

Cathrine Solemslie Sæther

# Eskatologisk temporalitet i Justin Cronins *The Passage*

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

Mai 2020



Cathrine Solemslie Sæther

# **Eskatologisk temporalitet i Justin Cronins *The Passage***

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Knut Ove Eliassen  
Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur





## Sammendrag

Denne masteroppgaven analyserer temporalitet tematisk og formelt i Justin Cronins *The Passage*. Romanen omhandler en apokalypse og den post-apokalyptiske verden som oppstår deretter, og har en tredelt tidsstruktur. Historien starter kort tid før apokalypsen før den hopper 100 år frem i tid. Samtidig er det en rekke henvisninger til en ukjent fremtid med teksten: “Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period”.

Oppgavens problemstilling angår dette tredelte temporale uttrykket og diskuterer det i lys av sjangerkarakteristikker og litterære virkemidler. Den gjennomgår sjangrene apokalypsefiksjon og gotikk som legger grunnlaget for Cronins vampyrapokalypse, og drøfter hvorvidt verket samsvarer med sjangertroper. Videre blir temporalitet spesifikt analysert så vel som “arkivfortelling”, en betegnelse introdusert i oppgaven som angår bokens bruk av dagbokutdrag, e-poster, avisutklipp og diverse for å fortelle sin historie. Joseph Franks begrep “spatial form” og Frank Kermodes “aevum” vil bli benyttet for å forklare romanens tidsuttrykk der forskjellige temporaliteter sameksisterer og integreres. Oppgaven avsluttes med å konkludere at Cronins eskatologiske historie og fragmenterte temporalitet best lar seg beskrive i Franks romlige kategorier.

## Abstract

This thesis will analyse temporality in Justin Cronin's *The Passage*. The novel depicts an apocalypse as well as the post-apocalyptic world that follows, and its temporality is structured in to three main parts. The story begins shortly before the apocalypse and, following the apocalypse, jumps forward, leaving behind a 100-year gap. In addition to this, there are several references to an unknown future through: "Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period". The objective of the thesis concerns this split temporality and will discuss it in light of genre tropes and literary tools. Subsequently, apocalyptic fiction and the gothic will be considered in relation to how *The Passage* adheres to or subverts the genres. Temporality will be directly and thoroughly analysed as well as "archive storytelling" which concerns the novel's use of diary excerpts, e-mails, newspapers etc. to tell its story. Joseph Frank's "spatial form" and Frank Kermode's "aevum" will be key to this analysis that will discuss how different temporalities coexist and are integrated in the "now". The thesis concludes with the statement that the fragmented temporality demands a spatial approach to the text.

## Forord

Takk til familien min som leste iherdig gjennom de to siste ukene før innlevering, takk til Simen som passet på at jeg drakk vann og spesielt takk til veilederen min, Knut Ove Eliassen, for å ha holdt ut mine anglismer.

## Innholdsfortegnelse

Innledning .....	1
Resepsjonshistorie.....	2
Akademisk omtale .....	4
Handlingsreferat.....	5
Teorikapittel.....	8
Apokalypse .....	8
Gotikk .....	17
Temporalitet.....	28
Kapittel 1: Epigrafer og arkivfortelling .....	34
Epigrafer .....	34
Gerard Genette .....	35
Bram Stokers <i>Dracula</i> og arkivfortelling .....	38
Dagbokfiksjon.....	40
E-poster og avisutklipp .....	42
Arkiv på fortiden.....	44
Fortidens tilstedeværelse i nåtiden.....	45
Kapittel 2: Apokalypsen .....	47
Apokalypsefiksjon eller post-apokalypse .....	48
En post-apokalyptisk verden.....	50
Tragisk og komisk apokalypse.....	51
Apokalyptisk og bibelsk temporalitet .....	52
En retrospektiv post-apokalypse .....	54
Kapittel 3: Gotiske monstre og temporalitet i <i>The Passage</i> .....	55
<i>Imperial Gothic</i> i Cronins USA .....	56
Frontier gothic.....	57
Vitenskapelig forklarlige vampyrer .....	58
Vampyrisme som kur .....	60
Vampyr – viral .....	61
Blodtørst.....	63
Amy som en <i>unheimlich</i> figur.....	64
Amy som et gotisk barn .....	65
Gotisk temporalitet.....	66
Kapittel 4: Temporalitet.....	68



Den ukjente fremtid avslørt .....	70
Samtidskritikk.....	72
Plassering av leseren i fortiden .....	73
Jerome De Groot.....	74
Nåtiden - fortellertidspunktet.....	75
“the day-to-day” .....	76
“You’re in your own time now” .....	78
Amys temporalitet.....	80
Fortiden.....	82
Syk med evighet.....	83
Amy.....	85
Helhetlig temporalitet .....	87
Konklusjon.....	89
En tredelt historie.....	91
Bibliografi.....	94

## Innledning

I 2010 ga Justin Cronin ut romanen *The Passage* som kombinerte vampyr- og zombiemytologi i en eskatologisk fortelling.<sup>1</sup> Med sitt fokus på slutten står tiden allerede sentralt i apokalyptefiksjon, men *The Passage* har likevel et spesielt temporalt uttrykk ettersom handlingen foregår i tre tidsperioder. Historien begynner i en tid ikke ulik vår egen før den senere hopper 100 år fram i tid etter en apokalypse. Det er i denne perioden mesteparten av handlingen utspilles. Fiksjonen omfatter også en tredje periode – en ukjent fremtid som teksten henviser til ved hjelp av former for paratekst, innbrudd fra en aural forteller og bruken av et litterært grep jeg har betegnet som “arkivfortelling”. Kombinert består altså handlingen av tre ulike perioder eller “temporaliteter” som hver har sin spesifikke effekt på historiens helhetlige temporalitet. Jeg kommer gjennom denne oppgaven til å henviser til temporalitetene som “fortid”, “nåtid” eller narrativ presens, og “fremtid” for disse tre periodene. “Fortid” er da tiden fram til og inkluderende selve apokalypsen, “nåtid” perioden etter og “fremtiden” finner sted 900 år senere.

Jeg vil hovedsakelig benytte begrepet temporalitet fremfor tidsperioder ettersom ordet er bedre egnet for å fremheve de tidsmessige relasjonene innenfor narrativet som Cronin presenterer. Det er min oppfatning at anvendelse av tidsperioder eller tid blir for generelt mens temporalitet understreker en helhetlig, tidsmessig enhet som er konstruert innenfor et litterært rammeverk. Temporalitet er videre mitt hovedfokus i denne oppgaven og jeg kommer til å betrakte det i lys av sjangerkontekst og litterære verktøy Cronin benytter. Problemstilling min: Hvilke litterære grep og sjangertroper benyttes for å danne det sammensatte temporale uttrykket i *The Passage* og med hvilken effekt?

For å gjøre dette kommer jeg først til å gå gjennom relevant teori som i stor grad er teori tilknyttet sjangerhistorie- og utvikling. Utover dette er teorien særlig hentet fra Frank Kermodes *The Sense of an Ending* og Joseph Frank *The Idea of Spatial Form*.<sup>2</sup> Ettersom *The Passage* er et

---

<sup>1</sup> Justin Cronin, *The Passage* (London: Orion Books, 2011). Videre referanser til boken vil bli gitt med sidetall i parentes i teksten. Denne oppgaven kommer til å bruke referansestilen MHRA – Modern Humanities Research Association ettersom det er denne jeg er kjent med. Jeg tok bachelorgraden ved Lancaster University og der var denne standard.

<sup>2</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 2000); Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991)

amerikansk verk som støtter seg på en angloamerikansk litteraturtradisjon kommer denne oppgaven til å forholde seg til et angloamerikansk perspektiv. Første analysekapittel kommer til å ta for seg “arkivfortelling”, som angår diverse dokumenter og tilsvarende funnet i bokens verden, som benyttes for å fremheve fortiden. I de neste to kapitlene kommer jeg til å se på hvordan *The Passage* forholder seg til sjangrene apokalyptefiksjon og gotikk. Apokalyptse kommer først, og jeg vil se på hvordan historien samsvarer med bibelsk apokalyptse så vel som nyere utviklinger innen den litterære sjangeren. Her vil jeg besvare hvorvidt *The Passage* skildrer en apokalyptse eller en katastrofe samt om det er et verk tilhørende apokalyptsefiksjon eller post-apokalyptsefiksjon. Deretter vil jeg omtale gotikks plass i historien, særlig i forbindelse med fremhevelsen av fortiden samt viralene – Cronins vampyrzombie-hybrid. Dette er i tråd med nyere utviklinger innen fremstillingen av vampyren, men jeg vil også vise hvordan Cronin benytter seg av mer etablerte gotiske motiver og figurer.

Til slutt kommer jeg til å gjøre en nøye analyse av hvordan tid fremheves på ulike vis og til ulik effekt gjennom narrativet. Sentralt i denne analysen er karakteren Amy, historiens frelserfigur og udødelige barn. Det er min oppfatning at hennes fornemmelse av tid er gjenspeilet i hvordan romanen etterspør en romlig tilnærming til tid. Avslutningsvis vil jeg bruke funnene fra hvert kapittel til å diskutere det fragmenterte temporale uttrykket til *The Passage*.

## Resepsjonshistorie

*The Passage* ble utgitt i 2010. Forlaget Orion Books betalte, ifølge rykter, en sum på 900 000 pund for den samt to oppfølgere.<sup>3</sup> To år senere kom den første av oppfølgerne, *The Twelve*, og trilogien ble så avsluttet i 2016 med *The City of Mirrors*. *The Passage* ble svært godt mottatt, både av kritikere og i salg, og var akkompagnert av betydelig blest. I en anmeldelse fra *The Independent* står det: “Of the many claims made on behalf of this epic, enormous, literary vampire novel – “\$3.75m book deal”, “the publishing event of the year”, “film rights bidding war”, Stateside reviews “unanimous in their praise” – some are even true”.<sup>4</sup> Den havnet blant

---

<sup>3</sup> Alison Flood, “The Passage: a post-apocalyptic vampire tale you can get your teeth into”, *The Guardian*, 11.06.2010, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jun/11/justin-cronin-passage-hype> [Hentet 15.11.2019]

<sup>4</sup> Simmy Richman, “The Passage”, by Justin Cronin’, *The Independent*, 27.06.2010, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-passage-by-justin-cronin-2008639.html> [Hentet 23.11.2019]

annet på tredje plass hos New York Times' bestselgerliste og ble oversatt til over 40 språk.<sup>5</sup> Filmrettigheter ble kjøpt opp, men det ble aldri en film. I 2019 kom det ut en serie fra FOX basert på romanen som ble kansellert etter kun én sesong. Boken ble videre i mars 2020 listet som en av Time Magazines topp 30 bøker å lese under koronakrisen.<sup>6</sup>

Boken ble i markedsføringen sammenlignet med verk av etablerte forfattere innfor den post-apokalypse sjangeren som Cormac McCarthy og Margaret Atwood. Stephen King ble spesielt dratt fram, særlig hans roman *The Stand*.<sup>7</sup> Han ble aktivt referert til i promoteringen og er sitert på omslaget til 2011 pocketutgaven med “[i]t had the vividness that only epic works of fantasy and imagination can achieve”. Han blir igjen sitert med en forkortet versjon av samme sitat på omslaget til *The Twelve*, og får så et lengre sitat på omslaget til den siste romanen:

Justin Cronin's *The Passage* is remarkable for the unremitting drive of its narrative, for the breathtaking sweep of its imagined future, and for the clear lucidity of its language. *The City of Mirrors* is a thrilling finale to a trilogy that will stand as one of the great achievements in American fantasy fiction.<sup>8</sup>

Det fremstår som relativt klart, med andre anmeldersitater gjengitt på omslaget som “[a] dark epic that matches the best of King” (*Heat*) og “[t]his is an epic that often bears comparison with Stephen King” (*Daily Mail*) i boken, at forleggeren ønsket å knytte Cronin til King og ønsket å vekke interesse for boken hos hans leserskare. Sammenligningen med Atwood og McCarthy, to svært anerkjente og respekterte forfattere, kan antyde et forsøk på å heve romanens litterære status.

Anmeldere skrev positivt om boken. *The Guardian* presenterte Cronin som en “skilled writer”, og *The Sunday Times* skrev “Cronin writes with verve and versatility”.<sup>9</sup> Videre mente anmelderen i *The Guardian* at: “Most of the characters are well drawn and he tackles the philosophical issue of gaining eternal life at the cost of your soul in between the throat-ripping battle scenes”.<sup>10</sup> *Publishers Weekly* på sin side skrev “Cronin (*The Summer Guest*) uses a number of tropes that may be overly familiar to genre fans, but he manages to engage the reader with a

---

<sup>5</sup>“About the Author”, *Enter the Passage*, <http://enterthepassage.com/author/> [Hentet 15.10.2018]

<sup>6</sup> Time Staff, “30 Books and Series to Read While Social Distancing”, *Time Magazine*, <https://time.com/5807460/books-to-read-coronavirus/> [Hentet 11.05.2020]

<sup>7</sup> Enter the passage

<sup>8</sup> Justin Cronin, *The City of Mirrors* (London: Orion Books, 2016), omslaget

<sup>9</sup> Flood, *The Guardian*; John Dugdale, “The Passage by Justin Cronin”, *The Sunday Times*, 04.07.2010, <https://www.thetimes.co.uk/article/the-passage-by-justin-cronin-bv5vxjw7rk0> [Hentet 23.11.2019]

<sup>10</sup> Flood

sweeping epic style”.<sup>11</sup> *The Independent* skrev “book one uncurls a premise that lives up to the hype”.<sup>12</sup> Anmelderen merker seg imidlertid at boken vet hvor god den er, og dermed “outstays its welcome”, samt at “its internal battles between the literary and the schlock will, I suspect, leave most readers dissatisfied”.<sup>13</sup> Felles for de fleste anmeldelsene synes å være bemerkninger om verkets betydelige omfang og episke karakter, ros av karakterskildring og ambisjon, men kritikk for å falle litt for sjangertroper; “he is not immune to some of the hoarier tropes of Armageddon fiction (mystical children, cryptic-wisdom-spouting old folks, impossibly arduous vision quests)”.<sup>14</sup> Samtidig får Cronin kritikk for forsøk på å være for litterær.

Jeg har ikke klart å finne noen norske anmeldelser utover kortere sitater gjengitt i norske utgaver av boken. Anmeldelser og diskusjoner på forumet til bokelskere.no presenterer divergerende respons fra leserne til den norske oversettelsen *Overgangen*. Enkelte opplevde den som langtekkelig og fant tidshoppene med nye karakterer forstyrrende og frustrerende. En skrev: “jeg sliter med at folk sluses ut, og så hopper vi fram i tid til nye mennesker hele tiden. Det blir for mye”.<sup>15</sup> Det er samtidig mange som virker begeistret, og flere som mente den forbedret seg etter hvert, og at avslutningen hadde en god og tilfredsstillende effekt på det fragmenterte plottet: “Historien ble nøstet opp, og fikk sin avrundning på en fin måte”.<sup>16</sup>

## Akademisk omtale

På tross av å være et relativt nytt verk, og ikke minst et verk preget av lavkulturelle troper som kan svekke akademisk interesse, har boken blitt diskutert i flere artikler, særlig i sammenheng med apokalypse. Mary Manjikian, Johan Hoglund, Berit Åström, Maria Lindgren Leavenworth og Van Leavenworth, og Glennis Byron og Asphasia Stephanou diskuterer romanen utdypende. Manjikian trekker fram politiske aspektet ved apokalypse og gjør en grundig analyse av en nasjons fall som en apokalypse i *The Passage*.<sup>17</sup> Hun legger også fram en analyse av effekten til det oppdelte tidsuttrykket. Byron og Stephanou fokuserer på lignende med “neo-imperialisme”

---

<sup>11</sup> “The Passage”, *Publishers Weekly*, <https://www.publishersweekly.com/978-0-345-50496-8> [Hentet 23.11.2019]

<sup>12</sup> Richman

<sup>13</sup> *ibid*

<sup>14</sup> Leah Greenblatt, “The Passage”, *Entertainment Weekly*, 26.05.2019, <https://ew.com/article/2010/05/26/passage/> [Hentet 23.11.2019]

<sup>15</sup> “Dystopisk lesesirkel bok 5: The Passage / Overgangen / Den første av Justin Cronin”, *Bokelsere*, <https://bokelskere.no/tekst/301396/> [besøkt 07.03.2020]

<sup>16</sup> *ibid*

<sup>17</sup> Mary Manjikian, *Apocalypse and Post-Politics: The Romance of the End* (Lanham, MD: Lexington Books, 2014)

samt vampyrer og apokalypse.<sup>18</sup> Hoglund fokuserer på romanens kritikk av samtidsimperialisme. Han interesse for romanens bruk av “letters, e-mails, conference extracts and journals” er en jeg deler.<sup>19</sup> Maria Lindgren Leavenworth og Van Leavenworth gir sin analyse en annen vinkel ettersom de i “Fragmented Fiction: Storyworld Construction and the Quest for Meaning in Justin Cronin’s *The Passage*” fremhever fragmenterte, temporale forhold i narrativet.<sup>20</sup> Berit Åström, som tilhører samme svenske universitet som Leavenworth & Leavenworth, Umeå Universitet, ser spesifikt på bruken av Shakespeare og “Shakespeare” i *The Passages* epigrafer, hvor sistnevnte henviser til Shakespeare som en kulturell ide i motsetning til personen og hans verk.<sup>21</sup>

## Handlingsreferat

Før vi begir oss ut vil jeg gi et handlingsreferat av *The Passage*. Ettersom boken er kompleks og lang, er dette ment som en hjelp til leseren for å kunne følge kommende analyse. Relevante deler av referatet vil bli gjentatt der det er hensiktsmessig i løpet av oppgaven.

Cronins historie begynner i en tid noen år etter vår egen og presenterer en utgave av samtiden med økt nivå av terror, klimaproblemer og amerikansk imperialisme. Vi blir introdusert for barnet Amy som blir forlatt av moren i et kloster og som om presenteres av fortellerstemmen som historiens helt. Vi bli deretter introdusert for Brad Wolgast, en FBI agent, som utgjør hovedperspektivet for denne delen av handlingen. Han rekrutterer dødsdømte til et “Project NOAH” som søker en udødelighetskur og tester ut et virus på disse fangene (50). Vi møter ham i det han skal rekruttere Anthony Carter, som er uskyldig dømt. Han lar seg rekruttere fordi Wolgast lover ham “an ocean of time” (65). Viruset transformerer de dødsdømte til overmenneskelige monstre som har likheter med både zombier og vampyrer – disse kalles viraler. Wolgast får ordre om å anskaffe en yngre forsøksperson; Amy. Han henter henne fra klosteret på tross av nonnen Laceys forsøk på å beskytte henne. Amy og Wolgast utvikler på

---

<sup>18</sup> Glennis Byron og Asphasia Stephanou, “Neo-imperialism and the Apocalyptic Vampire Narrative: Justin Cronin’s *The Passage*”, *Transnational and Postcolonial Vampires* (London: Palgrave Macmillans, 2013), 189-201

<sup>19</sup> Johan Hoglund, “The Imperial Gothic of the Post-Apocalypse”, *The American Imperial Gothic: Culture, Empire, Violence* (New York: Routledge, 2016) 151-166 (s. 157)

<sup>20</sup> Maria Lindgren Leavenworth og Van Leavenworth, “Fragmented fiction: storyworld construction and the quest for meaning in Justin Cronin’s *The Passage*”, *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 4/2 (2017) 22-33

<sup>21</sup> Berit Åström, “Shakespeare and ‘Shakespere’ in Justin Cronin and Emily St John Mandel”, *Foundation: The International Review of Science Fiction*, (2019), 48.3 (2019) 19-31

tross av dette et nært bånd og han prøver forgjeves å redde henne fra prosjektet. Amy blir infisert, men forvandles ikke til et monster lik de andre. Mens hun og Wolgast er i prosjektets forskningssenter unnslipper viralene. Til sammen er det tretten som rømmer, Zero og “the Twelve” (449). Nonnen Lacey ankommer leiren for å forsøke redde Amy i det utbruddet skjer, men Wolgast og Amy rømmer til en fjern hytte uten henne. Leseren får gradvis innblikk i hvordan verden blir overtatt av viralene som dreper millioner og forvandler hver tiende til en ny viral. Apokalypsen er kommet. På hytten iaktar Wolgast Amys forvandling før han kort tid etter tilsynelatende dør og etterlater henne alene.

Handlingen gjenopptas ca 100 år fram i tid hvor et nytt samfunn introduseres. “The First Colony” lever så vidt de vet alene i verden, og utenfor murene eksisterer millioner med dødelige viraler som kun holdes vekk ved lyskastere (335). Verden som var er tapt og kolonistene har svært begrenset kunnskap om den. Hovedkarakterene i denne tiden er Peter, en ung mann med behov for å kjenne verdens fortid, Michael, en ingeniør, Alicia, en kriger, Sara, en lege, og Theo, Peters bror. I det vi møter Peter står han og venter for å se om hans bror kommer tilbake som en viral etter en fatal ferd utenfor murene. I løpet av den ferden møtte han Amy, som følger ham tilbake til kolonien og utløser kaos. Hun er fortsatt et barn og er fortsatt ikke monstrøs, men preges av en psykisk tilknytning til viralene som invaderer psyken hennes med det uopphørlige spørsmålet: “Who am I?” (447). Spenningen eskalerer og hovedkarakterene ser seg nødt til å forlate kolonien. De setter kurs mot koordinatene til et 100 år gammelt signal som kaller Amy hjem med meldingen: “*If you found her, bring her here*” (607). På ferden får de se det forlatte USA. De gjenfinner Theo i en mystisk leir der innbyggerne er frivillige slaver for en av de Tolv, Babcock. Før gruppen rømmer derfra får de vite at alle viraler tilhører en av de Tolv og er drevet av en kollektiv mentalitet. Etter hvert snubler de over restene av det amerikanske militæret som i sin tid fraktet deres forfedre til kolonien. Flere karakterer velger å bli med militæret fordi de tilbyr å eskortere dem til en stor og beskyttet by.

Peter og Amy velger å fullføre ferden og finner fram til den forlatte forskningsleiren til Prosjekt Noah. Der møter de på Lacey som ble gitt samme serum som Amy etter prosjektet kollapset. Hun forteller dem hvem de Tolv var og hva som skjedde i den tapte fortiden. Hun avslører også Amys sanne skjebne da hun forteller henne at hun er som skipet i historien om Noah – i seg frakter hun sjelene til viralene. Babcock angiper leiren med sine “Many”, viraler som stammer fra ham, men Lacey detonerer en atombombe og dreper ham (719). Amy frigjør så

hans viraler ved å fortelle dem hvem de var. I kampen blir Alicia såret, men Sara redder henne ved å bruke viruset Amy fikk i sin tid. Alicia blir som Amy, men mangler den psykiske forbindelsen til viralene. Amy ødelegger de siste sprøytene fordi hun ønsker ikke at noen skal bli som henne. Gruppen returnerer til kolonien, men finner den forlatt og innser at det er ingen vei tilbake. Helt mot slutten gjenforenes Amy med Wolgast som en natt dukker opp utenfor kolonien, som en viral.

Oppfølgeren, *The Twelve*, handler om et stort, korrupt samfunn som tar flere av hovedkarakterene til fange før Amy redder dem i en kamp mot de gjenværende elleve. For å vinne forvandler hun seg til en fullstendig viral og rømmer for å isolere seg selv etter de er overvunnet. Siste bok, *The City of Mirrors*, fremstiller den siste kampen mellom menneskeheten og viralene der Zero går til angrep mot menneskeheten. Amy, Peter og gruppen kjemper imot mens Michael frakter en gruppe mennesker til trygghet med et gammelt cruiseskip. Ved slutten av trilogien er kun Amy i live og står klar til å møte etterkommerne til de som rømte med skipet og som har skapt en ny sivilisasjon. Denne oppgaven kommer til å begrense seg til den første boken, men kommer til å inkludere relevante deler fra oppfølgerne for å sette elementer fra første bok i kontekst.



# Teorikapittel

## Apokalypse

*The Passage* skildrer både en apokalypse og den post-apokalyptiske verdenen som oppstår etter. Slik faller den inn i, eller mellom, to sjangerbetegnelser – apokalypsefiksjon og post-apokalypsefiksjon. Fokuset fremover kommer først og fremst til å være apokalypse – hvor begrepet kommer fra og hvordan det har utviklet seg fra en bestemt, bibelsk betydning til en mer åpen og sekulær en. Videre vil jeg se på begrepet innen litterær kontekst. Jeg starter med å se på apokalypsens opprinnelse og hva som betinger ideen om en slutt.

