir betegnet moderne horror. I likhet med

gotiske fortellinger består også moderne horror i stor grad av narrativer. Horrorsjangeren er i seg selv svært repetitiv og formel- eller sjablongpreget. En person som ser eller leser mye horror, har vanligvis en god oppfatning av hva som kommer til å skje videre i fortellingen, eller i alle fall hva det er mulig at kan komme til å skje. Dette mener Carroll er på grunn av at de fleste horrorfortellinger er produsert fra et svært begrenset repertoar av narrative strategier. Han har funnet frem til en rekke ulike plot-strukturer som er gjennomgående i sjangeren. De fire elementene hans plotstrukturer er bygget opp av, er begynnelse, oppdagelse, bekreftelse og konfrontasjon. Disse fire elementene er i hovedsak beregnet for fortellinger som inneholder monstre, men de kan også fungere for å finne en struktur i gotiske noveller. «The Fall of the House of Usher» har ingen virkelige monstre i seg, men man kan kanskje strekke seg til å si at huset og dets beboere er noen slags bilder for monstre. Begynnelsen, hos Carroll, er den delen av historien der monsteret blir presentert for publikum, og huset blir presentert inngående i løpet av de første sidene i novellen. I tillegg blir husets innehavere, Roderick og lady Madeline Usher, presentert som mystiske skikkelser man ikke helt klarer å få tak på. Carroll legger frem to måter begynnelsen kan skje på; enten blir monsterets identitet avslørt for publikum med en gang, eller det er en gradvis oppdagelse. I «The Fall of the House of Usher» merker man effektene av at noe mystisk er tilstedeværende, men det blir ikke avslørt akkurat hva det er. En egen oppdagelsesdel finnes ikke i novellen, den blir heller presentert som en gnagende anelse hos protagonisten om at ting ikke er helt som det skal. Ushers stadig sviktende mentale helse underbygger anelsen, som får sitt klimaks i møtet med den antatt døde lady Madeline. I denne episoden skjer både konfirmasjon og konfrontasjon. Fortelleren får bekreftet sine anelser, og Roderick må stå til ansvar for sine handlinger. Til tross for at «The Fall of the House of Usher» ikke faller innenfor de fortellingene Carroll undersøker, er det altså likevel mulig å klassifisere novellen som et konfrontasjonsplot som inneholder delene begynnelse/konfirmasjon/konfrontasjon.

Huset

Ulike varianter av det hjemsøkte huset er muligens det viktigste elementet i gotisk litteratur. Dets hovedoppgave er å skape en atmosfære som legger til rette for mystikk og skremmende hendelser. Huset som topos har vært tilstede i både litteratur og film i lang tid, og er setting for en rekke klassiske gotiske fortellinger. Mary Shelleys *Frankenstein*, Bram Stokers *Dracula* og Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* har alle borger og slott som setting. Det

hjem søkte huset er fortsatt et velbrukt element i nyere tid, og kan blant annet ses både i Stephen Kings *The Shining* og TV-serien «American Horror Story». Mattias Fyhr ser på borgen som et grep for å gi en gotisk tekst det han kaller labyrintiske egenskaper. (Fyhr 2003: 94). Med sine lange krokete ganger, hemmelige dører og gjemte kjellere kan det gotiske slottet huse mange hemmeligheter som gradvis slippes frem i lyset. I *Dracula* får Jonathan Harker streng beskjed fra greven om steder han ikke skal gå i huset, noe som betyr at det er noe greven ikke vil han skal se. Da han likevel tar sjansen på å bevege seg rundt opplever han å møte på tre vampyrer, som forfører ham og skal til å drepe ham før grev Dracula bryter inn. Ofte skjuler det seg noe overnaturlig i de gamle slottene, enten i form av spøkelser som går igjen eller mystiske vesener som har tatt bolig der.

Mattias Fyhr peker på forfall som et viktig element i den gotiske tradisjonen. Forfallet utspiller seg på forskjellige måter, blant annet gjennom det han kaller «følelsesmessig forfall». Denne kategorien betegner måten en person forsøker å hankses med påkjenningsene og smertene han går gjennom. Hovedpersonen, sier han, forsøker å lindre sin angst gjennom estetiske og kroppslige aktiviteter (Fyhr 2003: 78). Usher og protagonisten bruker mye tid på å studere, male og fordype seg i litteratur. Aktiviteter som protagonisten setter stor pris på, og som han uttrykker at han alltid kommer til å huske. Likevel klarer han ikke å huske akkurat hva de studerte eller drev med: «An excited and highly distempered ideality threw a sulphurous lustre over all» (Poe 2006: 133). I tillegg er litteraturen svært viktig for de to barndomsvennene, og det er dette protagonisten tyr til for å roe ned Usher den natten da Ushers mentale tilstand ser ut til å være verre enn noen sinne. Blant annet blir *Niels Klims reise til den underjordiske verden* av Holberg nevnt som en av bøkene der «Usher would sit dreaming for hours» (Poe 2006: 136).

«The House of Usher» er et begrep som både viser til Ushers ætt og herskapshuset de bor i. Tittelen på novellen sier mye om hva som kommer til å skje, og forbereder leseren på undergangen til Usher-slekten. Både huset og familien har lidd under de siste årenes løp, og Usher og hans søster er nå de to siste gjenlevende av Usher-slekten, som står i fare for å forsvinne. Huset har merkbart forfalt, og har gått fra å vitne om storhet til å bli et symbol på den gradvise undergangen til familien. Protagonistens første møte med huset understreker dets forfalte tilstand, som påvirker ham sterkt. Kanskje er det også for ham et tegn på at familien Usher ikke lenger er det den en gang var:

I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping of the veil (Poe 2006: 126).

Huset vokser seg fra å være et bosted til å bli en slags metaforisk størrelse som både betegner den isolerte verdenen de to søsknene oppholder seg i, og de spesielle omstendighetene som er tilknyttet Usher-slekten. Den sorgfulle atmosfæren fortelleren kjenner på i starten av novellen har også påvirket Roderick i stor grad:

He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth—in regard to an influence whose suppositious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated—an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion, had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit—an effect which the physique of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the morale of his existence (Poe 2006: 131).

I følge fortelleren er det Ushers mentale tilstand som har fremtvunget disse tankene om familiens bosted, men siden man allerede har sett hva slags reaksjon fortelleren selv fikk i møtet med Ushers verden kan det også tenkes at det er huset selv som er skyld i Ushers mentale problemer. Dette fordrer imidlertid at man er åpen for at huset har et eget liv som kan påvirke individers tilstand, og til slutt drive dem til undergang. De to søsknene har lenge vært isolert på eiendommen, og begge lider nå av uforklarlige sykdommer. May ser Usher som den ultimate romantiske kunstneren, som har isolert seg fra realiteten og nå lever i en estetisk verden der bare kunsten gir mening (May 2002: 34). Fortelleren blir symbol på realiteten som bryter inn, og det kan i det tilfellet se ut til at Ushers håp var at fortelleren skulle bli en slags «motgift» som kunne redde de siste gjenlevende av Usher-slekten.

Huset får en ytterligere grøssende effekt ved at protagonisten ser et forvridd bilde speilet i tjernet som ligger foran det.

It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify , or perhaps to annihilate its capacity of sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodeled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly treestems, and the vacant eye-like windows (Poe 2006: 127).

Dette eksperimentet, som protagonisten håpet skulle forbedre hans førsteinntrykk, bidrar heller til å forsterke den skjebnesvangre atmosfæren som er knyttet til Ushers hus.

Som for å understreke husets viktige rolle i Poes novelle, er det inkludert et dikt som er titulert «The Haunted Palace», et dikt som gjorde dypt preg på protagonisten. Diktet beskriver et flott palass, som må gi tapt for «evil things, in robes of sorrow» (Poe 2006: 135), og blir et bilde på hva som har skjedd med Ushers hus og slekt. Palasset kan sammenlignes med et hode, som gjennom sorg og ondskap forfaller og mister fornuften. Dette gjenspeiler Rodericks ferd mot undergangen etter Madelines død.

Oppsummering

«The Fall of the House of Usher» blir av mange beskrevet som Poes mest vellykkede novelle, og den inneholder en rekke av de klassiske elementene fra gotisk tradisjon. Viktigste er bruken av det hjemsøkte huset som topos, og den atmosfæren det legger grunnlag for. Huset fremstår imidlertid som en psykologisk størrelse som påvirker beboernes mentale tilstand. Novellen oppretter fra starten av en tung og dyster atmosfære, som setter stemningen for fortellingen. I tillegg til huset etableres flere topos som fortsatt blir brukt innenfor skrekksjangeren, blant annet spøkelset, vanviddet, dekadansen og familieforbannelsen. Hjem søkelsen blir i denne novellen brukt på en ukonvensjonell måte, ved at «spøkelset» som går igjen og lager skremmende lyder fortsatt er i live. Dette blir hintet til gjennom at Lady Madeline blir introdusert som en spøkelsesaktig skikkelse. Imidlertid er det uvisst om Madeline gjenoppstår fra de døde, eller om hun har blitt levende begravet.

Bruken av førstepersonsperspektiv gir et subjektivt blikk på hendelsene og bidrar med å skape en usikkerhet ved at leseren aldri kan være helt sikker på at det som blir fortalt virkelig skjer. Fortellerens blir ikke navngitt, noe som viser at hans funksjon utelukkende er å bringe historien om Ushers fall videre. Metaforisk sett er imidlertid protagonisten en personifisering av realiteten som bringes inn i Usher-søsknenes fantasiverden. Usher er en manifestering av den gale kunstneren som flykter inn i en estetisk verden når følelsene tar overhånd, og som angivelig ender opp med å utføre grusomme handlinger som følge av sin mentale tilstand. Uten at det blir nevnt eksplisitt, er det sannsynlig at Usher-familien er rammet av en forbannelse. Det er kun to gjenlevende av slekten, som lever isolert på et slott. Både sykdom og mentale problemer rammer dem, og det kan antas at dette er følge av sterkere krefter. Imidlertid kan det også være en mulighet at Ushers redsel for forbannelsen

driver ham til å fullføre handlingene selv. Rosemary Jackson antyder at det kan være et incestuøst forhold mellom de to søsknene. De kan også sees på som hverandres dobbeltgjengere.

I en novelle som «The Fall of the House of Usher», der herskapshuset raser sammen og forsvinner på slutten av fortellingen, peker Fyhr på at bygningen blir et minne på en verden som ikke lenger kan nåes, og at hele hendelsen derfor får et drømmeaktig preg som kun består i minnene til fortelleren (Fyhr 2003: 85). Novellen er på mange måter en forfallsfortelling som fullendes gjennom Usher-familiens fall. Ved å unnlate en forklaring på hendelsene oppnår Poe en sterkere effekt av terror og grøss, enn dersom de hadde blitt forklart på slutten. Samtidig hintes det til mulige forklaringer, men det er opp til leseren om man vil tro på dem eller ikke. Denne typen komplekse fortellinger som Poe skrev har inspirert mange forfattere innenfor skrekk og horror, blant annet H.P. Lovecraft.

Kapittel 3

The Turn of the Screw

The only reason for the
existence of a novel is that it
does compete with life
(James 1885: 54)

I følge Henry James er ikke et narrativt verk en kopi av livet, men snarere «a personal, a direct impression of life» (May 2002: 45). Altså er det karakterenes inntrykk som står i fokus, med det dette innebærer av subjektivitet. Størsteparten av James' verk er allikevel klassifisert under «realismen» og kretser i høy grad om de øvre samfunnslagene i Amerika og England. Han var en stor tilhenger av novelleformen fordi den ga ham mulighet til å «touch so many subjects, break out in so many places, handle so many threads of life'» (Scofield 2006: 79). Det å skulle utforske karakterer og situasjoner krevde imidlertid ofte litt mer plass enn det som var vanlig i novellene, og dette resulterte i at James lagde en egen term: *Nouvellas* ble benyttet om hans lengre historier, som blant annet inkluderer «The Turn of the Screw». En mulig norsk ekvivalent kan være kortroman, men jeg velger likevel å betegne den som «novelle» videre i teksten, siden fortellingen ligger tettere opp imot novellesjangeren enn romanen. I denne sammenhengen er heller ikke lengden relevant, men snarere temaene som behandles. «The Turn of the Screw» ble skrevet på oppfordring fra magasinet *Collier's Weekly* og ble utgitt som en føljetong i tolv deler i 1898 (Beidler i James 2010: 15). Fortellingen har, fra den ble utgitt, vært populær hos teoretikere, spesielt innenfor nykritikken. Uvissheten som går igjen i hele novellen gir den en særstilling innenfor fantastisk litteratur, siden det er umulig å ta stilling til om fortellingen har innslag av overnaturlige elementer eller er et resultat av en mental tilstand, uten å utelukke viktige elementer. Denne debatten pågår fortsatt i dag. Utfallet av debatten er imidlertid poengløs, da det er nettopp tvetydigheten som er novellens viktigste verktøy. Karakterer, fortellerstemme og ubesvarte spørsmål støtter opp om ambivalensen, og gjennomsyrrer novellen med uvisshet.

Sammendrag

En gruppe mennesker er samlet i et gammelt hus på julaften. De forteller hverandre spøkelseshistorier, og en av gjestene, Douglas, hevder han kjenner til en enda skumlere fortelling enn dem de allerede har hørt. Douglas får hentet et manuskript fra London, som er skrevet av en ung kvinne han selv kjente, men som nå er død. Den unge kvinnen hadde fått en stilling som guvernante på det landlige herskapshuset Bly, der to foreldreløse barn, Flora og Miles, bor. Herfra forteller guvernanten sin egen historie gjennom Douglas' manuskript, som er overtatt av den anonyme fortelleren fra rammefortellingen etter Douglas' bortgang. Miles er bortreist på kostskole, så det er Flora som er hennes hovedansvar. Dette forandrer seg imidlertid da Miles plutselig blir utvist fra skolen, uten at grunnen blir forklart nærmere. En kveld, etter å ha passet begge de to barna i noen uker, opplever guvernanten å se en ukjent mann i toppen av det ene tårnet på huset. Hun ser denne mannen opptil flere ganger, og begynner etter en stund å se en ukjent kvinne i tillegg. Guvernanten aner etter hvert at barna også kan merke deres tilstedeværelse. Hun finner ut gjennom bestyrerinnen på stedet, Mrs. Grose, at de to personene hun ser, kan være Peter Quint, eierens tidligere kammertjener, og Miss Jessel, den tidligere guvernanten på stedet. Mrs. Grose kan fortelle at begge disse personene nå er døde, og guvernanten får det for seg at hennes oppgave er å beskytte de to barna og hjemmet mot trusselen hun mener disse spøkelsene representerer. Hun blir etter hvert overbevist om at Peter Quint og Miss Jessel har kontakt med barna, men at Miles og Flora prøver å holde det skjult for henne. En dag guvernanten sitter og hører på Miles spille piano, oppdager hun plutselig at Flora er borte. Hun finner henne ved vannkanten og ser også Miss Jessel i nærheten. Hun konfronterer Flora med Miss Jessels nærvær, men Flora sier hun ikke skjønner hva guvernanten prater om, og krever at Mrs. Grose tar henne vekk fra derfra. I løpet av natten blir Flora syk, og guvernanten ber Mrs. Grose ta henne med til onkelen i London. Alene igjen med Miles prøver hun å få klarhet i hva som pågår. Da Quint viser seg under middagen, mumler guvernanten hans navn, hvorpå Miles uttrykker «Peter Quint, you devil!», og faller død om i armene hennes. Historien ender uten å vende tilbake til rammefortellingen.

Atmosfære

Til forskjell fra Poes «The Fall of the House of Usher» er atmosfæren i «The Turn of the Screw» beskrevet i mer positive ordelag:

Driving at that hour, on a lovely day, through a country the summer sweetness of which served as a friendly welcome, my fortitude revived and, as we turned into the avenue, took a flight that was probably but a proof of the point to which it had sunk. [...] I remember as a thoroughly pleasant impression the broad clear front, its open windows and fresh curtains and the pair of maids looking out; I remember the lawn and the bright flowers and the crunch of my wheels on the gravel and the clustered tree-tops over which the rooks circled and cawed in the golden sky (James 2010: 29).

Bildet som tegnes, blir likevel overskygget av informasjonen leseren har fått i rammefortellingen. Vi vet at novellen skal gi en effekt av forferdelse. Douglas beskriver selv historien «quite too horrible» (James 2010: 23), som etablerer forventninger til narrativet vi skal få presentert. Likevel er første inntrykk idyll. Guvernanten har tvilt på om hun har tatt det rette valget ved å takke ja til jobben, men synet av Bly og velkomsten hun får, beroliger henne. Det første møtet med ett av de to barna guvernanten skal ta seg av, bidrar ytterligere til det positive bildet som skapes:

She was the most beautiful child I had ever seen. [...] It was a comfort that there could be no uneasiness in connexion with anything so beatific as the radiant image of my little girl, the vision of whose angelic beauty had probably more than anything else to do with the restlessness that, before morning, made me several times rise and wander about my room to take in the whole picture and prospect; to watch from my open window the faint summer dawn, to look at such stretches of the rest of the house as I could catch, and to listen, while in the fading dusk the first birds began to twitter (James 2010: 30).

Likevel dukker det tidlig opp elementer som har en foruroligende virkning. En av dem er at guvernanten, den første dagen hun er der, synes å høre et skrik fra et barn, samt ukjente fottrinn utenfor dørene. Når situasjoner virker for perfekte til å være sant, er dette som regel tilfelle. Den nærmest overnaturlige skjønnheten Flora blir beskrevet med, synes å trollebinde guvernanten fra første stund, og bidrar til at hennes mistenksomhet mot den unge jenta kommer svært overraskende på leseren.

«The Turn of the Screw» er et av eksemplene Todorov gir på historier som verken passer inn i det uhyggelige eller *marvellous*-kategorien ut ifra måten den slutter på. Den hører derfor hjemme i det som kan kalles «det rene fantastiske» (Todorov 1975: 43). Det viktigste i denne klassifiseringen er knyttet til leserens nøling ovenfor hendelsene, en nøling som oftest ender med at man kan konkludere med en overnaturlig eller realistisk forklaring. I James' tvetydige novelle kommer man aldri frem til en slik konklusjon. Det finnes belegg for å lese novellen både realistisk og overnaturlig, men ingen av dem vil gi en fullverdig løsning

på de mange spørsmålene som dukker opp gjennom lesningen. Det blir opp til leseren selv å fylle inn de manglende svarene på spørsmålene som fremsettes. Blant annet blir det aldri forklart hvordan Miss Jessel døde, bare det at hun måtte reise på grunn av at hun angivelig var gravid med Quints barn. Det blir vagt antydning, i scenen ved vannet, at hun druknet seg i tjernet på grunn av spontanabort, noe som kan forklare hvorfor ånden hennes fortsatt er tilknyttet eiendommen Bly, dersom man leser novellen overnaturlig. Et annet ubesvart spørsmål er hvorfor Miles ble utvist fra skolen. Brevet guvernanten får fra skolen, sier ingenting om grunnen, noe som antyder at den er for horribel til å kunne bli gjengitt i brevet. Da Miles blir konfrontert med utvisningen, forteller han at det var fordi «'Well – I said things. [...] [O]nly [to] a few. Those I liked'» (James 2010: 119). Hva Miles har sagt, som er for grusomt til å gjengi som grunnlag for en utvisning, er vanskelig å si, men det kan være mulig at uttalelsene har vært av seksuell art, med tanke på at dette var et tabubelagt emne i den historiske konteksten. Dette blir imidlertid kun antakelser. Disse ubeskrivelige grusomhetene kan sees på som et grep for å heve spenningen i fortellingen. Dersom disse situasjonene hadde blitt beskrevet, hadde det mest sannsynlig resultert i skuffelse hos leseren fordi det er bygget opp store forventninger til hva det kan være. Formålet til de ubesvarte spørsmålene er å skape uvisshet, som er et populært narrativt verktøy i forbindelse med gotikk- og skrekklitteratur: «The actual outcome – one of the alternative answers which is eventually posited in the fiction – is irrelevant to the question of whether a scene or an event or a series of scenes and events involves suspense» (Carroll 1990: 137). Når det reises spørsmål om hva som er grunnen til at Miles ble utvist, spiller altså ikke svaret så stor rolle. Formålet med spørsmålet synes heller å være at leseren skal lure på hva slags grusomheter Miles kan finne på, og hvordan de er knyttet til Peter Quint og Miss Jessel. Uvissheten blir videreført i karakterene, som alle fremstår komplekse og tvetydige.

I Mattias Fyhrs definisjon av gotisk litteratur, peker han på savn av en høyere orden som et viktig element. «Ordnings» Fyhr snakker om, kan for eksempel vise til et samfunn, en familie eller en guddommelig tilstedeværelse (Fyhr 2003: 69). I «The Turn of the Screw» er det naturlig å se på fraværet av familien som et viktig element, og spesielt mangelen på en farsfigur. Flora og Miles har mistet både foreldre og besteforeldre, og deres onkel, som guvernanten kaller mesteren, har tatt over som verge. Han ser imidlertid ikke ut til å føle noe faderlig ansvar:

He had been left, by the death of his parents in India, guardian to a small nephew and a small niece, children of a younger, a military brother whom he had lost two years before. These children were, by the strangest of chances for a man in his position – a lone man without the right sort of experience or a grain of patience – very heavy on his hands (James 2010: 27).