Elizabeth K. Rosen skriver i *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*: “[apocalypse] has narrative antecedents in the Old Testament, and the individual components of the apocalyptic story can be traced even further back to the ancient civilizations of the Vedic Indians, Egyptians, Persians, Mesopotamians, and Greeks”.<sup>22</sup> Begrepet fikk imidlertid sin nåværende betydning i *Det nye testamentet* i Bibelen; “the word, as it denotes cosmic events, is not used before it appears specifically attached to the Book of Revelation in the New Testament”.<sup>23</sup> Denne oppgaven setter derfor startlinjen ved Bibelen for begrepsanalysen. Før diskusjonen fortsetter, vil jeg påpeke at ettersom *The Passage* er amerikansk, har jeg hovedsakelig brukt *New Jerusalem Bible*, en ukontroversiell utgave, som referansetekst, for ikke å gå glipp av engelske ordspesifikke bibelreferanser eller tilsvarende.

Åpenbaringen i *Johannes' Åpenbaring*, eller *Revelation* som den heter i *New Jerusalem Bible*, gir betydningen til selve begrepet apokalypse. Som Andrew Tate skriver i *Apocalyptic Fiction*: “the primary valence of the term – derived from the Greek term *apokalypsis* – [...] signifies revelation, the uncovering of what was previously hidden”.<sup>24</sup> Dette er det som skiller den apokalyptiske syndefloden fra apokalypse i full bibelsk og etymologisk forstand. Nøkkelordet er åpenbaring, ikke bare åpenbaringen Johannes har da han har visjoner om dommedag, men åpenbaringen som skal avsløre Guds vilje.

Paulus i *Korinterbrevene* introduserte ideen om en fremtidsprojisert avsløring av verdenshistoriens guddommelige plott. Han forteller at vi forstår og kjenner verden "imperfectly"

---

<sup>22</sup> Elizabeth K. Rosen, “Introduction”, *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination* (Lanham, MD: Lexington Books, 2008) xi-xxxiv (s. xiii)

<sup>23</sup> Rosen, s. xiii

<sup>24</sup> Andrew Tate, *Apocalyptic Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017), s. 12

(1. Cor. 13:9, *New Jerusalem Bible*).<sup>25</sup> I både Det Norske Bibelselskaps Nettbibel samt *The King James Bible* formuleres derimot imperfect som, respektivt, “stykkevis” og “in part”. Dette antyder at betydningen er ikke kun at vi opplever verden som imperfekt i ordlyds forstand, men heller som fragmentert. “Now we see only reflections in a mirror, mere riddles, but then we shall be seeing face to face. Now I can know only imperfectly; but then I shall know just as fully as I am myself known” (1. Cor. 13:12). Menneskers innsikt er tilslørt og stykkevis, men Guds åpenbaring, skal gjøre innsikten klar og fullkommen (1. Cor. 13:13). Et viktig element ved ideen om apokalypse er en projisert og forventet slutt som skal være meningsbærende for det som kom forut. Greg Garrard skriver følgende om apokalypse i *Ecocriticism*: “apocalypticism is inevitably bound up with imagination, because it has yet to come into being”.<sup>26</sup> I Bibelen gir den en slutt på historien som begynte med Genesis.

### **Apokalypsen i Johannes' Åpenbaring**

“Blessed is anyone who reads the words of this prophecy [...] because the Time is near” (Rev. 1:3). Beretningen om visjonen som Johannes har er kompleks og ikke lite forvirrende. Det er et plethora med engler og symbolske vesener som lammet, dragen med syv horn, apokalypsens fire rytterne, osv. En rekke katastrofer inntreffer hvor fallende himmellegemer, pest, blod og naturkatastrofer er gjengående motiver. Eksempelvis: “the sun went black as coarse sackcloth; the moon turned red as blood all over, and the stars of the sky fell onto the earth” (Rev. 6:12-13). Gjennom de 22 kapitlene blir det gjentatte ganger proklamert at nå er endetiden ankommet og alle vil bli dømt av Gud; “a great voice boomed out from the sanctuary, ‘The end has come’” (Rev. 16:17), “[f]or the Great Day of his retribution has come, and who can face it?” (Rev. 6:17). Slutten erklæres og Guds hevn er uunngåelig.

*Johannes' Åpenbaring* ble skrevet i en tid da kristne ble forfulgt og boken gir håp ved å love frelse; “[e]ven if you have to die, keep faithful, and I will give you the crown of life for your prize” (Rev. 2:7). Vi ser også at det at de onde omsider skal få sin rettmessige straff “the kings of the earth, the governors and the commanders, the rich people and the men of influence” (Rev. 6:16). Tate mener at intensjonen er å gi de troende håp heller enn å fremme skadefryd for hevn, dette til tross for et mangfold med eksempler på Guds grusomme hevn. “[T]here ‘is no

---

<sup>25</sup> Påfølgende referanser til Bibelen vil være til denne utgaven med mindre en annen utgave er spesifisert.

<sup>26</sup> Greg Garrard, “Apocalypse”, *Ecocriticism* (Abingdon: Routledge, 2011) 93-116, s. 94

schadenfreude, no rejoicing in the tribulations that bring down the powerful from their thrones at the end', but rather 'John's aim is to encourage the persecuted and powerless Christians whom Rome threatened to overwhelm'.<sup>27</sup> *Johannes' Åpenbaring* handler i stor grad om formidling av håp og et løfte om en lykkelig, seirende avslutning for en religiøs gruppe som led under forfølgelse.

Domaspektet ved endetidsvisjonen Johannes presenterer er viktig. De sanne troende som har navnet sitt i Guds bok, "the book of life", skal bli belønnet (Rev. 20:12). Enhver som ikke har sitt navn i boken blir kastet i en brennende innsjø; "the second death" (20:14). De utvalgte vil leve for evig i det Nye Jerusalem: "Then I saw a new heaven and a new earth [...] I saw the holy city, the new Jerusalem" (Rev. 21:1-2) Det blir så proklamert at Gud nå skal bo hos menneskene, side om side, i dette utopiet, Det vil aldri igjen være død eller sorg ettersom "[t]he world of the past has gone" (Rev. 21:4). En engel forteller Johannes at alt som han har sett vil skje og at han ikke må holde det hemmelig, "because the Time is close" (Rev. 22:10).

Apokalypsen innebærer en kolossal temporal utvikling da tiden selv vil ende. *The New Jerusalem Bible* formulerer det slik "The time of waiting is over" og synes å fremme at ventetiden for åpenbaringen er over (Rev. 10:6). *The King James Bible* og den norske nettbibelen formulerer det imidlertid henholdsvis; "there should be time no longer" (Rev. 10:6, *King James Bible*) og "Tiden er ute" som forteller at apokalypsen betyr slutten på temporalitet slik vi kjenner til den (Åp. 10:6, *Bibelen 2011*). Evighet i Nye Jerusalem innebærer således at suksessiv temporalitet kommer til å ende.

Det finnes en myriade med tolkninger av *Johannes' Åpenbaring* og dens mange motiver; Lammet, beistet, de mange englene, de fire rytterne og diverse naturkatastrofer. "Rival views of the Revelation of St John not only divide theologians and Christian communities but are also interpreted in strikingly different ways by contemporary writers", skriver Tate.<sup>28</sup> For korthets skyld vil jeg fremover begrense meg til de elementer som er mest fremtredende i apokalypsefiksjon og som har lagt et grunnlag for motiver i *The Passage*. Pest og naturkatastrofer er fremtredende så vel som krig og blod; disse har alle sin plass i Cronins apokalypse.

---

<sup>27</sup> Tate, s. 12

<sup>28</sup> *ibid*, s. 13

## Apokalypsen gir oss mening

Frank Kermode i *The Sense of an Ending* kommenterer utdypende vår relasjon til den nærstående apokalypsen. Hovedpremisset for denne boken er at slutter gir en historie mening - en slutt er meningsgivende for forutgående plott. Slutter, understreker han, er en av mønstrene vi mennesker påfører livene våre for å skape mening da vi av natur lever “in the midst” – en plass karakterisert av meningsløshet.<sup>29</sup> På samme måte som en histories slutt gir den mening, projiserer mennesker en apokalypse på sin fremtid for å skape koherens. Rosen fremhever også denne forståelsen i sin gjennomgang av apokalypsen, og understreker, slik Kermode gjør, at apokalypsen er meningsgivende: “Apocalypse is a means by which to understand the world and one's place in it. It is an organizing principle imposed on an overwhelming, seemingly disordered universe”.<sup>30</sup> Apokalypse skal, i kristen forståelse, åpenbare meningen bak Guds plan og menneskehetens historie. For en teolog som Joachim av Fiore er Bibelens siste og viktigste bok “the culminating closure of the “fullness of history” (*plenitudo historiae*). It is “the key of things past, the knowledge of things to come; the opening of what is sealed, the uncovering of the hidden”.<sup>31</sup> Slutter har samme effekt for et litterært plott som apokalypsen har for *plenitudo historiae* i og med at de avslører historiens fulle betydning og gir en ny forståelse av forutgående plott.

## Apokalypsefiksjon

“[T]he apocalyptic narrative is, by definition, eschatological or concerned with the final events in the history of the world or mankind. The term is derived from the Greek word “*eschatos*”, which means last or farthest” skriver Mary Manjikian i sin analyse av apokalypsen i *The Passage*. Vi trer med dette ut av virkeligheten og den historiske utviklingen av apokalypsebegrepet og inn i fiksjonens verden. Jeg vil nå se på hvordan begrepet har utviklet seg innen litterær kontekst. Apokalypsefiksjon er av natur eskatologisk og spiller gjerne på angst, eller som Kermode betegner det; “eschatological despair”, hvis dramatik har en betydelig appell.<sup>32</sup>

Apokalypsefiksjon sammenfaller ikke fullstendig med bibelsk apokalypse; det er ideen om en

---

<sup>29</sup> Kermode, s. 7

<sup>30</sup> Rosen, s. xi

<sup>31</sup> Bernard McGinn, “Revelation”, *The Literary Guide to the Bible*, red. av Robert Alter og Frank Kermode, (Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1987) 523 – 543 (s. 532)

<sup>32</sup> Kermode, s. 9

avslutning – slutten på samfunn, imperium, kultur, som fascinerer og som opptrer i mange ulike drakter i fiksjon.

Garrard skiller mellom tragisk og komisk apokalypse og tar distinksjonen fra Aristoteles' *Poetikken*. Tragedie “involves a change not from misfortune to good fortune, but conversely, from good fortune to misfortune, not because of wickedness but because of a great error”.<sup>33</sup> Det som hovedsakelig skiller tragedie og komedie er at tragedie har en fast bestemt, tragisk avslutning og komedier har en lykkelig slutt. Garrard definerer tragisk apokalypse som forutbestemt og “epochal”, og alltid på vei mot “some final, catastrophic conclusion”.<sup>34</sup> Komisk apokalypse har derimot en ubestemt slutt og er fortrinnsvis episodisk i natur. Hovedforskjellen er at aktørene, altså karakterene, i komisk apokalypse har mulighet til å endre utfallet til historien. Det har ikke “the tragic actor” som kun kan velge mellom det ondes eller det godes side “since action is likely to seem merely gestural in the face of eschatological anxiety”.<sup>35</sup> Videre trekker han fram at tragiske apokalypser er svært dualistiske i sin fremstilling av moralisme. Dette samsvarer med det bibelske opphavet – det er intet rom for gråsoner i Guds “book of life”.

Denne populære fascinasjonen for apokalypse i litteratur er bemerkelsesverdig gitt en stadig mer sekularisert verden. “[C]ontemporary literature displays a continual fascination with the imaginative possibilities of biblical ways of addressing the end. Indeed, for Fiddes ‘eschatology [is] the basic mood’ not just of theology but also of ‘literary creation’”, skriver Tate og argumenterer for at sekularisering i samfunnet og litteraturen ikke har gått så langt som vanligvis antas.<sup>36</sup> Dette støttes av Rosen som skriver: “recent studies indicate that contrary to official secularism, the number of Europeans who profess religious belief is also growing”.<sup>37</sup> Både Tate og Rosen tilegner dette delvis til religions betryggende effekt i en usikker verden; “[t]his kind of theology offers the comfort of a mixed moral compass in a world marked by simultaneously overlapping and competing interests”.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Pelagia Goulimari, *Literary Criticism and Theory: From Plato to Postcolonialism* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2015), s. 29

<sup>34</sup> Garrard, s. 95

<sup>35</sup> *ibid.*, s. 95

<sup>36</sup> Tate, s. 15

<sup>37</sup> Rosen, s. xvii

<sup>38</sup> Tate, s. 18

## Tradisjonell og Neo-apokalypse

Rosen skiller mellom tradisjonell apokalypse og neo-apokalypse i fiksjon, der tradisjonell er nærmere sine røtter og neo-apokalypse samsvarer med den mer sekulære utgaven vi ofte finner i fiksjon. I den tradisjonelle fremhever hun særlig domaspektet ved dommedag – apokalypsen innebærer at de gode skal skilles fra de onde og alle skal bli dømt. Det blir under diskusjon av dette også understreket hvordan dommedag kan benyttes som verktøy for kritikk: “[b]ecause judgement is a crucial element of the original myth, the traditional apocalyptic story is naturally a vehicle for the analysis and criticism of behaviour, whether of the individual, nation or cosmos”.<sup>39</sup> Rosen understreker også ideen eller håpet, om fremtidig, fullkommen frelse i Nye Jerusalem som karakteristisk for den tradisjonelle apokalypsefortellingen: “Indeed, despite the emphasis on the destructive wrath of God [...] New Jerusalem is still the *raison d'être* of the traditional apocalyptic narrative”.<sup>40</sup> Rosens krav til tradisjonelle apokalypsefortellinger er altså håpet og domaspektet, som er tilknyttet åpenbaring – det vil bli åpenbart hvem som har gjort rett i et *plenitude historiae* perspektiv.

Hun erkjenner likevel sjangerens utvikling og hvordan disse kravene blir for strenge for nyere litteratur som tar for seg apokalypse: “apocalyptic literature has evolved to include End-times stories that either lack this vital feature of the myth or that have changed it to reflect something quite different from its biblical precursor”.<sup>41</sup> Hun fortsetter med å sitere Josef Broeck fra “The Apocalyptic Imagination in America: Recent Criticism” som skriver at apokalypsesjangeren har frigjort seg fra sine historiske og bibelske røtter slik at “there is no common agreement on the form, content, or function of apocalyptic thinking and writing”.<sup>42</sup> Begrepet er blitt diffust gjennom mangfoldige tolkninger. Resultatet er ifølge Rosen at sjangeren beveget seg vekk fra håp og mot angst og fortvilelse:

a story which once was grounded in hope about the future has become instead a reflection of fears and disillusionment about the present, a bleak shift in emphasis from the belief in an ordered universe with a cogent history to one in which the overriding sense is of a chaotic, indifferent, and possibly meaningless universe.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Rosen, s. xiii

<sup>40</sup> *ibid*, s. xiv

<sup>41</sup> *ibid*

<sup>42</sup> Josef Broeck sitert av Rosen, s. xiv

<sup>43</sup> Rosen, s. xiv

En av hovedforskjellene mellom tradisjonelle apokalyptiske fortellinger, som vedlikeholder nøkkelkarakteristikkene til bibelsk opprinnelse, og nyere former for apokalyptisk fortelling er altså hvorvidt det er håp eller fortvilelse som preger historien. Tate støtter dette med et mer generelt utsagn om samtidens håpløshet: “Western civilization, according to such novels, appears to have abandoned its faith in a promised world of progress and continuing prosperity”.<sup>44</sup> Dette ser vi uttrykt i mye av post-apokalyptisk litteratur:

the critical and commercial success of such bleak scenarios, evoked, by turn, in Cormac McCarthy's *The Road* (2006), Jim Crace's *The Pesthouse* (2007), Margaret Atwood's "MaddAddam" sequence (2003-2013) [...] are evidence that popular contemporary narrative is haunted by dreams of a future that is a place of ruin.<sup>45</sup>

Den populære fremtidsvisjonen i litteratur, selv uten apokalyptisk, er preget av ruin og dystopi, ikke utopi slik et nytt Jerusalem ville tilsvart.

Der Gud tidligere lovet et nytt Jerusalem for de sanne troende er dette noe som uteblir i mange av de nyere versjonene; “when God intervenes in [...] the story, it is not to restore order to a disordered world and reward the faithful, but rather to express a literally all-consuming, punishing anger”.<sup>46</sup> De nyere historiene omtaler kataklysmen og gjerne en dystopisk verden deretter; verdener tilsynelatende uten håp. Likevel mener ikke Rosen at apokalyptiske fortellinger har fullstendig forlatt dette aspektet ved sin opprinnelige form – hun trekker fram at det er en rekke litterære verker som spiller på håp. “[T]raditional apocalyptic literature, though it may have been overshadowed by neo-apocalyptic storytelling, has never stopped being written”, skriver hun.<sup>47</sup> Det er fortsatt de forfatterne som blir lokket av den tradisjonelle apokalypten; “to the message of hope inherent in the traditional apocalyptic model, even when their own lack of religious conviction or their postmodern style of storytelling have obliged them to refigure the hope in other terms”.<sup>48</sup> På tross av dystopiens popularitet i appellerer fortsatt budskapet om håp til visse forfattere.

---

<sup>44</sup> Tate, s.1

<sup>45</sup> *ibid*, s. 2

<sup>46</sup> Rosen, s. xiv

<sup>47</sup> *ibid*, s. xvi

<sup>48</sup> *ibid*, s. xvi

## Sekulær apokalypse

Manjikian forklarer hvordan begrepet ble utvidet i Middelalderen “to refer to any vision of the end times put forth [...] Thus “apocalypse” has a more general meaning of total devastation or doom, or a large act of destruction”.<sup>49</sup> Det er ikke nødvendig at en verden går under – en stat duger også. “For political scientists, apocalypse may be seen as a way of talking about the possibility of state failure”.<sup>50</sup> Hun går så videre med å poengtere at ideen om apokalypse i seg selv er et privilegium – kun de som ikke anser hver dag som en mulig undergang og har en funksjonell stat som kan falle, har muligheten til å forestille seg og fortvile seg over apokalypse. Denne forståelsen er kun blitt mulig etter begrepet fikk en mindre begrenset, bibelsk anvendelse.

Sekulær apokalypsefiksjon krever en omskriving av den bibelske åpenbaringen. “[T]he secular apocalyptic may make an argument that the state which eventually collapsed was somehow “doomed” or “flawed” from the beginning. [...] The ending can be traced back to the beginning or the founding of the state”.<sup>51</sup> Åpenbaringen transformeres til å omhandle en stat eller verden som var dømt fra starten av, ikke fordi det var forutbestemt, men fordi skapelsen var feil fra dag én. Den sekulære åpenbaring innebærer at menneskeheten innser dette, men åpenbaringen blir ikke en overraskelse, heller en logisk utvikling av en trend. Selv uten Guds store åpenbaring på slutten av verdenshistorien bevarer altså sekulær apokalypse en form for åpenbaring der slutten avsløres som forutbestemt takket være en opprinnelig feil.

Begrepet apokalypse er vagt i litterær kontekst og selv om ordlyden antyder krav om en faktisk apokalypse er ikke dette nødvendigvis tilfelle for verk som omfattes av apokalypsefiksjon. Det fremmer da et spørsmål som må besvares – hva er forskjellen på en apokalypse og en katastrofe i fiksjon? Svaret ligger i sekularisering av begrepet apokalypse og utvikling gjennom årene bort fra en bibeltro forståelse, og mot en mer generell en. Tate skriver: “Apocalypse is widely understood in the shared, popular imagination as a kind of classy synonym for spectacular destruction, death on a vast scale and the collapse of all that a society might hold dear”.<sup>52</sup> Han fortsetter så med å understreke at dette naturligvis forsømmer nøkkelkarakteristikken ved begrepet – åpenbaringen. Uten en form for åpenbaring, en dom av syndere og troende, opphør av tid og et nytt paradiset på jord, kan ikke begrepet apokalypse

---

<sup>49</sup> Manjikian, s. 42

<sup>50</sup> *ibid.*, s. 41

<sup>51</sup> *ibid.*, s. 43

<sup>52</sup> Tate, s. 12



benyttes riktig, men det blir brukt hyppig likevel. En bredere definisjon av begrepet for litteratur virker nødvendig og etterspurt. Tate gir et godt, om svært generelt, alternativ: “[t]he apocalyptic [...] has come to mean simply the disastrous end of things”.<sup>53</sup> Manjikian følger samme tråd når hun skriver: “The apocalyptic moment is seen as a severing point, sharply delineating the events which preceded the moment from the events which followed”.<sup>54</sup>

## Post-apokalypse

Apokalypse og post-apokalypse er to begreper som flyter over i hverandre. De er ikke absolutte motsetninger, men referer til to punkt i en temporal utvikling – øyeblikket apokalypsen inntreffer og tiden deretter. Eksistensen til tiden etter står for øvrig i klar kontrast til selve definisjonen av en bibelsk apokalypse med mindre denne tiden spesifikt skildrer et nytt Jerusalem. Post-apokalyptiske fortellinger er eskatologiske i og med at de tar for seg historier betinget av en apokalypse, men fokuserer på hva som gjenstår av menneskeheten etter at sivilisasjon har falt bort. Sjangeren har blitt særlig populær for hvordan formatet tilrettelegger for å skildre dystopi. I *The Road* har verden tilsynelatende brent opp, i den svært populære YA trilogien *The Hunger Games* av Suzanne Collins har atomkrig destruert jorden med unntak av 13 distrikter, *I Am Legend* av Richard Matheson omhandler en såkalt zombieapokalypse, *Oryx and Crake* av Margaret Atwood ser et menneskeskapt virus utslette mesteparten av menneskeheten - vi ser mange dystopier inspirert av klimakrisen, atomvåpen og epidemier. Post-apokalypsens handling inntreffer etter katastrofen og skildrer som oftest kampen for overlevelse eller oppstandelsen av nye samfunn.

Post-apokalyptiske dystopier ivaretar den bibelske effekten til apokalypse ved å låne etablerte motiver slik som pandemi, flodbølge, naturkatastrofer, krig og atomangrep. Apokalyptisk som adjektiv er noe problematisk, men jeg bruker den i forståelsen at den bringer en katastrofal ende til et samfunn, men ikke er en full apokalypse. Apokalyptisk bevarer apokalypsens makt som retorisk virkemiddel, men uten å binde seg til tradisjonell og bibeltro gjenfortelling av apokalypsens nøkkelkvalifikasjoner.

---

<sup>53</sup> Tate, s. 12

<sup>54</sup> Manjikian, s. 54

## Gotikk

I dette kapitlet kommer jeg til å ta for meg gotikk i *The Passage*. Viralene kommer til å være fokusområdet, og kommer til å bli diskutert i lys av *das Unheimliche*. Jeg kommer også til å se på de i lys av vampyr- og zombiemytologi samt hvordan nyere utviklinger innen sjangeren har forandret de to monsterfigurene. Vampyren er ikke hva den var, og det bærer *The Passage* klart preg av.

“Gothic, then, is a mode of writing for which there is limitless appetite (a quality it shares with its best-loved monsters)”, skriver Lucie Armitt og understreker slik gotikkens langvarige popularitet.<sup>55</sup> Catherine Spooner og Emma McEvoy forklarer i til *The Routledge Companion to Gothic* at det gotiske har utviklet seg mye siden *The Castle of Otranto* av Horace Walpole som av mange ansees som det første gotiske verket. Denne la grunnlaget for gotikk som karakterisert med “imperilled heroines, dastardly villains, ineffectual heroes, supernatural events, dilapidated buildings”.<sup>56</sup> Selv om disse elementene fortsatt er sterkt assosiert med den gotiske sjangeren – da særlig det overnaturlige og ruiner - har gotiske verk utvidet seg mot et større uttrykksmessig mangfold. Fred Botting setter i *Gothic* spørsmål ved hvor sjangergrensen begynner og slutter, og knytter det gotiske til sjangre som magisk realisme, science fiction, fantasy og skrekk.<sup>57</sup> I lys av denne mangfoldigheten og påfølgende sjangerusikkerheten har Spooner og McEvoy foreslått utvalgte karakteristikk som konsekvent har kjennetegnet det gotiske:

Gothic has since been defined according to its emphasis on the returning past (Baldick 1992, Mighall 1999), its dual interest in transgression and decay (McGrath 1997), its commitment to exploring the aesthetics of fear (Punter 1980) and its cross-contamination of reality and fantasy (Jackson 1981).<sup>58</sup>

Disse vedvarer på tross av sjangerutvikling.

## Gjennomgang av sjangerhistorie

Botting sporer den gotiske tradisjon til sin opprinnelse i en kultur hvor tekster var konstruert for å “inculcate a sense of morality” og som anså gotiske verk som lavkulturelle, en status gotiske

---

<sup>55</sup> Lucie Armitt, “Introduction”, *History of the Gothic: Twentieth-Century Gothic* (Cardiff, University of Wales Press, 2011), 1-14 (s. 2)

<sup>56</sup> Catherine Spooner og Emma McEvoy, “Introduction”, *The Routledge Companion to Gothic*, red. av Catherine Spooner og Emma McEvoy (Abingdon: Routledge, 2007), 1-4 (s. 1)

<sup>57</sup> Fred Botting, *Gothic* (London: Routledge, 1996), s. 15

<sup>58</sup> *ibid*, s. 15

verk har båret med seg gjennom årene.<sup>59</sup> Spooner forteller at den tidligste kritikken mot sjangeren fra slutten av 1700-tallet og starten av 1800-tallet fokuserte på dens tilbøyelighet for å lære bort feil ting.<sup>60</sup> Ifølge Botting produserte samfunnets fokus på moralske verdier en nasjonal fortid adskilt fra det kultiverte og rasjonelle som da var kalt gotisk. Dette begrepet sto som en generell og nedlatende betegnelse for Middelalderen “which conjured up ideas of barbarous customs and practices, of superstition, ignorance, extravagant fancies and natural wildness”.<sup>61</sup>

På 1800-tallet og i løpet av Viktoriatiden invaderte det gotiske nye, urbane omgivelser som preget verk hvor “[t]he modern city – industrial, gloomy and labyrinthine” ble scenen for skrekk, vold og korrupsjon.<sup>62</sup> Det oppsto et nytt fokus på moralsk nød som konsekvens av teknologiske og vitenskapelige oppdagelser; “[s]cientific discoveries provide the instruments of terror, and crime”.<sup>63</sup> Klare eksempler på denne utviklingen er Frankensteins skapelse av Monsteret og Jekylls skapelse av Hyde gjennom vitenskapelige forsøk.

Det er i denne perioden den litterære verden introduseres til *Dracula* gjennom Bram Stoker. Botting understreker at *Dracula* bygger på et eldre gotisk grunnlag, “with the account of his family history full of tribal migrations and conquests, a militaristic, warrior past characterized by values of blood and honour” samt nyere utviklinger fra Viktoriatiden.<sup>64</sup> John Polidori la, ifølge David Lorne Macdonalds, grunnlaget for vampyren som aristokratisk og forførisk med Lord Ruthven. Populariteten til *Dracula* har imidlertid befestet disse karakteristikkene for vampyrfiguren med hans anerkjente aristokratiske kløkt og talent for forførelse.<sup>65</sup> *Dracula* har, ifølge Iain Sinclair, oppnådd en selvstendig eksistens utenfor sin litterære opprinnelse.<sup>66</sup>

Gotikk er særdeles opptatt av fortiden, men som Botting skriver forandres forståelsen av fortiden etter samtiden.

The past with which gothic writing engages and which it constructs is shaped by the changing times in which it is composed: the definition of Enlightenment and reason, it seems, requires

---

<sup>59</sup> Botting, s. 21

<sup>60</sup> Catherine Spooner, “‘The Gothic is part of history, just as history is part of the Gothic’: Gothicizing History and Historicizing the Gothic in Celia Rees’ Young Adult Fiction”, *Directions in Childrens Gothic* (New York: Routledge, 2017), 134- 146 (s. 134)

<sup>61</sup> Botting, s. 21

<sup>62</sup> *ibid.*, s. 105

<sup>63</sup> *ibid.*, s. 105

<sup>64</sup> *ibid.*, s. 138

<sup>65</sup> David Lorne Macdonalds, *Poor Polidori: A Critical Biography of the Author of the Vampire* (Toronto: University of Toronto Press, 1991), s. 192-193

<sup>66</sup> Botting, s. 138; Iain Sinclair *White Chappell, Scarlet Tracings* (London: Granta, 1998), s. 129

carefully constructed antitheses, the obscurity of figures of feudal darkness and barbarism providing the negative against which it can assume positive value.<sup>67</sup>

Karakterer som Dracula, Hyde, Frankenstein (og hans Monster) og Dr Moreau ansees gjerne som å spille på Viktoriatidens angst for moralsk degenerering, det Andre og vitenskapelige utviklinger. Gotisk monstre og figurer fremstår som reaksjoner på samtiden og benyttes for å understreke positive verdier gjennom å eksemplifisere og legemliggjøre de negative. Slik tilpasser det gotiske seg løpende for å spille på samtidsangster gjennom historien. Gotisk fiksjon fremstår som en god pekepinne for å finne hva som plager en periodes kollektive mentalitet, og hvordan mennesker reagerer på historiske, sosiologiske og teknologiske utviklinger i samfunnet.

### **Den Unheimliche fortid**

*Das Unheimliche* er et sentralt begrep i gotisk tradisjon og hjelper til med å forklare hvorfor fornemmelser av fortiden eller det overnaturlige har slik en kraftfull effekt på oss. På norsk oversettes det til “det uhyggelige” og på engelsk som “the uncanny”. Etter han skrev et essay som forsøkte å forklare den uhyggelige følelsen har Sigmund Freud stått sentral for forståelsen av *das Unheimliche*.<sup>68</sup> Armitt skriver at essayet “continues to frame our understanding not only of gothic, but also of the twentieth-century gothic”.<sup>69</sup> I essayet gjennomgår han ordets betydning på tysk og ramser opp en rekke eksempler på definisjoner, samt sammenligner det med dets antonym, *heimlich*: “Heimlich thus becomes increasingly ambivalent, until it finally merges with its antonym *unheimlich*”.<sup>70</sup> Han kommer fram til at den psykologiske årsaken til opplevelse av *das Unheimliche* er en av to ting: enten kommer opplevelser fra undertrykte barndomsminner til overflaten, eller så er det opplevelsen av at primitiv overtro, som tidligere har blitt overvunnet, blir tilsynelatende bekreftet som virkelig. Begge disse psykologiske opphavene til følelsen stammer fra ting som engang var kjent, men som også har et betydelig element av fremmedhet ved seg. I anvendelsen av fornemmelsen for fiksjon er det dette forholdet mellom kjent og ukjent som understrekes. *Das Unheimliche* angir krysningpunktet mellom det kjente og det ukjente, og tar for seg hvordan denne krysningen eller kombinasjonen skaper en gruende følelse. Ernst

---

<sup>67</sup> Botting, s. 3

<sup>68</sup> Sigmund Freud, *The Uncanny* (London: Vintage, 2003), s. 148

<sup>69</sup> Armitt, s. xiii

<sup>70</sup> Freud, s. 134

Jentsch, som Freud svarer i essayet sitt, mente at opplevelsen var grunnet en “dark feeling of uncertainty” og gjaldt gjerne møter med nye og uforklarlige fenomener.<sup>71</sup>

I *The Routledge Companion to Gothic* skriver David Punter i kapitlet “The Uncanny” om forholdet mellom det gotiske og *das Unheimliche*, spesielt i forbindelse med spøkelser og andre former for hjemsøkelse. “That the Gothic is structured around ghosts goes, one might say, without saying, but the notion of the uncanny permits a rethinking of what we might term the ‘unsaid’ of Gothic”.<sup>72</sup> Han antyder her at *das Unheimliche* er den mer vage, gruende følelsen gotiske verk kan gi og ikke kun den åpenbare skrekken skapt av monstre. Punter fremhever det temporale forholdet ved fornemmelsen og tilknytningen til minner. “Thus the uncanny, at root, suggests the uncontrollable nature of memory, of trauma, of haunting; it serves to remind us that we cannot, at the end of the day – or during the watches of the night – exorcise the ghost”.<sup>73</sup> Punter fremhever altså at *das Unheimliche* er sterkt betinget av temporale faktorer, navnlig fortiden. Ubehagelige minner som truer er fremtredende og skaper et usikkert forhold til nåtiden.

### **Tragisk, komisk og “imperial” gotikk**

Eugenia DeLamotte har delt sjangeren i komisk og tragisk. Hun bruker blant annet kunnskap til å vise hvordan tragisk og komisk gotikk opptrer annerledes. Tragisk gotikk er i større grad forbundet med forbudt og forbannet kunnskap som kun bringer helten sorg og lidelse. Det er da gjerne snakk om kunnskap som innebærer en form for overskridelse av normer og/eller naturens lover. Et eksempel DeLamotte gir på dette er Frankensteins skapelse av monsteret i Mary Shelleys *Frankenstein*. Dette samsvarer med Aristoteles krav til tragedie der den ulykkelige slutten kommer som konsekvens av en grusom feil. Protagonisten i tragisk gotikk starter gjerne sin reise som en følge av forbudt kunnskaps fristelse og blir straffet for sin overskridelse. Protagonisten i komisk gotikk derimot kan så godt som bli sendt ut på sin reise av Guds stemme: “Although in Gothic comedy, curiosity may well be the voice of God prompting the explorer toward redemptive knowledge, in Gothic tragedy it is just the reverse – an echo of the tempter’s

---

<sup>71</sup> Ernst Jentsch, “On the Psychology of the Uncanny”, *Uncanny Modernity*, red. av Jo Collins og John Lervis (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008) 216-228 (s. 224)

<sup>72</sup> David Punter, “The Uncanny”, *The Routledge Companion to Gothic*, 129-136 (s. 136)

<sup>73</sup> *ibid*, s. 136

voice in Eden”.<sup>74</sup> Tragiske aktører i gotikk utfører en form for overskridelse mens den komiske aktørens handlinger berettiges automatisk.

I “The Imperial Gothic of the Post-Apocalypse” skriver Johan Hoglund om hvordan elementer av *The Passage* tilhører subsjangrene “imperial gothic” og “frontier gothic”.<sup>75</sup> “Postcolonial gothic” ligner noe på *imperial gothic* med sitt fokus på konsekvenser av imperialism, men *imperial gothic* er mer rettet mot koloniherrers perspektiv; mot imperiet.<sup>76</sup> Således mener Hoglund at *imperial gothic* er godt egnet for kritikk av samtidsimperialisme. Patrick Brantlinger har skrevet utdypende om *imperial gothic* selv om hans anvendelse er noe utdatert i forhold til Hoglund som ser på hvordan sjangeren uttrykker seg i en moderne setting. *Imperial gothic* oppsto sent i Viktoriatiden sammen med andre subsjangre av “popular romantic narratives” som science fiction.<sup>77</sup> Galskap, degenerasjon av raser, mulighet for det overnaturlige, fragmenterte narrativ, “editorial frames”, apparisjoner og fremstilling av karakterer og handlinger i “Manichaeian terms, treating good and evil as warring, irreconcilable absolutes” er blant temaene Brantlinger fremhever som sentrale for sjangeren.<sup>78</sup> Hoglunds lesning av *The Passage* anvender begrepet for å analysere amerikansk imperialism på 2010-tallet. Han understreker at dette er en kritisk kontekst hvor begrepet alt hadde blitt etablert gitt hvordan det “negotiates post 9/11 and post-Iraq-War USA”.<sup>79</sup>

### Monster -og vampyrmytologi

Monstre har stått sentralt innen sjangeren siden dens opprinnelse. De blir gjerne analysert og forstått i lys av hvilke normer i samfunnet de utfordrer og hvilke grenser de overskrider. Hvilke normer og verdier monstrene spiller på, og hvordan, er knyttet til hvilket monster som benyttes; spøkelses og dobbeltgjengere har ofte en ganske annerledes effekt enn varulver og hekser. Botting forteller at “[m]onsters not only display alterity, but also demonstrate – and criticise – the cultural practices of making others, interrogating the legitimacy of condemnation, prejudice

---

<sup>74</sup> Eugenia DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth Century Gothics* (New York: Oxford University Press, 1990), s. 54

<sup>75</sup> Hoglund, s.157-158

<sup>76</sup> James Procter og Angela Smith, “Gothic and Empire”, *The Routledge Companion to Gothic*, 95-104 (side 96)

<sup>77</sup> Patrick Brantlinger, “Imperial Gothic”, *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, red. av William Hughes og Andrew Smith (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012) 202-216 (s. 210)

<sup>78</sup> *ibid*

<sup>79</sup> Hoglund, s. 157

and exclusion”.<sup>80</sup> Monstre er den fysiske inkarnasjonen av det Andre som igjen kommer fra det vi anser som ukjent, annerledes eller potensielt truende. Som Botting fremhever gjør dette dem også ypperlige for å vise hvordan våre ideer om generalisering av andre folkegrupper som Andre er berettiget, noe de sjelden eller aldri er.

Stoker omfavnet både elementer fra tidlig gotikk i sin fortelling samtidig som han presenterte et monster som kunne fornye seg og tre usett inn i moderne sivilisasjon. Grev Dracula var inspirert av den virkelige historiske figuren Vlad Tepes, populært kjent som “Vlad the Impaler”.<sup>81</sup> Med dette historiske ankeret var karakteren både knyttet til en eldre og mystisk historie i et fremmed land, samtidig som han tilpasset seg en ny verden og sivilisasjon for å invadere urbane og moderne London. Som vampyr representerer han en forbindelse mellom fortiden og nåtiden. Dette aspektet ved vampyrfiguren er gjerne fremhevet i fiksjon, og står sentralt for virkningen av den temporale effekten av udødelige, fordervede sjeler i *The Passage*.

Tyler R. Tichelaar legger i *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature From 1794 – Present* fram to opprinnelige måter for å bli vampyr; enten ved å arve det eller ved å bli dømt for å ha brutt regler. Den siste er med god margin den mest fremtredende i fiksjon. Den har sitt opphav i en konflikt mellom den katolske kirken og den gresk ortodokse. Den katolske kirke påstod at deres helgener ikke råtnet noe som resulterte i at den gresk ortodokse påsto at “those whose bodies did not decompose were actually vampires, whose punishment for their transgression was being forced to endure a prolonged lifespan”.<sup>82</sup> Videre måtte “transgressors” vandre jorden i søken etter blod.<sup>83</sup> Denne ideen ble senere svært populær og vokste utover sitt religiøse opphav og inn i legende.

I sin gjennomgang av vampyren setter Tichelaar et særlig fokus på figuren “The Gothic Wanderer” som igjen stammer fra myten om “The Wandering Jew”.<sup>84</sup> Den Vandrende Jøden omhandler en jøde som nektet Jesus å stoppe og hvile på vei til korset og som straff for dette ble dømt til å vandre jorden for all tid uten å kunne dø. Denne ideen om udødelighet som straff er sentral for vampyrmyten, og er for øvrig ikke et ukjent motiv i litteratur. Dette motivet skildres ofte i tandem med karakterer som må vandre jorden uopphørlig. Formuleringen “vandre jorden

---

<sup>80</sup> Botting, s. 14

<sup>81</sup> Tyler R. Tichelaar, *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature From 1794 – Present* (Ann Arbor, MI, USA: Loving Healing Press, Incorporated, 2012), s. 227

<sup>82</sup> Tichelaar, s. 210

<sup>83</sup> *ibid*, s. 210

<sup>84</sup> *ibid*, s. 230

for all tid” er en veletablert en, både på norsk og engelsk. Den brukes for spøkelser så vel som vampyrer og fokuserer på dette forbannelses aspektet ved evig liv.

Udødelighet som en forbannelse kan sees i sammenheng med Livets Tre i Bibelen. I det Adam og Eva kastes ut av Eden sier Gud: “Now that man has become like one of us in knowing good from evil, he must not be allowed to reach out his hand and pick from the tree of life too, and eat and live for ever!” (Gen. 3:22). Frukt fra Livets Tre er forbeholdt sanne troende og skal bli gjort tilgjengelig etter apokalypsen: “those who prove victorious I will feed from the tree of life set in God's paradise” (Rev. 2:7). Vampyrer som overskrider Gud og naturens lover ved å oppnå udødelighet på andre vis, blir forbannet for denne overtredelsen ved å få ønsket sitt oppfylt. De får udødelighet, men et korrump og forbannet evig liv.

Et annet sentralt aspekt ved vampyrmyten er behovet for å drikke blod. Dette kan igjen muligens stamme fra Bibelen hvor Gud erklærer blod som forbudt for mennesket og hvor blod tilsvarer liv i hans formuleringer. “I shall set my face against that individual who consumes blood and shall outlaw him from his people. For the life of the creature is in the blood” (Lev. 17:10). “For en skapnings liv er i blodet” finner vi på norsk (Lev. 17.10, *Bibelen 2011*). Gud legger fram blod som kilden til liv – det er derfor forbudt å drikke eller spise, og forbeholdt tilbedelse ettersom “blood is what expiates for a life” (Lev. 17.11). Vampyren, som en figur som ofte settes direkte opp mot Gud og Jesus og alt hellig, bryter selvfølgelig denne reglen og tar livet for seg selv. Vi ser helt klart denne formuleringen i *Dracula*, når Renfield, Grev Draculas familær, uttaler; “The blood is the life!”.<sup>85</sup>

### **Den sympatiske vampyren**

Stacey Abbott ser i *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the 21st Century* på hvordan vampyrfiguren med tid har blitt stadig mer sympatisk. Dette er ikke nødvendigvis en ny utvikling ettersom Milly Williamson har sporet dette hele 200 år tilbake i litteraturhistorien til Lord Byron og John Polidori.<sup>86</sup> Abbott påpeker Matheson som en viktig figur for senere utvikling hvor karakteren har sannelig blitt en protagonist.<sup>87</sup> *I Am Legend* forteller historien om Robert Neville,

---

<sup>85</sup> Bram Stoker, *Dracula* (New York: Everyman's Library, 2010), s. 145

<sup>86</sup> Milly Williamson *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Dracula to Buffy* (London og New York: Wallflower Press, 2005)

<sup>87</sup> Stacy Abbott, *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the 21st Century* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), s. 143



tilsynelatende det eneste mennesket i en verden befengt med vampyrer etter en mystisk sykdom infiserte verden. Han overlever hver dag alene og bruker tiden på å drepe og forske på monstre rundt ham. Dette varer helt til han møter et annet menneske, Ruth, som han har et kortvarig romantisk forhold til. Hun blir imidlertid senere avslørt å være en vampyr. Vampyrene i denne verden består av to grupper – de bestialske, og de forholdsvis menneskelige som har utviklet et alternativ til blod. Ruth tilhører den sistnevnte gruppen og forteller Neville at han er et monster for hennes folk ettersom han har drept så mange av dem. Monster og helt bytter tilsynelatende plass og vi får innsikt i en vampyrs opplevelse og perspektiv.

*I Am Legend* kom ut i 1954 og i 1976 utga Anne Rice *Interview with the Vampire*. Denne boken gir et dypere dykk inn i vampyrens psyke ved å fremstille en vampyrs beretning av eget liv. Louis de Pointe du Lac forteller om hvordan han ble gjort til en vampyr av Lestat de Lioncourt i 1791 og om livet sitt fram til intervjuet som tar plass i bokens presens (1970-tallet). Det er en dypt tragisk historie og leseren inviteres til å dele hans opplevelse. Ifølge Jennifer Smith ivaretar Rice vampyrens eksterne truende vesen ved å ha en intervjuer samtidig som det er Louis' livshistorie som står fremst og som utgjør bokens narrativ.<sup>88</sup> Kathleen Rout bruker Louis til å eksemplifisere hvordan vampyrfiguren har forandret seg siden Stoker. "Rice has moved the vampire novel 180 degrees from Bram Stoker's *Dracula*. No longer are vampires mindlessly evil, but they have adopted a moral code that allows them to coexist with the "good humans" as "good vampires".<sup>89</sup> Louis er den perfekte vampyren for å vekke medfølelse og invitere leseren til å identifisere seg med et monster.

Med denne utforskningen av monsterets psyke og fremstillingen av dem som faktiske mennesker og karakterer, beveget utviklingen av den fiktive figuren seg mot dagens protagonister og kjærlighetsinteresser. Abbot skriver "[t]his taste for the sympathetic vampire is read by many as a sign of its 'domestication'", noe kritikere og forfattere som eksempelvis Stephen King har uttrykket misnøye med.<sup>90</sup> En naturlig konsekvens av at monsteret er blitt mer tilgjengelig ved å være menneskelig og empativekkende er at det også oppleves mindre truende – "this fearsome demon has been 'defanged.'"<sup>91</sup> Abbott fremmer Angela Tenga og Elizabeth

---

<sup>88</sup> Jennifer Smith, *Anne Rice: A Critical Companion* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996), s. 23

<sup>89</sup> Kathleen Rout, "Who Do You Love? Anne Rice's Vampires and Their Moral Transition", *Journal of Popular Culture*, 36.3 (2003), 473-479 (s. 478)

<sup>90</sup> Abbott, s. 143

<sup>91</sup> Michael West sitert av Abbott, s. 144

Zimmermann som argumenterer for at på grunn av vampyrens tap av fangtenner ble det et behov for et nytt monster. “[A] counterpart who will look and feel like a monster. The zombie meets this need, voicing anxieties that many contemporary vampire narratives silence”.<sup>92</sup> Zombien, som etter vampyrperioden så en massive økning i popularitet, ble ansett som en naturlig arving til vampyrens trone som regjerende monster.

## Zombier

Zombien har ikke en like lang og rik litteraturhistorie slik som vampyren og har hovedsakelig oppnådd sin popularitet gjennom andre medier som tegneserier, tv, film og videospill.

Mytologien oppsto sannsynligvis i Afrika og *Historical Dictionary of Gothic Literature* forteller at den transformertes og fikk nytt uttrykk med slaveri i Haiti.<sup>93</sup> Det oppsto en myte om at plantasjeeiere fylte på arbeidskraften sin med tidligere arbeideres lik. Ordboken forteller videre at zombien i gotiske verk gjerne står i sammenheng med “abjection”, degradering, samt opphevelsen av grenselandet mellom de døde og de levende.<sup>94</sup> Den meste etablerte fremstillingen av zombien er zombiehorden. Det er viktig å merke seg denne karakteristikken ved zombier før videre analyse. De er kun kropper som utgjør en masse, og har mistet all form for individualitet. Zombieapokalypse har vært en populær og fremtredende apokalypsefiksjon de siste årene. Den igangsettes gjerne av et virus eller tilsvarende, og fører til at infiserte dør og så spiser de levende til sivilisasjonen bryter sammen. *The Walking Dead* av Robert Kirkman er en tegneserie som har fått særlig betydning for forståelsen av zombier og zombie dystopier.

Da Cronins trilogi ble utgitt mellom 2011 og 2016 var zombie populariteten på sin høyde.

Slik Murali Balaji skriver:

In February 2013, the zombie epidemic in the United States had reached critical mass. On February 10<sup>th</sup>, the premiere of AMC’s hit series *The Walking Dead* notched 10.8 million viewers, a record for a cable series. The same weekend, the zombie apocalypse film *Warm Bodies*, based on the novel, scored second in the box office.<sup>95</sup>

Det fremstår som at zombien tok over etter at vampyrer begynte mistet noe av sin popularitet. De hadde sin egen storhetstid i årene rundt 2010, da særlig på grunn av Stephanie Meyers *Twilight*

---

<sup>92</sup> Abbott, s. 4

<sup>93</sup> William Hughes, “Z”, *Historical Dictionary of Gothic Literature* (Lanham, Md: Scarecrow Press, 2013) 269-270 (s. 269)

<sup>94</sup> *ibid*, s. 269

<sup>95</sup> Murali Balaji, *Thinking Dead – What the Zombie Apocalypse Means* (Lanham: Lexington Books, 2013), s. ix

*Saga* (2005-2008), men også på grunn av populære tv-serier som *True Blood* (2008-2014) og *The Vampire Diaries* (2009-2017). “The success of this strand of the vampire genre has meant that the vampire has never been more popular and visible than in the first fifteen years of the twenty-first century”, skriver Abbott.<sup>96</sup>

*The Walking Dead* ledet an en periode med forkjærlighet for zombien både som objekt for parodi og satire, men også som et verktøy for å analysere desperate mennesker i dystopiske verdener. Det hadde vært populære og anerkjente filmer en periode noen år før dette, som Abbott referer til som den initielle zombie renessansen, blant dem filmatiseringen av *I Am Legend* (2007), *28 Days Later* (2002) og *Shaun of the Dead* (2004).<sup>97</sup> *The Passage* ble utgitt i 2010 og havnet midt i overgangsfasen mellom vampyrer og zombier, der vampyrer fortsatt var svært populære og zombier begynte å få ordentlig fotfeste. Vi ser således en klar påvirkning av dette i viralen som står som en kombinasjon av både vampyr- og zombiemytologi, og som tilrettela for at romanen ble så populær.