Onkelen prøver, til tross for sin manglende erfaring, å gjøre det beste for barna. Derfor sender han dem til Bly, som virker som et passende sted for dem. Grunnen til at han overlater oppgaven med oppdragelsen til andre, er hans arbeidsforpliktelser som opptar all hans tid. Hans primære betingelse for at guvernanten skal få jobben gir imidlertid et litt annet bilde av den «omtenksomme» onkelen: «‘That she should never trouble him – but never, never: neither appeal nor complain nor write about anything; only meet all questions herself, receive all money from his solicitor, take the whole thing over and let him alone» (James 2010: 28). Det virker spesielt at mesteren, som guvernanten kaller ham, ikke vil ha noen som helst beskjed om Flora og Miles i det hele tatt, uansett hvor opptatt han måtte være. Hva som er grunnen til dette, føyer seg inn i rekken av ubesvarte spørsmål. Mesterens likegyldighet blir bevist når han videresender brevet fra Miles’ rektor, med en lapp som sier: «‘This, I recognise, is from the head-master, and the head-master’s an awful bore. Read him, please; deal with him; but mind you don’t report. Not a word. I’m off!’» (James 2010: 33). Hvorfor han har denne holdningen ovenfor barna får leseren ikke vite. Mesteren er i det hele tatt en ganske mystisk karakter, som aldri er direkte med i fortellingen, men som likevel har en stor påvirkningskraft. Blant annet er muligheten til å imponere ham både grunnen til at guvernanten tar jobben i utgangspunktet, og også deler av grunnen til at hun velger å bli på Bly, selv etter hun har merket Quint og Miss Jessels nærvær. Som den overordnede instansen i Bly-samholdet ville mesteren hatt betydelig mer makt og autoritet enn det den unge guvernanten har ovenfor barna, dersom han hadde vært på eiendommen. I tillegg var Peter Quint hans tjener, og det kan derfor være sannsynlig at mesteren vet mer om situasjonen på Bly enn han velger å uttrykke til den unge kvinnen.

I tillegg til at barna mangler en farsskikkelse, gjelder tapet av familieordningen også guvernanten. Hun er 20 år og ute av hjemmet for første gang. Det å gå fra å være yngste datter i en søskenflokk, til å ha hovedansvar for en stor eiendom med et herskaps hus og tjenerstab, er en overgang som kan være problematisk. Utenom noen få brev der hun blir varslet om økonomiske problemer, har hun ikke nevneverdig kontakt med familien. Dette er

imidlertid et viktig grep for å plassere henne i kategorien «gotisk heltinne», slik Ann B. Tracy definerer begrepet, gjengitt i Mattias Fyhrs *De mørke labyrinten*:

Gothic heroes and heroines are on their own, stumbling alone [...] estrangement from all family ties is their normal condition. Indeed, it would be nearly impossible for protagonists in the bosoms of their families to get into the scrapes common to Gothic fiction (Fyhr 2003: 69).

Gotisk litteratur handler i stor grad om individualitet og subjektivitet, og derfor er det et vanlig grep at familiære bånd blir brutt. Gotiske familieforhold er imidlertid ofte fylt av hemmeligheter og usikkerhet som legger grunnlag for sjokkerende avsløringer og fortidige hendelser som kan dukke opp igjen. Mange av de tidligste gotiske romanene tar for seg unge kvinner i restriktive sosiale roller, og foregår ofte på et foreldet sted, som en borg, slott eller herskapshus: «Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story» (Hogle 2002: 2). I mer moderne gotikk, blant andre *Låt den rätte komma* inn av Lindquist, slites ofte karakteren mellom et monstrøst vesen og sin egen familie. I dagens samfunn er familiebåndene ofte mer oppstykket enn før i tiden, og samholdet står derfor ikke like sterkt. Familieforholdene i «The Turn of the Screw» fremmer flere mysterier, og passer dermed godt inn i den gotiske tradisjonen.

Rammefortelling

«The Turn of the Screw» har to svært distinkte tidsnivåer. Den begynner med en rammefortelling som foregår på det ekstradiegetiske nivået. Denne delen av fortellingen etablerer en klassisk fortellersituasjon, der en gruppe mennesker som er samlet i et gammelt hus i julen, og får tiden til å gå ved å fortelle spøkeshistorier ved peisen. Perspektivet ligger hos en navnløs, mannlig jeg-forteller, mens fokaliseringen hovedsakelig er på karakteren Douglas. Det at fortellerhandlingen er i fokus, skaper en distanse til hovedfortellingen, og fortellerens anonyme fremtoning understreker at hans rolle hovedsakelig er å videreformidle historien. Fortellingen vender imidlertid aldri tilbake til Douglas og tilhørerne, noe som gjør at man glemmer innslaget av handling på det ekstradiegetiske nivået når guvernanten tar over fortellerrollen. Dette er imidlertid i tråd med det James ville ha frem med begrepet *showing*. Fortelleren tar et skritt tilbake, og lar

karakterer og atmosfære utspille handlingen uten noen innblanding. Rammefortellingens hovedfunksjon virker, i dette tilfellet, å være å gi ekstra opplysninger til den fortellingen vi skal få høre, samt å bygge opp under dens troverdighet.

Rammefortellingen kan også sees på som en prolog eller introduksjon til hovedfortellingen. En rammefortelling har tradisjonelt vært et verktøy for å knytte sammen flere fortellinger, samtidig som den bryter med narrativet på det diegetiske nivået, og minner leseren på at det man får presentert er nettopp en fortelling. Det at guvernantens historie blir presentert i jeg-form visker imidlertid ut distansen mellom tidsnivåene.

Prologen inneholder elementer som har likhetstrekk med brevromanen. I brevromanen var det vanlig å presentere en historie om hvordan brevsamlingen hadde kommet i fortellerens besittelse, en form for autentisitetsmarkør, og det samme verktøyet brukes hos James. «'I can't begin. I shall have to send to town. [...] The story's written. It's in a locked drawer – it has not been out for years. I could write to my man and enclose the key; he could send down the packet as he finds it'. [...] 'Then your manuscript – ?' 'Is in old faded ink and in the most beautiful hand'» (James 2010: 23-24). Douglas har originalmanuskriptet guvernanten selv har skrevet, som tilsier at fortellingen han skal presentere er genuin. Vi får også vite at fortelleren har overtatt manuskriptet etter Douglas' død, og dette forsterker troen på at den fortellingen vi senere får presentert er direkte avskrift av guvernantens nedskrevne notater.

Rammefortellingens andre funksjon er å gi en bakgrunn til hovedfortellingen, og samtidig skape noen forventninger til hva leseren skal få høre. «[T]he written statement took up the tale after it had, in a manner, begun» (James 2010: 26). Etter dette sitatet følger en kort presentasjon av det som har ført frem til manuskriptets begynnelse.

Hovedfortelling

Guvernantens fortelling foregår på det diegetiske nivået, og den er et etterstilt narrativ, som vi allerede har fått vite gjennom rammefortellingen. Kvinnen er en homodiegetisk forteller, som tilsier at hun selv er en del av historien hun beretter. Som hos fortelleren i «The Fall of the House of Usher» gjør det etterstilte narrativet, og det faktum at hun har skrevet ned historien sin, at vi aldri frykter for hennes liv. Fortellingen er lagt opp som en slags dagbok, men den skiller seg likevel fra dagbokformen blant annet ved at den er skrevet en stund etter hendelsene utspiller seg. Dermed blir ikke reaksjonene like umiddelbare som de ville

blitt beskrevet i med denne formen. I rammefortellingen får vi vite at Douglas kjenner kvinnen som har skrevet manuskriptet, noe som gir fortellingen troverdighet. Likevel baserer den seg på de subjektive inntrykkene til guvernanten, og vi har kun hennes ord for det hun opplever. Dette er et viktig grunnlag for ambivalensen, som blant annet er et nødvendig element for å gi novellen en terroreffekt.

Vi får ikke vite hvor stort tidsrom det er mellom den kvinnen som opplever historien og den som forteller om dem. Det er likevel sannsynlig å anta at fortelleren er eldre og klokere enn den 20 år gamle guvernanten vi møter i novellen. Hun bruker ikke avstanden aktivt, men av og til dukker det opp små kommentarer som signaliserer at hun har blitt mer moden enn hun var på tidspunktet hun ble ansatt på Bly: «One of the thoughts that, as I don't in the least shrink now from noting, used to be with me in these wanderings was that it would be as charming as a charming story to meet some one» (James 2010: 39). Den personen hun møter på tur, er imidlertid ikke den personen hun ønsker å møte, og synet av Peter Quint gir henne alt annet enn den lykkefølelsen hun ville fått fra et møte med mesteren:

It produced in me, this figure, in the clear twilight, I remember two distinct gasps of emotion, which were, sharply, the shock of my first and that of my second surprise. My second was a violent perception of the mistake of my first: the man who met my eyes was not the person I had precipitately supposed. There came to me thus a bewilderment of vision which, after these years, there is no living view that I can hope to give. (James 2010: 39).

Inntrykkene fra dette møtet sitter åpenbart sterkt igjen hos fortelleren, til tross for at det er mange år siden, og blir et eksempel på James' eksperimentering med å fremstille sine narrative verk som direkte inntrykk fra livet. Hvert av møtene med Miss Jessel eller Quint er dypt forankret i guvernanten etterpå, og reaksjonene varierer mellom frykt og sinne. Dette resulterer i en stadig mer nervøs og mistenksom holdning, både ovenfor barna og de ukjente. Holdningen ovenfor barna vakler mellom å synes de er de vakreste barna på jord, til å være sikker på at de fører henne bak lyset. Denne variasjonen i sinnsstemning bygger opp under påstanden om at guvernanten er en upålitelig forteller. Hennes følelser og reaksjoner farger narrativet, og gjør det vanskelig å tro på det som blir sagt. Til tider ligger det også en desperasjon i hennes utsagn, til tross for at det ikke blir fremsatt noen direkte trusler fra åndene hun ser: «I don't save or shield them! It's far worse than I dreamed. They're lost!» (James 2010: 59). Følelseslivet til guvernanten virker i det hele noe ustabil. Hun ble forelsket

i sin arbeidsgiver etter kun to møter, og slutter aldri å tro at han skal dukke opp for å hedre hennes arbeidsinnsats. Samtidig er det ikke rart at hennes sinnsstemning blir påvirket av stadig å observere fenomener som ikke kan forklares ut ifra hennes virkelighetsforståelse.

Fortellingen plasseres, gjennom manuskriptet, i fortiden, samtidig som det er en historie med fortid som topos. I den klassiske spøkeshistorien blir karakterene ofte hjemløst fordi noen fra fortiden har uforløste problemer som holder dem igjen fra dødsriket. Dersom man antar at Peter Quint og Miss Jessel er overnaturlige innslag fremfor å være produsert av guvernantens fantasi, kan fortellingen leses som en versjon av den klassiske spøkeshistorie. «The Turn of the Screw» skiller seg imidlertid litt fra «malen». Leseren får aldri vite eksplisitt hva Peter Quint og Miss Jessel angivelig er ute etter, og alt som blir presentert er guvernantens antakelser og inntrykk. Det antydes vagt at Miss Jessels motivasjon kan være at hun ser på Flora som barnet hun aldri fødte, og at det er derfor hun er ute etter den unge jenta: «'And what did she say?' I can hear the good woman still, and the candour of her stupefaction. 'That she suffer the torments — !' [...] 'Do you mean,' she faltered — 'of the lost?' 'Of the lost. Of the damned. And that's why, to share them — '» (James 2010: 90). Det at Flora blir syk etter en konfrontasjon mellom de to, der guvernanten åpenlyst anklager henne for å ha kontakt med Miss Jessel, styrker denne antakelsen. Siden Miss Jessel skjønner at hun er oppdaget, må hun sette forgang i planen sin. Quints jakt etter Miles er vanskeligere å forstå. Miss Grose sier på et tidspunkt at «'It was Quint's own fancy. To play with him, I mean — to spoil him.' She paused a moment; then she added: 'Quint was much too free'» (James 2010: 51). At han skal være ute etter Miles for å kunne leke med ham og skjemme ham bort, stemmer ikke overens med bildet av den voldelige og grusomme mannen som tidligere har blitt beskrevet. Det virker mer sannsynlig at jakten er en hevnaksjon i sammenheng med hans død. Ingen av disse motivene blir imidlertid forløst, med mindre man kan si at Miles' hjertestans tilsier at Quint har fått viljen sin.

Imidlertid reiser en overnaturlig lesning noen spørsmål det er vanskelig å finne svar på innenfor denne forklaringsmodellen. Blant annet er det spesielt at de to kun viser seg for guvernanten, da hun ikke har noen umiddelbar tilknytning til noen av dem. Hun interagerer heller aldri med dem, bortsett fra et raseriutbrudd mot Miss Jessel som ikke blir besvart³. Samtidig er guvernanten svært påståelig i sin overbevisning, og dette blir ofte knyttet opp

³ Hun velger likevel å si til Mrs. Grose at Miss Jessel svarte henne: «'A talk! Do you mean she spoke?' 'It came to that.'» (James 2010: 90)

mot hennes ustabile tilstand. «At that moment, in the state of my nerves, I absolutely believed she lied» (James 2010: 69) og «[I]t was essentially in the scared state that I drew my actual conclusions» (James 2010: 81) bygger opp om disse antakelsene. Guvernantens upålitelighet som forteller kan gjøre leseren motvillig innstilt til å tro på hennes antakelser, og således kritisk til det hun mener hun ser. Hun virker av og til nærmest besatt av tanken om at barna ser det samme som henne, og det knyttes sterke følelser opp mot en eventuell konfrontasjon. Hun refererer blant annet til barna som «wretches» i de øyeblikkene hun tenker seg at hun konfronterer dem og de nekter for å se det samme som henne. Dette skaper en kontrast til tidligere beskrivelser som «incredibly beautiful» og med en «positive fragrance of purity» (James 2010: 36-37). Det største problemet med en overnaturlig lesning formulerer guvernanten imidlertid selv: «*Never, by a slip of the tongue, have they so much as alluded to either of their old friends, any more than Miles has alluded to his expulsion*» (James 2010: 76). Ingen av barna innrømmer interaksjoner med Quint og Miss Jessel, og det er derfor kun antakelser fra guvernantens side. Hun konfronterer dem begge uten å ha bevis for sine påstander, og heller ikke da får hun medhold i sine antakelser. Det er vanskelig å lese «The Turn of the Screw» utelukkende som en spøkelsesfortelling, fordi det er for mange elementer som taler imot denne forståelsen av teksten.

Generelt er gotiske fortellinger ofte preget av en atmosfære av uløselighet. Dette illustreres blant annet av «maktesløse vitner», som bare kan betrakte det som hender uten å kunne gjøre stort (Fyhr 2003: 90). Til tross for at guvernanten ønsker å beskytte barna har hun ikke mulighet til å påvirke situasjonen i stor grad. Bortsett fra et utbrudd mot Miss Jessel, har hun ingen annen kontakt med de to vesenene enn blikk-kontakt. Hennes ambisjon om å løse situasjonen resulterer i en besettelse om å få de to barna til å innrømme at de også ser det hun ser. Det er uvisst hvordan hun tenker at dette kan løse den situasjonen hun befinner seg i. Besettelsen blir etter en stund av en skremmende art, da hun begynner å bruke fysisk makt for å få dem til å tilstå.

Besettelse og vanvidd er et grep som ofte følger den gotiske sjangeren, ofte på grunn av gjentakende tilfeller av overnaturlige hendelser, som ikke kan forklares innenfor karakterenes virkelighetsforståelse. Den uløselige atmosfæren kan også illustreres gjennom brå og uforløste avslutninger. Robert Kiely uttaler at «uviljen» til å binde fortellingen ordentlig sammen, er et grep som utmerker den gotiske litteraturen (Fyhr 2003: 92). Dersom «The Turn of the Screw» hadde vendt tilbake til rammefortellingen etter Miles' hjertestans,

hadde man kanskje fått en forklaring på hva som egentlig skjedde. Effekten blir likevel sterkere av en brå og sjokkerende slutt, og det gir et inntrykk som blir sittende igjen hos leseren.

Brevromanen var, historisk sett, en av forgjengerne til den gotiske tradisjonen, og den inneholder derfor mange av de samme trekkene. Hovedfortellingen i «The Turn of the Screw» ligner mye på en dagbok, til tross for at den er skrevet en god stund etter hendelsene fant sted. I tillegg benytter den seg av konfidantrollen, gjennom Mrs. Grose, som et verktøy for å avsløre guvernantens innerste tanker. Mrs. Grose ser ikke det samme som fortelleren ser, men tror likevel på henne fra første stund, og spesielt etter hun identifiserer den mystiske, ukjente mannen som Peter Quint. Allerede fra brevet om Miles' utvisning fra skolen, gir Mrs. Grose inntrykk av at hun er til å stole på:

'Then I'll stand by you. We'll see it out.' 'We'll see it out!' I ardently echoed, giving her my hand to make it a vow. She held me there a moment, then whisked up her apron again with her detached hand. 'Would you mind, Miss, if I used the freedom –'
'To kiss me? No!' I took the good creature in my armes and after we had embraced like sisters felt still more fortified and indignant (James 2010: 37).

Mrs. Grose er støttende til guvernanten gjennom de fleste av hennes betrouelser, frem til punktet der hun konfronterer Flora med Miss Jessels tilstedeværelse. Hun fremstår som en trygg og troverdig person og er en stor støtte for guvernanten når hun er redd for at synene hennes indikerer at hun er i ferd med å bli gal. Allikevel kommer hun stadig med uttalelser som antyder at hun har hatt innsikt i hva som har pågått, før guvernanten kom til Bly. Svakheten med en konfidantrolle i en førstepersonsfortelling er at vi aldri kan vite hva Mrs. Grose egentlig tenker, siden vi kun får presentert guvernantens side av historien. Ingen av karakterene i «The Turn of the Screw» er imidlertid ensidige, men de kan til tider fremstå slik siden vi kun hører om dem fortalt fra guvernantens ståsted.

Huset og den gotiske heltinnen

Bly blir fremstilt som en landlig eiendom, et stykke unna storbyen. Slik blir den en slags pause fra det masende storbylivet. Guvernanten reiser fra livet i storbyen, til en ny hverdag på Bly. Som nevnt er tonen i James' novelle generelt mer oppstemt enn mye annen gotisk litteratur. Guvernantens første møte med Bly er preget av lettelse og glede, men etter Quints første opptreden blir stedet gradvis knyttet til noe usikkert og mer dystert. De fleste av gangene guvernanten ser Peter Quint eller Miss Jessel er det dagslys ute, noe som er et

brudd mot konvensjonene i spøkelsesfortellinger. Mørke kroker og skygger gjør det lettere for sinnet å produsere frem noe som egentlig ikke er der, mens i dagslys er det mindre sjanse for å se slike syner som det guvernanten ser.

Synene forekommer imidlertid også i på kveldstid, og i noen av disse tilfellene viser protagonisten trekk fra den gotiske heltinnen. Dette illustreres spesielt godt i guvernantens tredje møte med Quint:

There was a moment during which I listened, reminded of the faint sense I had, the first night, of there being something undefinably astir in the house, and noted the soft breath of the open casement just move the half-drawn blind. Then, with all the marks of a deliberation that must have seemed magnificent had there been any one to admire it, I laid down my book, rose to my feet and, taking a candle, went straight out of the room and, from the passage, on which my light made little impression, noiselessly closed and locked the door. [...] My candle [...] went out, and [...] I knew that there was a figure on the stairs (James 2010: 67)

Bildet av kvinnen med levende lys, som beveger seg på nattestid gjennom krokete ganger, er et svært typisk motiv i gotiske romaner. James' karakterer er likevel mer komplekse enn det helter og heltinner vanligvis er, spesielt gjennom det at ingen kan karakteriseres som entydig gode eller onde.

I visse fortellinger får den gotiske kvinnen en slags dobbeltrolle:

The films of the female Gothic thus posit a female protagonist who is simultaneously a victim and an investigator of a haunting that is caused by anxieties about transgressive sexuality. The haunting itself may be 'real' or may be 'simply' paranoid. What is important in these films, however, is that the line between the supernatural and the psychological remains permeable, with the result that the phantoms must equally be read as psychological manifestations, while paranoid fears always suggests the possibility of uncanny materialization (Hogle 2002: 219).

Denne karakteristikken handler om den gotiske kvinnen som ble populær i amerikanske filmer fra 1940 og utover, men er samtidig en svært treffende beskrivelse av James' novelle. Norman Holland og Leona Sherman har destillert det gotiske til en formel de kaller «the image of woman-plus-habitation» (Hogle 2002: 219), som sier noe om hvor viktige disse to elementene er i den gotiske tradisjonen.

Barna

Barn dukker ofte opp i sentrale roller i horrorlitteraturen, og legger i mange tilfeller en ekstra dimensjon av skrekk til handlingen:

'I quite agree — to Griffin's ghost, or whatever it was — that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it's not the first occurrence of this charming kind I know to have been concerned with a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children —?' (James 2010: 23).

Barns sinn er mindre forutinntatte, og de ser derfor på hendelser på andre måter enn voksne. Dette gjør at de fungerer godt i forbindelse med skrekklitteratur. John Ajvide Lindquist, som bruker en elleve år gammel gutt som protagonist i *Låt den rätte komma inn* fra 2004, sier at han tror barn er mye brukt på grunn av deres uskyldige fremtoning, og at de vekker beskyttende følelser hos voksne dersom de er i fare (Lindquist 2009). Lindquists motivasjon for å bruke barn i sine tekster er nettopp det at de er mer mottakelige for overnaturlige innslag, og ikke avfeier et vesen på grunn av en forutinntatt holdning som sier at vesenene skal være onde:

An adult wouldn't, apart from say *Twilight* or *True Blood*, willingly accept that this person I like is a vampire, but I love him anyway. Or that things can come from the other side of reality, that this may be for real. Not thinking that it's a disease or someone acting out, or wearing makeup, but instead accepts the presence of an alternative reality (Lindquist 2009).

En slik situasjon kan sies å oppstå i «The Turn of the Screw». For guvernanten representerer Quint og Miss Jessel umiddelbart noe skremmende, og hun er sikker på at de må være en trussel for barna. For Flora og Miles, til tross for at vi ikke vet om de faktisk kan se dem, vil nok ikke Quint og Miss Jessel representere den samme trusselen. Spesielt siden barna kjenner de to fra de var i live.

Barn fungerer godt som observatører og protagonister i overnaturlige fortellinger. Samtidig er det desto mer skremmende når barna plutselig blir de som truer, fordi det ikke er forventet. Barn representerer ofte uskyldighet i litteraturen, og når de går bort fra denne rollen gir det en ubehagelig effekt:

I think it's easier to threaten us with children than using them as identification objects in film and text because children shouldn't be a menace. They should represent the good [...] So when a child becomes a threat, when a child picks up a tool and attacks [...] it becomes very scary" (Lindquist 2009).

Verken Miles eller Flora opptrer truende ovenfor de voksne, men representerer likevel en trussel ovenfor guvernanten, som er overbevist om at de lyver for henne. Lindquist peker på

at barn ennå ikke har de forutinntatte idéene om hva som er virkelig eller uvirkelig. De to barna fremstår som uskyldheten selv, men oppfører seg til tider som eldre enn sin alder:

The boy, to my deep composure, was immensely in the right, was in a position to say to me: 'Either you clear out with my guardian the mystery of this interruption of my studies, or you cease to expect me to lead you with a life that's so unnatural for a boy.' What was so unnatural for the particular boy I was concerned with was this sudden revelation of a consciousness and a plan (James 2010: 86).

Dette kan sees på som et slags ultimatum, og viser en litt annen side av Miles. Det problematiske med fortellingen er at vi bare får guvernantens beskrivelse av barna, og dermed følger vi henne i tvilen om hvorvidt de to barna er uskyldige eller utspekulerte.

Horrorplot

Uvissheten knyttet til guvernantens opplevelser går igjen i hele novellen. Det er så godt som umulig å komme til en overbevisende konklusjon om hun er gal, eller om spøkelsene virkelig finnes, noe som også er et av hovedpoengene med fortellingen. Dersom novellen behandles som en spøkelseshistorie, kan James' spøkelses sidestilles med de monstre Carroll tar for seg i *The Philosophy of Horror*. Monstre blir likevel ikke en riktig betegnelse å bruke i denne sammenhengen. Det handler heller om tilstedeværelsen av noen ukjente vesener, som ikke kan forklares rasjonelt innenfor den «virkeligheten» guvernanten lever i. Allikevel kan denne novellen plasseres i Carrolls system for horrorplot-strukturer, bygget opp av begynnelse, oppdagelse, bekreftelse og konfrontasjon. Siden begynnelsen både skal etablere vesenets tilstedeværelse og samtidig gi en presentasjon av de menneskelige karakterene og omstendighetene, inkluderer dette punktet både rammefortellingen, og de første kapitlene av guvernantens narrativ frem til vi først møter Peter Quint. Rammefortellingen gir viktig informasjon. Blant annet får vi vite at guvernanten er den yngste av syv søsken, og det antydes at økonomiske problemer i familien er grunnen til at hun er på jakt etter arbeid. Hun kommer fra en fattig familie, og blir imponert og sjarmert av den rike og galante herren hun søker på jobb hos. Denne forelskelsen, og ønsket om å imponere eieren av Bly, følger henne hele novellen. Selv om hun vet at det ikke kan skje noe mellom dem, drømmer hun stadig, og diskuterer det med Mrs. Grose. Det er i en av disse diskusjonene at det først hintes til nærværet av noen andre, en stund før guvernantens første møte med Peter Quint:

'He seems to like us young and pretty!' 'Oh, he *did*,' Mrs. Grose assented: 'it was the way he liked every one!' She had no sooner spoken indeed than she caught herself up. 'I mean that's *his* way – the master's.' I was struck. 'But of whom did you speak first?' She looked blank, but she coloured. 'Why of *him*.' 'Of the master?' 'Of who else?' (James 2010: 35).

Det kan derfor virke som om Mrs. Grose har mer kunnskap om situasjonen enn det hun gir uttrykk for, og avslører henne som en flersidig karakter.

I denne novellen sammenfaller altså begynnelsen med oppdagelsen, som er det neste punktet. Likevel tar det en stund fra guvernanten først ser Peter Quint og Miss Jessel, til hun blir overbevist om at hun ser ånder. Oppdagelsespunktet er fra Carrolls side ment til å beskrive en gruppe eller et individ som oppdager at et monster står bak angrep eller mord, informasjon som ofte blir behandlet skeptisk av tredjeparter i form av autoritetspersoner som trenger å overbevises i bekräftelsespunktet. I «The Turn of the Screw» handler det først og fremst om at guvernanten må overbevise seg selv, og Mrs. Grose om at hun ser Peter Quint og Miss Jessel. Siden det aldri blir bevist, må bekräftelsespunktet utelukkes fra plotstrukturen. Novellen inneholder to konfrontasjonsscener. Da Flora forsvinner imens guvernanten tilbringer tid med Miles, er hun overbevist om at Flora er sammen med Miss Jessel. Hun finner Flora ved vannkanten, og ser sin forgjenger et stykke bak henne. Konfrontasjonen går imidlertid ikke etter guvernantens ønske. Flora nekter for at hun aner noe om Miss Jessel, og krever at Mrs. Grose tar henne vekk fra guvernanten, som for en utenforstående fremstår gal og irrasjonell. Flora blir syk, og hun og Mrs. Grose drar til mesteren i London. Den siste konfrontasjonen er svært tvetydig. Utsagnet til Miles, «'Peter Quint, you devil!'» kan enten være den innrømmelsen guvernanten har ventet på, eller en antydning til at hennes oppførsel mot de to barna har gått for langt. Utfallet av konfrontasjonen er fatal, og Miles faller død om i hennes armer. Til tross for at noen punkter er tvedydige, kan «The Turn of the Screw» klassifiseres som det Carroll kaller oppdagelsesplot, bestående av begynnelse, oppdagelse og konfrontasjon.

Oppsummering

«The Turn of the Screw» er en kompleks fortelling med mange elementer fra den gotiske tradisjonen. Leseren slites mellom en overnaturlig og realistisk lesning av teksten, men det blir aldri avslørt hvilken av disse retningene som er korrekt. Man har et grunnleggende behov for en konklusjon, men i denne sammenhengen blir ikke dette innfridd. Resultatet er

at effekten blir sittende lenger, og at man vil fortsette å reflektere over historien også etter dens slutt.

Hele fortellingen blir framstilt fra guvernantens synspunkt, og inneholder dermed personlige observasjoner og refleksjoner, samtidig som det farger våre inntrykk av andre karakterer. Barna varierer mellom å bli fremstilt som uskyldige engler og utspekulerte eller besatte, og denne vaklingen svekker guvernantens troverdighet som forteller.

Barna er foreldreløse, og har derfor mistet et element av ordning i livet sitt. Guvernanten forsøker å fylle morsrollen og har sterke ønsker om å få mesteren til å fylle farsrollen, men hun har vanskeligheter med å få autoritet over barna. Hennes ønske om å beskytte Miles og Flora går etter en stund over i en form for besettelse, som handler mer om å avsløre dem som løgnere fremfor å finne ut om Quint og Miss Jessel fremsetter en fare for barna. Leseren vet imidlertid at guvernanten kommer til å overleve, siden hun forteller sin egen historie gjennom et etterstilt narrativ. Fortiden er imidlertid også et sentralt topos i novellen. Både gotiske familieband og spøkelseser er tilknyttet fortiden. Familien gjennom hemmeligheter som plutselig kommer frem i lyset, og spøkelsen som en påminnelse av uforløste situasjoner.

Rammefortellingen fungerer som en slags prolog til guvernantens historie, og forsøker å understreke dens sannhet gjennom å fortelle historien om hvordan Douglas har fått tak i dokumentet, samt opplysningen om at han kjente henne personlig. Novellen har flere elementer som er forbundet med brevromanen, blant annet legges fortellingen opp som en slags dagbok. Det som skiller den fra dagbokformen er at hendelsene er skrevet en god stund etter hendelsene har skjedd, og derfor ikke inkluderer umiddelbare reaksjoner og tanker. Historien vender aldri tilbake til rammefortellingen etter sin slutt, og får sånn sett ikke noen konklusjon. Dette forsterker effekten av ambivalensen, og viderefører elementet av uvisshet etter fortellingens slutt. Mrs. Grose sin rolle som konfidant er også et grep hentet fra brevromanen, og hun brukes som et verktøy for at guvernanten skal kunne fortelle om sine tanker.

I motsetning til mange tradisjonelle gotiske tekster blir omgivelser og atmosfære til å begynne med beskrevet i positive ordelag. Imidlertid blir det tidlig lagt frem flere ubesvarte spørsmål som bidrar til å forsterke elementet av uvisshet. Gotiske tekster foregår ofte i en mørk og dystert atmosfære, mens «The Turn of the Screw» stort sett utspiller seg i dagslys. Herskapshuset bærer trekk fra det typisk gotiske huset, med lange mørke og krokete ganger,

som kan være med på å skape synsbedrag. Til tross for de positive omgivelsene i landlige strøk, har fortellingen likevel en atmosfære av uløselighet grunnet guvernantens manglende mulighet til å ordne opp i situasjonen. Hun har trekk fra den gotiske heltinnen gjennom sin doble rolle som offer og etterforsker. Likevel klarer hun ikke helt å oppfylle denne rollen, og mislykkes i sitt forsøk på å komme til bunns i mysteriet hun prøver å løse.

Kapittel 4

«The Rats in the Walls»

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown (Lovecraft 2008: 15)

For H. P. Lovecraft var frykten for det ukjente et av de viktigste verktøyene for å skape en skremmende atmosfære. Hans noveller karakteriseres ofte som *weird fiction*, en undersjanger av horrorfiksjon, som blander det overnaturlige med science fiction og myter. Lovecraft mente selv at horrorsjangeren er en direkte etterkommer av den gotiske tradisjonen, startet av Horace Walpole med *The Castle of Otranto*: «But it remained for a very sprightly and worldly Englishman — none other than Horace Walpole himself — to give the growing impulse definite shape and become the actual founder of the literary horror-story as a permanent form» (Lovecraft 2008: 26). I «Supernatural Horror in Literature», som ble publisert i 1927, tar Lovecraft for seg utviklingen til den gotiske tradisjonen, og hvordan han mener sjangeren gradvis utvikler seg til horrorfiksjon. Han oppdaget tidlig Edgar Allan Poe, som han har viet et eget kapittel til i artikkelen. Han nevner Poe som en stor inspirasjonskilde og sier om ham at «Poe did that which no one else ever did or could have done; and to him we owe the modern horror-story in its final and perfected form» (Lovecraft 2008: 56).

Sammendrag

«The Rats in the Walls» ble første gang publisert i magasinet *Weird Tales* i 1924 og blir ofte beskrevet som en av Lovecrafts mest minneverdige historier. Fortelleren, en etterkommer av slekten de la Poer, flytter fra Massachusetts til familieeiendommen Exham Priory i Anchester i England, som har ligget forlatt i 300 år. Den amerikanske delen av familien har byttet navn til Delapore og har liten kjennskap til sin fortid i England før fortellerens sønn finner ut om familiens tidligere eiendom. Klosteret ligger i ruiner, og Delapore bruker mye tid og penger for å restaurere det tilbake til sin tidligere storhet. Lokalbefolkningen er svært skeptiske til restaureringen av klosteret og gir uttrykk for stor misnøye over at de la Poer slekten er

tilbake. Delapore får høre mange lokale fortellinger om sin familie, gjennom kaptein Edward Norrys, hvis familie tok over eiendommen da de la Poer-familien ble rammet av en grusom og mystisk tragedie som resulterte i flere av familiemedlemmenes død. Edwards onkel er den nåværende eieren av Exham Priory, og han lar Delapore kjøpe klosteret til en billig penge. Fortelleren flytter inn i borgen 16. juli 1923, etter at sønnen har gått bort som følge av langvarige krigsskader. Med seg har han syv tjenere og ni katter, inkludert hans favorittkatt «Nigger-Man». Etter en stund i slottet begynner protagonisten, og tilsynelatende også kattene hans, å høre krafsing fra rotteklør i veggene. Samtidig er han plaget av en tilbakevendende drøm om en demonisert grisegjeter i en grotte. På tross av at det kun er Delapore, og angivelig kattene som kan høre rottene i veggene, får han likevel med seg kaptein Norrys og et team bestående av blant annet en antropolog og en psykiater, for å etterforske saken. De avdekker til slutt, med Nigger-Mans hjelp, en krypt langt under bakken, full av menneske- og rottebein. Lyset forsvinner plutselig, og kaptein Norrys blir angrepet. Tre timer senere blir Delapore funnet ved kapteinens halvspiste kropp, og han blir sendt til Hanwell mentalsykehus. Til tross for at fortelleren hevder sin uskyld, og at «det var rottenes feil», blir Exham Priory revet. Delapore hører imidlertid fremdeles rottene som krafser i veggene.

Atmosfære

Atmosfæren i «The Rats in the Walls» er primært preget av undergang. «En av de hendelser som mest är forknippat med undergång är när personer dör» (Fyhr 2003: 85). Delapores sønn, Alfred, «a motherless boy of ten» (Lovecraft 1999: 90), har ikke så stor rolle i novellen, men påvirker likevel handlingsforløpet betydelig. Etter faren har mistet all interesse for slektens historie, er det Alfred som tilfeldig får kontakt med kaptein Norrys, etter han blir plassert i England under krigen. Norrys' onkel eier Exham Priory og tilbyr Delapore å kjøpe det billig. Ettersom fortelleren ser tilbake på prosessen med å restaurere og overta eiendommen, øker hans følelse av at utfallet ikke blir positivt, og dette blir hintet til i teksten. Samtidig blir protagonistens glede over å skulle flytte inn i familiehjemmet overskygget av beskrivelsen av den mystiske tragedien som drev slekten fra eiendommen 300 år tidligere. Restaureringsarbeidet blir derimot forhindret på grunn av Alfred, som pådrar seg alvorlige krigsskader, og dør to år senere. Dette dødsfallet gjør at Delapore går fullhørt inn for en korrekt restaurering av familiegodset, antakelig for å få en følelse av å

være tilknyttet en slekt, der han nå er eneste gjenlevende. Sønnens dødsfall fører til en form for besettelse for protagonisten, og han bruker mye tid og penger for å få klosteret tilbake til den standen det en gang hadde. Dette på tross av de grusomme fortellingene han blir servert om familiens rykte.

I tillegg til Alfred Delapores dødsfall er også kaptein Norry's død meget sentral i novellen. Omstendighetene rundt hans dødsfall er kun beskrevet gjennom Delapores fragmenterte uttalelser, og det er derfor vanskelig å vite hva som egentlig har skjedd. Kaptein Norry's død signaliserer ikke bare hans egen undergang, men i stor grad også Delapores. Til tross for at protagonisten legger skylden på rottene som bare han kan høre, er det umulig å bevise en eventuell uskyld. De la Poer-slektens undergang ser dermed ut til å være et faktum.

I tillegg til de mange dødsfallene som beskrives i novellen, utmerkes også undergangs atmosfæren gjennom Exham Priorys nåværende form: «[L]ittle had remained of the deserted pile but a shell-like ruin» (Lovecraft 1999: 89). Ruiner står som et monument over familier som har forsvunnet, og vitner om en undergang som allerede har skjedd. Ruinen kan også sees på som et frempek om den nye innflytterens skjebne, da Exham Priory ødelegges på slutten av novellen. Forsvunne bygninger tematiserer undergangen direkte, og den ødelagte bygningen blir et minne av noe som ikke lenger er der, i dette tilfellet de la Poer familiens grusomme historie, men som fortsatt like fullt varer ved. Klosterets ødeleggelse er et paradoksalt øyeblikk. På den ene siden fungerer ødeleggelsen av Exham Priory som en slags frigjøring fra fortiden, og slektens hemmeligheter. Samtidig sitter imidlertid det eneste gjenlevende familiemedlemmet sperret inne på mentalinstitusjon med liten sjans for å slippe fri, og familien står dermed i fare for å dø ut.

«I had not been a day in Anchester before I knew I came of an accursed house» (Lovecraft 1999: 90). Huset etablerer her en metonymi for både eiendommen og slekten og antyder at det ligger en forbannelse over de la Poer-ætten og deres eiendom. Familieforbannelsen er et velbrukt motiv i gotisk fiksjon. Delapore er tilnærmet uvitende om sin slektshistorie, og det han etter hvert får høre, er knyttet til død, demoner og galskap, som signaliserer at familiens ulykke har vart i århundrer. Gjennom sønnens død avbrytes arverekken i familien, noe som passer godt overens med konsekvensene av å være tilknyttet en forbannet slekt. «The Rats in the Walls» er eksplisitt historisk forankret, og slektsgranskingen gir resultater helt tilbake til 1261:

Of my family before this date there is no evil report, but something strange must have happened then. In one chronicle there is a reference to a de la Poer as 'cursed of God' in 1307, whilst a village legendry had nothing but evil and frantic fear to tell of the castle that went up on the foundations of the old temple and priory (Lovecraft 1999: 92-93).

Det antydes at det gamle tempelet det refereres til, er en levning fra de keltiske druidenes kultiske ritualer. Lite er kjent om deres historie, men det er antatt at de drev med ritualer som blant annet inkluderte menneskeofring. Videre antydes det at dette kan være bakgrunnen for hendelsene som har skapt den grusomme krypten: «About 1000 A.D. the place is mentioned in a chronicle as being a substantial stone priory housing a strange and powerful monastic order and surrounded by extensive gardens which needed no walls to exclude a frightened populace» (Lovecraft 1999: 92). Eiendommen kan se ut til å ha huset en rekke forskjellige okkulte grupper som antakelig har preget både klosteret og grunnen det står på.

Drømmer

Drømmer i gotisk litteratur er ofte et uttrykk for de mørke, ubevisste delene av psyken, som blir undertrykt av fornuften, og de viser frem sannheter som er for vanskelige å håndtere for det bevisste sinnet. Dette ser ut til å være tilfelle for Delapores mareritt:

I seemed to be looking down from an immense height upon a twilit grotto, knee-deep with filth, where a white bearded daemon swineheard drove about with his staff a flock of fungous, flabby beasts whose appearance filled me with unutterable loathing. Then, as the swineheard paused and nodded over his task, a mighty swarm of rats rained down on the stinking abyss and fell to devouring beast and man alike (Lovecraft 1999: 98).

Drømmen er et frempek mot den senere oppdagelsen av grotten, men det kan virke som om den i tillegg viser frem en blanding av hans innerste frykter og det som en gang var familiens mørke hverdag. Delapore kjenner fort igjen den skjulte krypten som grotten som har hjemsøkt drømmene hans, og finner en ring med familieseglet som bekrefter hans anelser om familiens fortid. Drømmen dukker opp igjen i Delapores fragmenterte uttalelser mot slutten, der han nekter for å være den demoniserte grisegjeteren han har sett i sine drømmer.

I likhet med «The Fall of the House of Usher» får historien, gjennom klosterets fall, et drømmeaktig preg som resulterer i at leseren brått blir usikker på om hendelsene i novellen har skjedd, eller om det er fantasiene til en gal mann på et mentalsykehus. Denne ambivalensen kan minne om det vi ser i «The Turn of the Screw», selv om den ikke er et like gjennomgående element i «The Rats in the Walls», men dukker opp først mot slutten av novellen. Novellens bruk av historiske detaljer trekker fortellingen tilbake til virkeligheten, og gjør at man får en følelse av at det man leser er sant, og at det er noe åndelig som påvirker Delapore. Kattene, og da spesielt Nigger-Mans, oppførsel forsterker teorien om at noe overnaturlig finnes i veggene på Exham Priory. Denne teorien svekkes imidlertid igjen ved at rotnenes krafsing vedvarer etter klosteret er ødelagt.

Språk

«The Rats in the Walls» inneholder flere eksempler på at språket går i oppløsning, og at karakterene henfaller til språklige gester. Det kan blant annet forekomme dersom hovedpersonen blir så overveldet av skrekk at han ikke klarer å uttale seg, eller at protagonistens evne til å uttrykke seg bokstavelig talt forsvinner (Fyhr 2003: 80). I Lovecrafts novelle kan det se ut til at de to variantene kombineres. Delapore befinner seg i en mørk kjeller og har akkurat funnet ut at hans forgjengere i klosteret trolig har bedrevet kannibalisme, så at han er rammet av skrekk og forferdelse er det ingen tvil om. Utsagnene han artikulere etter oppdagelsen stemmer imidlertid ikke overens med disse følelsene, og det kan virke som om han har blitt et slags medium for åndene av sine forfedre. Frasene som blir ytret i det øyeblikket fortelleren og hovedpersonen går inn i hverandre inneholder fragmenter av arkaisk engelsk, mellomengelsk, latin, gallisk og primitive gryntelyder, en blanding av de ulike tradisjonene som har oppholdt seg i klosteret gjennom århundrene. (Joshi i Lovecraft 1999: 384). Det blir aldri forklart hvordan protagonisten eventuelt skulle kunnet alle disse språkene dersom noe overnaturlig ikke skulle være innblandet. I tillegg til utsagnet mot slutten, inneholder fortellingen også den fragmenterte inskripsjonen «DIV ... OPS ... MAGNA. MAT» (Lovecraft 1999: 92), som beviser at klosteret en gang har hatt tilknytning til den romerske, mørke gudinnen. Inskripsjonen blir imidlertid aldri forklart.

I likhet med Poe bruker H. P. Lovecraft språket for å frembringe en spesiell stemning. Adjektiv som «abhorred», «frantic» og «deserted pile» frembringer negative konnotasjoner hos leseren, og bidrar til den dystre undertonen som er merkbar i hele fortellingen. Michel

Houellebecq poengterer i essayet *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life* at mange forfattere innenfor *weird fiction* bruker lange passasjer på å beskrive settingen, og tegne et bilde av en vanlig amerikansk familie, der noe fremmed og unaturlig plutselig bryter inn. Lovecraft hadde ikke noe ønske om å beskrive hverdagslivet til den typiske amerikanske familien: «He was, in fact, willing to document just about anything else, Aztec rituals or the anatomy of batrachians, but certainly not daily life» (Houellebecq 2005: 52). Hos Lovecraft spiller det hverdagslige liten rolle, og det unaturlige dukker som regel opp etter kort tid.