#### “[T]wo sides of an undead coin”<sup>98</sup>

Abbott omtaler vampyren og zombien som to sider av en udødelig mynt. Hun viser til Ian Conrich som forteller at zombier har historisk sett vært sett i sammenheng med massene, med proletariatet, mens vampyren, som høyst individuell, ble sett i sammenheng med aristokratiet.<sup>99</sup> Vampyrer blir gjerne fremstilt som attraktive og forførende, mens zombier er råtnende kropper og dumme; “[t]hese differences are fundamental and recur consistently within the genres”, som Abbott skriver.<sup>100</sup> Vampyren er alene på toppen av næringskjeden, et individ med evne til å tenke og tale på et sofistikert nivå. De er sterkt betinget av en kraftfull og truende autonomi og individualitet. Dette er stikk motsatt av zombiene som ikke har noen form for autonomi – de er drevet av grunnleggende behov og opptrer tankeløst og mekanisk. Videre, i de fleste zombie narrativ utgjør zombier størst fare som en del av en større gruppe. Det er på tross av dette flere likheter ved de to monstrene. Begge er drevet av en uendelig sult/tørst og begge er dømt til å vandre jorden for evig i jakt på å dekke dette behovet. Begge døde og kom tilbake, og fremheves

---

<sup>96</sup> Abbott, s. 3

<sup>97</sup> *ibid*, s. 68

<sup>98</sup> *ibid*, s. 4

<sup>99</sup> Ian Conrich sitert av Abbott, s. 1

<sup>100</sup> Abbott, s. 2

ofte i kritiske lesninger som representasjoner av det Andre og hva enn som tilsynelatende truer samtidens sjelefred. “For 80 years, the undead have been used by filmmakers and writers as a metaphor for much deeper fears: racial sublimation, atomic destruction, communism, mass contagion, globalism — and, more than anything, each other” skriver Zachary Crockett og Javier Zarracina i en artikkel i *Vox* og understreker slik zombiens veletablerte kapasitet til å stå som metaforer for samtidens “deeper fears”.<sup>101</sup> Vampyren på sin side har blant annet representert det Andre i *Dracula* som, ifølge Stephen D. Arata, omhandler revers kolonisering hvor det Andre invaderer hjemlandet.<sup>102</sup> “Another factor that the vampire and zombie have in common is of course their popularity”, understreker også Abbott.<sup>103</sup> Vampyren og zombien er det nok trygt å si er 2010-tallets mest populære monstre.

“I would propose that within the twenty-first century, the vampire and zombie are increasingly integrated and intertwined, engaged in a dialogue in which film, television and literature implicitly acknowledge their relationship and increasing influence on each other”, erklærer Abbott i sin bok.<sup>104</sup> En av begrunnelsene hennes for dette er som nevnt over at vampyren har mistet fangtennene sine og det har vært et behov for et nytt monster. Hennes hovedeksempel på hvordan dette har uttrykket seg i litteratur er *I Am Legend*:

Matheson’s novel not only established a framework for the modern apocalyptic vampire text by offering scientific explanations for vampire mythology, but it also served as the model for the modern zombie film by influencing George Romero in his conception for *Night of the Living Dead*.<sup>105</sup>

Hovedkarakteren Robert Neville finner i løpet av romanen flere vitenskapelige svar på vampyrmytene, eksempelvis “garlic was an allergen to any system infected with the *vampiris bacillus*”.<sup>106</sup> På bakgrunn av dette mener Abbott at Matheson introduserte vampyren til science fiction sjangeren i tillegg til å legge grunnlaget for forbindelsen mellom vampyrer og zombier.<sup>107</sup> Ved å gjøre vampyrsykdommen om til et virus som forårsaker en epidemi, ved å skape “a germ that indiscriminately infects and transforms the human body and with it the entirety of humanity”

---

<sup>101</sup> Zachary Crockett og Javier Zarracina, “How the zombie represents America’s deepest fears”, *Vox*, 31.10.2016, <https://www.vox.com/policy-and-politics/2016/10/31/13440402/zombie-political-history> [Hentet 10.05.2020]

<sup>102</sup> Stephen D. Arata, “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, 33 (1990), 621-645

<sup>103</sup> Abbott, s. 2

<sup>104</sup> *ibid*, s. 4

<sup>105</sup> *ibid*, s. 7

<sup>106</sup> Richard Matheson, *I Am Legend* (S. F. MASTERWORKS, 2011), s. 115

<sup>107</sup> Abbott, s. 13

skapes det også slikt et mangfold av nye vampyrer at individualitet hvikes ut og monstre tar til seg zombienes viktigste karakteristikk.<sup>108</sup> “Matheson was reimaging the vampire as a figure that is frightening, not because of supernatural powers or due to their inherent abjection but rather because of their strength in numbers”.<sup>109</sup> Som Abbott forklarer isolerer han vampyren fra sin mytologi og finner et annet skrekkuttrykk for monstret. Han erstatter det overnaturlige med det pragmatiske og vitenskapelig forklarlige samt sletter vampyrens klassiske individualitet, men ivaretar skrekken ved å gi vampyren en horde.<sup>110</sup>

## Temporalitet

### Kermode

Frank Kermodes analyse av tid i fiksjon kommer til å utgjøre grunnlaget for min analyse av tid i *The Passage*. I *The Sense of an Ending* går han gjennom hvordan temporalitet er fremstilt i fiksjon, men går også i dybden på menneskets behov for å sette våre liv og plass i historien inn i et større bilde. Ettersom vi lever midt i verdenshistorien – vi starter livet lenge etter verdens begynnelsen og ender det lenge før – argumenterer han for at mennesker trenger å kompensere for sin eksistens “in the midst”.<sup>111</sup> Mennesker har et naturlig behov for å skape mening der ingen eksisterer. Vi skaper mønstre, kriser, endetidsproklamasjoner for å gi betydning til en betydningsløs eksistens “in the midst”:

Men in the midst make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle.<sup>112</sup>

I lys av dette konstruerer vi begynnelser og slutter som skaper mening, eller tikk og takk som Kermode kaller det; “*Tick* is a humble genesis, *tock* a feeble apocalypse”.<sup>113</sup> Takket er det meningsgivende elementet ettersom slutten åpenbarer meningen til en historie.

I verdenshistorien tar dette takket form av en apokalypse. Den utgjør en konstruert, imaginær ende som vil forandre en meningsløs eksistens i midten av verdenshistorien om til en meningsfull historie. “We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as

---

<sup>108</sup> Abbott, s. 13

<sup>109</sup> *ibid*, s. 16

<sup>110</sup> *ibid*, s. 15

<sup>111</sup> Kermode, s. 8

<sup>112</sup> *ibid*, s. 8

<sup>113</sup> Kermode, s. 45

to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle”.<sup>114</sup>

Mennesket har, slik Kermode argumenterer, imidlertid sluttet å se for seg apokalypsen som nært forestående. Apokalypsen har gått fra å være nært forestående og *imminent* til kontinuerlig utsatt og heller iboende; *immanent*.<sup>115</sup> Eksistensen vår er således preget av eskatologisk angst. “[T]he century and other fundamentally arbitrary chronological divisions [...] they are, as he [Focillon] remarks, ‘intemporal,’ but we project them onto history, making it ‘a perpetual calender of human anxiety’”.<sup>116</sup> Vår eskatologiske angst og reaksjon på samtidskriser projiseres på fortid så vel som fremtid og skaper en historie om menneskehetens kriser, delt opp i forståelige *saecula*.

Gjennom slutten blir begynnelsen og midten av en historie satt i kontekst og den gir hele historien en komplett, sammenhengende betydning. Aristoteles distinksjon mellom komedie og tragedie fremhever sluttens effekt der hvorvidt en historie er tragisk eller komisk bestemmes av slutten – komedier har en lykkelig slutt og tragedier en ulykkelig. Slutten fullbyrder plottet og gjør en historie til en historie.

### **Chronos, kairos og aevum**

[c]*hronos* is ‘passing time’ or ‘waiting time’ – that which, according to Revelation, ‘shall be no more’ – and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end.<sup>117</sup>

Kermode forteller om *chronos* og *kairos*, hvor *chronos* utgjør ventetid og *kairos* utgjør meningstunge øyeblikk, mening de oppnår gjennom sitt forhold til slutten. *Chronos* får sitt navn fra den greske titanen Kronos, faren til Zevs. “Every day and hour and minute was his to be waited out, for Zeus doomed to Kronos to count infinity itself”.<sup>118</sup> Slik som Kronos må bære vitne til tidens gang betyr begrepet *chronos* “waiting time” - ventetiden som forutgår slutten. I fiksjon tilsvarer *chronos* delen av handlingen som fører fortellingen dit den skal, til de skjebnesvangre øyeblikkene som tilrettelegger for slutten. *Kairos* derimot tilsvarer disse skjebnesvangre øyeblikkene og defineres av Kermode som “‘moment of crisis’, or, more obscurely, ‘the fate of time’”.<sup>119</sup> Det kan være øyeblikk preget av krise, åpenbaring, seier eller

---

<sup>114</sup> Kermode, s. 8

<sup>115</sup> *ibid*, s. 6

<sup>116</sup> *ibid*, s. 11

<sup>117</sup> *ibid*, s. 45

<sup>118</sup> Stephen Fry, *Mythos: The Greek Myths Retold* (London: Penguin Books, 2017), s. 55

<sup>119</sup> Kermode, s. 45

tap som bringer fortellingen nærmer sin slutt og da sin mening. Sammen utgjør altså *chronos* og *kairos* både ventetiden som uunngåelig bærer historien til sin fullbyrdelse, samt de viktig øyeblikk som gjennom sitt forhold til slutten er betydningsfulle øyeblikk for historiens helhetlige uttrykk.

Kermode innleder begrepet “aevum” med å forklare at det opprinnelig var snakk om to forestillinger om tid.<sup>120</sup> Det var menneskelig tid, betinget av dødelighet, som var preget av suksesjon - *nunc movens*. Den andre besto av Guds hellige evighet - *nunc stans*. For Boethius, en romersk filosof, var evighet; “the complete, simultaneous and perfect possession of everlasting life”.<sup>121</sup> Dette sammenfaller med Karl Barths forståelse, en sveitsisk teolog, som så Guds evighet som et bestemt matematisk punkt og ikke en strek.<sup>122</sup> Dette betyr at Gud opplever alt samtidig. Det er argumenter mot dette, blant annet fra teologen Sang Hoon Lee som mener at det må være en viss grad av suksesjon for at for eksempel Jesus offer skal bety noe.<sup>123</sup> Hvis hendelser i historien skal ha betydning må det være en form for kronologi.

“Aevum” omtaler englenes tid – en tid mellom *nunc stans*, og *nunc movens* basert på engelens posisjon imellom Gud og menneske.<sup>124</sup> Denne temporaliteten tilhørende englene ga et menneskelig innblikk i evighet, eller fornemmelsen av evighet. For å forklare denne temporaliteten benytter Kermode Ernst Kantorowicz *The King’s Two Bodies* der kongens “Body politic” er evig mens hans “Body natural” ender og byttes ut hver gang en konge dør og en ny kronas.<sup>125</sup> “[H]is Body politic [...] is utterly void of Infancy and old Age”.<sup>126</sup> Dette fremhevet et fokus på en menneskelig form for udødelighet eller “genetic perpetuity” gjennom Kongens udødelige politiske legeme.<sup>127</sup> “Historical events might be unique, and given a pattern by an end; yet there are perpetuities which defy both the uniqueness and the end”.<sup>128</sup>

Kermode anvender *aevum*, menneskelig evighet, for å beskrive de øyeblikkene i litteratur der tid tilsynelatende faller sammen. Det er mer snakk om en fornemmelse av samtidighet enn

---

<sup>120</sup> *ibid*, s. 70

<sup>121</sup> Boethius sitert av Sang Hoon Lee i “The Victory of Jesus of Jesus in Barth’s conception of Eternity” *Theology Today*, 75.2 (2018), 182-192 (182)

<sup>122</sup> Karl Barth sitert av Lee

<sup>123</sup> Lee, s. 189

<sup>124</sup> Kermode, s. 71

<sup>125</sup> Ernst Kantorowicz, *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1997), s. 7

<sup>126</sup> Kantorowicz, s. 8

<sup>127</sup> Kermode, s. 74

<sup>128</sup> *ibid*, s. 74

faktisk samtidighet. Han refererer til øyeblikk der det føles som om fortid, nåtid og fremtid smelter sammen og viser til Augustin: “Such are those moments which Augustine calls the moments of the soul’s attentiveness; less grandly, they are moments of what psychologists call ‘temporal integration’”.<sup>129</sup> Betegnelsen “temporal integration” anser jeg som nyttig da den spesifikt fremhever hvordan fortid, nåtid og fremtid *integreres* i disse øyeblikkene. Denne fornemmelsen av tid er ikke uvanlige i fiksjon og brukes gjerne for å både signalisere til leseren at her kommer det et viktig øyeblikk for karakteren eller plottet, samt for å forlenge øyeblikket og gjøre det mer intenst og umiddelbart. Betydningen av *aevum* slik det er presentert av Kermode fremstår som tosidig; i fiksjon brukes det for å forklare øyeblikk der tid integreres, “temporal integration”, men den opprinnelige betydningen stammer fra et behov for å beskrive en menneskelig evighet gjennom eksempelvis *genetic perpetuity*.<sup>130</sup>

## Romlig tid

Joseph Frank argumenterer for at tid kan oppfattes som romlig, som et maleri heller enn i suksesjon. I hans analyse gir han eksempler som *Ulysses* av James Joyce, diktene til T.S. Eliot samt *Madame Bovary* av Gustave Flaubert. Denne opplevelsen av romlig tid forutsetter at man ser elementene uavhengig av temporal sammenheng, men heller i sammenheng med hverandre. Franks teori er basert på Gotthold Ephraim Lessings fremhevelse av hvordan visse medium er bedre egnet for visse kunstformer gitt hvilke sanser de engasjerer best. Musikk passer suksessive kunstformer der elementene kommer i en rekkefølge, mens maleri er bedre egnet for å representere det som står side om side.

For Lessing, as we have seen, aesthetic form is not an external arrangement provided by a set of traditional rules. Rather, it is the relation between the sensuous nature of the art medium and the conditions of human perception.<sup>131</sup>

Lessing delte kunstformer inn i to kategorier: de som fremstiller tid og de som fremstiller rom. Litteratur ble ansett som å tilhøre førstnevnte. Frank utfordrer denne distinksjonen med sin foreslåtte romlige tid.

Der Kermode støtter seg på Augustin for å beskrive fornemmelsen av øyeblikk so samtidige, støtter Frank seg på Marcel Proust:

---

<sup>129</sup> Kermode, s. 71

<sup>130</sup> *ibid*, s. 11

<sup>131</sup> Frank, s. 9



At certain moments, however, the physical sensations of the past come flooding back to fuse with the present; and Proust believed that in these moments he grasped a reality “real without being of the present moment, ideal but not abstract”.<sup>132</sup>

Frank forteller at Proust lærte at for å oppleve dette måtte man gripe fortid og nåtid samtidig i et øyeblikk. Basert på beskrivelsene og eksemplene deres fremstår det som at Kermodes *aevum* eller “temporal integration”, og Franks romlig tid overlapper. Det fremstår nesten som at den eneste forskjellen er begrepene de to kritikerne velger å benytte.

De vage forskjellene er likevel viktige og fremhever begge nyttige innfallsvinkler for forståelse av temporalitet i litteratur. Selv om begge beskriver samme fornemmelse av tid legger Kermodé vekt på plottet. Det er derfor ideen om slutten er så viktig i hans oppfattelse. Slutten kommer også, naturlig nok, sist og Kermodes forståelse av tid er i litteratur er altså suksessiv. Meningen åpenbarer seg når plottet er fullbyrdet. Han bruker *aevum* for å beskrive denne temporaliteten som gir en menneskelig form for evighet. Frank derimot er opphengt i at temporalitet i slike øyeblikk må forstås som romlig for at man skal kunne få tilgang til det helhetlige bildet. Elementer må sees i sammenheng, side om side, og ikke i suksisjon. “Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity that, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very act of juxtaposition”.<sup>133</sup>

Kermodé og Frank vil begge være viktige for min analyse av *The Passage*. Temporalitetsanalysen vil også mot slutten komme med en liten utfordring til Kermodes påstand om at det er slutten som er meningsgivende. Jeg kommer til å argumentere for at det i *The Passage*, så vel som en rekke litterære verk, er det ikke nødvendigvis slutten som åpenbarer meningen med historien, men heller den siste puslespillbrikken, uavhengig av når i plottets gang den måtte falle. Dette står ikke nødvendigvis i kontrast med Kermodes teori, men gir forståelsen av slutten som meningsgivende viktig nyanse. Denne utfordringen støtter seg også på Franks romlige tid og helheten som meningsgivende gjennom en forståelse av elementer uavhengig av rekkefølge.

---

<sup>132</sup> Frank, s 27.

<sup>133</sup> *ibid*, s. 63

## Jerome De Groot og historisk fiksjon

“‘Historical fiction’ [...] is inherently contradictory (or a tautology, insofar as all history is fiction)”, skriver Jerome De Groot.<sup>134</sup> Han mener sjangeren inviterer leseren til å: “reflect upon the ways in which ‘history’ is told to them. They have a double effect, a kind of unsettling uncanniness, which seeks to enable an awareness of the wroughtness of both ‘history’ and ‘fiction’”.<sup>135</sup> Ettersom *The Passage* tilegner seg et historisk preg gjennom en ukjent fremtid samt en fiktiv utvikling av dagens USA mener jeg De Groots teori blir anvendelig. Dette gjelder særlig hans analyse av leserens forhold til karakterer i historisk fiksjon. Han ser spesifikt på effekten objekter så vel som karakterer har på leseren i kapitlet “The Materiality of the Past” hvor han skriver at de står som motiver for “the historical experience in fiction of the past”.<sup>136</sup> Innen rammeverket til historisk fiksjon blir ellers normale objekter og karakterer representasjoner for fortiden og benyttes til å formidle temaer som minne, død og dødelighet.<sup>137</sup> Det har uunngåelig en effekt på hvordan leseren forholder seg karakterene. En side av dette forholdet er at karakterene er betinget av deres eksistens i fortiden og står således farlig nær døden fra første side.<sup>138</sup> Avhengig av hvor langt tilbake i historien den valgte perioden faller er leseren klar over at de er døde og potensielt har vært det i lang tid. “The position of the reader is that they *know* [...] – that the character will die, will be in pain, will suffer loss”.<sup>139</sup> En annen side er at disse karakterene opptrer som påminnelser om leserens egen dødelighet da historisk fiksjon angir leserens egen historiske tilhørighet og fremhever slik “otherness”, død og aldring.<sup>140</sup> Om vi kombinerer disse to effektene betyr det at en leser av historisk fiksjon både opplever karakterene som nær døden så vel som seg selv ettersom sjangeren minner om egen plass i historien og dødelighet.

---

<sup>134</sup> Jerome De Groot, *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions* (Florence: Taylor and Francis, 2009), s. 3

<sup>135</sup> De Groot, s. 14

<sup>136</sup> *ibid*, s. 89

<sup>137</sup> *ibid*, s. 15

<sup>138</sup> *ibid*, s. 15

<sup>139</sup> *ibid*, s. 106

<sup>140</sup> *ibid*, s. 15

## Kapittel 1: Epigrafer og arkivfortelling

*The Passage* gjør flittig bruk av diverse dokumenter, e-poster, dagbokutdrag og mer for å skildre både verden før apokalypsen og verden etter. Disse gjør verden og samfunnet karakterene opplever mer levende for leseren, i tillegg til å fungere som spøkelsesaktige påminnelser om en tapt fortid. I dette kapitlet kommer disse elementene som jeg har betegnet som tilhørende “arkivfortelling” til å bli analysert. De forekommer i ulike former og introduseres forskjellig i narrativet. De mest bemerkelsesverdige er de som innledes med følgende:

Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period  
Center for the Study of Human Cultures and Conflicts  
University of New South Wales, Indo-Australian Republic  
April 16-21, 1003 A.V. (321)

Introduksjonsteksten henviser til en fremtidig vitenskapelig, antropologisk konferanse i en ukjent fremtid og har en bestemt effekt på hvordan elementene som følger oppleves av leseren. Først kommer jeg imidlertid til å gå gjennom romanens fremste paratekst – epigrafene som innleder de elleve delene, eller bøkene, *The Passage* består av. Disse omfattes ikke av “arkivfortelling”. Hovedforskjellen mellom disse to er at arkivfortelling eksisterer innenfor *The Passages* fiktive verden, innenfor fortellingens univers, mens epigrafer eksisterer i leserens univers. De skal påvirke leseopplevelsen, men er et innslag fra den eksplisitte forfatteren (Cronin) heller enn den implisitte (fortellerstemmen i boken). Epigrafer illustrerer romanens grunnform og viser hvordan Cronin setter eget verk inn i en litterær tradisjon samtidig som den antyder tematikk for leseren. En isolert tolkning av epigrafene vil derfor være et nyttig sted å starte til tross for at de faller utenfor “arkivfortelling”.

### Epigrafer

*When I have seen by Time's fell hand defac'd  
The rich proud cost of outworn buried age; [...]  
Ruin hath taught me thus to ruminare,  
That time will come and take my love away.*

Slik innledes *The Passage*, med en epigraf som gjengir deler av Shakespeares “Sonett 64”. Det er bemerkelsesverdig at Cronin gjengir sonetten uten de to siste verslinjene: “This thought is as

death, which cannot choose / But weep to have that which it fears to lose”.<sup>141</sup> Det er da klart at den siste linjen i utdraget hans er den han vil leseren skal ha i bakhodet – “[t]hat Time will come and take my love away”. Denne epigrafen legger fram bokens sentrale tematikk – tid og tap. Hver ny del i boken blir gitt med en tittel og en datering som er etterfulgt av en epigraf. Eksempelvis første del, “THE WORST DREAM IN THE WORLD” er datert “5-1 B.V” og innledes med et utdrag fra Katherine Anne Porters *Pale Horse, Pale Rider* (1). Temaene som går igjen i sitatene er tid, tragedie, sorg, død og dødelighet. I alt er det elleve deler og tolv epigrafer med den første epigrafen som en innledning til selve boken.

## Gerard Genette

I *Paratext: Thresholds of Interpretation* omtaler Gerard Genette epigrafer som en “mute gesture whose interpretation is left up to the reader”.<sup>142</sup> Han legger frem fire funksjoner:

1. Den første funksjon angår hvordan epigrafen kommenterer og klargjør, “and thereby justify”, tittelen.
2. Den andre funksjon er, ifølge Genette “undoubtedly the most canonical”, og kommenterer teksten, “whose meaning it indirectly specifies or emphasizes”.<sup>143</sup>
3. For den tredje funksjonen er det viktigste aspektet “simply the name of the author quoted”.<sup>144</sup>

[V]ery often the main thing is not what it says but who its author is, plus the sense of indirect backing that its presence at the edge of a text gives rise to – a backing that, in general, is less costly than the backing of a preface and even of a dedication, for one can obtain it without seeking permission.<sup>145</sup>

4. Den fjerde og siste funksjonen Genette nevner beskrives slik: “The presence or absence of an epigraph in itself marks (with a very thin margin of error) the period, the genre, or the tenor of a piece of writing”.<sup>146</sup> Han forteller videre at epigrafen i seg selv er et tegn på

---

<sup>141</sup> William Shakespeare, “When I have seen by Time’s fell hand defac’d”, *The Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45096/sonnet-64-when-i-have-seen-by-times-fell-hand-defac'd> [Hentet 06.11.2019]

<sup>142</sup> Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997), s. 156

<sup>143</sup> *ibid*, s. 157

<sup>144</sup> *ibid*, s. 159

<sup>145</sup> *ibid*, s. 159

<sup>146</sup> *ibid*, s. 160

kultur, “a password of intellectuality” som forfatteren kan velge sine fagfeller med, “and thus his place in the pantheon.”<sup>147</sup>

Disse fire funksjonene hjelper med å forstå ikke bare effekten epigrafer har på leseropplevelsen, men ser også forfatterens motivasjon bak utvalget.

Den første funksjonen til en epigraf er å klargjøre tittelen. Epigrafen til femte del, “GIRL FROM NOWHERE” er den eneste som refererer til en “passage”; “You who do not remember / Passage from the other world / I tell you I could speak again: whatever / returns from oblivion returns / to find a voice” (453). Sitatet kommer fra Louise Glucks “The Wild Iris”. *The Passage* kan også referere til *the passage of time* gitt den første epigrafen om tid og tap. I handlingens finale presenteres et annet mulig svar: Amy er som Noahs ark i og med at hun frakter viralenes identitet i seg. De gjennomfører “their final passage” når de får sitt navn tilbake av Amy for så å dø (904). Slik sett kan sitatet fra Glück anees å klargjøre reisen viralene og Amy gjennomgår “from the other world”. Sitatet sier også at de som kommer tilbake fra forgjetenhet returnerer for å finne en stemme. Dette viser til hvordan Amy gradvis gjenoppdager sin fortid og evnen til å tale i løpet av boken. Samtidig hjelper hun viralene med å fullføre sin reise ved å gi dem identiteten deres tilbake - stemmen deres på et vis. Helhetlig antyder tittelen i lys av handlingsforløpet, og sitatet fra Glück, en reise – særlig en reise fra å miste sin identitet og/eller stemme i fortiden for så å gjenfinne den. Tittelens betydning avsløres altså ikke før bokens finale, som har visse likheter med Genettes andre funksjon.

Den andre funksjonen Genette listet opp fremhever sentral tematikk for en del eller for boken i sin helhet, avhengig av hva epigrafen spesifikt introduserer. Kommentaren kan enten være åpenbar fra starten, eller betydningen kan kun bli åpenbart ved historiens slutt; “[m]ore often the commentary is puzzling, has a significance that will not be clear or confirmed until the whole book is read”.<sup>148</sup> Åström gir et eksempel med del 6, “THE NIGHT OF BLADES AND STARS” hvor Cronin benytter et utdrag fra *A Midsummer Night's Dream*. Meningen bak linjer som “the jaws of darkness do devour it up” får først sin betydning etter at et viralangrep på kolonien har inntruffet. “In this way, Cronin invites the reader to return to the epigraph after

---

<sup>147</sup> Genette, s. 160

<sup>148</sup> *ibid*, s. 158

reading the section, and reinterpret Shakespeare's words, giving them new meaning".<sup>149</sup> Slutten henviser, i all sin meningsgivende makt, tilbake til starten og forklarer den.

Den tredje funksjonen er særlig opplysende for Cronin anvendelse av Shakespeare, som han bruker i hele syv av tolv epigrafer. En kritikk av *The Passage* viste til den interne konflikt mellom lavlitterære troper tilhørende sjangeren og forsøk på å knytte verket til høylitterære tekster. I markedsføringen ble forfattere som Margaret Atwood og Cormac McCarthy benyttet for å heve romanens litterære status. Åström ser direkte på bruken av Shakespeare i *The Passage* og skriver: "Not all Cronin's chosen epigraphs seem as apt [...] but many present the opportunity to let epigraph and novel enrich each other and engender a deeper understanding of Shakespeare's text and characters as well as events in the novel".<sup>150</sup> Hun mener at effekten av epigrafen er god og berettiget i romanen, men understreker samtidig at Shakespeare er blitt til "Shakespeare"; en kulturell ide som fremhever intellektualisme. Anvendelse av denne kulturelle ideen gir unektelig verket et intelligent og høylitterært preg. Epigrafene med sitater av Shakespeare samt andre svært etablerte og respektable forfatterne som Percy Bysshe Shelley gir altså romanen, og dermed Cronin, en "indirect backing that its presence at the edge of a text gives rise to".<sup>151</sup> Det har samme effekt som markedsføringen søkte, nemlig å heve romanen til en høyre litterær rang.

Den fjerde funksjonen går litt på det samme som den tredje og kan gi nyanse til forståelsen av Cronins utvalg av epigrafer. Man kan argumentere for at han strekker seg ganske høyt i sitt valg av "peers" og hans plass i pantheon. Det oppstår en viss dissonans mellom verkene som er sitert og Cronins eget verk som er preget av lavkulturelle troper. Dersom vi aksepterer Genettes påstand fremstår det som Cronin ønsker å heve verkets litterære status. Samtidig skal man ikke glemme at epigrafer også er valgt for effekt som ifølge Åström er utført på en god måte i *The Passage*. Cronin forsøker ikke nødvendigvis å sidestille seg selv med fortidens litterære kjemper; at han derimot låner noe av deres høykulturelle status for å heve eget verk er derimot sannsynlig.

Med unntak av Luis Glücks "The Wild Iris" (1992) er også de litterære verkene brukt i epigrafer av det eldre slaget. Det eldste verket, *The Phoenix Nest* med utdrag fra Sir Walter

---

<sup>149</sup> Åström, s. 21

<sup>150</sup> *ibid*, s. 23

<sup>151</sup> Genette, s. 159

Raleigh, kommer fra 1593. Rundt samme tidsperiode finner vi Shakespeare og Henry Vaughan. Siste stammer fra 1800-tallet og 1930-tallet med Percy Bysshe Shelleys “Music, When Soft Voices Die” og Porters *Pale Horse, Pale Rider* (1939). Ved å bruke eldre verker i epigrafer for å vise til de enkelte delenes tematisering, settes romanen seg i en eldre litterær tradisjon.

Det er også flere litterære benevnelser innad historiens univers – karakterene i tiden etter apokalypsen har tilgang til bøker og får slik innsikt i tiden før. Eksempelvis frakter Amy boken *A Christmas Carol* av Charles Dickens med seg mens hun vandrer jorden alene. *The Passage* gir dermed et intertekstuelt uttrykk. Den implisitte forfatteren viser ikke kun rester fra den tapte verden gjennomgående i handlingen, men også litterære rester fra leserens og karakterenes delte fortid. Slik fremheves en kollektiv kulturell hukommelse, en hukommelse som er svekket og tilslørt for karakterene i tiden etter apokalypsen. Den eksplisitte forfatteren benytter eldre litterære verk som særlig omtaler tid, dødelighet og tap, og gjør at fortiden henger over delen den gitte epigrafen introduserer både tematisk og ved å kalle på tidligere litterære kjemper.

## **Bram Stokers *Dracula* og arkivfortelling**

For å introdusere arkivfortelling, samt hvor ideen bak bruk av diverse dokumenter muligens oppsto, vender jeg blikket mot Bram Stokers *Dracula* (1897). Cronin er unektelig inspirert av verket og vi finner tegn på dette flere steder i boken. Det er aldri mer direkte enn når karakterene ser 1931-filmatisering med Bela Lugosi. Under sekvensen innser en karakter, og påpeker samtidig for leseren, opphavet til en av betegnelse for viralene: “‘Dracs,’ said Hollis. He turns to Peter, frowning. ‘Dracula?’” (827). Stokers *Dracula* er preget av ulike tekstinnslag i sin historiefortelling. Hovedsakelig berettes handlingen gjennom dagbokutdrag, men vi finner også avisutklipp, brev og en logg, som tilsvarer innslag vi også finner i *The Passage*.

På samme måte som Stoker ikke kun benytter seg av dagbokformatet i sin roman, begrenser heller ikke Cronin seg til kun dagbokformatet for å fortelle historien sin. I boken benytter han, utenom dagbøker, følgende: e-post, avisutklipp, reklamer, dokumenter utstedt av myndigheter, informasjon gitt på ID-brikker, samfunnsoversikter, kart, militærfiler, logger, skilt og utdrag fra bøker og filmer. Sammen bidrar disse til å skape et detaljert bilde av verdenen han skildrer og dens historie. Den viktigste effekten er imidlertid hvordan disse gjenværende dokumentene og annet knytter karakterene, verden og leseren til bokens “fortid”, “the Time Before” og gir romanen et historisk preg (330). Jeg har valgt å karakterisere disse elementene

som litterære virkemidler av typen “arkivfortelling”. Begrepet mitt omfatter alt av tekstuelle rester fra “the Time Before” samt dokumenter som introduserer og forklarer den nye verdenen. Det skal merkes at arkivfortelling opptrer på forskjellige vis – noen dokumenter eller tekstrester introduseres ved at karakterene interagerer med dem, andre som tilhørende denne ukjente fremtiden og andre igjen presenteres tilsynelatende kun for leseren. De eksisterer dermed på ulike nivåer i teksten. Den fremtidige konferansen inspirerte for øvrig betegnelsen “arkivfortelling” da den fremstiller dokumenter og diverse som tilhørende fremtidens historiske arkiv.

Det oppstår nå et behov for å forsvare og forklare betegnelsen arkivfortelling. Selve ordet stammer fra senlatinske *archivum* som igjen stammer fra greske *arkheion*; rådhus.<sup>152</sup> Opprinnelsen ved det greske ordet for rådhus antyder en offentlig, kollektiv betydning som henviser til offentlige arkiv som består av et samfunns felles kulturelle og historiske hukommelse. Arkiv er videre betinget av en ikke-signifikant, tilfeldig (eksempelvis alfabetisk) systematikk i stedet for å stå i en meningsbetinget sammenheng som et plott gjør. Slik fremstår arkivelementer uten relasjonell betydning.

Innen litteratur har jeg ikke funnet en bruk av “arkivfortelling” som tilsvarer min egen forståelse. Det refereres til arkiv i en litteraturkontekst, men dette angår litterære arkiv og hvordan de ansees innen academia. *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation* forteller at anvendelse av arkiv innen litteraturkritikk har utviklet seg fra “archive-as-source to archive-as subject”.<sup>153</sup> Det er med andre ord et større fokus på arkiv som analyseobjekt i seg selv og hvordan arkiv skapes og organiseres enn før. Dette har lite relevans for min anvendelse ettersom analysen min omhandler et fiktivt arkiv. *Archive Stories* av Antoinette Burton tar for seg effekten av rase, kjønn og diverse sett opp mot arkiver, og hvordan historie skrives.<sup>154</sup> Burton kan imidlertid brukes til å støtte opp under min betegnelse da hun omtaler arkiv som brukes utenfor academia som “a site of knowledge production, an arbiter of truth, and a mechanism for shaping the narratives of history.”<sup>155</sup> Hun referer også til det som “traces of the past collected either intentionally or haphazardly”.<sup>156</sup> Verden i tiden etter

---

<sup>152</sup> «Arkiv», *Store Norske Leksikon*, <https://snl.no/arkiv> [Hentet 19.04.2020]

<sup>153</sup> Lisa Stead, *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation* (Surrey: Ashgate, 2013), s. 14

<sup>154</sup> *Archive Stories*, red. av Antoinette Burton (Durham, N.C.: Duke University Press, 2005)

<sup>155</sup> Burton, s. 2

<sup>156</sup> *ibid*, s. 2



apokalypsen utgjør i *The Passage* et eneste stort arkiv på “the Time Before”. Gjennom sin reise kommer karakterene over reklame, plakater og diverse som for dem står som rester fra en tidligere tidsperiode og krisen som inntraff. Disse restene benyttes av karakterer i den post-apokalyptiske verden til å pusle sammen fortiden og for å forme deres historie.

Ettersom arkivfortelling strider noe imot definisjonen av arkiv, hvorfor velger jeg så å bruke betegnelsen? Det er arkivets temporale aspekt som er relevant for min analyse. Å betegne dokumenter og andre tekstrester som arkiv angir historiske tilhørighet og betydning. Ettersom utvalgte tekstrester legges fram som tilhørende fremtidens arkiv, fremstilles de andre tekstrester indirekte som tilhørende samme fremtidige arkiv. I historisk fiksjon mener Jerome De Groot at objekter fremstår som representasjoner for fortiden i nåtiden – jeg mener arkivelementer, tekstrester og diverse, utfører samme funksjon.<sup>157</sup> Elementer av arkivfortelling blir presentert i et plott i *The Passage*, og oppnår slik en relasjonell betydning. De blir ikke oppgitt i tilfeldig rekkefølge, men etter narrativets behov og for en spesifikk, tilrettelagt effekt. De blir aktivt benyttet av Cronin som “mechanism for shaping the narratives of history”.<sup>158</sup>

Med arkivfortelling mener jeg at den implisitte forfatteren benytter seg av fremtidens arkiv for å fortelle historien. De utvalgte arkivelementene antyder videre at det eksisterer en større samling tekstrester av historisk betydning. Dette er sentralt for forståelse av effekten av arkivfortelling i *The Passage* da den presenterer et samfunn “[w]ithout memory” (563). Arkivelementer gir innblikk i den tapte historien og fremhever samtidig hvordan disse dokumentrestene og tilsvarende som finnes i verden er alt karakterene har som kan fortelle dem om tiden før. Arkiv holder fortiden levende og tilstede i karakterene og leserens sinn. Elementer blir funnet når det passer narrativet og skaper en illusjon av at verden i “nåtiden” er et eneste stort arkiv på “fortiden”.

## Dagbokfiksjon

*The Passage* og *Dracula* benytter seg klart av *diary fiction*, på norsk dagbokfortelling, som er episodisk og presentisk av natur. Philippe Lejeune kjennetegner dagbøker med at de er “[d]iscontinuous, [f]ull of gaps, [a]llusive [...] [r]edundant and repetitive” og “[n]on-narrative”.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> De Groot, s. 89

<sup>158</sup> Burton, s. 2

<sup>159</sup> Philippe Lejeune, *On Diary*, red. av Jeremy D. Popkin & Julie Rak, oversatt av Katherine Durnin (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009), s. 170

Dagbøker er videre kjent for sin evne til å fange øyeblikk; “The diary, which is often seen as a struggle *against* time (pinning down the present, etc. —preserving memory) is actually based on a prior *yielding* to time (which is atomized, exploded, reduced to moments)”.<sup>160</sup> Dette fokuset på fortidens øyeblikk foreviget med skrift er sentral for dagbokfiksjon. Samuel Richardson omtalte brevromaner som skrevet “to the moment”.<sup>161</sup> Dagbokfiksjon og brevromaner har en del til felles, og det er denne effekten av å skrive “i øyeblikket” begge forsøker å fange. På den måten fanges leseren i øyeblikket, eller i dagen, med karakteren som skriver. Med dagbokfortelling er leseren begrenset til en karakters avgrensede perspektiv og temporalitet. *Dracula* er, med unntak av innslag med avisutklipp, brev og diverse, fullstendig fortalt gjennom dagbokutdrag. *The Passage* derimot kan ikke defineres som dagbokfortelling ettersom mesteparten av handlingen blir gitt med tradisjonell narrasjon. Likevel, gjennom diverse arkivfortelling, inkludert dagbokfiksjon, oppnår *The Passage* gjennomgående samme effekt der fortidens øyeblikk blir foreviget med skrift.

En som bygger videre på Lejeunes forståelse av dagbøker er Desirée Henderson. “Diaries are defined by gaps: temporal gaps between the diary entries, gaps in background information, gaps produced by coded or obscured revelations, or gaps in language arising from idiosyncratic discourse comprehensible only to the diary’s author”.<sup>162</sup> Tomrom betinger hennes forståelse av dagbokskrivning og er for henne essensielle for fiktive dagbøker dersom de skal kunne effektivt og realistisk etterligne virkelige dagbøker. Leavenworth & Leavenworth skriver også om lignende tomrom i konstruksjonen av *The Passages* “storyworld” og refererer til de som “ontological gaps” som må fylles av leseren og karakterer i tandem.<sup>163</sup> Tomrom krever aktiv deltagelse fra leseren.

I *The Passage* finner vi totalt fire innslag av dagbokutdrag hvorav tre er skrevet av Sara Fisher, en av hovedkarakterene, og en er skrevet av Auntie, den eneste menneskelige gjenlevende fra tiden før. Dagbokutdraget til Auntie skiller seg fra Saras utdrag da hennes fremstår mer som en beretning og redegjør kun for én hendelse. Saras utdrag fungerer som en

---

<sup>160</sup> Lejeune, s. 170

<sup>161</sup> Adelle Waldman, “The Man Who Made the Novel”, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/16/samuel-richardson-inventor-of-the-modern-novel> [Hentet 04.11.2019]

<sup>162</sup> Desirée Henderson, “Minding the Gaps in Serial Diary Fiction: The Case of “Susy L—’s Diary””, *American Periodicals: A Journal of History and Criticism*, 27.2 (2017) 125-139 (125)

<sup>163</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 32

faktisk dagbok da informasjon er gitt dag for dag. Begge introduseres likevel med: “**From the journal of**” og i begge er dette etterfulgt av det som tilsynelatende er fremtidens navn på disse tekstene, henholdsvis “**The Book of Auntie**” og “**The Book of Sara**” (321, 652). Disse navnene gir klare konnotasjoner til bibelske tekster da bibelkapitler med navn på forfatteren på engelsk ofte blir referert til som “the Book of”, eksempelvis “the Book of Job” eller “The Book of Jonah”. Dette antyder at disse forfatterne samt deres dagbøker vil få stor betydning i fremtiden.

I *The Passage* benytter Cronin seg av disse tomrommene som det fiktive dagbokformatet tillater til å skildre lengre perioder der ingenting av stor narrativ betydning hender. Eksempelvis har vi dagene i en militær bunker hvor gruppen prøver å reparere to biler. Her tilrettelegger dagbokens skildringer og tomrom for at Cronin kan skrive relativt lite for å skildre lengre perioder, men likevel gi effektivt og intimt inntrykk av utviklingen som skjer, spesielt når det gjelder forhold mellom karakterene. Tomrom blir imidlertid mest effektivt benyttet der karakterene er truet; det sterkeste eksemplet er i avslutningen av boken: “[s]hots outside. I am going to look” (963). Det betydelige tomrommet etterlatt av denne siste setningen bygger spenning og inviterer leseren til å spekulere.

## **E-poster og avisutklipp**

Første innslag med arkivfortelling i *The Passage* legger grunnlaget for katastrofen som skal komme. En rekke e-poster sendt av Jonas Lear under jakten på udødelighet skildrer den dramatiske opprinnelsen til Prosjekt Noah. E-postene blir presentert slik e-poster normalt fremstår, med til og fra oppgitt med e-postadressene til karakterene, samt titler og “RE:” (24). E-post utvekslingen minner mye om en modernisert utgave av brevromanen. Denne første smaken på romanens arkivfortelling har sin egen introduksjon som plasserer e-postene klart i fortid og betegner dem som arkiv. Første e-post ser slik ut:

**From the computer files of Jonas Abbot Lear, PhD**

Professor, Department of Molecular and Cellular Biology, Harvard University

Assigned to United States Army Medical Research Institute of Infectious Diseases (USAMRIID)

Department of Paleovirology, Fort Detrick, MD

**From:** lear@amedd.army.mil

**Date:** Monday, February 6 1:18 p.m

**To:** pkiernan@harvard.edu

**Subject:** Satelite linkage is up (22)

E-postene blir presentert uten motsvar og lesere får kun innblikk i svarene til respondenten “Paul” gjennom hva Lear skriver, samt når tittelen i e-posten viser “RE”, eksempelvis “**Subject:** Re: don’t be dumb, get the hell out, please” (30). Ettersom leseren hovedsakelig får kun tilgang til Lears side av utvekslingen fremstår beretningen gitt i e-postene svært lik dagbokformatet. Tomrom er da fremtredende og har en sterk påvirkning på opplevelsen av e-postene. Informasjon blir gitt med noen dager imellom som innebærer at hver e-post dekker et pars dagers tomrom, men gir likevel kun grunnleggende informasjon. Det er en sparsommelig oppsummering av hendelser og karakterens opplevelse skrevet ned over kort tid. De korte e-postene rommer mye og krever at leseren deltar aktivt med å fylle tomrom i tandem med lesingen.

Neste innslag med arkivfortelling i boken er avisutklipp Wolgast kommer over mens han og Amy gjemmer seg i en avsidesliggende hytte. Den temporale effekten av disse avisutklippene er bemerkelsesverdig. Wolgast pusler sakte, men sikkert sammen hva som har skjedd i landet etter at de Tolv unnslett. Han får se to avisutklipp. Det første er noen dager gammelt innen han får se det, og forteller ham hva som har skjedd de to ukene han og Amy har vært skilt fra omverden. “May 18, Wolgast thought. The paper was three – no, four – days old. He and Amy had arrived at the camp on the morning of May 2. Everything in the paper: it had happened in just eighteen days” (288). Både leseren og Wolgast innser da at deres viten om situasjonen er svært utdatert, og at de henger etter i hendelsesforløpet.

Måten Wolgast oppdager pandemiforløpet i etterkant skaper et stort usikkerhetsmoment for karakteren og leseren. Avisen er utdatert, og epidemiforløpet så rask, at hverken av partene kan vite hvor alvorlig trusselen er. Usikkerheten skapt av dette tilrettelegger for en påtrengende angst i lesingen. Andre avisutklipp forsterker denne effekten: “CHICAGO FALLS ‘Vampire’ Virus Reaches East Coast; Millions Dead” (296). “Just a single sheet this time, dated July 10 – almost a month ago” (296). Dette har en foruroligende effekt på leseren og på Wolgast som innser hvor fort epidemien nærmer seg ham og Amy. Arkivfortelling gir oss øyeblikk fryst i tid, og brukes her effektivt for å vekke uro hos leseren. I dette tilfellet er det vissheten om at det fryste bildet Wolgast har tilgang til i virkeligheten er langt fra frosset i tid, han har bare ikke tilgang til bilder i sanntid. Han må derfor operere ut fra utdatert informasjon. Den effekten er temporalt betinget og får sin virkning fra arkivets tilhørighet til fortiden; her er hensikten at fortiden skal oppfattes truende og skape usikkerhet da oppdatert informasjon uteblir.

La oss se nærmere på disse avisutdragene i lys av Hendersons analyse av forholdet mellom fiktive dagbøker og aviser. Henderson skriver: “The gaps that characterize the diary have, in recent years, drawn comparison to the gaps that characterize serial publications such as newspapers and magazines”.<sup>164</sup> Etersom begge er betinget av *gaps* er de etter hennes oppfatning svært komplementære. Fordi Wolgast kun har tilgang til få og utdaterte aviser er disse tomrommene fremtredende og har som sagt en illevarslende effekt. Vi kan også se til Lejeune for å beskrive dette fenomenet: “each entry is a microorganism caught up in a discontinuous whole: between two entries, a blank space.”<sup>165</sup> Hvert dagbokutdrag, hver e-post og hvert avisutklipp, eksisterer som “mikroorganismer” i en ukjent og usammenhengende helhet. Jeg finner disse “gaps” som sentrale ikke bare for avisutklipp og dagbokutdrag, men for arkivfortelling i sin helhet. Forskjellen er at i dagbøker, e-poster og aviser oppstår tomrom sporadisk og vekselvis. Andre arkivelementer derimot viser et øyeblikk som er omringet og betinget av omfattende tomrom. Som fryste øyeblikk, “mikroorganismer”, eksistere de i et utbredt tomrom skapt av det 100-årige tidshoppet.

## Arkiv på fortiden

Innslag med arkivfortelling hvor fortiden fremheves gjennom øyeblikk fryst i tid sørger for at fortiden er løpende integrert med “nåtiden”. Denne standarden settes raskt og sterkt i overgangen fra tiden før til tiden etter der leseren blir presentert med en god dose arkivfortelling. En “**NOTICE OF EVACTUAION**” som beordrer at alle barn må møte opp ved en togstasjon kommer forut for utdraget fra dagboken til Auntie (319). Dette utdraget gjengir opplevelsen hun hadde som barn da hun ble fraktet til “The First Colony” før verden endte. Hennes beretning fungerer som en bro mellom “fortiden” og “nåtiden”. Mellom er et 100-årig tomrom. Etter Aunties beretning introduseres den nye verden med et kart og et dokument som forklarer samfunnsstrukturen i kolonien: “**Slide No. 1: Reconstruction of the First Colony Site**” og “**DOCUMENT OF ONE LAW**” (335, 336). Både dagbokutdraget og kartet blir lagt frem med introduksjonsteksten: “Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period” som forteller leseren at disse tilhører fremtidens historiske arkiv (321). Dette styrkes også av at kartet betegnes som lysbilde nummer 1, ettersom det informerer leseren at må

---

<sup>164</sup> Henderson, 126

<sup>165</sup> Lejeune, s. 178

det finnes flere. Det er samtidig flere innslag med arkivfortelling uten denne henvisningen, blant annet evakueringsordren og samfunnsversikten. Disse er der kun for leseren og fremstilles ikke direkte som tilhørende et fremtidig arkiv – de er heller et innslag fra den implisitte fortellerens side. Uavhengig om de presenteres direkte som fremtidens arkiv eller ei har de samme effekt. Denne effekten beskrives best i en formulering vi finner når gruppen ankommer Las Vegas og Peter, Alicia og Sara ser ut over byen fra høyt oppe i et hotel. De ser “[a] world frozen in time, caught at the moment of its abandonment in the last, violent hours of the Time Before” (670). Denne setningen oppsummerer perfekt primæreffekten til arkivfortelling.