Gjennom nærlæsning av de første sidene i «The Rats in the Walls», dukker det opp mye informasjon som får betydning etter hvert som Delapores slektshistorie begynner å komme frem i lyset. Fortellingen begynner in medias res, og går rett på å hinte til «a tragedy of intensely hideous, though largely unexplained», uten at vi får vite mer enn at eieren, fem barn og flere tjenere døde i tragedien (Lovecraft 1999: 89). Nettopp ord som «intensely», «hideous» og «unexplained» er nøkkelord i Lovecrafts forfatterskap. Fortellingen er intens i det at leseren aldri får pause fra det skremmende. Intensitet er en av kvalitetene som utmerker novelleformen, og gjør den passende i forbindelse med skrekklitteratur. «The Rats in the Walls» holder ingenting tilbake når det gjelder å beskrive de groteske omstendighetene som viser seg i krypten, og novellen er fullspekket med makabre beskrivelser. Historien er bygget opp omkring de la Poer-slektens grusomheter, og dette er betegnende gjennom hele novellen. Likevel blir ingenting forklart eksplisitt før et stykke ut i fortellingen. De første sidene introduserer mange påstander som forblir uforløst en lang stund. Vi får blant annet vite at den eneste som overlevde tragedien, «[the] sole heir», er anklaget som morder, men han gjør likevel ingen forsøk på å forsvare seg før han flykter utenlands. Det sies at han er «[s]haken by some horror greater than that of conscience or the law» (Lovecraft 1999: 89), noe som vitner om at oppdagelsene han har gjort har vært så grusomme at han ikke klarer å beskrive dem til noen. Dette grepet er mye brukt i den gotiske tradisjonen for å forsterke effekten av enkelte hendelser som ikke blir beskrevet for leseren. Dersom beskrivelsen til slutt kommer, ender det svært ofte i skuffelse. Tragediens detaljer forblir derfor uforklart, men med en antydning om at den skjebnesvangre hendelsen er knyttet til noe i familien, som er så forferdelig at det ikke er andre løsninger enn å rømme vekk fra det: «Walter de la Poer, eleventh Baron Exham, fled to Virginia and there founded the family which by the next century had become known as Delapore» (Lovecraft 1999: 89). Baronens flykt fra sin tittel, sitt hjemsted og alt som er knyttet til familien, og starter opp

helt på nytt uten å fortelle til noen om hva han har opplevd. Likevel henger «a cloud of suspicion and terror» igjen, og familien beskrives som et «accursed house» som fortsatt, etter flere hundre år, blir hatet av lokalsamfunnet.

Fortellerstemme

«The Rats in the Walls» blir fortalt av en førstepersonsforteller, kun omtalt ved sitt etternavn Delapore. «The bare statistics of my ancestry I had always known, together with the fact that my first American forbear had come to the colonies under a strange cloud. Of details, however, I had been kept wholly ignorant through the policy of reticence always maintained by the Delapores» (Lovecraft 1999: 90). Delapore har manglende kunnskap om sin slektshistorie, og det resulterer i at heller ikke leseren får vite mange personlige detaljer om ham. Om livet hans i Amerika blir det fortalt at han er fra et sted kalt Carfax i Massachusetts, som på et tidspunkt blir brent ned og resulterer i bestefarens død. Den eneste informasjonen Delapore-familien har om sin tidligere historie er nedtegnet i et brev som går tapt i den samme brannen. Det kan virke som om den antatte familieforbannelsen har fulgt familien til Amerika, på tross av Walter de la Poers brudd med sitt tidligere liv. Delapore er forretningsmann og har fått en sønn, uten at det nevnes hva som har skjedd med sønnens mor. Fortelleren har ingen interesse av å finne ut om familiens britiske forfedre før Alfred møter kaptein Edward Norrys i England under krigen. Kapteinen forteller mange historier og legender om slekten de la Poer, de fleste fylt av dødsfall og med tilknytning til urgamle myter. Informasjon om familien er nedtegnet i en konvolutt, som går tapt med Delapores bestefar under krigen.

Novellens forteller er også historiens protagonist. Han ser tilbake på tiden i Anchester, sannsynligvis kort tid etter de siste hendelsene, og posisjonerer seg derfor på det ekstradiegetiske nivået. Delapore fremstår i utgangspunktet som en pålitelig forteller, til tross for at han gjengir sine personlige inntrykk, opplevelser og tanker. Narrativet inneholder mange historiske referanser, som forsterker opplevelsen av at det vi leser er sant. Synet på fortelleren forandrer seg imidlertid mot slutten av novellen, da det blir klart at historien vi er blitt fortalt, kommer fra Delapores celle på Hanwell mentalsykehus. Fortelleren bruker ikke avstanden mellom det fortalte-jeg og det fortellende-jeg aktivt, men gir av og til indikasjoner på at han angreer på hendelsenes forløp:

Neither my father nor I ever knew what our hereditary envelope had contained, and as I merged into the greyness of Massachusetts business life I lost all interest in the mysteries which evidently lurked far back in my family tree. Had I suspected their nature, how gladly I would have left Exham Priory to its moss, bats and cobwebs! (Lovecraft 1999: 90).

Etter hvert som historien nærmer seg oppdagelsen av de la Poer-slektens familiehemmelighet, forsvinner gradvis skillet mellom det fortalte-jeg og det fortellende-jeg, før de til slutt smelter helt inn i hverandre:

Something bumped into me – something soft and plump. It must have been the rats; the viscous, gelatinous, ravenous army that feast on the dead and the living... Why shouldn't rats eat a de la Poer as a de la Poer eats forbidden things?... The war ate my boy, damn them all ... and the Yanks ate Carfax with flames and burnt Grandsire Delapore and the secret ... No, no, I tell you, I am *not* that daemon swineheard in the twilit grotto! It was *not* Edward Norry's fat face on the flabby, fungous thing! (Lovecraft 1999: 108).

Avstanden mellom forteller og protagonist forsvinner helt, og vi får kun informasjon gjennom fragmentert tale. I denne sekvensen trekkes både den gjennomgående drømmen til Delapore inn, og elementer som har med familiehistorien å gjøre. Likevel kan man ikke være sikker på at det som blir fortalt faktisk er det som skjer. Like etterpå skriver Delapore: «This is what they say I said when they found me in the blackness after three hours; found me crouching in the blackness over the plump, half-eaten body of Capt. Norrys, with my own cat leaping and tearing at my throat» (Lovecraft 1999: 108). Han har mest sannsynlig ingen minner fra selve hendelsen, som kan indikere at han har blitt besatt av et eller annet, og brukt som et medium for andre krefter. I tillegg blir han angrepet av sin egen katt, som kan være en indikasjon på at han har oppført seg på en måte katten ikke kan kjenne igjen. Informasjonen om at protagonisten nå er på mentalsykehus, er et vendepunkt i novellen og gjør leseren usikker på om noe av det Delapore har fortalt er sant, eller om det er et produkt av hans fantasi. Fortellingen har dermed en større grad av ambivalens enn det først virker som, og dette resulterer i usikkerhet hos leseren. Novellen legger frem mulige løsninger, men det er opp til leseren å velge hva den tror på.

Øyeblikket der fortelleren mister kontrollen og beveger seg over i det fortalte-jegets bevissthet kan beskrives som et *moment of crisis*, som både får fysiske og psykiske konsekvenser for Delapore. Noe som utmerker mange av Lovecrafts noveller, er hans evne til å snu hele fortellingens mening med kun en setning. Såkalte «poeng-noveller», der alt

bygger opp til et visst punkt, som så vender handlingen i en uventet retning. Dette gjelder blant annet i «The Outsider», der en førstepersonsforteller beskriver synet av et grusomt monster i et gammelt slott. Først mot slutten finner han ut at han har sett seg selv i et speil. Det samme er gjeldende i «The Rats in the Walls». Når Delapore avslører at han har skrevet fortellingen på mentalinstitusjonen Hanwell, blir leseren nødt til å revurdere hele narrativet, og ta stilling til om det hele har vært en gal manns fantasi:

They must know it was the rats; the slithering, scurrying rats whose scampering will never let me sleep; the daemon rats that race behind the padding in this room and beckon me down to greater horrors than I have ever known; the rats they can never hear; the rats, the rats in the walls. (Lovecraft 1999: 108).

Novellens avsluttende ord fortsetter å antyde at Delapore er en gal mann, som ikke er kvitt rottenes krasende lyder, til tross for at klosteret nå er ødelagt. Likevel er det ikke nok avsløringer til at man kan ta et standpunkt for det ene eller det andre. Rottene forblir et uvisst og uavklart fenomen, som bidrar til forvirring og ambivalens, og Delapores galskap er noe leseren selv må velge å tro på eller avfeie. Novellen ligger slik tett opptil Todorovs «pure fantastic»- kategori innenfor hans klassifiseringssystem.

Huset

Settingen i «The Rats in the Wall» er lagt til Exham Priory i Anchester i England. Protagonen har tidligere hatt et tilnærmet normalt liv i Massachusetts i Amerika, men flytter til et isolert kloster, knyttet opp til en arkaisk fortid. Klosteret har vært forlatt over lengre tid, og har derfor forfalt kraftig:

Exham Priory had remained untenanted, though later allotted to the estates of the Norrrys family and much studied because of its peculiar composite architecture; an architecture involving Gothic towers resting on a Saxon or Romanesque substructure, whose foundation in turn was of a still earlier order or blend of orders – Roman, and even Druidic or native Cymric, if legends speak truly” (Lovecraft 1999: 89).

Klosteret er en kombinasjon av flere ulike stiler, som indikerer en lang og rikholdig historie, knyttet til ulike religioner. Bygningen har mange arkitektoniske likheter med det gotiske slottet, som vanligvis er et verktøy, brukt for å legge til rette for overnaturlige og uforklarlige hendelser. Mesteparten av klosteret blir renovert og består derfor av nye deler uten direkte tilknytning til de la Poer familiens historie: «Exham Priory itself I saw without emotion, a jumble of tottering mediaeval ruins covered with lichens and honeycombed with rooks

nests, perched perilously upon a precipice, and denuded of floors or other interior features save the stone wall of the separate towers» (Lovecraft 1999: 91). Det er altså kun veggene i de to tårnene som er igjen av den gamle bygningen, og dette roer ned Delapore, etter å ha fått høre så mange grusomme og groteske legender og myter: «My comfort were perhaps augmented by the fact that, although Exham Priory was mediaevally fitted, its interior was in truth wholly new and free from old vermin and old ghosts alike» (Lovecraft 1999: 95). At bygningen ligger på det som kan ha vært en gammel tempelplass, antyder imidlertid at det nye bostedet ikke nødvendigvis kommer til å være så fredelig likevel.

I «The Supernatural Horror in Literature» beskriver Lovecraft hva det er med det gotiske slottet som gjør det så passende til skremmende fortellinger: «[T]he Gothic Castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and dæmoniac fright» (Lovecraft 2008: 28). Lovecraft benytter selv flere av disse aspektene i «The Rats in the Walls». Et av de viktigste er den skjulte krypten, som er et klassisk element i den gotiske tradisjonen.

The discovery that some vault deeper than the deepest known masonry of the Romans underlay this accursed pile – some vault unsuspected by the curious antiquarians of three centuries – would have been sufficient to exite us without any background of the sinister. As it was, the fascination became twofold; and we paused in doubt whether to abandon our search and quit the priory forever in superstitious caution, or to gratify our sense of adventure and brave whatever horrors might await us in the unknown depths (Lovecraft 1999: 102).

Oppdagelsen av krypten er, både bokstavelig og metaforisk, funnet av noe som har ligget skjult, men som kommer frem i lyset. Synet av beinene gir en visuell bekreftelse av protagonistens forhistorie, som han ikke lenger kan rømme fra eller benekte. Fyhr peker på at slike hemmelige rom tillegger bygningen labyrintiske egenskaper, som gjør den egnet som setting for gotisk litteratur (Fyhr 2003: 97). I tillegg er frastøtende legender et viktig element, både for å forklare forhistorien til familien de la Poer, og for å legge til rette for en skremmende og grotesk atmosfære.

Horrorplot

«The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from every-day life» (Lovecraft 2008: 16). En betydelig del av Lovecrafts tekster inneholder overnaturlige monstre

som stammer fra hans egenkonstruerte mytologiske univers, Chtulhu mytosen, og distanserer seg fra det hverdagslige livet. Delapore flytter fra et normalt liv som forretningsmann i Massachusetts, til et isolert kloster med arkaisk forhistorie. Han flytter seg fra en realistisk verden, til et sted som muligens har innslag av det overnaturlige. Krafningen fra rottene refererer imidlertid til dagligdagse opplevelser, og dette forsterker følelsen av frykt, gjennom det at de fleste kan kjenne seg igjen i situasjonen. Rottene får allikevel en overnaturlig effekt, siden det kun er Delapore og angivelig kattene som hører lydene fra dem, og at de aldri blir sett.

Den første delen av historien, karakterisert som begynnelsen i Noël Carrols system for horrorplots, forteller om hvordan Delapore gjenfinner sin tapte slektshistorie: «Apparently the Delapores had a colourful and perhaps sinister history» (Lovecraft 1999: 91). Protagonisten får høre mange lokale legender og fortellinger om sine forfedre, de fleste med groteske og mystiske detaljer: «The fireside tales were of the most grisly description, all the ghouls because of their frightened reticence and cloudly evasiveness» (Lovecraft 1999: 93). Familiehistorien opptar mye plass, og begynnelsedelen, slik Carroll beskriver den, inkluderer derfor store deler av novellen. Samtidig introduserer den det som angivelig er det monstrøse i fortellingen. Den eneste beskrivelsen vi får av rotter i fortellingen, er gjennom en av familiefortellingene til de la Poer-slekten:

And, most vivid of all, there was the dramatic epic of the rats – the scampering army of obscene vermin which had burst forth from the castle three months after the tragedy that doomed it to desertion – the lean, filthy, ravenous army which had swept up all before it and devoured fowl, cats, dogs, hogs, sheep, and even two hapless human beings before its fury was spent. Around that unforgettable rodent army, a whole separate cycle of myths revolves, for it scattered among the village homes and brought curses and horrors in its train” (Lovecraft 1999: 94).

Med dette i bakhodet, er det rimelig å tenke at rottene Delapore hører, kan være etterkommere eller ånder av den opprinnelige rottehæren. Dermed representerer de et monstrøst innslag, til tross for at ingen av karakterene faktisk ser dem i løpet av fortellingen.

Oppdagelsen er ikke koblet til oppdagelsen av en monstrøs kraft i dette tilfellet, men til funnet av krypten full av levninger: «All the bones were gnawed, mostly by rats, but somewhat by others of the half-human drove. Mixed with them were many tiny bones of rats – fallen members of the lethal army which closed the ancient epic» (Lovecraft 1999: 105). Funnet beviser at rottehæren en gang har eksistert, men det betyr likevel ikke at den

fortsatt finnes. Oppdagelsen sammenfaller med konfrontasjonen, som i dette tilfellet er Delapores visuelle møte med slektens forferdelige historie, og hans reaksjon på situasjonen. Bekreftelsen er utelatt fra dette plotet, siden det aldri blir avklart om rottehæren fortsatt finnes, eller om det monstrøse er en del av Delapore selv, gjennom den familiære tilknytningen til vesenene fra krypten. Lovecrafts novelle består dermed av et oppdagelsesplot, som inkluderer delene begynnelse, oppdagelse og konfrontasjon.

Skrekktopos

«The Rats in the Walls» bruker mange av virkemidlene til den gotiske tradisjonen for å skape en stemning av frykt og forferdelse. Teksten spiller på både horror og terror, slik begrepene ble forstått av Ann Radcliffe. Det er horrorbildene som skaper sterkest effekt, og som blir sittende igjen etter novellens slutt. Terror er knyttet opp mot rotnenes vedvarende krafning i veggene, og den krypene frykten om at noe ikke er som det skal. Horror forekommer i de passasjene der det groteske blir tematisert, blant annet i beskrivelsen av Norrys' dødsfall.

Som tidligere nevnt, er det hjemsøkte huset, eller klosteret i dette tilfellet, et av de mest sentrale motivene innen gotisk litteratur. I «The Rats in the Walls» kobles bruken av klosteret opp mot en arkaisk fortid med religiøse tilknytninger, og en forhistorie familien tidligere har rømt fra. Klosteret inneholder gjemte rom, som skjuler hemmeligheter som ikke bør komme frem i lyset. Oppdagelsen av disse hemmelighetene resulterer i at protagonisten blir innhentet av fortiden og konfronteres med de groteske handlingene utført av familiemedlemmer.

Katter er mye brukt i litteraturen på grunn av sin mystiske tilværelse. De ble sett på som hellige skapninger i det antikke Egypt, og har gjennom tradisjonen blitt betraktet som vesener med overnaturlige krefter, ofte tenkt å være tilknyttet en åndelig verden. I den keltiske tradisjonen fortelles det om *Cait Sith*, en stor sort katt på størrelse med en hund, som ble sagt å være en slags «husets vokter». Det ser ut til at denne myten, som også har inspirert Poes «The Black Cat», kan ha vært deler av inspirasjonen for Nigger-Man og de åtte andre kattene. I «The Rats in the Walls» fungerer kattene, samtidig med å være husets voktere, som en form for sannhetsbekreftelse, siden de er de eneste, i tillegg til Delapore, som reagerer på rottelydene. Likevel kan man ikke være sikker på at de faktisk hører krafningen, og det er derfor vanskelig å stole på dem som sannhetsvitner.

What I afterward remembered is merely this — that my old black cat, whose moods I know so well, was undoubtedly alert and anxious to an extent wholly out of keeping with his natural character. He roved from room to room, restless and disturbed, and sniffed constantly about the walls which formed part of the old Gothic structure (Lovecraft 1999: 96).

Det er kattene som først reagerer på et eller annet i forbindelse med de eldgamle veggene, og muligens slik setter Delapore på tanken om at noe overnaturlig befinner seg der. Han har først problemer med å forholde seg til denne tankegangen, men klarer likevel ikke helt å avfeie det: «I realise how trite this sounds – like the inevitable dog in the ghost story, which always growls before his master sees the sheeted figure – yet I cannot consistently suppress it» (Lovecraft 1999: 96). Også første gang Delapore hører rottene, er det Nigger-Man som først reagerer:

He was looking intensely at a point on the wall somewhat west of my window, a point which to my eye had nothing to mark it, but toward which all of my attention was now directed. And as I watched, I knew that Nigger-Man was not vainly exited. Whether the arras actually moved I cannot say. I think it did, very slightly (Lovecraft 1999: 97).

Det kan dermed virke som om kattenes hovedoppgave er å introdusere muligheten for en overnaturlig tilstedeværelse. Nigger-Man er den som oppdager inngangen til krypten, og blir slik en pådriver for plottets fremgang. Katter og rotter viser hver sin side av det animalistiske motivet, der rotter representerer det monstrøse og frastøtende, mens katter ofte blir knyttet til det magiske og åndelige.

Et motiv Lovecraft utnytter i stor grad er okkulte myter og ritualer. Mange forbinder i dag forfatteren med Chtulhu-mytologien, «a series of plot devices utilized by Lovecraft to convey the essentials of his cosmic philosophy» (Joshi i Lovecraft 1999: xix). «The Rats in the Walls» bruker ikke denne mytologien nevneverdig, bortsett fra en henvisning til Nyarlathotep, som beskrives som en «mad, faceless god» (Lovecraft 1999: 107), men den er likevel en såpass viktig del av Lovecrafts forfatterskap at man ikke kommer utenom å nevne den. Mytene mest omtalt i denne novellen stammer fra de keltiske druidene, og forflytter seg over i tilbedelsen av den romerske guden Cybele, også kalt «alle guders mor»: «[I]t was said that the temple of Cybele was splendid and thronged with worshippers who performed nameless ceremonies at the bidding of a Phrygian priest» (Lovecraft 1999: 92). Slottets arkeologi viser at de la Poer-familien har blitt påvirket av mange ulike religiøse retninger

gjennom århundrene, og det kan være gjennom blandingen av disse at det kannibalistiske elementet har dukket opp. De antropologiske funnene i grotten, viser at det har blitt utviklet en ny rase i grotten, en blanding av menneske og dyr:

When Dr. Trask, the antropologist, stooped to classify the skulls, he found a degraded mixture which utterly baffled him. They were mostly lower than the Piltdown man in the scale of evolution, but in every case definitely human. Many were of higher grade, and a very few were the skulls of supremely and sensitively developed types (Lovecraft 1999: 105).

Et vesen som er halvt menneske og halvt dyr regnes som monstrøst, ved at det er en konflikt mellom to eller flere kulturelle klasser. Den ene måten dette kan bli gjort på, forklarer Noël Carroll, er gjennom sammenblanding, som konstruerer vesener som overskrider kategoriske forskjeller, som blant annet inne/ute og levende/død (Carroll 1990: 43). Dette inkluderer også vesenene i «The Rats in the Walls», som blir beskrevet som «unmentionable fungous beasts wallowing in filth» (Lovecraft 1999: 100), og blir et eksempel på Lovecrafts evne til å beskrive det ubeskrivelige.

Oppsummering

«The Rats in the Walls» er en sammensatt fortelling, med innslag av blant annet okkulte myter, historie, arkaisk fortid, monstrøse vesener, galskap og angivelige overnaturlige hendelser. Novellen etablerer flere motsetningspar som fremhever kontraster i fortellingen. Den mest fremtredende er lys og mørke, som henspiller på forskjellene mellom det som er skjult i kryptens mørke og det som ligger oppe i dagslys. Delapores familiehistorie har lenge ligget mørkelagt, men ettersom den gradvis kommer frem i lyset går protagonistens liv mot undergangen.

Katter og rotter representerer i denne fortellingen hver sin side av det animalistiske elementet, der den ene ligger tett opptil det monstrøse og ekle, mens den andre er knyttet til en mer spirituell tilværelse. I følge Carroll oppnår vesener som allerede blir oppfattet frastøtende og ekle en horror-effekt når trusselen de frembringer blir økt, altså at de opptrer i masser. Dette kan sammenstilles med rollen til rotte-hæren i «The Rats in the Walls», som blir en modell for hvordan vi ser for oss rottene som kryper i veggene. Kattenes rolle kan knyttes til den keltiske *Cait Sith*, som sies å ha evnen til å velsigne eller forbanne hus, og slik kan sees på som en slags husets vokter.