Gjennom romanen oppstår det et mangfold med arkivelementer, spesielt mens gruppen reiser gjennom Nord-Amerika og vandrer mellom ruiner. Blant dem er plakater gruppen kommer over, som: **“STAY ALIVE. STAY IN WELL LIGHTED AREAS. REPORT ALL SIGNS OF INFECTION. DO NOT LET STRANGERS INTO YOUR HOME. ONLY LEAVE SAFE ZONES IF INSTRUCTED BY A GOVERNMENT OFFICIAL”** (434). Disse plakatene, formodentlig hengt opp midt i epidemien gir et bilde av krisen. Karakterer kommer også over rester fra tiden før krisen, eksempelvis reklame og diverse: **“CAR FOR SALE, ‘14 NISSAN SERATA, LOW MILES. LOSE WEIGHT NOW, ASK ME HOW! BABYSITTER WANTED, AFTERNOONS, SOME EVENINGS, MUST HAVE CAR. CHILDREN’S STORY HOUR, TUESDAYS AND THURSDAYS 10:30-11:30”** (434). Ved innslag av arkivfortelling som skildrer verden til “the Time Before”, skapes det en dikotomi mellom leseren og karakterer. Den fulle betydningen og konteksten til reklamene er ukjent og uforståelig for karakterene, mens for leseren er den unektelig kjent. Effekten for leseren er da noe tilnærmet melankoli for en verden som i boken er tapt; det velkjente brutalt ødelagt. Effekten for karakterene er en ganske annen da verden som var før er ukjent for dem. Slike innslag av rester fra gamleverden vekker nysgjerrighet og håpløshet ettersom karakterer får et glimt av en verden de ikke fikk kjenne.

## **Fortidens tilstedeværelse i nåtiden**

Fortiden er kontinuerlig til stede i verden Cronin skaper og er løpende integrert i historiens nåtid. Tid og tapet som tid innebærer er introdusert fra starten av som sentrale temaer gjennom epigrafene. Apokalypsen forårsaker et brudd i verdenshistorien og skiller karakterene i verden etter fra sin fortid. Arkivfortelling bidrar i stor grad til at fortid, tid og tap forblir påtrengende temaer. Fortiden utgjør for karakterene et hull i deres historie, et 100-årig tomrom i deres

kollektive hukommelse. Innslag av arkivfortelling er sterkt preget av tomrom, uansett om det gjelder tomrom som betinger dagbokfiksjon, e-poster og avisutklipp, eller fryste øyeblikk fra en tapt fortid som i seg selv utgjør et eneste stort tomrom. Samtidig setter henvisningen til en fremtidig konferanse flere arkivelementene direkte i fortid, selv de som presenteres som tilhørende handlingens presens. "Fortiden" er både tilstede gjennom arkivelementer samtidig som den innhenter "nåtiden" når denne blir presentert for leseren som arkiv gjennom henvisning til fremtiden. En interessant bieffekt av dette er at fremtiden, gjennom progresjon i plottet, kommer stadig nærmere. Slik sett er bokens presens kontinuerlig jaget av både fortiden og fremtiden.

## Kapittel 2: Apokalypsen

Først la meg iterere grunnformen til *The Passages* versjon av apokalypse. Menneskeheten oppfinner et vampyrvirus i et forsøk på å skape supersoldater. Dette vampyrviruset bryter løs da de tretten testsubjektene rømmer og således forvandler hver tiende av sine ofre mens resten dør. Hele USA faller. Her inntreffer et tidshopp på omtrentlig 100 år i handlingen fram til en post-apokalyptisk verden der det kun eksisterer mindre, isolerte samfunn som The First Colony. Beboerne i denne kolonien vet ikke hvorvidt noen andre i verden fortsatt lever og må klare seg med begrenset teknologi, ressurser og kunnskap om hva som skjedde i tiden før katastrofen. I denne verden er ferdsel utenfor samfunnets beskyttende murer potensielt fatal da viraler myldrer over hele verden. Videre lever fortsatt de Tolv, Zero og millioner av viraler, som hver utgjør en del av de Tolvs respektive stamme, deres “Many”, som er drevet av en kollektiv mentalitet. Romanen ender med at en av de Tolv blir drept og at gruppen bestemmer seg for å gå etter resten i et forsøk på å gjenopprette verden som var.

Først i denne analysen av romanen som et apokalyptisk verk må jeg spørre – er *The Passage* apokalyptisk, eller skildres den kun en fatal katastrofe? *The Passage* er å ansees som apokalyptisk ifølge Andrew Tate, Mary Manjikian og Elizabeth Rosen i og med at den involverer en “disastrous end of things” og representerer en brå vending i verdenshistorien.<sup>166</sup> Den allmennaksepterte anvendelsen av begrepet innen litteratur omtaler “total devastation or doom, or a large act of destruction” og denne betegnelsen passer romanen fint.<sup>167</sup> Historien samsvarer videre godt med Manjikians sekulære apokalypse i form av en stats undergang. Verden, en sivilisasjon, potensielt hele kloden så vidt karakterene vet, går under på grunn av en pandemi som forvandler mennesker til blodtørstige monstre. Borgerskap, lover og all autoritet opphører, og nye samfunn må etableres i en primitiv verden med kun begrenset tilgang til teknologi. Det forekommer ingen dommedag, slik Rosen tradisjonelle apokalypse krever, men en verden har opphørt på et dramatisk vis. Med slik tematisk likhet til en rekke fiksjoner definert som apokalyptisk og post-apokalyptisk, tillater jeg meg å kalle hendelsen i *The Passage* for apokalypse og romanen som tilhørende apokalypsefiksjon.

Selv om generalisering av begrepet gjør hendelsen i romanen til en apokalypse har den likevel mer tilfelles med syndefloden i *Genesis*. Det er interessant at syndefloden ofte er et motiv

---

<sup>166</sup> Tate, s. 12

<sup>167</sup> Manjikian, s. 42



for fremstilling av apokalypse, selv om den mangler apokalypsens åpenbaring. Den utgjør i grunn kun en katastrofe, sant nok en som var destruktiv nok til å starte verdenssamfunnet på nytt. Som Tate skriver: “The most sustained apocalyptic allusion, however, is to the story of a great world-destroying flood and the salvation of Noah”.<sup>168</sup> *The Passage* henviser aktivt til historien om Noah, både ved “Project NOAH”, men mest utpregende gjennom nonnen Lacey når hun forklarer Amys skjebne ved hjelp av bibelhistorien. Amy er skipet forteller hun, skipet som frakter sjeler til trygghet slik Noahs ark gjorde. Viralene får deres liv åpenbart gjennom Amy, “the stories of who they were”, som Amy bærer i seg i påvente av denne dagen – “the day they would make their passage” (908). Videre sammenligner Lacey tiden etter verden gikk under med tiden Noah tilbrakte på arken før de fant land.

For a long time, Noah and his family floated on the waters. It seemed they had forgotten, that a terrible joke had been played on them. But after many days, God remembered Noah, and sent him a dove to lead them to dry land, and the world was reborn (895).

Hun sammenligner videre sin detonering av en atombombe for å drepe Babcock med syndefloden: “As God had wiped the earth away in the days of Noah, so that the great ship could sail and make the world again. She would be His waters” (903). Verden skal altså renses og gjenskapes. Samtidig fremstiller hun også selve viralpandemien som en syndeflod gjennom hvordan hun skildrer Babcock. “Lacey felt no fear, only wonder at the magnificent workings of God. That He should make a being so perfect in his design, fit to devour a world”, og sammenligner de også med engler; “his great and terrible radiance – a hallowed light, like the light of angels” (907). Både skapelsen av de Tolv og destruksjonen av dem er i denne karakterens forståelse en del av Guds plan – en verden rasert og så renses for gjenoppstandelse gjennom to syndefloder.

## **Apokalypsefiksjon eller post-apokalypse**

Jeg velger videre å betegne romanen som tilhørende apokalypsefiksjon på tross av at post-apokalypse kan fremstå som mer passende. Apokalypse og post-apokalypse står ikke kontrast, men er heller to punkter i en temporal utvikling og flyter således uunngåelig over i hverandre. Handlingen til *The Passage* tar sant nok hovedsakelig plass ca. 100 år etter apokalypsen, og kan da med rimelighet defineres som et post-apokalyptisk verk heller enn et apokalyptisk. Jeg velger

---

<sup>168</sup> Tate, s. 25

å referere til *The Passage* som apokalyptisk på tross av dette ettersom tiden før apokalypsen samt selve apokalypsen også skildres, og står sentralt i det påfølgende narrative. Handlingen i den post-apokalyptiske verdenen ser alltid tilbake og søker å finne svar på hva som skjedde – narrative er særdeles retrospektivt av natur og romanen avsluttes der apokalypsen inntraff: i forskningsleiren til Prosjekt Noah. Hensikten til romanen er ikke nødvendigvis begrenset til å skildre hva dystopi gjør med menneskeheten eller hvilke typer samfunn som oppstår etter verden går under. Fokuset er i stedet på å se tilbake på hvordan apokalypsen inntraff og veien tilbake til sivilisasjon, hverken et nytt Jerusalem eller et dystopisk, primitivt samfunn, men slik det var i “the Time Before” (670).

Rosen har tre krav for at en apokalyptefiksjon skal falle under tradisjonell apokalypse: det må være et domaspekt, det må være en åpenbaring og håp må være fremtredende. Det er ikke noe domaspekt å snakke om i *The Passage* – alle viralene, uavhengig av tidligere synder eller handlinger, blir frelst av Amy. Ingen karakterer blir heller oppveid etter moralske verdi. Hva gjelder åpenbaring kan man argumentere at Laceys avsløring at Amy er “skipet” kan fremmes som en åpenbaring. Videre utfører Amy en form for åpenbaring i det hun avslører navnene til viralene slik at de igjen kan huske hvem de er. På dette viset frelser hun dem. Håp er også fremtredende – Amy og gruppen vinner over Babcock og hans viraler, og setter ut for å gjenoppreise verden, og som vi vet fra henvisninger til fremtiden er dette noe de oppnår. *The Passage* kan altså, med litt godvilje, oppfylle to av Rosens tre krav for tradisjonell apokalyptefiksjon.

Neo-apokalypse var på sin side karakterisert ved håpløshet som gjenspeiler samtidens angst, og som betinger selve apokalypsen og den post-apokalyptiske verden. I romanen ser vi en pre-apokalyptisk verden preget av amerikansk imperialisme. Denne imperialismen tilrettelegger for skapelsen av et monster i et forsøk på å skape en supersoldat. “Supersoldatene”, altså viralene, raserer så den pre-apokalyptiske verden og skaper en post-apokalyptisk dystopi. Sant nok avslutter romanen håpefullt og den ukjente fremtiden gir grunn til videre håp, men det er fortsatt håpløshet som preger romanen fram til da. Dette kommer særlig godt fram gjennom Wolgast og Amys hjelpeløshet i lys av apokalypsens uunngåelighet samt den monsterfylte post-apokalyptiske verden. Således, selv om romanen kan anses å møte to av Rosens krav, samsvarer den også med hennes definisjon av neo-apokalypse. *The Passage* fremstår som preget av nyere, sekulære utviklinger innen apokalyptefiksjon, særlig med tanke på hvordan apokalypsen

gjenspeiler sentral samtidstematikk. Samtidig ser vi spor av eldre tradisjon der bibelske allusjoner stiller sterkt og romanen avslutter med håp. Fiksjonen tilhører unektelig neo-apokalypse, men spiller på motiv fra den tradisjonelle.

## En post-apokalyptisk verden

Tate deler post-apokalypse fortellinger i to; de som preges av en ekstremt teknologisk verden for å fremheve den degenererende effekten teknologi har på samfunn, og de som går i motsatt retning og fremstiller primitive verdener der teknologi uteblir. Felles for begge er at de står som reaksjoner på samtiden boken ble skrevet i. Sistnevnte er klart den som gjelder for *The Passage* der selv det å forsyne lyskasterne med elektrisitet er en utfordring. Disse fremstiller ifølge Tate: “an altered world whose chief characteristic is a bewildering lack of technology. This in turn means a severely winnowed human population, and plenty of hardship and casual brutality”.<sup>169</sup> Post-apokalyptiske dystopier spiller gjerne på samtidsangst – det som bekymrer samtiden som potensielt truende er gjenspeilet i den post-apokalyptiske verden. Tate skriver også om Stephen King som har blitt sammenlignet med Cronin: “King is a mainstream, commercially popular writer whose fiction taps into zeitgeist anxiety regarding national security, environmental destruction and the decline of democratic institutions”.<sup>170</sup> Jeg mener dette gjelder også Cronin. Ikke bare fremstår han som sensitiv for zeitgeist gjennom hans valg av en vampyrzombie-hybrid på en tid da disse to monstrene var på sin høyde i popularitet, men hans primitive, dystopiske post-apokalyptiske verden spiller også på samtidens angst. Dette angår særlig mistillit til demokratiske institusjoner – staten og især militæret. Staten fremstår som utilstrekkelig i sin nytteløse kamp mot undergangen. I tillegg får statsmakter indirekte kritikk gjennom fiktiv forverring av forhold som eksisterer i dag.

Apokalypse- og post-apokalypsefiksjon utgjør gode redskaper for samtidskritikk. Rosen forklarer dette med: “Because judgement is a crucial element of the original myth, the traditional apocalyptic story is naturally a vehicle for the analysis and criticism of behaviour, whether of the individual, nation or cosmos”.<sup>171</sup> Manjikian nytter seg av disse redskapene i sin analyse av Cronins apokalypse:

Cronin describes the ways in which the imperial state contained elements of arrogance

---

<sup>169</sup> Tate, s. 3-4

<sup>170</sup> *ibid*, s. 19

<sup>171</sup> Rosen, s. xiii

and hubris from its inception which allowed its authorities to mistakenly assume that they could control and steer technology and bioengineering, even when working with highly toxic substances.<sup>172</sup>

Hun skriver videre at Cronin tilegner USA en genetisk feil, en skjebnesvanger feil, som alltid ville føre til katastrofe, og som i dette tilfelle ledet til pandemisk apokalypse. Hun foreslår samtidig at en alternativ måte å tilnærme seg dette er å se feilen som en autoimmun sykdom, ikke en genetisk feil. “With an autoimmune disorder the state does not merely fail to thrive at some point. Instead, it turns inward and attacks itself since its security or “immune response” is actually too highly developed”.<sup>173</sup> Dette betyr i *The The Passages* tilfelle at USAs og deres vitenskapelige kapasitet har gått for langt til den grad at de skaper et fatalt virus. Uavhengig av hvilken iboende feil som anvendes for å tolke *The Passages* samtidskritikk fremkommer det i alle fall at apokalypse og post-apokalypse brukes effektivt for å kritisere samtidsforhold. En sekundær syndeflod understreker bastant at verden har gått feil vei og må renses.

### **Tragisk og komisk apokalypse**

Greg Garrard skiller mellom tragisk og komisk apokalypse der tragisk apokalypse er forutbestemt og “epochal”, og alltid på vei mot “some final, catastrophic conclusion”.<sup>174</sup>

Faktumet at vi blir introdusert til en fast bestemt fremtid tidlig i historien gir *The Passage* en form for skjebne. Karakterene fornemmer videre selv at de tar sin plass i et skjebnespill ved flere tilfeller. Ettersom den tragiske aktøren mangler autonomi i motsetning til den komiske aktøren er spørsmålet om karakterenes valg har noen påvirkning på apokalypsen. I Manjikians forståelse er ikke dette tilfelle – hun tolker vampyrkatastrofen som inntreffer som forutbestemt på grunn av en genetisk eller autoimmun feil i USA som stat og samfunn. Advarselen Amy mottar fra dyr i en dyrepark fremhever videre en fast bestemt fremtid samt antyder eksistensen til en større makt eller en organisk samhörighet som er bevisst på denne fremtiden.

‘They know,’ Amy said, her hands still pressed to the glass.

‘What do the bears know?’

The girl raised her face. Lacey was stunned; never had she seen such sadness in a child’s expression, such knowing grief. [...]

‘What I am,’ she said. (126)

---

<sup>172</sup> Manjikian, s. 162

<sup>173</sup> *ibid*, s. 162

<sup>174</sup> Garrard, s. 95

Det virker videre som at hendelsesforløpet etter apokalypsen er noe karakterene har begrenset innflytelse over, gitt karakterer som Auntie som innehar profetiske egenskaper, som igjen antyder en forutbestemt skjebne. Her spår hun at Amy kommer før hun faktisk gjør det:

‘Just so you know. She comin’.’  
He was taken aback. ‘Who’s coming Auntie?’  
A teacherly frown. ‘You know who, boy. You known it since the day God dreamed you up.’ (485)

Auntie inntar her rollen som vis, profetisk eldre kvinne av slaget “cryptic-wisdom-spouting old folks” effektivt og fremhever, som bjørnene i dyrehagen, en tragisk apokalypse og post-apokalypse der handlingen er forutbestemt og deterministisk.<sup>175</sup> Det viktigste kravet til en tragisk apokalypse er likevel en ulykkelig slutt, noe *The Passage* ikke gir. Således benytter Cronin seg av karakteristikk tilhørende tragisk apokalypse som gir historien et mer dramatisk og episk preg tilsvarende et bibelsk perspektiv, men presenterer, i lys av hovedkriteriet for tragedie og komedie, komisk apokalypsefiksjon

## **Apokalyptisk og bibelsk temporalitet**

Plottet for menneskeheten som er lagt fram i Bibelen er enkelt. Vi starter med Genesis og ender med apokalypsen – det er en start og en slutt, som inkluderer et midtparti hvor en frelser vil presenteres. Historien til Bibelen er imidlertid foreløpig ufullbyrdet – menneskeheten startet med og utviklet seg fra Adam og Eva, men vi avventer fortsatt, 2000 år etter Jesus’ fødsel, dommedag. Det menneskeheten har derimot er en projisert ende som er lovet av Gud. Paulus introduserer denne ideen om en lovet fremtid i Bibelen der vi en dag ikke lenger kommer til å forstå stykkevis, men skal få se helheten. Johannes bygger videre på denne projiserte åpenbaringen ved å skildre nøyaktig hvordan apokalypsen vil utarte seg. Ved å presentere verdenshistorien på et slik vis der fremtiden er bestemt og delvis kjent, og kun avventes, fremtrer en parallell med temporaliteten i *The Passage*. Leseren kjenner historiens genesis og følger dens midtparti steg for steg sammen med karakterene, men har samtidig kjennskap til en bestemt fremtid. Kunnskapen er svært begrenset, men en forutbestemt fremtid er unektelig tilstede i lesningen. *The Passage* gir oss genesis og lover oss en avslutning - sant nok ikke en apokalypse, men en gjenoppstått verden. Det er i min mening berettiget å sammenligne denne gjenoppståtte

---

<sup>175</sup> Greenblatt

verden med en utopi da en gjenoppstått verden er nettopp det karakterene i den post-apokalyptiske verden drømmer om. Det er videre en drøm som fremstår som urealistisk og idyllisk gitt situasjonen.

En begynnelse og en slutt utgjør et minimumsplott og kan anvendes for alle fiktive historier da litteratur er unektelig betinget av et bestemt antall sider – historien må starte på første side og ende på den siste. “Novels, then, have beginnings, ends, and potentiality, even if the world has not”, som Kermode skriver.<sup>176</sup> *The Passage* og Bibelen står sammen i å utfordre dette minimumsplottet, om kun på et vagt vis, der deres endelige slutt er henvist til og delvis presentert, men ved bokens utgang, dens siste side, avventes fortsatt. Således henger den endelige slutten over plottet som fortsatt står ufullbyrdet ved sin slutt.

Det er en annen sammenheng mellom Bibelen og *The Passages* temporale uttrykk, navnlig den tredelte temporaliteten. Cronins verk er hovedsakelig delt inn i “fortid”, “nåtid” og den ukjente fremtiden. Man kan si dette om mange verk, men de ulike temporalitetene i *The Passage* er svært klart avgrenset av betydelige tidshopp og presenterer hver sin egen ansamling av topos, karakterer og plott. Bibelen på sin side fremhever denne tredelte tilnærmelsen til tid ved flere tilfeller i sine formuleringer. Dette gjelder spesielt hvordan Bibelen omtaler Jesus og Gud som at de eksisterer i fortiden, nåtiden og fremtiden. For eksempel står det i *King James Bible*. “‘I am Alpha and Omega,’ says the Lord God, who is, who was, and who is to come, the Almighty” (Rev. 1.19, *King James Bible*). Vi ser det igjen i *Revelation* med “[w]rite things which thou hast seen, and the things which are, and the things which shall be hereafter” (Rev. 1.19, *King James Bible*). Det gjentas med “him who is, who was, and who is to come” (Rev. 1:4, *King James Bible*). Den samme formuleringer introduserer frelserfiguren til *The Passage*: “Before she became the Girl from Nowhere – the One Who Walked In, the First and Last and Only, who lived a thousand years – she was just a girl in Iowa, named Amy. Amy Harper Bellafonte” (3). Det fremstår for meg at denne formuleringen er ingen tilfeldighet, men heller et bevisst valg av Cronin, spesielt gitt diverse bibelallusjoner som florerer i romanen. Likheten med den tredelte struktureringen er det umulig å si med noen form for sikkerhet om var et bevisst valg. Dette gjelder også sammenhengen mellom *The Passage* og Bibelens ufullbyrdete plott og utsatte slutt, men hvorvidt det var bevisst eller ikke er irrelevant. Uavhengig om disse tre

---

<sup>176</sup> Kermode, s. 138

likhetene var bevisste eller ei bidrar de til å gi fortellingen et religiøst, bibelsk preg på tross av at den klart presenterer en sekulær apokalypse.

## En retrospektiv post-apokalypse

Menneskelig oppfatning av tid i seg selv er ifølge Kermodé betinget av en konstruert slutt. Slutten gir perspektiv og mening i historier, og en projisert og iboende apokalypse har samme funksjon for menneskers liv. Fornemmelsen av overgang og omveltning preger vår plass i historien som oppleves som “eternal transition, eternal crisis”.<sup>177</sup> Kontinuerlig krise og eskatologisk angst preger med andre ord vår tilnærming til tid der apokalypsen ikke lenger er nært forestående, men heller er blitt en iboende myte. I *The Passage* ser vi klart en tid preget av kriser, både politiske, sosiale og moralske, i tiden før apokalypsen.

Historien presenterer en apokalypsen i den form at katastrofen som utløses når viralene rømmer forårsaker en voldelig avslutning på så å si alt som var. Det er ikke en apokalypse i full bibelsk forstand, mest åpenbart fordi verden fortsetter – ikke i et paradys, men en post-apokalyptisk verden. Apokalypsen i *The Passage* utgjør, i Garrards ord, en blank apokalypse: “an *eschaton* without a utopia to follow”.<sup>178</sup> Videre er det ingen domfellelse, ingen endelig kamp mellom djevelen og Guds engler. Apokalypsen i boken, samt den pre-apokalyptiske verdenen, spiller likevel på velkjente motiver fra *Johannes’ Åpenbaring* som kritiske naturkatastrofer og fatal pest. *The Passage* presenterer en apokalypse som samsvarer med nyere utviklinger innen litteratur som resultat av sekularisering og nødvendig utvidelse av begrepet. I mangfoldet med gjenfortellinger av bibelske historier er det blitt tilrettelagt for katastrofer med apokalyptiske trekk som henvises til som apokalypse – dette er sant også for Cronins verk. Gjennom apokalypsens tilbakevirkende effekt utgjør tiden før en klar samtidskritikk mot USAs samtid, særlig mot militæret og imperialismen, slik Manjikian understreker i sine analyser. Apokalypsen er likevel viktigst for selve narrativet gjennom hvordan den produserer et grunnlag for et tidshopp og på dette viset et retrospektivt oppdrag der karakterer i en post-apokalyptisk verden søker tilbake til fortiden og dens svar på apokalypsen.