Til tross for at rottene representerer det monstrøse i fortellingen, er de aldri i synlig direkte kontakt med noen av hovedkarakterene. Et av de ubesvarte spørsmålene i novellen er om rottene går igjen i veggene, eller om det monstrøse elementet er en del av Delapores. Hvilken løsning man tror på spiller imidlertid ikke så stor rolle, det viktigste er tvilen som oppstår mellom de to retningene. De la Poer-familien er uansett et monstrøst innslag i novellen, da det er dem som står for alle de grusomme legendene og mytene, samt det som finnes i krypten. Selv om vi ikke vet hva som er sant og ikke, bidrar likevel alle til å skape en grotesk stemning, og en effekt som søker seg mot horror fremfor terror.

Et verktøy Lovecraft bruker mye i sine noveller er frykten for det ukjente. Denne frykten kan kobles sammen med hans rasistiske meninger, som kommer til uttrykk i flere av hans fortellinger. Det ukjente er som regel knyttet opp mot noe monstrøst, som antyder at det man ikke kjenner som regel er noe farlig. Vesenene som blir funnet i krypten er halvmennesker, og kan antyde at blanding av raser er urent, og bør unngås. Lovecrafts sterke meninger kommer likevel ikke i veien for hans evne til å skape skremmende atmosfærer og spennende historier, og hans bidrag til horrorsjangeren har fungert som inspirasjon for mange av sjangerens senere bidragsytere.

Lovecrafts forfatterskap befatter seg mest med det som kan betegnes *weird fiction*, som har rot i horrortradisjonen. Likevel finner det mange likhetstrekk med sentrale verk innenfor den gotiske litteraturen. Lovecraft viser dette gjennom artikkelen «Supernatural Horror in Literature», der han tar for seg den historiske utviklingen til horrorfiksjon, med rot i Walpoles *The Castle of Otranto*. Til tross for en viss likhet, bruker Lovecraft elementer som distanserer ham fra de gotiske forfatterne fra 1800-tallet. «The Rats in the Walls» inneholder terror, men det er likevel de groteske beskrivelsene, som Ann Radcliffe forsøkte å distansere seg fra, som står i sentrum i novellen. Lovecrafts litterære retning baserer seg på en mer visuell form for skrekk og usikkerhet, der alt man trodde man visste kan snus på hodet med en enkelt setning.

Kapittel 5

«Sometimes They Come Back»

All my life I've been going to see scary movies, beginning with 1950s black-and-white monsterfests like *The Black Scorpion* and *Earth vs. the Flying Saucers* (King 2012a: ix).

Stephen King har vokst opp i et samfunn der både horrorfilmer og horrorlitteratur har vært tilgjengelig i store mengder. Hans forfatterskap har derfor blitt påvirket av flere storheter innenfor sjangeren. Selv fremhever han blant annet H.P. Lovecraft og Richard Matheson som viktige inspirasjonskilder. Kings forfatterskap teller over 500 titler, og en rekke av fortellingene hans har blitt filmatisert. Historiene tar for seg mange ulike tema, men en stor del av dem ligger innenfor det som er overnaturlig og «horribelt». King hadde lenge en slags dobbeltrolle innenfor horrorfiksjonen. Han var en forfatter som klarte å nå ut til massene, samtidig som han hadde en kult-status på linje med blant andre H.P. Lovecraft (Hoppenstand Gary 1987: 4). Det er imidlertid vanskelig å skulle identifiseres med både bredde og nisje samtidig, og i dag er han nok mest kjent som forfatter av populærlitteratur. Gjennom å bruke de tradisjonelle og fundamentale skrekkmotivene fra den gotiske litteraturen, men samtidig forflytte dem til et mer gjenkjennelig miljø, har han gjort skrekkliteraturen tilgjengelig for et større publikum. Fortellingene viser ofte frem baksiden av det tilsynelatende «perfekte» forstadslivet i Amerika, og de blir ofte referert til som historier om «det amerikanske mareritt». «Sometimes They Come Back» ble første gang utgitt i magasinet *Cavalier* i 1974, men ble to år senere inkludert i novellesamlingen *Night Shift*.

Sammendrag

Etter lang tids leting har Jim Norman fått jobb som engelsklærer på en videregående skole i Stratford, Connecticut, der han bor med sin kone Sally. Det viser seg imidlertid at Jims fortid inneholder noen traumatiske hendelser som skal vise seg å bli problematiske. Samme dag han har fått jobben, kommer en gammel drøm tilbake til ham, en drøm han ikke har hatt på lang tid. Jim får ansvaret for en klasse som består av elever med læringsvansker, der de aller fleste av dem ikke er spesielt lærevillige. Samtidig får leseren vite, gjennom en drøm, at Jim

som 9-åring var vitne til mordet på sin bror, Wayne, og at gjerningsmennene var en gjeng på tre *greasers*⁴. Tilbake i nåtiden går alt tilsynelatende fint, frem til juleferien, da Jim får vite at en av elevene hans har blitt påkjørt og drept. Da han kommer tilbake på jobb, har den drepte eleven blitt erstattet med en ny, som Jim mener å gjenkjenne som Robert Lawson, en av greaserne som var med på å drepe broren. Lawson ser ut til å være på samme alder som han var da Wayne ble drept. Jim velger å tro han har sett feil, og at han bare er sliten. Imidlertid dør to elever til i løpet av kort tid og blir erstattet av David Garcia, og Vincent 'Vinnie' Corey, som også ser ut til å være på samme alder som i 1958. Jim er nå livredd og tar kontakt med en pensjonert politibetjent, Donald Nell, som han kjenner fra barndommen. Nell kan avsløre at de tre ungdommene døde i en bilulykke, like etter brorens død i 1958. Kort tid etter denne oppdagelsen blir Jims kone, Sally, drept av greaserne. For å få slutt på det hele avtaler Jim å møte de tre gjenferdene på skolen, der han påkaller en demon for å bli kvitt dem. Demonen kommer i form av Jims døde bror og får de tre «greaserne» til å forsvinne. Han snur seg så mot Jim og sier: «I'll be back, Jim», som en advarsel om at marerittet ikke nødvendigvis er over likevel.

Fortellerstemme

«Sometimes They Come Back» blir fortalt av en heterodiegetisk forteller, på det ekstradiegetiske nivået. Dette vil si at fortelleren står utenfor handlingen, men har likevel mye innsyn i det som skjer. Novellen blir fokalisert gjennom Jim Norman, noe som betyr at vi ser handlingen gjennom hans øyne, men at de blir fortalt fra et tredjepersonsperspektiv. Fortelleren har en refererende stil og fokuserer på fortellerhandlingen fremfor å fremme egne kommentarer eller observasjoner til hendelsene. Dette samsvarer med det som kalles den «klassiske» fortellerposisjonen, der et etterstilt narrativ blir presentert av en forteller, med en ubestemmelig avstand mellom det fortalte nivået og det fortellende nivået (Genette 1980: 220). Avstanden er heller ikke relevant i dette tilfellet, da fortelleren og Jim Norman ikke har noe eksplisitt forhold. Fortelleren fyller en funksjon i diegesen, men er ellers ikke deltakende i annet enn å beskrive Jims humør og reaksjoner. Likevel fremmer bruken av et tredjepersonsperspektiv noen forskjeller sammenliknet med en jeg-forteller. Den mest fremtredende er avstanden leseren får til hovedpersonen. Til tross for at Jims tanker og

⁴ Medlemmer av en ungdoms sub-kultur på 1950-tallet, navngitt ut ifra sin hårstil. Ligner på det vi i dag kaller rockabilly.

følelser blir presentert gjennom fortellerens narrativ, følger man ikke tankeprosessen hans på samme måte som med en jeg-forteller, der man har direkte innsyn i karakterens tankerekke.

Noen fragmenter av Jims tanker slipper imidlertid gjennom, og presenteres direkte til leseren gjennom kursiv skrift. De fleste av disse setningene er knyttet til greasernes tilrop under angrepet på de to brødrene, og er de eneste stedene der gjengangerne kommer i direkte tale. Effekten av disse setningene er at leseren for et lite øyeblikk blir revet ut av handlingen, og fraktet tilbake til fortiden. Små fragmenter slipper gjennom og bryter med den normalvirkeligheten som er bygd opp. Noen av de kursiverte setningene bærer imidlertid også preg av å være tanker som motstrider det Jim egentlig ønsker å gjøre. «It had been on the tip of his tongue to spill everything. But how could he? It was worse than crazy. Where would you start? The dream? The breakdown? The appearance of Robert Lawson? No. With Wayne – your brother» (King 2012b: 244). Gjennom disse kursiverte setningene får leseren direkte innsikt i Jims tanker som viser frem ærlige og umiddelbare fragmenter fra hans indre.

Etterstilte narrativ som berettes av en jeg-forteller inkluderer ofte en garanti for at hovedpersonen klarer seg, siden leseren vet at fortelleren på et senere tidspunkt i livet har hatt mulighet til å føre sin historie videre. I noveller som benytter en utenforstående tredjepersonsforteller finnes ikke noen slik garanti. Jims fortelling blir fortalt uavhengig av om han overlever eller ikke. Hans skjebne ligger derfor helt åpen, noe som hos leseren skaper et bekymringselement vedrørende hvorvidt han kommer til å overvinne gjengangerne. De tre elevene ser ikke ut til å ha noen grenser for hvor langt de vil gå for å fullføre mordet på Jim, og dette resulterer i at alle som står ham nær er i fare.

En subjektiv fremstilling av opplevde hendelser medfører at leseren følger protagonistens tvil vedrørende om det han eller hun ser er slik det oppfattes. Ved at en utenforstående beretter hva protagonisten ser, svekkes denne effekten. Selv om fortelleren hverken bekrefter eller avkrefter om Jims nye elever er de samme som angrep broren hans, er ikke tvilen like fremtredende som den er i historier som berettes av en jeg-forteller. Det finnes ingen grunn til å anta at fortelleren ikke er troverdig, og man blir derfor lettere overbevist om at noe overnaturlig har trengt seg inn i Jims virkelighetsfære.

Innenfor Todorovs teori om fantastisk litteratur, vil «Sometimes They Come Back» falle under kategorien «fantastic marvellous», siden det blir bekreftet at overnaturlige

vesener er til stede i novellen. «He looked dully down at the picture. No question about this one. The crew cut had been replaced by long hair, but it was still blond. And the face was the same, Vincent Corey. Vinnie, to his friends and inmates» (King 2012b: 249). Tvilen i dette tilfellet går dermed heller på hvorvidt Jim vil bli trodd dersom han betror seg til noen. Han er nær ved å avsløre sine problemer til både Mr. Nell og Sally, men trekker seg i siste øyeblikk. Dette fører til at han blir alene igjen med problemene sine etter Sallys dødsfall, uten noen å kunne betro seg til.

Novellen inneholder imidlertid et segment der fortelleren går fra å være en utenforstående tredjepart, til å henvende seg direkte til leseren, som om vi selv har gått inn i rollen som Jim. Dette foregår i forbindelse med at Jims mareritt blir presentert i sin helhet. Samtidig forandres temporaliteten fra preteritum til presens, som bidrar til å trekke leseren ytterligere inn i handlingen. «Then you're underneath, and some of the shadows detach themselves from the walls and a tall kid with a blonde crew cut and a broken nose pushes Wayne against the sooty cinder-blocks and says: *Give us some money*» (King 2012b: 236). Skiftet til et andrepersonsperspektiv bryter opp narrativet, samtidig som tempoet roes ned.

Drømmen har karakter av et narrativt eksperiment, der leseren får føle hvordan det er å være i Jims situasjon, og kan slik lettere sette seg inn i hans mentale tilstand. En andrepersonsforteller brukes i dag ofte i forbindelse med interaktive spill, der man ser alt gjennom øynene til hovedkarakteren. Dette skiftet lar oss se situasjonen slik Jim selv ser den, og tilfører fortellingen en høyere intensitet ved at man får følelsen av å selv løpe fra angriperne, fremfor å bare være en tilskuer.

Tone og atmosfære

«Sometimes They Come Back» åpner med at Jim Norman nettopp har fått seg jobb, og stemningen i begynnelsen er preget av lettelse og glede. Gleden er imidlertid kortvarig, da Jims gamle drøm, eller rettere sagt mareritt, vender tilbake. Drømmen indikerer at noe traumatisk har skjedd i Jims barndom, som han ikke får fred fra. Lettelsen over å ha fått jobb blir derfor delvis overskygget av en urolighet, blandet med et element av uvisshet. Den dominerende stemningen i novellen er i tråd med hva King selv betegner som «terror». Terror har blitt forstått på mange måter siden Ann Radcliffe etablerte sitt kjente skille mellom «terror» og «horror». King har en mer visuell tilnærming til sin definisjon, der han skiller mellom terror, horror og det han kaller «gross-out»:

The Gross-Out: the sight of a severed head tumbling down a flight of stairs, it's when the lights go out and something green and slimy splatters against your arm. The Horror: the unnatural spiders the size of bears, the dead waking up and walking around, it's when the lights go out and something with claws grabs you by the arm. And the last and worse one: Terror, when you come home and notice everything you own had been taken away and replaced by an exact substitute. It's when the lights go out and you feel something behind you, you hear it, you feel its breath against your ear, but when you turn around, there's nothing there... (King 2012a: 279)

Terror er, i følge King, det beste verktøyet for å frembringe frykt-følelsen, og gir en langvarig effekt i motsetning til det mer sjokk-baserte horror. Terrorbegrepet blir brukt eksplisitt flere steder i «Sometimes They Come Back», og er som regel nevnt i forbindelse med gjengangerne. «He turned the next page, glanced down at a school photo of Robert Lawson, then looked again. Terror suddenly crept into the pit of his belly and coiled there, warm and hissing» (King 2012b: 240). Terror-følelsen knyttes opp til Jims økende uro og blir i noen tilfeller beskrevet som en drømmende følelse. «Dreamy terror» er mest sannsynlig en følelse som har oppstått i forbindelse med Jims mareritt om brorens mord. Det som ligger tettest opp mot horror i novellen, er øyeblikket der Jim ser Wayne bli knivstukket, samt når Vinnies ansikt plutselig dukker opp rett utenfor telefonautomaten han står i. «He turned, and stared into a horrid, squashed face plastered up against the glass, framed in two spread hands, the splayed fingers flattened white against the glass, as was the tip of the nose. It was Vinnie, grinning at him. Jim screamed» (King 2012b: 254).

Et eksempel på *gross-out*, slik det bestemmes i Kings definisjon, inntreffer når Jim skal fremkalle demonen gjennom et omfattende offer-ritual:

He opened his pocketknife, turned to his desk, laid his right hand down flat, and hacked off his right index finger with four hard chops. Blood flew across the blotter in dark patterns. [...] At last, with an impatient grunt, he threw the knife away, snapped the bone, and ripped the finger free. He picked them both up like breadsticks and threw them into the pentagram (King 2012b: 263).

Alle de tre nivåene som King bruker for å definere skrekksjangeren er dermed tilstede i novellen, men likevel er terror den stemningen som dominerer. King sier selv om sin bruk av de tre elementene: «I recognize terror as the finest emotion, and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud» (King 2012a: 40). Han tar slik et slags oppgjør med mye av skrekklitteraturen vi kjenner til i dag, som ofte har en tendens til å gå for billige og enkle løsninger for å fremprovosere en skremmende effekt. Denne novellens eksempel på

gross-out virker imidlertid å utover det å skape en kvalmende følelse hos leseren. Det viser at Jim er nødt, og villig, til å ofre mye for å bli kvitt åndene fra fortiden, samt at man ikke får hjelp av demoner uten å gi noe tilbake.

Novellen inneholder også en atmosfære av uløselighet og undergang. Undergangen vises blant annet gjennom Jims døde familie. Broren ble drept og moren døde av kreft, mens faren får ikke leseren vite noe om. Dette kan tyde på at Sally er Jims eneste familie. Jim oppfyller derfor individualitetskravet til den gotiske helten, særlig etter at Sally også går bort. Morens dødsfall førte til at Jim valgte læreryrket, siden det hadde vært Waynes drøm.

'I was in my senior year and practice teaching. My mother had died the summer before – cancer – and in my last conversation with her, she asked me to go right on and finish. My brother, my older brother, died when we were both quite young. He had been planning to teach and she thought...' [...] 'I did as she asked,' he said, leaving the tangled relationship of his mother and his brother Wayne (King 2012b: 229-230).

Jim har på en måte forsøkt å tre inn i rollen som sin bror. Læreryrket ser imidlertid ikke ut til å passe hans mentale tilstand spesielt godt, og han opplever å få panikkanfall i forbindelse med en voldsepisode på skolen. Det kan se ut til å være en kobling mellom Jims forsøk på å oppfylle Waynes drøm, og ulykkene som forfølger menneskene nær ham. Tidlig i Jims utdanningsløp ble Sally påkjørt, og eieren av den andre bilen forsvant fra åstedet. Den skyldige kjørte en «hot rod»⁵, og denne biltypen går igjen i flere av «ulykkene» som rammer Jims elever. Dermed kan gjerningsmennene ha vært de samme som nå truer Jim, med tanke på at de tre greaserne også kjørte en hot rod i bilulykken der de ble drept. Dette er imidlertid kun antakelser, men det hintes til gjennom teksten ved stadige gjentakelser av biltypen i ulike sammenhenger.

Ulykkene som rammer Jims elever, minner ham på undergangen som truer: «Dead? Fifteen years old. His own mortality suddenly whispered through his bones like a cold draught under a door» (King 2012b: 239). I følge Fyhr er både fysiske og psykiske trusler med på å skape undergangs atmosfæren. I tillegg til de eksplisitte beskrivelsene av dødsfall og død kan teksten også inneholde bud om hovedpersonens død, enten fra andre eller fra protagonisten selv (Fyhr 2003: 87). I «Sometimes They Come Back» minner greaserne stadig

⁵ Typisk amerikansk bil som var svært populær i greaser-kulturen. Den hadde stor motor for å kunne oppnå større fart.

Jim på hva slags skjebne han har i vente. «'We're gonna kill you, dad. You'll find out about that hole» (King 2012b: 256). Det er derfor ingen tvil om hva deres planer for Jim er.

Atmosfæren av uløselighet skapes delvis av de samme truslene. Greaserne gir ham ingen annen mulighet til å løse situasjonen enn ved å bøte med sitt eget liv, og dermed blir Jim det Fyhr kaller et maktesløst vitne (Fyhr 2003: 90). Han blir stående på sidelinjen imens han ser sine elever dø en etter en. Jim fremstår stort sett ganske rådvill frem til Sallys dødsfall. På et tidspunkt ser det imidlertid ut som om Jim skal klare å bryte ut av rollen som det maktesløse vitnet, nemlig gjennom anvendelsen av okkult magi. Demonens avskjedshilsen gir likevel novellen en ambivalent slutt, som også regnes som et av verktøyene for å skape en atmosfære av uløselighet. Et siste punkt for denne typen atmosfære er fall fra en uskyldstilstand. Jim opplever å gå fra et tilsynelatende normalt hverdagsliv, til å bli oppsøkt av spøkelser. Dette får ham til å oppsøke ritualbasert okkult magi, som kan regnes som et fall fra en normalvirkelighets uskyld, til en verden befolket med onde overnaturlige krefter og vesener.

Horrorplot

Carrolls teori for horrorplots tar utgangspunkt i at horrorfortellingene følger noen grunnleggende formler i sin oppbygging. De samme motivene og figurene går igjen i sykluser. I disse dager ser man for eksempel en utstrakt bruk av vampyrer og zombier i fantastisk litteratur og film. Kings novelle kan sees på som en moderne versjon av den tradisjonelle spøkelsesfortellingen. De vanligste spøkelsesfortellingene involverer tilbakekomsten av døde personer som har noe usagt eller ugjort, som ønsker at noe som har vært holdt hemmelig skal komme frem i lyset, eller som ønsker hevn eller et oppgjør med en tidligere situasjon (Carroll 1990: 98). Det utradisjonelle i Kings fortelling, er at hovedpersonen ikke er skyldig i noe annet enn å ha vært vitne til sin brors mord, og han har dermed ingen mulighet til å løse situasjonen uten selv å bøte med livet. Det blir likevel litt feil å kalle greaserne for spøkelser, i alle fall slik vi tradisjonelt forstår dette fenomenet. De blir presentert som vanlige mennesker, som ingen ville reagert på dersom ikke Jim hadde gjenkjent dem fra barndommen, men de er unaturlige skapninger i det at de allerede er døde. Kanskje er «gjenferd» en bedre betegnelse på Kings moderne gjengangere. Uansett betegnelse har de tre greaserne samme funksjon som et spøkelse ville hatt i en liknende rolle. De kommer fra hovedkarakterens fortid og er ute etter å fullføre det de begynte på

seksten år tidligere, tilsynelatende uten noen annen motivasjon enn at de vil gjøre seg ferdig med saken.

Begynnelsesdelen i Carrolls teori inneholder hovedsakelig en introduksjon av hovedkarakterene. I «Sometimes They Come Back» benyttes den første delen av novellen til å gjøre leseren kjent med Jim og Sallys hverdagsliv, men den introduserer oss også for Jims traumatiske fortid. Samtidig brukes begynnelsesdelen vanligvis til å gjøre publikum oppmerksom på tilstedeværelsen av en ond kraft, et mystisk ubestemmelig nærvær, et monster eller noe tilsvarende. Dette skjer, i følge Carroll, enten gjennom at publikum fra starten av får vite hva eller hvem dette nærværet er, eller i form av et mysterium. I Kings novelle skjer det første dødsfallet et halvt års tid etter at Jim har begynt i sin nye jobb. En av elevene dør i en påkjørsel, et dødsfall som ikke nødvendigvis er mistenkelig i seg selv. Den døde elevens plass blir imidlertid fylt av en ny elev som har det samme fødselsmerket som en av brorens mordere. Dette medfører et brudd på Jims virkelighetsforståelse, og han prøver så godt han kan å finne en rasjonell forklaring: «By period seven, he had brought all the civilized rationalizations into play. He told himself there must be thousands of kids with red birthmarks on their chins. He told himself that the hood who had stabbed his brother that day sixteen long dead years ago would now be about thirty-two» (King 2012b: 240). Til tross for rasjonaliseringsforsøket blir Jim etter en stund helt sikker på at den nye eleven er den samme som knivstakk broren for seksten år siden, og fortellingen går dermed over i oppdagelsesfasen, som er der hvor det unaturlige vesenets tilstedeværelse blir kjent for karakterene i fortellingen. Som en bekreftelse på oppdagelsen skjer den samme situasjonen to ganger til; en elev dør i en ulykke, og blir erstattet av en ny greaser. I Kings novelle skjer oppdagelsen gradvis, og det er derfor en overlapping mellom begynnelsesdelen, der det monstrøse innslaget etableres, og oppdagelsesdelen, der Jim får vite om gjengangerne.

Bekreftelsessegmentet i novellen handler i stor grad om at Jim må bevise ovenfor seg selv at situasjonen er som han tror. Donald Nell er en viktig karakter i denne sammenhengen. Han representerer på et vis autoriteten Jim må overbevise, men han velger likevel å ikke fortelle Nell om sine oppdagelser. Isteden snus rollene om, og det blir Nells oppgave å bekrefte Jims mistanker om at de tre elevene i klassen hans allerede er døde. Gjengangerne gjør heller ikke noen stor innsats for å skjule sin identitet, og kommer stadig med kommentarer som henter til deres kobling med Jims fortid. Rett etter at Vinnie Corey har kommet inn i klassen til Jim, utbryter han: «How's your brother?» (King 2012b: 249), og i

dette øyeblikket er det ikke lenger noen tvil om at det er de samme som drepte Jims bror seksten år tidligere. Drapet på Jims kone, Sally, utløser en handlingskraft hos ham, og han forstår at han selv må ta tak i situasjonen. Novellen går dermed over i konfrontasjonsdelen, som ender med at Jim overviner gjenferdene, mens situasjonen med demonen ikke blir avklart. «Sometimes They Come Back» tilsvarer det Carroll kaller et «komplekst oppdagelsesplot», som inneholder delene begynnelse, oppdagelse, bekreftelse og konfrontasjon (Carroll 1990: 99).

Huset

«Sometimes They Come Back» skiller seg fra tradisjonelle gotiske fortellinger, ved at handlingen er forflyttet fra det isolerte hjemsøkte slottet og spøkeshuset, ut til de amerikanske forstedene. En stor del av Kings verker sentrerer seg rundt det hverdagslige livet til amerikanske familier, der alt tilsynelatende er som normalt, før ukjente krefter eller vesener bryter inn. I «Sometimes They Come Back» utspiller det meste av handlingen seg på Jims arbeidsplass, Davis High, og det er først og fremst her vi møter de overnaturlige innslagene i novellen. Skolen ser imidlertid ut til å fylle noe av den samme funksjonen som det hjemsøkte huset tidligere hadde, ved at den legger til rette for en skremmende og mystisk atmosfære, der overnaturlige innslag kan forekomme.

Davis High was a forbidding rockpile that housed a remarkably modern plant – the science wing alone had been funded at 1.5 million in last years budget. The classrooms, which still held the ghosts of the WPA workers who had built them and the postwar kids who had first used them, were furnished with modern desks and soft-glare blackboards. [...] But after the kids were gone, something old and brooding seemed to settle over the halls and whisper in the empty rooms. Some black, noxious beast, never quite in view (King 2012b: 232).

Ved å trekke inn vitenskap og mystiske, udefinerte krefter i beskrivelsen, klarer King å gjøre om en hverdagslig setting til noe fremmed og skremmende. Ord som «forbidding», «ghosts», «old and brooding» og «black, noxious beast» setter preg på stemningen, og fremhever nærværet av noe unaturlig. En hverdagslig setting er noe mange kan kjenne seg igjen i, og dette gjør handlingen i fortellingen desto mer skremmende for publikum. Skolebygningen har imidlertid vært brukt flere ganger som setting i den gotiske tradisjonen, blant annet i Poes «William Williamson» fra 1845. Skolen passer godt som setting for gotikken grunnet sine lange, mørke haller, utallige ganger og mengder av rom. I «Sometimes

They Come Back» er fokuset imidlertid mer på karakterene enn omstendighetene rundt, og skolen får dermed ikke utnyttet sitt potensiale som setting til fulle.

Skolen blir mot slutten av novellen også et åsted for utøvelse av okkult magi, og dette gir settingen et tydelig gotisk preg. Jim er desperat etter å bli kvitt gjengangerne, og bruker boken *Raising Demons* for å få det gjort. Han gjenskaper omgivelsene fra mordet i et klasserom, og påkaller en demon ved hjelp av personlige gjenstander og offergaver. De okkulte ritualene tilfører novellen et historisk element, og dette er i tråd med tidligere fortellinger innenfor den gotiske tradisjonen. Det at Jim klarer å påkalle en demon uten å være i nærheten av plasser som tidligere ble forbundet med denne typen ritualer, viser at det i den moderne horrorfortellingen er mer fokus på selve ritualet, og ikke nødvendigvis stedet det utøves. Generelt fremstår det overnaturlige mer løsrevet fra settingen, og er heller personlig forankret.

Til tross for at skolen har tatt over noe av rollen til det hjemsøkte huset i denne sammenhengen finnes det et hus også i denne novellen. Det er bare ikke hjemsøkt på samme måte som tidligere. Jims bolig fremstår først som et slags fristed, der han får pause fra vanskelighetene på arbeidsplassen. Scenene i huset foregår hovedsakelig mellom Jim og Sally, men samtalene dem i mellom viser egentlig mer av hva som ikke blir sagt enn det som sies. Etter Sallys dødsfall virker det som om husets status som fristed oppheves, og dette resulterer i en ubehagelig telefonsamtale for Jim:

An hour later the phone rang, jolting him out of a light doze. He groped for it.
'You're next, Norm.'
'Vinnie?'
'Man, she was like one of those clay pigeons in a shooting gallery. Wham and splatter.'
'I'll be at the school tonight, Vinnie. Room 33. I'll leave the lights off. I'll be just like the overpass that day. I think I can even provide the train'
(King 2012b: 260).

Dette er nok et eksempel på at det monstrøse innslaget i denne novellen er frigjort fra stedsforankringen som har vært sentral i tidligere gotiske tekster.

Kings amerikanske mareritt

Novellen blir ofte karakterisert med formelen «et fragment av et liv». Den er en sjanger der ulike scener i et livsløp kan utforskes. Dette utforskningselementet er meget sentralt i «Sometimes They Come Back». Jim Norman har et tilbakevendende mareritt om mordet på

sin bror, der greaserne truer med at han er neste i rekken. Og det er nettopp det som skjer. King slipper Jims mareritt inn i hans verden for å undersøke hvilke følelser og reaksjoner som blir fremprovosert i en slik situasjon. Han bruker tradisjonelle gotiske motiver, men plasserer dem i landskapet til den amerikanske kjernefamilien.

Det ligger et betydelig skrekkpotensiale i USA som setting. Det amerikanske livet, og spesielt forstadstilværelsen, blir ofte fremstilt som et fullkomment samfunn der alle lever tilsynelatende perfekte liv. Den amerikanske drømmen er i fokus og indikerer at det å oppnå suksess og lykke er opp til individet selv, og likeledes ens egen feil om dette mislykkes. Det idylliske forstadslivet fremstår som regel for godt til å være sant, og det fungerer derfor godt som et utgangspunkt i forbindelse med novellens utforskningselement. Et begrep som kan brukes om denne typen settinger er *Stepford suburbia*⁶, etter Ira Levins roman *The Stepford Wives*. Stepford suburbia betegner et samfunn eller en by som bærer på en mørk hemmelighet, og fremstår i visse tilfeller så perfekt at det gir en uhyggelig stemning.

I *Danse Macabre* presenterer King en dualistisk måte å forstå horroretekster på, som krever en allegorisk lesning. Dette fortolkningssynet består av to nivåer: «the gross-out», og det artistiske nivået. Gross-out betyr i dette tilfellet at en kulturell norm krenkes for en sjokk-effekt. Det artistiske nivået er i følge King en søken etter noe bakenfor kunsten, for å finne «the phobic pressure points» (King 2012a: 19). De bøkene eller filmene som synes mest suksessfulle, har alltid noen bakenforliggende motiver, som uttrykker folkets nasjonale engstelse i form av psykologiske, økonomiske eller politiske problemer fremfor frykten for noe overnaturlig. Med andre ord kan et horrorverk alltid leses allegorisk, og dermed som et uttrykk for menneskelige bekymringer.

I «Sometimes They Come Back» er Jims mentale tilstand i fokus. Det virker ikke som om han har fortalt noen om situasjonen med Wayne, ikke en gang hans kone. Jims sammenbrudd intraff i en situasjon der en svakere elev ble banket opp av to eldre. Da Jim prøvde å løse situasjonen ble han slått ned selv. Dette resulterte i panikkanfall hver gang han nærmet seg skolen. Satt i forbindelse med hans tilbakevendende drøm er det rimelig å anta at denne situasjonen minnet Jim om hendelsen med Wayne og «greaserne», og at det var derfor reaksjonen ble så kraftig. Samtidig kan fortellingen også leses som en kritikk mot mobberne som går etter de svakeste i samfunnet.

⁶ Dette er ikke et konvensjonelt begrep, men jeg synes likevel det betegner godt den typen samfunn King forsøker å fremstille i flere av sine verker.

I «Sometimes They Come Back» tematiseres det amerikanske marerittet helt eksplisitt, gjennom Jims drømmer om broren. I gotisk litteratur er drømmer ofte uttrykk for noe som ennå ikke har skjedd, eller som bearbeidelse av hendelser i fortiden som sinnet ikke klarer å takle i bevisst tilstand. Det antydes gjennom fortellingen at Jim ikke har snakket med noen om det han var vitne til for seksten år siden. Etter sammenbruddet gikk han en liten stund til en terapeut, men sa angivelig ingenting om hendelsene som lå i forkant. Drømmene er en konstant påminnelse om det som har skjedd, og virker som et forstyrrende element i Jims liv snarere enn en bearbeidelse. Det at marerittet gjør inntog i Jims liv, tvinger ham til å konfrontere de traumatiske hendelsene. Drømmene fungerer likevel som et frempek mot det som senere skal skje ved at Jim gjenskaper situasjonen for å bli kvitt gjenferdene. Dermed følger drømmeelementet i «Sometimes They Come Back» tradisjonen innenfor den gotiske sjangeren.

Uvisshet

Uvisshet er et sentralt verktøy som blir brukt i store deler av den gotiske tradisjonen. Terror, som King trekker frem som horrorfiksjonens fremste effekt, spiller på følelsen av at noe lurar i bakgrunnen uten at man klarer å sette fingeren på hva det er.

What's behind the door or lurking at the top of the stairs is never as frightening as the door or staircase itself. And because of this, comes the paradox: the artistic work of horror is almost always a disappointment. It is the classic no-win situation. You can scare people with the unknown for a long, long time [...], but sooner or later, as in poker, you have to turn your down cards up. You have to open the door and show the audience what's behind it (King 2012a: 133).

Det er altså vanskelig å foreta en avsløring uten at det for publikum ender i skuffelse etter å ha bygget opp et fenomen over flere sider. Derfor, sier King, vil det alltid finnes en gruppe horrorforfattere som mener at den beste måten å håndtere problemet på er aldri å foreta avsløringen. Han selv er ikke en del av dem. Det blir lagt frem flere spørsmål i løpet av fortellingen, men de aller fleste blir besvart. De overnaturlige vesenene beskrives eksplisitt, uten at det ødelegger terror-effekten i novellen. Uvissheten King selv sikter til er i møtet med det monstrøse, der fallhøyden allerede kan være stor. Han bruker imidlertid elementet i forbindelse med novellens avslutning, som kan sees på som en slags «fortsettelse følger», men uten at man noen gang får noe mer informasjon om demonens tilbakekomst.

Skrekktopos

I *Danse Macabre* spør King hva som skremmer oss i dag, og han trekker frem det som kan kalles «nye skrekktopos». Blant dem han nevner er kraftig overvektige personer, så store at de har problemer med å fungere i hverdagen, personer med ekstreme kviseutbrudd og venstrehendte personer. Det han prøver å poengtere med disse eksemplene er at alle fysiske og mentale menneskelige avvik på et eller annet tidspunkt i historien har blitt sett på som monstrøse. Det monstrøse i horrorfortellinger er ofte et uttrykk for det samfunnet ser på som unormalt og som avvik fra normen. Det monstrøse i «Sometimes They Come Back» virker imidlertid heller å være uttrykk for den umotiverte ondskapen. Det symboliserer de menneskene som utøver forferdelige handlinger for ondskapens skyld, uten noen vinning enn å påføre andre skade. Greaserne kan sees på som en manifestering av ungdomsgjengene som angriper de svake som ikke har mulighet til å forsvare seg selv.

Okkult magi er et element som er omgitt av mystikk. I novellen blir det presentert som en siste utvei, men det tilfører likevel ikke noen umiddelbar løsning. «Jim remembered the warning in *Raising Demons* – the danger involved. You could perhaps summon them, perhaps cause them to do your work. You could even get rid of them. But sometimes they come back» (King 2012b: 267). Novellen ender uten at vi får noen avklaring på om demonen er borte for godt, eller om den kommer til å bli et nytt problem i Jims liv. Uvissheten blir derfor hengende igjen etter fortellingens slutt selv om Jim klarte å få de terroriserende gjengangerne til å forsvinne.

Spøkelsers tilstedeværelse i gotiske fortellinger er ofte knyttet opp mot uløste situasjoner i en karakters fortid. Jim har vanskeligheter med å forstå hvorfor de tre elevene har kommet tilbake og spør derfor Vinnie direkte: «'You gave me sixteen years of bad dreams. Wasn't that enough? Why now? Why me?' Vinnie looked puzzled, then smiled again. 'Because you're unfinished business, man. You got to be cleaned up'» (King 2012b: 255). Det kan virke som om Jims død er eneste løsningen på situasjonen. Jim er dermed et uskyldig offer i situasjonen, uten mulighet til å løse den med realistiske metoder. De tre elevene representerer en kontinuerlig trussel for Jim, og forårsaker flere skrekksituasjoner i hans liv. Spøkelser er ofte knyttet opp mot et hevnmotiv, selv om det i dette tilfellet er helt ubegrunnet, og representerer et urent vesen som blander grensene mellom levende og død.

Oppsummering

«Sometimes They Come Back» blir plassert innenfor horrorsjangeren, men benytter seg likevel av flere motiver fra den gotiske tradisjonen. Det er derfor store forskjeller på denne novellen og de tidligste bidragene til den gotiske sjangeren. Mange er et resultat av den historiske utviklingen. Folk i som lever i dagens samfunn, relaterer seg ikke lenger til overklassefamilier som bor i gotisk utformede slott, og det kan nok være en av grunnene til at Kings fortellinger fra de amerikanske forstedene har slått så godt an.

Den mest åpenbare forskjellen på denne novellen og de tre andre er at King har beveget seg bort fra det hjemsoekte huset, slik det tradisjonelt er fremstilt. Huset i denne fortellingen er et helt vanlig hjem, der Jim bor med sin kone Sally. Boligen er skjermet fra det overnaturlige helt frem til Sally blir drept, først da blir Jim kontaktet av gjengangerne i sitt eget hjem. Selv om det ikke er hjemsoekt er huset likevel ikke noen trygghetssfære. Litt av poenget med novellen virker å være at det overnaturlige ikke lenger er bundet til en eiendom eller en slekt, men heller forankret til den personen som er dens mål. Likevel foregår mesteparten av Jim og greasernes sammenstøt på Davis High School, og det er også her Jim konfronterer dem til slutt. Skolen har et mystisk element ved seg, men dette får ikke utspilt seg i noen spesiell grad. Det at King nevner «something old and brooding [...] some black, noxious beast» (King 2012b: 232), fremstår heller som et frempek om at noe overnaturlig kommer til å dukke opp i fortellingen.

Novellen fortelles fra et tredjepersonsperspektiv, og er fokusert gjennom Jim Norman. Vi ser handlingen fra hans synspunkt, samtidig som den blir berettet av en anonym, utenforstående forteller som befinner seg på det ekstradiegetiske nivået. Han fokuserer på sin fortellerrolle, og unngår å komme med personlige kommentarer eller observasjoner om det som skjer. Det er ikke noe eksplisitt forhold mellom Jim og fortelleren, annet enn at narratøren har innsikt i Jims tanker og reaksjoner. Det at fortelleren står utenfor historien, svekker elementet av tvil, som har vært svært sentralt i flere andre gotiske fortellinger. Når fortelleren beskriver de overnaturlige karakterene tror leseren på det uten å stille spørsmål. Jim er på et tidspunkt redd for at han har blitt gal, men denne følelsen går over så fort greaserne begynner å opptre truende.

Atmosfæren i fortellingen skapes av elementer av uløselighet og undergang. Undergangen er merkbar blant annet gjennom alle dødsfallene, som minner Jim på sin egen dødelighet. Undergangsatsfæren blir fremhevet av greasernes psykiske og fysiske trusler.

De sier rett ut til Jim flere ganger at de ønsker ham død, blant annet fordi han er «unfinished business». Det fremsettes aldri noen annen form for løsning enn at Jim må bøte med livet for å få dem til å stoppe, og dette er med på å skape en atmosfære av uløselighet. Jim får rollen som det maktesløse vitnet, som ser alle rundt seg gå under. Han forsøker til slutt å henvende seg til okkulte ritualer for å løse situasjonen, og gjør i prinsippet en «avtale med djevlen». En slik type magi brukes imidlertid ikke uten konsekvenser, og demonens ambivalente avskjed trekker novellen tilbake til det uløselige, siden Jim nå virker å ha fått et nytt problem. Den ambivalente avslutningen er et vanlig verktøy i gotisk tradisjon, og produserer en effekt som blir sittende igjen etter fortellingens slutt.

«Sometimes They Come Back» gjør god bruk av novellens utforskningspotensiale. King slipper Jims mareritt inn i hans virkelighet, og kan slik undersøke reaksjoner og handlinger. Dette er en av horrorfortellingens fremste kvaliteter. Den lar oss oppleve marerittet uten risiko for vår egen sikkerhet. Karakterene tar risikoen for oss, og kan slik være en form for bearbeidelse av våre egne redsler. USA er et godt utgangspunkt for å oppleve marerittet. Forstedene fremstår som tilsynelatende perfekt, men det skjuler seg som regel mer bak fasaden.

Stephen King mener at skrekkfortellinger alltid kan leses allegorisk. I dette tilfellet kan novellen ses på som en fortelling om en ung mann med en traumatisk fortid som skaper trøbbel for ham. Jims mentale tilstand er hele tiden i fokus, og han er redd for å vippe over kanten. Likeledes kan historien leses som et forsvar for de svakere i samfunnet, med gjengangerne som mobbere, og Wayne og Jim de svake som blir tilfeldige offer. Dette ser ut til å være et yndet tema for King, og går igjen blant annet i *Carrie* og *IT*.

Kapittel 6

Sammenligning

Til tross for at Poe, James, Lovecraft og King representerer ulike tidsepoker fra den amerikanske skrekktidstradisjonen har de likevel flere likhetstrekk. King blir regnet for å være *The King of Horror*, mens Lovecraft ansees som selve grunnleggeren til den tradisjonen som kalles *the weird*. James blir av flere beskrevet som en psykologisk realist, mens Poe står i det som har blitt kalt «den sorte romantikken». Likevel benytter de fire forfatterne seg av flere av de samme motivene, dog på litt ulike måter. De fire novellene som behandles i denne avhandlingen kan derfor brukes for å utlede noen varianter av de mest sentrale elementene innenfor den gotiske tradisjonen. De samme motivene kan imidlertid brukes til å betegne noen forskjeller mellom novellene. Mange motiver kunne vært interessante å undersøke i denne sammenhengen, men jeg har valgt ut fem som synes sentrale i alle novellene. De fem dette kapittelet vil behandle er huset, fortellerstemme, atmosfære, tid og det monstrøse, som alle er essensielle innenfor den amerikanske gotikken.

Huset

Det hjemløste huset blir av mange trukket frem som gotikkens grunnleggende og viktigste motiv. Eino Railo betrakter gotikken som hovedsakelig romantisk og fokuserer på det han kaller dens «mentale bilder», som vil si typiske og foranderlige motiv som er sentrale i de romantiske tekstene (Fyhr 2003: 42). Han trekker frem *the haunted castle* som det fremste av disse mentale bildene. Det hjemløste huset er en historisk utvikling av dette bildet, som forlenget motivet også utenfor den romantiske perioden. De fire novellene bruker ulike varianter av dette motivet, og gjennom dem er det mulig å skille mellom noen forskjellige typer hus eller boliger.

I det første alternativet kan det gotiske slottet bestemmes som de «andres» bolig. Denne typen kjennetegnes ved at det ikke er protagonistens eget hjem, og at han derfor ikke er innforstått med boligens regler og rutiner. De «andre» kan referere både til levende mennesker, og døde som går igjen. Slottet er som regel knyttet opp til en gammel slekt som protagonisten ikke er en del av. Ushers hus er et eksempel på denne typen.

Det andre alternativet er forfedrenes hus, og det kjennetegnes ved at det har vært eiendommen til protagonistens slekt i århundrer. Dermed får denne versjonen av huset et historisk element lagt til seg, slik som er gjeldende for blant annet Exham Priory fra Lovecrafts novelle. I dette tilfellet kan huset også være en metonymi for ætten, og det er ofte knyttet en forbannelse til slekten, som går i arv over flere ledd.