---

<sup>177</sup> Kermodé, s. 101

<sup>178</sup> Garrard, s. 101

### Kapittel 3: Gotiske monstre og temporalitet i *The Passage*

Dette kapitlet vil se på *The Passage* som et gotisk verk. Fokuset vil derfor ligge spesielt på Cronins monster – hvordan hans vampyrzombie hybrider opptrer og til hvilken effekt. Stacey Abbots *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the 21<sup>st</sup> Century* og Sigmund Freuds “das Unheimliche” kommer til å være viktig for min analyse. Videre vil jeg se på den gotiske utgaven av USA som presenteres, både før og etter apokalypsen, i lys av Johan Hoglunds “imperial gothic” og “frontier gothic”.

Først vil jeg, i lys av Eugenia DeLamottes tragisk og komisk gotikk, se på to reiser som utføres i narrativet og som gir svært ulike resultater. Den første er den direkte årsaken til apokalypsen. Jonas Lear begynner å lete etter en myteomspunnet kur på all sykdom da hans kone får kreft: “[a]fter Liz’s illness, her long struggle, how ironic that I should finally have the chance to solve the greatest mystery of all – the mystery of death itself” (23). Han reiser til “the jungles of Bolivia” i jakt på dette myteomspunne viruset hvor gruppen blir angrepet av flaggermus (22). De fleste som blir bitt dør av sykdom, men én overlever. Denne personen er Tim Fanning som senere blir Zero, den første viralen, hvis virusserumet utvikles fra. Søken etter forbudt kunnskap som starter med gode intensjoner er ikke ukjent i gotisk tradisjon, vi finner det eksempelvis i *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* og *Frankenstein* der Jekyll prøver å kurere menneskeheten for ondskap og Frankenstein forsøker å overvinne døden. Reisen får katastrofale følger da den direkte fører til apokalypsen. Prosjekt Noah, “[t]he Faustian pursuit of a weaponised body capable of sustaining American global leadership into eternity” leder til USAs kollaps.<sup>179</sup> Denne første reisen der Lear utfører en overskridelse i sin søken på forbudt kunnskap samsvarer da med DeLamottes forståelse av kunnskaps rolle i gotiske tragedier, og hvordan den tilrettelegger for et tragisk utfall.

Den andre reisen i *The Passage* er handlingens hovedreise som heltene utfører for å finne svar på hvem Amy er, hvordan hun ble til og hvordan virale ble skapt. Denne passer da nesten merkelig godt med beskrivelsen av komisk gotikk der “curiosity may well be the voice of God prompting the explorer” ettersom en mystisk stemme leder Amy, så vel som Lacey mot målene

---

<sup>179</sup> Hoglund, s. 159



deres.<sup>180</sup> Lacey blir ledet an av en stemme hun har hørt hele livet som forteller henne først at hun må beskytte Amy og som så guider henne når hun alene infiltrerer leiren.

Amy blir sendt til The First Colony av en mystisk stemme, potensielt Guds stemme.

And a new voice came to her from the night sky, saying,

*Go into the moonlight, Amy.*

- Where? Where should I go?

*Bring them to me. The way will show you the way.*

[...] *Go into the moonlight and find the men that I should know them as I know you, Amy*

- Amy, she thought. Who is Amy?

And the voice said, *You are.* (425)

I og med at denne reisen til slutt har en lykkelig ende med seieren over Babcock, samt svarene gruppen søker, gjør det boken, i sin helhet til et verk av komisk gotikk på tross av den første, tragiske reisen.

### ***Imperial Gothic i Cronins USA***

Hoglund diskuterer i sin artikkel utgaven av USA som presenteres før apokalypsen, og nasjonens sterke militære aspirasjoner. “In this state of perpetual and clearly imperial warfare, the American military is looking for a game-changer, something that will give them a permanent edge”, skriver han.<sup>181</sup> USA ønsker å utvide og styrke sitt imperium med supersoldateter og det er i denne konteksten Hoglund analyserer bokens fremstilling av *imperial gothic* i første omgang. “*The Passage* is an unusually rich and complex example of the imperial gothic that has already received critical scrutiny for the ways in which it negotiates post 9/11 and post-Iraq-War USA”.<sup>182</sup> USA som skildres før apokalypsen er svært lignende dagens, men noe mer degenerert i den forstand at problemer som eksisterer i dag er forverret. Terrorisme har økt i omfang som eksemplifisert med “The Mall of America Massacre – three hundred holiday shoppers gunned down by Iranian jihadists”, klimakrisen og et svært aktivt og aggressivt militæret (40). Dette aggressive militæret fører til imperiets undergang ved dannelsen av Prosjekt Noah og de påfølgende konsekvensene av prosjektet: viralapokalypsen. En av hovedaktørene i prosjektet, Richards, blir introdusert til prosjektet som det nye Manhattan prosjektet. For å overbevise Richards om å ta del i prosjektet ber en overordnet Richards “[t]hink of the American Way as

---

<sup>180</sup> DeLamotte, s. 54

<sup>181</sup> Hoglund, s. 157

<sup>182</sup> *ibid*, s. 157

something *truly* long-term. As in *permanent*” (109). Med forbindelsen til Manhattan Prosjektet som produserte atombombene antyder han veldig klart at prosjektet har en militær og imperialistisk hensikt. Prosjektet skal føre til noe permanent – noe så kraftfullt og ekstremt at ingen igjen kan true “the American Way”. Dette legger grunnlaget for Hoglunds forståelse av: “a world that is effectively imperial”.<sup>183</sup>

Peter og Amys oppdrag går ut på å gjenreise USA som var – å fjerne viralene og ta tilbake det ruinerte Nord-Amerika. Den dystopiske verdenen er imidlertid bedre enn den i tiden før, for eksempel med tanke på hvordan kjønn- og rasediskriminering fremstår som svekket – “[t]he small population is now effectively hybrid”.<sup>184</sup> Det er denne nye, hybride gruppen som setter ut for å starte verden på nytt noe som antyder en mulighet for en ny og bedre verden. Likevel ser Hoglund bruken av militære midler som problematisk, særlig ettersom Gud tilsynelatende er på deres side: “To further emphasise their righteous cause, events mysteriously, even religiously, conspire to aid those who keep resisting the gothic Other. God is on their side as they pursue, as in all imperial gothic, the military solution”.<sup>185</sup> I første halvdel av boken fremhever altså Hoglund at *imperial gothic* blir brukt til å kritisere samtidspoblemer ved USA og moderne imperialisme. Andre halvdel derimot fremstiller klassisk *imperial gothic* slik vi så i Viktorianske tider, hvor godt og ondt fremstilles som binære, og det gotiske Andre truer. Det er ikke spørsmål om hvem som er på den riktige siden – i den postapokalyptiske verdenen er tidligere kompleks og grå moralitet borte - den er blitt redusert til svart og hvitt. Det er nå kun én kamp: mennesker mot monstre hvor mennesker forsøker å ta tilbake verden fra det onde Andre.

## Frontier gothic

I dette heroiske oppdraget må gruppen legge ut på en reise over det forlatte og farlige landskapet der naturen sakte, men sikkert tar tilbake verden. Det er i denne delen av handlingen at “frontier gothic” er fremtredende. “Not surprisingly [...] the second part of *The Passage* soon merges gothic post-apocalypse with the western, the frontier gothic”, skriver Hoglund. Hoglund benytter begrepet *frontier gothic* om det forlatte USA ettersom verden etter apokalypsen utgjør et fremmed land, et nytt grenseland for karakterene å erobre. De søker svar på hvordan verden

---

<sup>183</sup> Hoglund, s. 157

<sup>184</sup> *ibid*, s. 159

<sup>185</sup> *ibid*, s. 161

endte opp slik den gjorde og i dette forsøket leter de også etter svar på hvordan å reversere hendelsene. Motivasjonen deres er ikke nødvendigvis å gjenreise et imperium, selv om det kan være en naturlig konsekvens om de oppnår målet sitt, men heller å skape en verden fri for viraler.

Naturen i dette grenselandet opptrer truende tilsvarende eldre gotikk. I Bottings ord: “[n]ature appears hostile, untamed and threatening”.<sup>186</sup> Karakterene og dermed leseren frykter hva naturen skjuler. Viralene ferdes usett i denne verden, beveger seg raskt og angriper alltid fra oven.

Then Peter saw it. Two hundred meters distant, a barely detectable movement, no more than a rustling, in the branches of a tall pine, and a gentle shower of needles, floating down. Peter drew in a breath, willing it to be nothing. Then it came again (364).

Karakterenes eksistens er i stor grad begrenset til et liv innenfor murene til kolonien ettersom naturen er viralenes herredømme. I tillegg til at naturen i seg selv oppleves som ukjent og fiendtlig er også ruiner av byer preget av samme truende inntrykk. Dette kommer frem blant annet ved gruppens ankomst i Las Vegas, den første store byen de finner: “The buildings were larger now, monumental in scope, towering above the road-way with their ruined faces. Some were burned, empty cages of steel girders, others half-collapsed, their facades fallen away” (662). Selv menneskehetens byer, symboler på sivilisasjon og samfunn, tilhører i den post-apokalyptiske verdenen viralene og fortiden.

## Vitenskapelig forklarlige vampyrer

Monstrene i *The Passage* kan, som i *I Am Legend*, forklares vitenskapelig. Cronin fortalte i et intervju med Bibliostar.TV at han ikke er, hverken som forfatter og leser, glad i magi da det gir historien for mye spillerom til å gjøre hva den vil. “The vampires of gothic lore are essentially magical beings. There is no sort of scientific rationale for what and who they are”.<sup>187</sup> Han valgte å beholde vampyrmytologi som et element i historien sin, men ga den et vitenskapelig preg. I hans forklaring av hva som gir viralene deres overnaturlige styrke viser han til brisselen – “the thymus gland”.

The thymus had somehow turned itself back on. [...] And their immune systems had gone into overdrive. A hugely accelerated rate of cellular regeneration. [...] It was like they were teenagers

---

<sup>186</sup> Botting, s. 4

<sup>187</sup> Bibliostar.TV, “Justin Cronin on the Vampires of *The Twelve* and *The Passage*”, *Youtube*, 22.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZL7lsO0ov08> [Hentet 04.02.2020] Transkribert av meg

again: smell, hearing, vision, skin tone, lung volume, physical strength and endurance, even sexual function. (52)

Brisselen ligger bak brystbenet noe Cronin mente at “coincided beautifully with the lore”, ettersom det ligger nærmest akkurat der en trestake ville blitt stukket ifølge vampyrmytologi.<sup>188</sup> Han ønsket at hans viraler skulle kunne stå som forklaringer for hvordan mytologien oppsto: “if something like this really existed in nature over time the story might become ‘you have to stake them through the heart’ as indeed my characters need to shoot them through the sweet spot”.<sup>189</sup> Hvorvidt Cronin har kjennskap til Mathesons roman og hvor like deres forsøk på å rasjonalisere og forklare vampyrmyter fremstår er ukjent, og irrelevant. Likheten fremhever uansett en utvikling der vi ser samme forsøk på å vitenskapelig forklare gotiske monstre. Cronin står med andre ord langt fra alene om å finne vitenskapelige forklaringer på gotiske, magiske vesener.

Selv om Cronin tilpasser vampyrmyter lignende Matheson vender likevel blikket mot eldre tradisjon. Abbott skriver at “Matheson re-imagines the confrontation of the living and the undead from a meaningful opposition between notions of good and evil to a mundane and hopeless battle for survival”, men i Cronin ser vi klart en forenklet kamp mellom det gode og det onde.<sup>190</sup> Monstrene, viralene, har ingen bevissthet, og selv om skildringer i visse scener vekker sympati for de, er de likevel i større grad skildret som en ukomplisert fiende. Cronins verden viser svart-hvit moralisme mer lignende eldre gotikk enn det mer nyanserte moralske bilde Matheson maler i sin bok. Viralene knyttes videre til en eldre, gotisk historie med opphavet i en Søramerikansk jungel som minner om viktoriansk *imperial gothic*. Tilknytningen til en primitiv fortid styrkes videre av funderingene til en av Prosjekt Noahs ledere:

The teeth, the blood hunger, the immortal union with darkness – what if these things weren’t fantasy but recollection or even instinct, a feeling etched over eons into human DNA, of some dark power that lay within the human animal? A power that could be reactivated, refined, brought under control? (111)

Funnet av urgammel og primitiv menneskelighet i et fremmed, eksotisk land minner om fortellinger som *The Mark of the Beast* av Rudyard Kipling som omhandler trusselen fra det Andre i kolonier og fjerne land. Cronin fremstiller også vampyrisme som forårsaket av et virus. Selv om dette gir monsteret nok en vitenskapelig forklaring stammer det faktisk fra vampyrens

---

<sup>188</sup> Bibliostar.TV

<sup>189</sup> *ibid*

<sup>190</sup> Abbott, s. 16

opprinnelse i myte. Når mennesker døde av sykdom før man visste hva sykdom var ble det til tider forklart med et vampyrangrep.<sup>191</sup> Denne sammenhengen mellom virus og vampyren mener Abbott er en av årsakene til at vampyrisme har fått et vitenskapelige preg.<sup>192</sup> Som hun skriver: “Science has for centuries been a component of the vampire narrative in folklore, literature and film”.<sup>193</sup> Selv om vitenskapelig forklarlige vampyrer tilsynelatende er et aspekt ved nyere gotikk stammer altså dette fra monsterets opprinnelse.

## Vampyrisme som kur

Abbott understreker en annen sammenheng mellom vampyrisme og sykdom hvor vampyrisme fremstilles som en kur. “In its most basic form, however, vampirism is generally presented as a cure for death through immortality in which human DNA is completely rewritten and transformed into a new genetic form”.<sup>194</sup> Dette er selvsagt hensikten til Jonas Lear og Prosjekt Noah – å finne en kur for dødelighet og aldring. “We’re not talking about curing one disease, Agent. We’re talking about curing *everything*. How long would a human being live if there was no cancer, no heart disease, no diabetes, no Alzheimer’s?” (53). Prosjekt Noah både oppnår målet sitt og mislykkes. De skaper udødelige supermennesker, men uten menneskelighet og med en destruktiv tørst som raserer verden.

Den eneste forsøkspersonen som oppfyller ønske deres om menneskelig udødelighet er Amy. Hun alene bevarer sin menneskelighet og er fritatt blodtørsten. Hun blir aldri syk, hun leges unaturlig raskt og det tar henne 1000 år å dø en naturlig død. Det er likevel et annet tilfelle som særlig fremstiller viruset som en kur. Mot slutten blir karakteren Alicia såret og ligger for døden før Peter gir henne det forbedrede serumet som skapte Amy. Med Alicia, den beste soldaten blant gruppen, skapes omsider supersoldaten Prosjekt Noah ønsket. Hun blir imidlertid ikke som Amy, ei heller blir hun som en av de Tolv.

The New Thing. That’s what they were calling her. Neither one nor the other, but somehow both. She couldn’t feel the virals, as Amy could; couldn’t hear the question, the great sadness of the world. In every respect she seemed herself, the same Alicia she had always been, save one: When she chose to, she could do the most astounding things. (930)

---

<sup>191</sup> Abbott, s. 43

<sup>192</sup> *ibid*, s. 49

<sup>193</sup> *ibid*, s. 47

<sup>194</sup> *ibid*, s. 55

Hun får ikke Amys psykiske evner og er heller ikke plaget av hennes melankolske eksistens. Alicia er aktiv og høyst levende, som et menneske, men mer. Amy derimot er et evig barn betinget av sorgen hun føler for viralene og det hun tapte ved hennes transformasjon og i apokalypsen. Likevel, selv om Alicia beholder sin menneskelighet velger Amy å ødelegge resten av sprøytene. Den direkte utløsende årsaken til dette er at Peter erklærer at han vil ta en sprøyte for å gjøre seg sterkere i kampen mot viralene, og hun ødelegger dem for å beskytte ham. “‘I’m sorry, Peter’, Amy said. ‘But it would have made you like me. And I couldn’t let that happen’” (947). Det er her klart at selv om hun oppnådde udødelighet og overnaturlige egenskaper er hun langt fra lykkelig i sin eksistens som et evig barn. Uavhengig av evig liv er det en korrump tilstand – hun ble forvandlet mot sin vilje og er fordømt til å vandre jorden evig.

### **Vampyr – viral**

Cronins vampyrer er veldig klart en kombinasjon av vampyrer og zombier. Viralene er drevet av blodtørst, er udødelige i den forstand at de ikke råtner eller eldres og har overnaturlige styrke og raskhet. De er videre skildret som bestialske: “His hairless body, smooth and shiny as glass, looked coiled [...] his eyes were the orange of highway cones [...] But the teeth were the worst [...] long as little swords” (88). Samtidig er hver viral en del av en av de Tolv “Many” og er kun en kropp i en masse. De har mistet all individualitet som tradisjonelt preger vampyren. Det blir gjennom historien fremhevet at de ikke vet hvem de selv. Dette eksemplifiseres best med hvordan de uopphørlig stiller Amy spørsmålet: “who am I who am I who am I” (447). Cronin lener seg på fenomener som oppstår naturlig hos bier for å rasjonelt forklare sine skapelser – deres zombielignende *hive mind* forklares med at linken mellom viraler og de Tolv er som mellom bier og deres dronninger.

I think the closest analogue would be bees [...] The Twelve original subjects [...] they’re like queens, each with a different variant of the virus. Carriers of that variant are part of a collective mind, linked to the original host (932).

Babcocks forhold til hans “Many” er som en ekstrem versjon av dette ettersom hans “Many” er han selv og de mister sin individualitet for hans. Viralene utgjør en horde tilsvarende en zombiehorde, og er underlagt den av de Tolv de stammer fra, deres dronningbie. De Tolv tilsvarer således mer den klassiske vampyren i og med at de ivaretar sin individualitet som de så gjennomsyrrer sine “Many” med. Dette er vist tydelig gjennom hvordan Babcocks “Many” og

hans familiære stadig drømmer om dagen Babcock myrdet sin mor. Hans minner tar over psyken til viralene til de kun er en av hans “mange”.

Viralene er sterke representanter for *das Unheimliche*. Deres opphav som menneske samt primitive status etter transformasjon gjør dem både kjent og ukjent. Gjennom boken stiller karakterer spørsmål ved hvorvidt viralene kan føle og tenke, men viktigst hvorvidt de kan huske. “[T]hey come home” sies det om disse monstrene fordi infiserte alltid returnerer hjem etter transformasjon, som om de vet hvor de kommer fra (343). Vår introduksjon til karakteren Peter finner for eksempel sted mens han utfører “Standing to serve the Mercy” for broren sin (340). I det tilfelle en person blir tatt av viraler må pårørende vente en bestemt tid for å se om de kommer hjem, for så å drepe dem. Hjemlengselen gjør viralenes menneskelighet et usikkert element.

Allerede i første kapittel stiller Peter spørsmål ved dette:

Why did they do it? Peter wondered – as he had wondered through all the nights he’d stood up. Why did they come home, the ones who’d been taken up? What force drove the mysterious impulse to return? A last, melancholy memory of the person they’d once been? Did they come to say goodbye? (343).

Denne usikkerheten, en “dark feeling of uncertainty” per Jentsch, vekker en *unheimlich* opplevelse da monsteret er både noe kjent; et menneske, men samtidig en forvrenging av dette og noe fullstendig ukjent og skremmende. Spørsmålet hvorvidt de fortsatt er menneskelige, om de fortsatt har en sjel, tærer på karakterer i møter med dem. “Why would a viral come home if it had no soul?” (343).

Ifølge Tichelaar var det slik at vampyrer ikke kunne returnere til jorden (hjem) på grunn av sin tilstand “The vampire, however, because of his transgression, remains sinful and unable to enter the earth for his final rest”.<sup>195</sup> Vi ser en tilpasset utgave av dette i *The Passage*; “A viral, it was said, was a being without a soul. [...] leaving the body behind to walk the earth forever; the person they had been was no more” (343). Viraler er, som vampyrer, dømt til å rastløs vandre verden etter blod samtidig som behovet for å dra hjem også er påtrengende. Selv Babcock returnerer hjem; til fengselet han anser som hjem. “And this place. He had come to it with a feeling of return, of a thing restored. He had drunk his fill of the world and here he rested, dreaming his dreams in the dark, until he awoke and he was hungry again” (721). Selv etter å ha drukket seg full på verden får han ikke hvile i fred, og han får heller aldri ordentlig returnere

---

<sup>195</sup> Tichelaar, s. 211

hjem for behovet for blod gjør ham rastløs. De Tolvs “Many” er på sin side dømt til å vandre verden uten å vite hvem de er og kjenner kun på blodtørsten samt et uforklarlig behov for å dra hjem – uten å vite hva hjem er for dem. Behovet for å dra hjem fremstår som et instinkt, eller som Peter formulerer det “[a] last, melancholy memory of the person they’d once been”. Uavhengig av opphav er det ingen som i sannhet returnerer hjem, med unntak av de som klarer å rømme udødelighetens forbannelse ved å dø.

## **Blodtørst**

Blod er livsnødvendig for vampyrer, dette gjelder også viralene i *The Passage*. Den eneste karakteren som gir oss fullstendig innsikt i hvordan forvandlingen og introduksjonen til blodtørsten oppleves er Carter – den eneste av de Tolv dødsdømte som var uskyldig. Han beskriver det slik: “the darkness was part of him now. And inside him, far down, a great, devouring hunger uncoiled itself. To eat the whole world. To take it all inside him and be filled by it, made whole. To make the world eternal, as he was” (235). Første gang han drikker menneskeblod føler han seg bedre enn han noen gang har gjort før – “The beautiful warmth of blood! He drank and drank” (236). Blodtørsten er altså knyttet til behovet for å reprodusere seg – “to make the world eternal, as he was” – et grunnleggende, biologisk instinkt i alle andre arter, så vel som nytelse. Sett i sammenheng med udødelighet og blodtørst som en forbannelse, ønsker de Tolv å spre sin forbannelse, men ikke ved å skape vesener helt som dem selv, men viraler som er underlagt dem og deres vilje. Blodtørsten er da synonym med erobring.

Vi går fra vampyrer som trår over fysiske grenser og erobrer verden gjennom blodtørst, til de mindre direkte måtene de Tolv og Amy påvirker sine omgivelser i samsvar med vampyrmytologi. Vi ser at de Tolv er i stand til å psykologisk invadere og manipulere mennesker rundt seg. Eksempelvis har vi Zero, den første viralen, som manipulerer vaktmesteren Grey til å slippe han fri og slik begynne apokalypsen. Sakte, men sikkert inntar Zero Grey til han ikke lenger klarer å skille mellom han selv og monsteret. “He was Grey and not Grey, he was Zero and not Zero, he was everywhere and nowhere” (247). Et annet eksempel er karakteren Sanjay, et høytstående individ i koloniens. Selv innen koloniens murer har han blitt psykisk invadert siden han var ung: “A soul with a name and a voice that sang inside him. *Be my one. I am your and you are mine and together we are greater than the sum, the sum of our parts*” (517). Vi ser videre Babcocks kontroll i “The Haven”, et samfunn der menneskene har underkastet seg



Babcock for å beskyttes fra viralangrep og blir hans “familiar”: “He was familiar [...] It means... you can be one of them without being one of them” (772). Forholdene de Tolv har med menneskene minner om forholdet mellom Renfield og Dracula. Renfield anser Dracula som sin mester og som en Gud. Som Tichelaar påpeker tar Renfield navnet Enoch: “Because he [Enoch] walked with God” (299).<sup>196</sup> Båndet mellom vampyrmester og menneskelig disippel er nært i *The Passage* på grunn av psykologisk erobring samt hvordan de Tolv inviterer individet inn i et felleskap hvor de kan være større “than the sum, the sum of our parts”(517). Det er fortsatt klart et forhold som er betinget av en mester og en mindreverdige tjener.