Den tredje typen hus er ens eget hjem. Det er ikke nødvendigvis en bolig som har gått i arv i generasjoner, men kjennetegnes ved at protagonisten selv holder til her. Det varierer om denne typen er hjemsøkt eller ikke. I «Sometimes They Come Back» er ikke huset i seg selv hjemsøkt, men det er heller ikke fredet for kontakt med det overnaturlige. Bly fra James' novelle er i en mellomposisjon. På en måte kan det sies å høre til det tredje alternativet, ens egen bolig. Samtidig eier ikke guvernanten stedet, hun er dets forvalter. Likevel er hun ansatt, og kan når som helst avslutte arbeidsforholdet og gjøre seg fri fra eiendommen. Kanskje passer Bly best i den første kategorien, siden det har innslag av «de andre» gjennom skikkelsene til Quint og Miss Jessel. Guvernanten er en «inntrenger», og Quint og Miss Jessel er knyttet til eiendommens fortid. Boligen har et historisk element ved seg, men det historiske motivet har lite med guvernanten å gjøre. Selv om hun bor lenge på Bly, og trives godt, blir huset aldri helt hennes. Hun forblir en fremmed, og derfor har Bly også mange likhetstrekk med Ushers hus.

Poe står i den romantiske tradisjonen og blir ofte betegnet en forfatter av *dark romanticism*. I «The Fall of the House of Usher» benytter Poe seg av det hjemsøkte huset som motiv, men det fremstår imidlertid som mer enn bare setting for novellens hendelser. Huset er både en betegnelse på bostedet, og et uttrykk for Usher-slekten. Eiendommen fremstår som en isolert verden, der andre normer og regler er gjeldende, og herskapshuset til Usher virker å være en form for levende organisme med mulighet til å påvirke den mentale tilstanden til menneskene som befinner seg der. Det kan virke som om en overnaturlig kraft eksisterer i huset, og at det er den som hjelper Madeline å bryte ut av graven sin mot slutten av novellen.

Herskapshuset Bly er på overflaten en motsetning til Ushers mørke og dystre eiendom. Bly ligger i landlige omgivelser, langt unna den masete storbyen, men får allikevel ikke det isolerte preget man kan merke hos Poe. James' herskapshus oppfyller Mattias Fyhrs definisjon på det gotiske huset ved at det rommer mørke ganger, som etablerer det han kaller «labyrintiske egenskaper». Det er angivelig også en overnaturlig kraft knyttet til

eiendommen, men det er umulig å si om denne kraften påvirker guvernantens mentale tilstand, eller om den produserer frem overnaturlige vesener. Uansett vil tilstedeværelsen av noe overnaturlig være en mental belastning, spesielt i guvernantens tilfelle der hun angivelig er alene om å oppleve dem. Mørket er imidlertid ikke noen forutsetning for at de overnaturlige forekomstene finner sted, noe som strider imot den oppfatningen vi har av det gotiske huset. De mørke gangene i et gotisk slott legger til rette for å kunne fremprovosere syner, men guvernanten «ser» både Miss Jessel og Peter Quint i dagslys, som forsterker følelsen av at det er noe overnaturlig tilstede på Bly.

Lovecraft følger Poes eksempel med en isolert verden, men bruker et kloster fremfor et slott eller en borg som setting for sin novelle. Klosteret er arkitektonisk likt det gotiske slottet, men bærer med seg et religiøst og historisk element som skiller seg fra de tre andre novellene. På Exham Priory er det angivelig overnaturlige innslaget knyttet direkte til klosterets vegger og fundament. Hele bygningen har blitt renovert, men skjelettet stammer fra det opprinnelige byggverket, og det er i disse rotnenes krafning først høres. I tillegg er legender og rituelle offerseremonier satt i sammenheng med eiendommen, og dette produserer en følelse av at bakken i seg selv har innslag av okkult magi som påvirker resten av omgivelsene.

Stephen Kings novelle skiller seg fra de tre andre i valg av setting. Han har gått helt bort ifra forestillingen om det gotiske huset og har flyttet skrekkmotivet ut til Amerikas forsteder. Hoveddelen av handlingen foregår på skolen der Jim jobber, og King trekker slik hverdagslivet inn i skrekkens sfære. Det overnaturlige er ikke lenger knyttet til en eiendom eller et hus, selv om skolebygget skildres i uhellsvangre ordelag. Skolen får imidlertid ikke utspilt sitt skrekkpotensiale i denne fortellingen. Det overnaturlige virker primært personlig forankret. Gjengangerne som terroriserer Jim har mulighet til å bevege seg hvor enn de måtte ønske, og er ikke begrenset av verken tid på døgnet eller sted. Heller ikke det okkulte elementet er stedsforankret i denne novellen. Jim skaper sitt eget offersted gjennom anvisninger i en bok og klarer å mane frem en demon uten at han er tilknyttet et sted med særlig historie fra okkulte riter, slik det er tilfelle hos Lovecraft.

Det hjemsoekte huset som et gotisk motiv er fortsatt sentralt i dagens skrekkliteratur, men samtidig har det dukket opp noen alternativer som passer sjangeren minst like godt. Kings suburbia-setting gir i sin hverdagslighet en gjenkjennelsesfaktor som ikke eksisterer i like stor grad i den tidligere gotikken. Det gotiske slottet har også en form for gjenkjennelse

ved seg, men da som litterært og estetisk motiv siden det er mye brukt i både litteratur og film, men det skaper likevel en historisk avstand som kan forstyrre leserillusjonen. Kings hverdagslige omgivelser kan for noen gi en større skremselsfaktor ved at man enklere kan forestille seg å være i en lignende situasjon. Imidlertid er dagens skrekklitteratur, slik den er fremstilt av Stephen King, mer vidtfavnende og variabel, og den er i mindre grad stedsforankret enn det forgjengernes fortellinger synes å være. Dette illustreres blant annet ved at protagonistene hos Poe, Lovecraft og James selv oppsøker husene der det uhyggelige starter, mens hos King kommer det uhyggelige elementet til protagonisten.

Fortellerstemme

Hvem som forteller en historie, og hvordan den blir fortalt, er viktige element i forbindelse med skrekklitteratur. En forteller defineres av Franz K. Stanzel som en som fremtrer for leseren som selvstendig personlighet eller en som trår så langt tilbake at han praktisk talt blir usynlig for leseren (Stanzel 2004: 54). Dette kan kalles fortellingens modus og kan beskrives gjennom begrepene *telling* og *showing*. Dersom en upålitelig førstepersonsforteller beretter historien er leseren som oftest mindre villig til å godta eventuelle overnaturlige innslag siden det er en viss sjanse for at det er fortellerens fantasi som spiller inn og produserer syner. Samtidig er en historie berettet fra hovedkarakteren selv ofte lettere å tro på, siden det handler om personlige erfaringer. En tredjepersonsforteller fremstår ofte mer troverdig gjennom at den står utenfor handlingen og slik ser historien utenfra.

Ut ifra de fire novellene jeg har behandlet, kan det utledes fire ulike fortellermåter som er med på å utmerke det vi kan kalle «gotisk» narrasjon. Den første kategorien kan vi kalle «nøytral» narrasjon. En tredjepersonsforteller beretter en historie om en person den ikke har noe eksplisitt forhold til, og konsentrerer seg om å fortelle fremfor å kommentere. Den har innsikt i protagonistens tanker, og vi får derfor tilgang til protagonistens indre, selv om vi ikke har direkte kontakt. Denne typen forteller illustreres i «Sometimes They Come Back». Den andre narrasjonsmåten er en historie som fortelles fra et øyevitnes perspektiv. Denne personen kommer utenifra og er selv en del av fortellingen. Samtidig er ikke fortellerprotagonisten i sentrum for hendelsene, men virker nærmest å ha blitt hentet inn kun for å kunne bringe fortellingen videre. Denne fortellerposisjonen har narratøren i «The Fall of the House of Usher». Et tredje alternativ er en fortelling som berettes i annen hånd. Tradisjonen med en rammefortelling er svært utbredt i novellesjangeren. Grepet legger til

rette for å presentere en historie man ikke selv har vært en del av, men som man har fått tilgang til på en eller annen måte. Denne rollen har den anonyme fortelleren på det ekstradiegetiske nivået i «The Turn of the Screw». Det siste alternativet er en historie man selv er deltakende i. Man er selv forteller av sin egen historie, enten i øyeblikket den skjer, eller i etterkant av hendelsene. Denne posisjonen benyttes av Delapore i «The Rats in the Walls» og omfatter også guvernantens fortellerposisjon i «The Turn of the Screw».

Fortelleren i «The Fall of the House of Usher» har en rolle som ligner på tredjepersonsfortelleren. Den ikke-navngitte narratøren er en del av handlingen, men kommer som en utenforstående inn i Ushers hus. Det at han verken blir presentert med navn eller personlige detaljer, signaliserer at hans funksjon først og fremst er å bringe historien om Ushers fall videre, og at hans rolle er å være observatør fremfor handlende karakter. En liknende funksjon har fortelleren i rammefortellingen til «The Turn of The Screw». Hans oppgave er å presentere guvernantens fortelling, samtidig som han gir tilleggsinformasjon og bygger opp forventninger. Også denne fortelleren forblir anonym og krever liten plass i novellen. I det guvernanten begynner sin fortelling, «forsvinner» den ekstradiegetiske fortelleren, til tross for at vi vet at det er han som har gjengitt historien, og at det er Charlie som leser den høyt. Dette svarer til det James ville synliggjøre med begrepet *showing*. Fortelleren trekker seg tilbake og lar karakterene utspille handlingen gjennom tanker, dialog og reaksjoner. Dermed blir det opp til leseren å tolke motiver og sinnsstemninger som ligger bak deres handlinger (Abrams 2005: 34).

Fortelleren på det diegetiske nivået i «The Turn of the Screw» er imidlertid en jeg-forteller, som presenterer en historie hun selv er en del av. Således blir forholdet svært annerledes enn dersom fortelleren står utenfor beretningen. Stanzel problematiserer jeg-begrepet siden det i førstepersonsfortellerens tilfelle refererer til fortelleren, mens det i tredjepersonsfortellinger viser til en figur i historien som ikke er fortelleren (Stanzel 2004: 56). Denne distinksjonen etablerer noen grunnleggende forskjeller i forutsetningen for fortellerforløp og dets motivasjon. Guvernanten lever innenfor fiksjonens univers, og har slik personlig erfaring fra den sfæren hun forteller i. Imidlertid kan hun sees på som en upålitelig forteller, gjennom at hun stadig forandrer syn på de to barna. Det ene øyeblikket blir de beskrevet som de flotteste og mest uskyldige barna hun har møtt, mens i neste øyeblikk er hun overbevist om at de lyver til henne. Hennes sinnsstemning varierer, og det er derfor

svært vanskelig å vite om det hun ser er produsert frem av hennes mentale tilstand, eller om det virkelig er noen som går igjen på Bly.

Fortelleren i «The Rats in the Walls» er, i likhet med guvernanten hos James, en jeg-forteller som lever innenfor fiksjonens univers. En viktig forskjell på fortellerkarakterene hos Poe og Lovecraft er at Lovecrafts narratør presenteres med både etternavn og en bakgrunnshistorie, noe som også skiller ham fra guvernanten. Dette signaliserer at hans deltakelse kommer til å være viktig for historiens forløp, og at han har en funksjon utover det å fortelle. Han er selv deltakende i fortellingen i motsetning til Poes narratør, som kun opptrer som et øyevitne i forbindelse med episodene som skjer. Delapore får nærmest en etterforskningsrolle gjennom at han undersøker sin familiehistorie og prøver å komme til bunns i mysteriet med de krasende rottene. Faktaopplysninger og historiske detaljer gir ham et troverdig utgangspunkt, men dette forandrer seg idet vi får vite at historien fortelles fra en celle på et mentalsykehus. Resultatet av denne opplysningen er at leseren både revurderer Delapores troverdighet og det som har blitt fortalt. Han gjengir sine personlige inntrykk, i likhet med fortellerne hos Poe og James, og derfor kan man ikke være sikker på om rottene finnes i veggene, eller om han innbiller seg lydene. Dette blir bekreftet på slutten av novellen da Delapore uttrykker at han fortsatt kan høre rottene, selv etter å ha blitt fjernet fra Exham Priory.

Delapore skiller seg også fra de andre fortellerne ved at det fortellende-jeg og det fortalte-jeg forenes mot slutten av novellen. Tidsforskjellen viskes ut, og den fortellende Delapore går tilbake i rollen som den fortalte Delapore. Samtidig virker det ikke som om han har noen minner fra denne episoden, når han avslører at han kun er blitt fortalt hva han angivelig skal ha sagt. Utsagnene han skal ha ytret bærer preg av fragmentert språk, og inneholder historiske detaljer som kan knyttes til de la Poer-slekten. Dermed virker det som om Delapore har blitt besatt av en kraft eller et vesen, og at det er dette som får ham til å utføre handlingene han blir anklaget for. På grunn av måten denne episoden legges frem på, virker den likevel troverdig fra et leserperspektiv.

Stephen King er den eneste av de fire som benytter seg av en tredjepersonsforteller. Fortelleren ligger hele tiden i bakgrunnen og fokuserer på å fortelle Jim Normans historie. Hos King er dermed perspektivet mer interessant å undersøke. Perspektivet beskriver fra hva slags vinkel den fiktive verdenen blir fremstilt eller observert (Stanzel 2004: 58). Man skiller mellom ytre eller indre perspektiv, der det ytre perspektivet betegner en forteller som ikke

tilhører den fremstilte verdenen og dermed ser handlingen utenfra. Fortellerstemmene hos Poe, James og Lovecraft bruker alle et indre perspektiv, der fortellerne observerer fra et standpunkt innenfor den fiktive verden. Fokalisering er viktig i sammenheng med det ytre perspektivet fordi det sier noe om hvem som observerer handlingen. I «Sometimes They Come Back» er handlingen fokusert gjennom Jim, og fortelleren har innsikt i hans tanker, følelser og reaksjoner. Siden det ikke er Jim selv som forteller om det han opplever, blir leseren mindre i tvil over hvorvidt det han opplever er sant eller forestilt. Fortellingen blir fremstilt som sanne hendelser, og man har ingen grunn til å tvile på fortellerens troverdighet. Derfor er det lettere å godta de overnaturlige innslagene i novellen.

En av de største forskjellene på «Sometimes They Come Back» og de tre andre novellene er at fortellerposisjonen i Jims tilfelle ikke gir noen form for trygghet. Hos Poe, James og Lovecraft brukes det et etterstilt narrativ, fortalt fra et førstepersonsperspektiv. Denne fortellerformen fremmer en slags bekreftelse om at fortellerne kommer til å overleve de hendelsene vi forventer vil inntreffe. Hos King er ikke lenger denne bekreftelsen tilstede, noe som tilfører novellen et bekymringsselement.

Tone og atmosfære

I følge Mattias Fyhr utmerkes en gotisk tekst av en atmosfære av forfall, undergang og uløselighet (Fyhr 2003: 64). Atmosfære og stemning blir sett på som det viktigste verktøyet for å skape skremmende omgivelser, og disse tre kategoriene er gode utgangspunkt for å peke på forskjeller mellom tekstene. I «The Fall of the House of Usher» settes atmosfæren i sammenheng med fortellerens følelser og psyke, og omgivelsene samsvarer med det Fyhr kaller «subjektiva värddär». Fortelleren beskriver omgivelsene farget med sine egne følelser, som umiddelbart gir dem et dystert og melankolsk preg. Hos James er omgivelsene lysere og mer positive, og dagslyset dominerer i fortellingen. Syner er ofte et resultat av mørke kroker, som hindrer full innsikt i omgivelsene. Guvernanten ser imidlertid både Quint og Miss Jessel uavhengig om det er lyst eller mørkt ute, så disse faktorene har ingen sammenheng i dette tilfellet. «The Rats in the Walls» starter med en positivt innstilt protagonist, men det ligger hele tiden en dyster undertone i bakgrunnen. Ettersom Delapore oppdager mer om sin slektshistorie blir atmosfæren stadig dystre og er nok preget av at den Delapore som forteller historien, vet hva som er i vente. Hos King kjennetegnes stemningen av hverdagsliv, men innslaget av Jims tilbakevendende drøm gir innslag av urolighet og uvisshet.

En atmosfære av undergang er sterkt knyttet opp mot dødsfall, og det er ingen tvil om at døden er et sentralt element i skrekklitteraturen. Hovedkarakterene i alle de fire fortellingene opplever dødsfall som direkte eller indirekte påvirker deres liv innenfor den fiktive virkeligheten. I «The Fall of the House of Usher» er Madelines bortgang faktoren som presser Usher ytterligere mot galskapen, og til slutt fører til slektens undergang. Madeline blir et slags frempek på hvor Usher-familien er på vei. I «The Turn of the Screw» opplever guvernanten kun Miles dødsfall, og det blir hverken fortalt hva som forårsaker hjertestansen, eller hva som blir konsekvensene av det. Imidlertid er det flere dødsfall som får indirekte påvirkning på hennes liv, og som styrer det mot en angivelig undergang. Miss Jessels bortgang var det som gjorde stillingen ledig i utgangspunktet, og dermed en indirekte faktor til at guvernanten havnet på Bly. Dødsfallene til barnas foreldre er også viktige, siden det har oppløst familieordningen som skal være en støtte for barna.

«The Rats in the Walls» er gjennomsyret av undergangstematikk. Etter det Delapore får høre har dødsfall fulgt slekten i flere hundre år. Det som umiddelbart påvirker Delapore mest er likevel bortgangen til hans sønn. Tapet av den eneste gjenlevende i slekten etterlater et tomrom som fylles ved å sette fart i restaureringen av slektens tidligere bosted. Norrys' dødsfall antyder undegangen av ham selv, Delapore og Delapores slekt, og er dermed det som fører med seg flest endringer i novellen.

I «Sometimes They Come Back» ligger Waynes dødsfall i bakgrunnen og er utgangspunktet for at greaserne kommer tilbake igjen. Dødsfallene i denne fortellingen virker imidlertid ikke å skape den samme følelsen av undergang som hos de tre andre. Waynes dødsfall var en traumatisk opplevelse for en ung Jim, og har tydelig preget hans liv og mentale tilstand. Kona Sallys bortgang er en faktor i Jims avgjørelse om å kjempe mot greaserne, fremfor å la det føre ham mot undegangen. Hos Poe og Lovecraft går familiene faktisk mot en undergang. Hos James er undegangen antydning, men det er uvisst hva som kommer til å skje etter Miles dødsfall. Hos King er dødsfallene faktorer for å igangsette handlingen, fremfor å skape en atmosfære av undergang.

En forfallsatmosfære kan bygges opp på flere ulike måter. Et eksempel på bokstavelig forfall finnes i «The Fall of the House of Usher». Bygningen er langt fra sin storhetstilstand og bærer preg av ikke å ha blitt tatt godt vare på: «The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation» (Poe 2006: 128). Ushers

hus og eiendom utstråler forfall, men ser likevel ut til å være i god stand utenfra. Dette står i kontrast til husets beboere, som begge har gjennomgått en kroppslig forvandling. I følge Fyhr skildrer ofte de gotiske forfatterne hvordan karakterers psyke og kropp virker sammen, noe som er tydelig i Rodericks tilfelle. Han innrømmer selv at mye av hans tungsinn er et resultat av søsterens sykdom. Madeline er preget av et mer eksplisitt forfall, «a gradual wasting away of the person» (Poe 2006: 132).

Forfallet hos James er mindre eksplisitt, og er koblet opp imot hvordan man velger å lese fortellingen. Guvernantens historie kan sees på som et moralsk forfall dersom man velger å lese fortellingen overnaturlig. Hennes overbevisning om tilstanden på Bly resulterer i at hun til slutt går fysisk løs på Flora for å tvinge frem en tilståelse. Hele tiden mistenker hun barna for å holde henne for narr, og dette går utover hennes holdning ovenfor dem. En realistisk lesning av «The Turn of the Screw» fremstiller imidlertid psykisk forfall, der guvernanten går fra en tilsynelatende mentalt frisk person til å produsere frem syner gjennom sin overopphetede fantasi.

Lovecraft benytter seg også av det psykiske forfallet for å prege atmosfæren. Det psykiske forfallet blir først tydelig etter leseren har fått vite at han fortsatt hører rotnenes krafsing fra sin celle på mentalsykehuset, og at det derfor er rimelig å anta at også lydene i klosteret kan ha vært produsert av hans mentale tilstand. Det psykiske forfallet kobles sammen med språklige fragmenter i scenen der det fortellende-jeg og det fortalte-jeg blir samme person, og understreker at det horrible i situasjonen påvirker Delapore kraftig.

Hos King utpreges forfallsstemningen av Jims tilbakevending til arbeidslivet. Han har hatt et panikkanfall som har forhindret ham fra å jobbe, og han innrømmer selv at hans mentale tilstand ennå ikke er helt stabil:

Simmons would think he was mad. And maybe he was. A man in a group encounter session he had attended had said having a breakdown was like breaking a vase, and then gluing it back together. You could never trust yourself to handle that vase again with any surety. You couldn't put a flower in it because flowers need water and might dissolve the glue (King 2012b: 247).

Et moralsk forfall antydes i det øyeblikket Jim benytter seg av okkult magi, siden det betegner et fall fra en uskyldsvirkelighet til en mørkere verden fylt av onde krefter og vesener.

I tillegg til forfall og undergang, kan en stemning av uløselighet brukes for å bringe frem den gotiske atmosfæren. Fyhr bestemmer uløselighet til å innebefatte ugjenkallelige hendelser, for eksempel hovedkarakterers bortgang, men stemningen kan også skapes gjennom en situasjon som i seg selv fremstår uløselig (Fyhr 2003: 89). Blant annet kan denne typen stemning skapes gjennom at hovedpersonen blir et maktesløst vitne til handlingen. Dette gjelder både guvernanten, fortelleren hos Poe og Jim Norman som med ulike resultat ser handlingen utfolde seg uten å kunne gjøre stort. Fortelleren i «The Fall of the House of Usher» er nok den som ligger nærmest begrepet, og som heller aldri kommer seg ut av denne rollen. Han kommer seg så vidt ut av Ushers hus før det faller ned i tjernet, og kunne vanskelig forhindre denne situasjonen. Guvernanten ønsker sterkt å påvirke situasjonen, men blir maktesløs ovenfor Quint og Miss Jessel fordi hun ikke har annen kontakt med dem enn at hun kan se dem. Den eneste som klarer å komme seg ut av denne karakterbetegnelsen, er Jim, men det får angivelig alvorlige konsekvenser for ham om man skal tro på advarselen fra demonen han manet frem.

Den ambivalente avslutningen er et annet verktøy for å skape en uløselig stemning, og dette punktet oppfylles med varierende resultat i de fire novellene. Hos Poe er protagonisten vitne til at Ushers hus forsvinner, uten at leseren får vite hvordan situasjonen med Madelines tilbakekomst kunne finne sted. Dette svarer fortellingen imidlertid aldri på, og fortellingen avsluttes uten noen klar løsning. Om Madeline blir vekket til live av overnaturlige krefter, eller om var levende hele tiden er det opp til leseren å ta stilling til. En realistisk forklaring antydes, blant annet gjennom sprekken som var synlig i huset fra begynnelsen av, men det er opp til leseren selv å ta stilling til hva han tror på. Hos James er ambivalensen sentral i hele novellen, og avslutningen fremhever tvetydigheten fremfor å oppklare den. Før Miles dør, utbryter han «You devil!», men leseren får ikke vite om dette var myntet på guvernanten selv, eller om han endelig anerkjente Peter Quints tilstedeværelse. Det kan virke som om Lovecrafts fortelling forsøker å avslutte situasjonen ved å sende protagonisten på mentalsykehus, men Delapore hevder sin uskyld til siste slutt. Det er sterke indisier for at det var han som tok livet av kaptein Norrys, men det blir aldri avslørt direkte. Selv om Delapore hører rotnenes krefsing etter Exham Priory er revet, bør også denne fortellingen regnes blant dem som ikke får noen klar løsning. Jim Norman klarer å løse sitt hovedproblem ved å bli kvitt greaserne, men demonen ser ikke ut til å være helt ferdig med ham. Derfor kan det argumenteres for at alle novellene forblir uløst.

Tid

Den gotiske tradisjonen har vært spesielt opptatt av historie og fortid. Det førte til at overgangen fra en britisk til amerikansk tradisjon ble problematisk, da amerikanerne ikke hadde noen lang historie å hente materiale fra. Dette har blitt løst på ulike måter. I forbindelse med de fire novellene kan noen eksempler utledes. I det første tilfellet blir protagonisten bragt til fortellingens handling gjennom et gammelt bekjentskap. Han har ingen annen forbindelse med den eldgamle slekten enn vennskapet med Roderick. Det antydes at de to ikke har hatt kontakt siden barndommen, og at det derfor overrasker protagonisten at han plutselig tar kontakt. I det andre tilfellet knyttes fortiden opp mot eiendommens tidligere beboere. Protagonisten selv har ingen bånd som kobler henne til de to skikkelsene hun angivelig ser, annet enn at hun har tatt over jobben til Miss Jessel. Det tredje tilfellet trekker fortiden inn gjennom slektshistorie og et eldgammelt familiekloster som angivelig har vært åsted for okkulte ritualer. Delapores oppdagelse eksemplifiserer noe av det Freud mener at skaper «det uhyggelige»: «Something 'that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light'» (Savoy 2002: 171). Protagonisten blir innhentet av sin families fortid, og det sender ham til slutt på mentalsykehus. I det fjerde tilfellet er det protagonistens egen fortid som er i fokus. Aktørene fra en traumatisk hendelse i protagonistens personlige historie dukker opp igjen og skaper trøbbel for ham. Alle blir dermed på en eller annen måte innhentet av fortiden, enten sin egen eller i tilknytning til deres livssituasjon.

Alle de fire novellene fortelles fra et tidspunkt i fremtiden uten at tidsaspektet mellom den fortellende og fortalte bevisstheten er angitt. Dette har heller ikke stor betydning i dette tilfellet. Imidlertid er det historiske aspektet sentralt i flere av novellene. Både hos Lovecraft og Poe antydes historien gjennom de eldgamle slektene de la Poer og Usher, og begge familiene står i fare for å dø ut. Lovecraft bruker mye av novellen til å fortelle om de ulike personlighetene fra de la Poer-familiens slektstre, og understreker samtidig det makabre motivet som ser ut til å følge dem gjennom historien. Usher-slekten får ikke leseren mye informasjon om, annet enn at «the entire family lay in the direct line of descent» (Poe 2006: 127), med underteksten om at det antakelig har vært tradisjon med incestuøse forhold. Hos James er ikke slektsaspektet i fokus, på tross av at barna er foreldreløse, og at guvernanten derfor er det nærmeste de kommer en morsfigur. Fortiden tematiseres heller gjennom de to tidsnivåene, det diegetiske og ekstradiegetiske. I tillegg til

at guvernanten forteller sin fortelling fra et tidspunkt i fremtiden, får novellen ytterligere et nivå gjennom Douglas og den anonyme fortelleren. Leseren får vite at guvernanten er død på det tidspunktet fortellingen tas frem igjen, men hvordan hun døde sies det ikke noe om. Dermed kan det like godt ha vært av alderdom som av en eventuell straff for Miles' dødsfall.

Det monstrøse

Mange av de mest karakteristiske horrorplotene inneholder en eller annen form for monster som torturerer og dreper mennesker. Monsteret er vanligvis noe urent og frastøtende, som skremmer både gjennom handling og utseende. En fellesbetegnelse på dem kan være at de representerer noe som avviker fra normen, og faller derfor utenfor vårt begrepsapparat. De klassiske monstrene representeres av blant annet vampyrer, varulver, spøkelser og zombier, og er stadig i fokus i både litteratur og film. I mange horrorfortellinger er monsteret uttrykk for noe vi ser på som samfunnsproblem. Romvesener kan for eksempel representere frykten for at fremmede kulturer skal overta, mens vampyren kan være et uttrykk blant annet for det kapitalistiske samfunnet som tar penger uten å gi noe tilbake.

Noen av novellene bruker representasjoner av de klassiske monstrene, men de opptrer ofte i situasjoner som uttrykker tvil vedrørende deres eksistens. Novellene fremstiller det monstrøse elementet på ulike måter, og det kan presenteres gjennom fire ulike alternativer. Den første er det monstrøse uttrykket gjennom det ondskapsfulle huset. Huset har tilsynelatende noen krefter som påvirker både omgivelsene og dets beboere med negativt fortegn, slik Ushers hus gjør i «The Fall of the House of Usher». I det andre alternativet uttrykkes det monstrøse gjennom ånder knyttet til en eiendoms fortid. Disse fantomene kan enten være en del av protagonistens bevissthet, eller eksistere innenfor eiendommens virkelighetsunivers, og i «The Turn of the Screw» er det så godt som umulig for leseren å avgjøre hvilken av disse retningene som er den rette. Et tredje alternativ er det monstrøse presentert gjennom grusomme og makabre handlinger. Hos Lovecraft fremstilles de makabre hendelsene fortrinnsvis gjennom fortellinger, men det blir antydning at Delapore følger i sine forfedres fotspor. I det fjerde alternativet er det monstrøse skjult i noen menneskelignende vesen som ikke vekker avsky gjennom utseende, men som er motivert av ondskapen og derfor utfører grusomme handlinger. Kings gjengangere stammer fra Jims fortid, men istedenfor å gi Jim sjanse til å rette opp et tidligere feilgrep, er de kun ute etter å drepe ham. Dermed ser de ut til å være drevet av ren ondskap. Det finnes altså mange

alternativer til de eksplisitte monstrene i skrekklitteraturen, og i den gotiske tradisjonen brukes antydninger vel så mye som de faktiske vesenene.

Hver av historiene inneholder imidlertid vesener som kan sies å ha monstrøse kvaliteter. Om de er reelle eller ikke innenfor fortellingens virkelighetsunivers, er opp til leseren å avgjøre. Hos Poe blir lady Madeline beskrevet med blek hud og en apatisk karakter, tilsynelatende symptomer på hennes mystiske sykdom. Likevel kan det trekkes linjer til vampyren, spesielt i forbindelse med Madeline og Rodericks siste møte der hun kaster seg over ham og de begge faller døde om. I tillegg må hun ha hatt en overnaturlig styrke for å ha kommet seg ut fra graven som både var boltet igjen og låst inne. Madeline har dermed trekk som knytter henne til det monstrøse, men det blir aldri bekreftet om disse er reelle eller om de skapes av huset hun er beboer i.

Hos James kan man se for seg barna med noen monstrøse kvaliteter, og da spesielt Miles, dersom man antar at de kan se det samme som guvernanten. På den ene siden er de beskrevet som engler, men hendelser som Miles' utvisning fra skolen og kvelden han rømmer fra sengen for å fremstå rampete legger et element av mystikk til ham. Samtidig oppfører han seg svært voksen for sin alder i flere tilfeller, og antyder gjennom dette at han kan være besatt på visse tidspunkt. Likevel blir det litt i overkant å kalle dem monstrøse, da det ikke finnes noen bevis for at de har den samme «gaven» som guvernanten, samt at de blir beskrevet med hennes ord.

Lovecrafts monstrøse vesener blir aldri sett i løpet av fortellingen, og deres eksistens kan derfor ikke bekreftes. Rottehæren omtales kun gjennom en fortelling, men det blir senere funnet bevis for at de en gang har eksistert. I likhet med fantomene hos guvernanten kan derfor rottenes lyder være produsert av Delapores fantasi, noe som forsterkes ved at rottelydene vedvarer selv om han ikke lenger befinner seg i klosteret. Likevel representerer rottene et monstrøst innslag i novellen, både gjennom det utseende vi kan tenke oss at de har, og lydene som produseres.

Hos King er det et eksplisitt monster som dukker opp, gjennom demonen han påkaller. Imidlertid er denne skikkelsen ment å være en hjelp, men det viser seg at dette kanskje ikke er tilfelle likevel. Mørk magi er ikke uten konsekvenser, og til tross for Jims offergaver for å mane frem demonen, ser det ikke ut til at den er ferdig med ham med det første.

Konklusjon

Gothic. It is more than just a youth subculture, gloomy aesthetic or literary genre. It is a philosophical perspective — a view of the world [...] reflected 'In a Glass Darkly'. It is the cosmos in negative, inverted — the strange and eerie are commonplace, while the everyday is somehow uncanny (Fyhr 2003: 11).

Siden sin opprinnelse har den gotiske tradisjonen forsøkt å vise frem det som er uhyggelig og skremmende i samfunnet, gjennom dystre og melankolske fortellinger. Den amerikanske gotikken er basert på en europeisk tradisjon, men har i løpet av de siste 200 årene etablert seg som en egen sjanger som skiller seg fra sine europeiske forgjengere. Samtidig er det en klar sammenheng mellom den tidlige amerikanske gotikken og det som i dag kalles moderne horror. På tross av tidsaspektet mellom dem bruker de fire novellene ulike former for de samme motivene. Dette understreker skrekklitteraturens sjablongpreg, som vist gjennom Noël Carrolls teori for horrorplots. De fire fortellingene har alle blitt plassert innenfor dette systemet, og slik vist at den gotiske litteraturens plotstrukturer har mye til felles med de som kan utledes i horrorfiksjonen.

Som nevnt i epigrafen er det gotiske mer enn «gloomy aesthetic», men det estetiske står likevel sentralt i fortellingene som knyttes til denne tradisjonen. Det hjemløste slottet er et eksempel på dette, og kan bestemmes til tre ulike varianter, basert på novellene som er behandlet. *Det hjemløste slottet som de «andres» bolig* omfatter både Ushers hus, og James' Bly. *Forfedrenes historiske hus* kan kobles til Lovecrafts Exham Priory, mens *ens eget hus* beskrives i Kings novelle. Av disse tre typene er det Kings variant som skiller seg mest fra de andre. Hos Poe, James og Lovecraft er det overnaturlige koblet opp mot eiendommen. Protagonistene kommer alle utenfra, og bryter inn i en isolert verden der en overnaturlig kraft er tilstedeværende. Slik oppsøker de på et vis selv det som strider imot deres virkelighetsforståelse. I Kings novelle bryter gjengangerne inn i Jims hverdagsliv, og oppsøker ham på hans arbeidsplass. De utstråler ikke noe klart overnaturlig til å begynne med.

Dermed tar det tid før Jim anerkjenner dem som et urealistisk element. En viktig forskjell på den gotiske tradisjonen og horrorfiksjonen er dermed at det overnaturlige i mindre grad er koblet til eiendommen, og heller virker å være personlig forankret.

«It is the cosmos negative, inverted — the strange and eerie are commonplace, while the everyday is somehow uncanny». Gotiske fortellinger utmerkes gjerne av en atmosfære som legger grunnlag for situasjoner som oppleves mystiske, og som ofte forårsaker et brudd på karakterenes fiktive virkelighet. Forfall, undergang og uløselighet er tre begreper som er med på å karakterisere stemningen.

«The Fall of the House of Usher» setter atmosfæren i forbindelse med karakterenes følelser og mentale tilstand, og kjennetegnes ved sin dystre og melankolske stemning. Fokuset på det psykologiske er et av særtrekkene som utmerker den amerikanske gotikken til fordel for den britiske, og blir blant annet understreket av den kraftige stormen som oppstår i øyeblikkene før Ushers hus raser sammen. «The Turn of the Screw» er preget av en atmosfære der dagslyset dominerer, uten at det forhindrer de overnaturlige innslagene fra å forekomme. Også i dette tilfellet er det et betydelig fokus på den mentale tilstanden. Det gjennomgående spørsmålet går på om fantomene er en del av guvernantens bevissthet, eller om det finnes overnaturlige vesener på Bly. Det viktige i denne sammenhengen er imidlertid guvernantens psykologiske prosess, og den innvirkningen det hun ser får på hennes humør og personlighet. «The Rats in the Walls» beskriver en slektshistorie som er fylt av dødsfall og makabre fortellinger, og dette har sterk innflytelse på atmosfæren i novellen. Det historiske elementet er hele tiden i fokus, og en kan spørre seg om Delapore, gjennom sin slektshistorie er forutbestemt å skulle følge ættens makabre mønster. Det blir imidlertid aldri bekreftet om han faktisk utførte de grusomme handlingene som sender ham på mentalsykehus, eller om rottehæren fortsatt finnes i den mørke kjelleren. Uansett har hans psyke blitt påvirket av en eller annen kraft, som både frarøver ham klar tale og frarøver ham hans hukommelse i det angivelige gjerningsøyeblikket. I «Sometimes They Come Back» kan stemningen betegnes som uhyggelig hverdagsliv. Jims psyke er allerede ustabil etter den traumatiske hendelsen i hans barndom. Den kan imidlertid ha blitt ytterligere påvirket av «something old and brooding» og «some black, noxious beast», som det blir beskrevet finnes i hallene på skolebygningen der han arbeider.

Fortellerposisjonen er spesielt viktig i den gotiske fortellingen, siden det ofte blir presentert personlige og subjektive opplevelser. Det vil alltid være knyttet et

usikkerhetselement til fortellinger berettet fra et førstepersonsperspektiv, ved at leseren ikke kan være sikker på at det fortelleren mener å se nødvendigvis er slik det blir oppfattet. Således er en nøytral tredjepersonsforteller mer troverdig, siden hendelsene blir presentert av noen som står utenfor handlingen, og derfor ikke blir påvirket i samme grad av episodene som forekommer. Den gotiske fortellermåten kan destilleres til fire ulike former for narrasjon. Den nøytrale narrasjonen foregår gjennom en tredjepersonsforteller som har innsikt i protagonistens tanker, men som forteller fremfor å vise. «Sometimes They Come Back» benytter seg av denne typen.

Fortelling fra et øyevitnes perspektiv foregår ved at en karakter kommer utenifra og blir en tilskuer fremfor en sentral aktør i de hendelsene som forekommer. Denne fortellertypen illustreres i «The Fall of the House of Usher», der fortellerprotagonistens oppgave hovedsakelig er å bringe fortellingen om Usher-slekten videre.

Det tredje alternativet er fortellinger som benytter seg av rammefortelling, og slik berettes i annen hånd. Fortelleren er ikke selv deltakende i historien, men presenterer en fortelling han har fått tilgang til. Denne fortellerposisjonen benyttes av den anonyme fortelleren i «The Turn of the Screw»s rammefortelling.

Den fjerde fortellerposisjonen er der man selv er en deltakende part i historien, og hendelsene berettes enten samtidig eller i etterkant. Denne fortellerposisjonen omfatter både Delapore i «The Rats in the Walls», og guvernanten fra «The Turn of the Screw».

Det finnes en rekke elementer og motiver som kunne blitt undersøkt i denne sammenhengen. Avhandlingen behandler kun et utvalg, og begrenser seg naturlig nok ved at den tar utgangspunkt fire spesifikke noveller. Likevel peker disse fortellingene på noen sentrale tendenser innenfor den gotiske tradisjonen, som vist i de foregående kapitlene. Motivene fra den tidligste amerikanske gotikken er fortsatt i bruk innenfor horrorfiksjonen, men har i noen tilfeller blitt tilpasset for å fungere i dagens samfunn. Novellen er imidlertid fortsatt en populær form i skrekklitteraturen. Den korte formen tvinger frem en intensivering av innholdet, og dette fører til en kraftigere effekt. Det viktigste elementet som forbinder skrekklitteratur og novelleform er nok likevel utforskningselementet. Novellen streber etter å kunne fortelle det blant annet Mary Louise Pratt betegnet *a fragment of life*, som bemerker formens mulighet til å fokusere på en enkelt hendelse. I den sammenhengen er novellen et godt utgangspunkt for å undersøke det vi finner skremmende, og hvordan det påvirker en karakter å havne i en situasjon som tilsvarer ens verste mareritt. Stephen King

forsøker i *Danse Macabre* å peke på noen grunner til hvorfor vi stadig ønsker å utsette oss for disse marerittene:

When we pay our four or five bucks and seat ourselves at tenth-row center in a theater showing a horror movie, we are daring the nightmare. Why? Some of the reasons are simple and obvious. To show that we can, that we are not afraid, that we can ride this roller coaster. [...] As pointed out, we also go to reestablish our feelings of essential normality; the horror movie is innately conservative, even reactionary. Freda Jackson as the horrible melting woman in *Die, Monster, Die!* confirms for us that no matter how far we may be removed from the beauty of a Robert Redford or a Diana Ross, we are still light-years away from true ugliness. And we go to have fun (King 2012a: 202-203).

Bibliografi

- Aarseth, Asbjørn (1979) *Episke Strukturer: Innføring I Anvendt Fortellingsteori*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Abrams, M. H. Harpham Geoffrey Galt (2005) *A Glossary of Literary Terms*. Boston, MA: Thomson, Wadsworth.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (2011) "Det Uhyggelige" Overs. Engelstad, Irene, Janneken Øverland og Sverre Dahl. *Mellom Psykoanalyse Og Litteratur*. 1952. [Oslo]: Gyldendal. 150-175.
- Fyhr, Mattias (2003) *De Mörka Labyrinterna: Gotiken I Litteratur, Film, Musik Och Rollspel*. [Lund]: Ellerström.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Overs. Lewin, Jane E. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Hogle, Jerrold E. (2002) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Hoppenstand Gary, Ray B. Browne (1987) *The Gothic World of Stephen King : Landscape of Nightmares*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Houellebecq, Michel (2005) *H.P. Lovecraft: Against the World, against Life*. San Francisco, Calif.: Believer Books.
- Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- James, Henry (1885) *The Art of Fiction*. Web. 13.11.2013
<<https://archive.org/details/artfiction00jamegoog>>.
- James, Henry (2010) *The Turn of the Screw : Case Studies in Contemporary Criticism*. Red. intro, av Peter G. Beidler. Boston u.a.: Bedford / St. Martin.
- King, Stephen (2000) *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Scribner.
- (2012a) *Danse Macabre*. London: Hodder.
- (2012b) *Night Shift*. London: Hodder.
- Lindquist, John Ajvide (2009) Interview by Meredith, Jason. "On Children and Horror." <http://constructinghorror.com/index.php?id=180>. Hentet 01.11.2013.
- Lovecraft, H. P. (1999) *The Call of Chtulhu and Other Weird Stories*. Red. intro, & noter av S. T. Joshi. New York: Penguin Books.

- Lovecraft, H. P. Schweitzer Darrell (2008) *Supernatural Horror in Literature & Other Literary Essays*. [Rockville, Md]: Wildside Press.
- Marler, Robert F. (1994) "From Tale to Short Story" *The New Short Story Theories*. Red. May, Charles E. Athens, Ohio: Ohio University Press. 165 - 181.
- May, Charles E. (2002) *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Routledge.
- Penn, W. S. (1994) "The Tale as Genre in Short Fiction" *The New Short Story Theories*. Red. May, Charles E. Athens, Ohio: Ohio University Press. 44-55.
- Poe, Edgar Allan (1994) "Poe on Short Fiction" *The New Short Story Theories*. Red. May, Charles E. Athens, Ohio: Ohio University Press. 59-72.
- Poe, Edgar Allan (2006) *The Portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.
- Pratt, Mary Louise (1994) "The Short Story: The Long and the Short of It" *The New Short Story Theories*. Red. May, Charles E. Athens, Ohio: Ohio University Press. 91-113.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *New Monthly Magazine* 16.1 (1826): 145-152. Print.
- Reid, Ian (1977) *The Short Story*. London: Methuen.
- Savoy, Eric (2002) "The Rise of American Gothic" *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Red. Hogle, Jerrold E. New York: Cambridge University Press. 167-188.
- Scofield, Martin (2006) *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanzel, Franz K. (2004) "Nykonstitueringen Af De Typiske Fortællersituationer" Overs. Reitan, Rolf. *Narratologi*. Red. Iversen, Stefan og Henrik Skov Nielsen. Århus: Aarhus Universitetsforl. 51 - 74.
- Todorov, Tzvetan (1975) *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.