### **Amy som en *unheimlich* figur**

Amy har en lignende effekt på karakterene rundt seg ettersom hun kan være like invaderende, men ikke i en erobrende forstand. Før jeg ser på det vil jeg først se på effekten hun har kun ved sitt nærvær. Denne effekten er dempet i forhold til viralene da hun er langt fra like monstrøs, men er likevel ikke fullstendig menneskelig. “The soft curves of her cheek was like a child’s, but her eyes were not, not at all”, merker Peter seg ved deres første møte (443). Som en ung jente er hun ikke åpenbart truende, likevel skremmer hennes tilstedeværelse i kolonien mange som merker at noe ikke er helt riktig. Karakteren Jimmys opplevelse av møtet med henne viser denne effekten godt:

‘I don’t know what it is,’ Jimmy said. ‘But something about that girl... Did you see her eyes?’ Sanjay startled. ‘Her eyes were closed, Jimmy’ [...] ‘Come to think of it, I guess maybe they *were* closed,’ he said. ‘So why would I think she was looking at me?’ (527)

Sanjay tenker at faktumet at noen dukker opp burde inspirere håp da det viser at “[*t*]he world is not a dead place after all” (524). Amy burde derfor egentlig blitt mottatt med glede, men mottagelsen er likevel preget av frykt og usikkerhet. “For a person – a defenseless child – to materialize out of the dark was as fundamentally disturbing as a snowfall in midsummer [...] It was *wrong*; it made no *sense*” (525). Faktumet er at et ungt barn alene i en farlig verden ikke burde overlevd. Etter utseende å dømme fremstår hun som menneskelig da hennes umenneskelighet er skjult. På et vis er hun omvendt fra viralene som åpenbart er monstre, men

---

<sup>196</sup> Tichelaar, 235

som har en skjult, ukjent menneskelighet som driver dem hjem, og som er uttrykt gjennom deres desperate behov for å vite hvem de er: “who am I who am I who am I” (447).

Både Amy og viralene opptrer altså på et krysningspunkt mellom det menneskelige og det umenneskelige, det naturlige og det overnaturlige, samtidig som de er både kjent og ukjent for karakterene. Denne usikkerheten spiller på et sterkt menneskelig behov for å sette et klart skille mellom seg selv og det monstrøse Andre. Likheter oppleves som påtrengende da de antyder at karakterene, ved å ha ting til felles med monstrene, er dermed mindre menneskelige selv. “Others are often acceptable, though derogated and degraded, if they remain in a designated and subordinate position: monstrosity marks a refusal to stay in an allotted place, a destabilisation of power relations”, forklarer Botting.<sup>197</sup> Ideen at monstre kan være menneskelig, at de husker sine menneskelige liv eller opptrer som oss, truer den nødvendige distinksjonen mellom selvet og det Andre.

### **Amy som et gotisk barn**

Jeg har tidligere fremhevet hvordan Amy oppleves som *unheimlich* for andre karakterer hun møter, men understreker her hvordan barn generelt kan ha denne effekten i gotisk litteratur, særlig om de er forbundet med noe mørkt og/eller overnaturlig. Vi finner i den gotiske litteraturhistorien en fascinasjon med spøkelsesaktige og uhyggelige barn – barn som er monstrøse på et eller annet vis, og som slik gjør et opprør mot den perfekte barnlige uskyldigheten de skal representere. Sue Walsh i “Gothic Children” prøver å forklare gotikkens forhold til barn. Hun henviser til Dani Cavallaro som skriver at barn er:

associated with innocence, simplicity and lack of worldly experience . . . unsullied by the murky deviousness of socialized existence. On the other hand, precisely because children are not yet fully encultured, they are frequently perceived as a threat to the fabric of adult society.<sup>198</sup>

Videre er de også et symbol på egen fortid. Dette angår barn i seg selv, ikke spøkelsesbarn eller monstrøse barn, som naturligvis gir enda en dimensjon til uhyggen de kan fremkalle.

Lucie Armitt, i en diskusjon om *Turning of the Screw* av Henry James skriver at prepubertale jenter ofte blir gitt en privilegert rolle som synsk.<sup>199</sup> Unge jenter er tilsynelatende

---

<sup>197</sup> Tichelaar, s. 235

<sup>198</sup> Dani Cavallaro sitert av Sue Walsh, “Gothic Children”, *The Routledge Companion to Gothic*, 183-192 (s. 183)

<sup>199</sup> Armitt, s. 16

forbundet med psykiske evner og Amy er intet unntak fra dette. Som karakter er hun sterkt preget av sin psykiske tilknytning til viralene, de Tolv og verden rundt henne generelt. Det er hovedsakelig slik hennes monstrositet viser seg. Et eksempel er da hun løsner en togvogn så gruppen kan rømme fra en mengde viraler og sier “*A man named Gust told me [...] he told me, after he'd fallen off the train. The virals didn't kill him, I think he broke his neck. But he was around for a little bit after*”, forteller hun (778). Et annet eksempel som inntreffer før gruppen blir kjent med henne er når Peter ser henne etter hun først er kommet til kolonien og hun forteller ham “*She misses you she misses you she misses you*”, hvor hun referer til hans avdøde mor (552). Dette kommuniserer hun for øvrig psykisk da hun på dette punktet ennå ikke har gjenvunnet evnen til å snakke. Tankene hennes invaderer Peter og videreformidler en beskjed fra hans døde mor. Etersom Amy kommuniserer for de døde presenteres hun som en link mellom de levende og de dodes verden. Barn som ser og kan kommunisere med de døde er ikke noe nytt, eksempler er Danny i *The Shining* (1977) av Stephen King og Cole i filmen *The Sixth Sense* (1999). Amys psykiske evner spiller på etablerte gotiske motiver der barn har overnaturlige og/eller psykiske evner. Karakteren er langt mer preget hvordan hun fremheves som et *unheimlich* barn med umulig kunnskap og overnaturlige evner enn hun er av vampyrfiguren. Det finnes andre utgaver av det evige vampyrbarnet i litteratur, eksempelvis har vi Claudia i Rices *Interview with the Vampire* og Eli i *Låt den rätte komma in* av John Ajvide Lindqvist. Begge disse bærer preg av gotiske troper relatert til uhyggelige barn, men begge er også sterkt preget av blodtørst i motsetning til Amy. Med unntak av uendelig vandring og forbannet udødelighet har hun få tradisjonelle vampyr-, eller zombiekarakteristikk. Som et gotisk barn passer hun imidlertid godt inn i gotisk tradisjon, og gir slik Cronins vampyrvesener et ytterligere komplekst uttrykk.

## **Gotisk temporalitet**

Hjemsøkelse og en påtrengende, truende fortid er karakteristisk for det gotiske. Spøkelser er den beste legemliggjørelsen av dette motivet der fortiden innhenter karakterer for å sørge for at handlinger utført tidligere får sine konsekvenser eller fullbyrdelse. Spøkelser taler til noe ugjort. “Fortiden” i bokens univers styrkes gjennom en rekke gotiske elementer, blant dem truende, “urørt” natur, ruiner, men spesielt gjennom *unheimliche*, udødelige vesen. De Tolv og viralene er betinget av en monstros fremtreden, mens Amy er betinget av en skjult monstrositet. Lik den gotiske vandrerer til Tichelaar er viralene fordømt til å vandre jorden for evig og til å kjenne på

en uopphørlig hjemlengsel, samt blodtørst, som aldri kan kureres. Usikkerhet rundt deres menneskelighet, og Amys umenneskelighet, gir et *unheimlich* preg til skildringer av dem, og karakterers forhold til dem. *Das Unheimliche* er en fornemmelse som videre har et temporalt aspekt da det i flere tilfeller betegner noe som tidligere var kjent, men som med tid, og fortregning til tider, er blitt ukjent. Et spøkelse er et godt eksempel – en person var en gang en nær og kjær, men er blitt gjort ugjenkjennelige gjennom sin død. Som spøkelser blir de snarere en legemliggjørelse av død og står som en uhyggelig dobbeltgjenger av den de var, en “uncanny harbinger of death”.<sup>200</sup> Viralene har samme effekt på leseren og karakterene da personen de var er tilsynelatende borte og er erstattet av et monster. Viralene, inkludert Zero, de Tolv og Amy, fremstår som historiens spøkelser da de er en legemligjøring av en ufullbyrdet fortid som hjem søker verden. “They followd her with their question, dragging it like a chain, like the one she’d read about in the story of the ghost, Jacob Marley”, forteller Amy om viralene (447). De søker kontinuerlig hjem, til den de var i fortiden. For leseren er videre viralene, de Tolv og Amy de gjenværende karakterene fra et ufullbyrdet plott som handlingen i tiden etter apokalypsen skal fullføre. Fortiden fremstår for både monstre og mennesker som ufullbyrdet som tilrettelegger for dens spøkende tilstedeværelse i narrativet.

---

<sup>200</sup> Freud, s. 142

## Kapittel 4: Temporalitet

*The Passage* innledes med Shakespeares “Sonett 64” som fremhever tidens fortærende makt, og som avsluttes med “Ruin hath taught me thus to ruminare / That Time will come and take my love away”. Dette viser klart at tid og tap er historiens viktigste temaer. Dette har jeg diskutert og analysert i kapittel 1, men jeg fremhever det her igjen for å understreke hvordan temporalitet eksplisitt gjøres til tema allerede fra starten. Ettersom jeg anser tredelingen av tiden som *The Passages* viktigste temporale aspekt kommer jeg til å dele påfølgende analysen tilsvarende. Jeg kommer til å ta for meg fortiden, nåtiden og fremtiden isolert før jeg ser de i sammenheng med hverandre. Jeg kommer først til å ta for meg fremtiden og hvilken effekt den har på leseren, så hvordan temporalitet skildres og oppleves i plottets presens før jeg avslutter med fortiden da det i min oppfatning er den viktigste temporaliteten.

Historien begynner med Amy og moren. *The Passage* begynner ikke *in medias res*, som ville passet bedre med Kermodes påstand om menneskets eksistens “in the midst”. Den begynner heller *ab ovo*, med en klar innledning og en fortellerstemme som antyder karakterers senere betydning for plottet. Med støtte i Kermoder kan det hevdes at Amys mors meningsløse eksistens blir satt i kontekst gjennom Amy og hennes tilknytning til slutten, og oppretter slik narrative mønstre (en opprinnelseshistorie) som kompenserer for en eksistens “in the midst”.

*The Passage* åpner med ordet: “Before” (3). Fra første øyeblikk kastes blikket bakover og antyder med “[b]efore she became the Girl from Nowhere” samtidig en fremtid. Det første kapitlet er klart presentert som en opprinnelseshistorie der den implisitte fortelleren innehar informasjon utilgjengelig for leseren og antyder karakterenes betydning senere i plottet. Fortellerstemmen tilhører tilsynelatende fremtiden og ser tilbake for å fortelle historien om hvordan tidligere hendelser utfoldet seg.

I tillegg til at språket omtaler første kapittel som fortid har vi også epigrafen som innleder første kapittel. Denne er datert: “5-1 B.V” (1). På dette tidspunktet har ikke leseren noe grunnlag for å gjette at B.V mest sannsynlig står for “before virus”, altså før virusutbruddet og apokalypsen. Selv om det vil være vanskelig for leseren å gjette dateringens betydning er det derimot mulig at de merker seg B-en og knytter den til “B.C” og “A.C” (“before Christ” og “after Christ”). Dersom leseren merker seg dette kan det være de forventer en dramatisk hendelse som vil dele verdenshistorien i to på samme vis som Jesus’ fødsel gjorde. Nok en gang antyder “Before” at det som leses tilhører fortiden, og at det foreligger en bestemt fremtid.

Det avsløres ikke før apokalypsen bryter løs, men alt og alle leseren møter i de første kapitlene tilhører fortiden. Handlingsdelen som omhandler Wolgast og Prosjekt Noah utfolder seg tilsynelatende som narrativets “nå”, men dette avbrytes med tidshoppet. Tidshoppet utgjør dermed et brått brudd i narrativets flyt og vil utvilsomt oppleves som rystende for leseren. Handlingen og karakterene de har forholdt seg til plasseres plutselig 100 år tilbake i tid. Denne antagelsen bekreftes av norske leserforum der flere lesere meddelte at de ikke fullførte boken nettopp på grunn av tidshoppene.<sup>201</sup>

Det temporale uttrykket blir videre komplisert med direkte henvisninger til en ukjent fremtid hvorav første henvisning inntreffer omtrentlig 300 sider inn i boken. Akkurat slik fortellerstemmen plasserte Amy og hennes opprinnelseshistorie i narrativets fortid med henvisning til senere betydning, gjør henvisningen til en fremtidig antropologisk konferanse det samme for historien helhetlig. Videre, på samme måte som dateringen tidligere antydte at noe betydningsfullt ville inntreffe, forteller dateringen på konferansen leseren at det er en lengre historie som venter.

Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period  
Center for the Study of Human Cultures and Conflicts  
University of New South Wales, Indo-Australian Republic  
April 16-21, 1003 A.V. (321)

Med denne horisonten vet leseren da at plottet kommer til å utfolde seg fra 5 B.V til 1003 A.V, altså over 1008 år. Igjen utvides tidshorisonten betydelig - forrige gang var tidshoppet på 100 år. Det er ikke før epilogen til den tredje og siste boken i trilogien, *The City of Mirrors*, at leseren får se hvordan denne fremtiden ser ut.

Plottet deles i to – tiden før og tiden etter. Karakteren Peter bidrar med å understreke at omveltningen oppleves som minst like brå for karakterene som for leseren ved å beskrive det som om et knivblad falt på tiden selv:

It was as if a blade had fallen onto time itself, cleaving it into two halves, that which came before and that which came after. Between these halves there was no bridge; the war had been lost, the Army was no more, the world beyond the Colony was an open grave of a history no one even remembered. (429)

Det fragmenterte temporale uttrykket romanen oppnår gjennom dette tidshoppet krever at leseren må uventet omstille seg, samtidig som “fortidens” dramatiske slutt preger lesingen. Plottet

---

<sup>201</sup> Bokelskere

oppleves således som disjunkt og fortiden som ufullbyrdet. Karakterene i den nye tiden mangler en fortid ettersom apokalypsen var såpass brå at det er ingen bro å krysse for å kjenne historien. De er dermed på jakt etter svar på fortiden samtidig som leseren avventer at handlingen som ble påbegynt skal reintroduseres og integreres med “nåtiden”.

## Den ukjente fremtid avslørt

Leseropplevelsen av *The Passage* er begrenset av tidshorizonten til romanen og selv om leseren får vite om en ukjent fremtid så forblir den ukjent. Den eneste tilgjengelige informasjonen er at det i fremtiden kommer til å være en “Indo-Australian” republikk og den kommer i 1003 A.V. til å holde den tredje, globale konferansen om den Nordamerikanske karantene perioden – altså handlingens presens. Når det er sagt trenger ikke min analyse å la seg begrense av samme tidshorizont da den ukjente fremtiden blir avslørt i epilogen til siste bok i trilogien, *The City of Mirrors* (2016). Selv om min oppgave hovedsakelig tar for seg temporaliteten til kun den første boken er det relevant å se hvordan frøene som blir sådd i denne vokser i oppfølgerne.

A millenium ago, human history very nearly came to an end. The viral pandemic we know as the Great Catastrophe killed over seven billion people and brought humanity to the edge of extinction.<sup>202</sup>

Innen denne informasjonen kommer vil leseren vite betraktelig mer enn de gjorde på slutten av *The Passage*. Gjennom de tre bøkene blir det gradvis avslørt at en mutert utgave av viruset spredde seg over hele verden og drepte så å si alle. Menneskeheten overlevde takket være en liten gruppe mennesker på en øy sør i Stillehavet. Dette samsvarer med hendelsene i siste bok hvor Michael reparerer et cruise skip og klarer å frakte en gruppe overlevende til sikkerhet på en øy idet Zero og hans “Many” går på offensiven mot menneskeheten. Hverken Peter, Amy, Michael, Alicia eller Carter reiser med skipet, men blir heller igjen for å bekjempe Zero. Innen epilogen til siste bok ankommer er alle karakterene utenom Amy døde.

I andre bok, *The Twelve*, presenteres “The Book of Twelves” som brukes for å oppsummere første boks handling i bibelvers. “Twelves” refererer både til de tolv hovedviralene, men også til Amys tolv nærmeste. ““The Book of Twelves” recounts an epic contest on the North American continent between a small band of survivors and a race of beings called virals.

---

<sup>202</sup> Justin Cronin, *The City of Mirrors* (London: Orion Books, 2016), s. 557

At the center of this struggle is the young girl Amy”.<sup>203</sup> Boken blir fremstilt som en ny Bibel, eller et tillegg til den eksisterende Bibelen. Boken fremstår også som en tekst av historisk og antropologisk verdi, og er omstridt i fremtiden. “No document in history has been the subject of as much study, speculation, and, in many cases, outright scepticism as this manuscript”, forteller foreleseren og understreker at elementer ved historien tilhører religion mer enn vitenskap.<sup>204</sup> Likevel, visse bevis som lik etter viraler og ruiner etter steder nevnt i boken gir den en historisk forankring.

Versene som gjengis i starten av *The Twelve* utgjør en gjenfortelling av historien om Noah og imiterer sterkt Bibelens språk og rytme. “For it came to pass that the world had grown wicked [...] And God looked upon his creation with a great sadness, for his spirit no longer abided with mankind.”<sup>205</sup> Likheten med Bibelfortellingen er unektelig: “Yahweh saw that human wickedness was great on earth and that human hearts contrived nothing but wicked schemes all day long” (Gen. 6:5). Videre har vi i selve plottet en rekke motiver og metaforer som går igjen fra historien. Vi har viralene som utgjør en ny syndeflod og Amy som arken som bevarer sjeler. Det er imidlertid et frustrerende aspekt tilknyttet bibelallusjonene som fremhever en prioritering av effekt over koherens. Begrunnelsen for navnet til Prosjekt Noah er at Noah levde 900+ år. Dette gir ikke mye mening med tanke på at andre bibelfigurer ble like gamle og Noah ble ikke eldst – det var hans bestefar Methuselah. Noah har videre allerede en etablert betydning gjennom syndefloden. Navnet til Prosjekt Noah oppnår altså ikke sin fulle betydning før viralene rømmer og utløser en ny syndeflod, en god stund etter navnet er valgt. Det virker sannsynlig at navnet er viktig for senere effekt, og ble gitt en enkel, om misledende, forklaring av Cronin før denne effekten slår inn.

Gjennom bibelske allusjoner, “The Book of Twelves” og determinisme ivaretas religionens ambivalente plass i historien der leseren blir gitt både vitenskapelige forklaringer på hendelsene så vel som religiøse. Denne dikotomien fremheves spesielt i siste boks epilog, men er også til stede i første bok der vampyren får en vitenskapelig forklarlig, samtidig som karakterer som Lacey skildrer dem som Guds verktøy.

---

<sup>203</sup> Cronin, s. 558

<sup>204</sup> *ibid.*, s. 558-559

<sup>205</sup> Justin Cronin, *The Twelve*, (London: Orion Books, 2012), s. xi



## Samtidskritikk

Under konferansen blir det satt spørsmål ved hvorvidt katastrofen var en tilfeldig tragedie da “[e]very species, no matter how successful, eventually encounters a force greater than itself, and it was simply our turn”, eller om det var en form for kosmisk straff.<sup>206</sup> “Others have postulated that the wound was self-inflicted [...] We made war on the planet, and the planet fought back”.<sup>207</sup> Det er videre en fremtredende oppfatning at menneskene i “fortiden” fordømte seg selv med sitt forbruk og imperialismen, uavhengig av om en kosmisk kraft var straffet dem eller ei.

Dette oppmuntrer til en lesning av apokalypsen i *The Passage* som samtidskritikk, noe både Johan Hoglund og Mary Manjikian har gjort. Særlig sitatet over samsvarer med Manjikians tolkning av romanens apokalypse som selforårsaket. Hoglund støtter Manjikians lesning av forholdene i *The Passage* som et lite bærekraftig system, som måtte føre til tragedie. “Indeed, American empire comes across as an unsustainable system, seemingly programmed to produce its own demise”.<sup>208</sup> Etersom Cronins USA kun ligger noen år foran oss fremhever samtidskritikk negative aspekter ved egen tid. Utgaven av USA som skildres fremstår hverken som ekstrem eller dramatisk gitt samtidens utfordringer. “[T]he net effect of this resituation is to cause the reader to query deeply held beliefs about his own nation’s trajectory and the narrative of its future”, forklarer Manjikian.<sup>209</sup> Når konferansen diskuterer fortiden og sier at et bilde fra “nåtiden” representerer “a continent, and a culture, consuming itself” utgjør dette kritikk mot leserens samtid.<sup>210</sup> Med en metakommentar gjenstår det ingen tvil om romanens samtidskritikk; “They [virals] are not, as some have claimed, a mere literary device, a metaphor for the predatory rapaciousness of North American culture in the B.V. period”.<sup>211</sup> I leserens tilfelle er viralen faktisk en litterær skapelse. Det er nærmest som om Cronin forklarer sitt eget litterære virkemiddel til leseren i dette metaøyeblikket.

---

<sup>206</sup> Cronin, *The City of Mirrors*, s. 557

<sup>207</sup> *ibid*, s. 557-558

<sup>208</sup> Hoglund, s. 159

<sup>209</sup> Manjikian, s. 220

<sup>210</sup> Cronin, *The City of Mirrors*, s. 560

<sup>211</sup> *ibid*, s. 563

## Plassering av leseren i fortiden

Fremtidens konferanse maler om bildet man har av handlingen ved å gi det et historisk preg. Fortiden er ikke bare narrativ fortid, men en historisk en. Jeg har allerede nevnt at dette oppretter en kontrast med det bibelske tidsuttrykket som også preger historien. Nå vil jeg se på hvordan det historiske preget og den temporale avstanden betinger forholdet man har til karakterene. Det dannes en distanse mellom leseren og karakterene som ikke er kun temporal i natur ettersom det historiske preget maler om karakterene i et nytt lys som ikke er like gjenkjennelig. Manjikian mener denne effekten tilsvarer “[a]llochroism” som er en metode benyttet av vestlige antropologer i deres beskrivelse av subjekter som både eksotisk og fra et fremmed sted, men også som primitiv, som om de tilhører en annen temporal dimensjon.<sup>212</sup> “At the conference, a more “advanced” researcher describes the lifestyle, belief system, and social structures of America in 2100 – in the same way that a researcher today might describe the lifestyle and social structures of native Americans in the 1400s”.<sup>213</sup> Cronin stiller indirekte den historiske perioden leseren har fulgt som “nåtid” side om side med fjerntliggende historiske perioder gjennom den vitenskapelige, antropologiske konferansen. Han gjør dette både direkte i siste boks epilog, samt indirekte gjennom henvisningen til konferansen som vi finner allerede i *The Passage*. Effekten jeg nå diskuterer gjelder med andre ord for leseropplevelsen av denne også.

Selv om den temporale distansen alene ikke er ansvarlig for svekking av leserens relasjon til karakterene er den likefrem viktig. Da den, innen fremtiden ankommer, utgjør 1000 år mellom tiden før og fremtiden, og 900 år mellom hovedhandlingen og fremtiden, fremstår den som ufattelig fjern. 900 år tilbake i tid ville for oss tilsvart middelalderen, en periode som gjerne er fremstilt i sammenheng med fantasi og myte, noe dens temporale distanse tilrettelegger for. For å illustrere effekten av denne fjerne fortiden viser jeg til Bibelen og Methuselah. Claus Westermann, en teolog, skriver: “Genesis tells the story of the beginning of the world and mankind in the dim reaches of primeval history”.<sup>214</sup> Noen teologer mener at ekstrem alder har en funksjon for Bibelens temporalitet og kronologi, og er et viktig litterært verktøy. Yigal Levin mener at slektshistorien som fører frem til Noah skulle fylle tomrommet mellom fortellingen om

---

<sup>212</sup> Manjikian, s. 214

<sup>213</sup> *ibid*, s. 217

<sup>214</sup> Claus Westermann, “Introduction”, *Genesis*, oversatt av David. E. Green (London: T&T Clark International, 1987), xi-xiv, (s. x)

Cain og Abel, og Noahs historie.<sup>215</sup> Dette har videre den funksjon at “[i]t ‘places’ Noah in his proper position in the primeval history”.<sup>216</sup> Grunnen til at jeg drar fram disse to er fordi de fremhever at de ekstreme aldrene har den effekten at de plasserer karakterene i deres “proper position in the primeval history” som Levin sier, eller i “the dim reaches of primeval history” som Westermann skriver. Ved lesning av Bibelen oppleves de første generasjonene etter Adam som svært fjerne, som per Levin og Westermann er tekstens ønske. Etersom *The Passage* utgjør en gjenfortelling av syndefloden som så gjengis i bibelvers 900 år frem i tid sidestiller dette handlingens presens med samme fjerne, bibelske fortid. Dette oppretter et dualistisk forhold til karakterene der de både er svært nære, men også fjerne i denne konteksten – de blir som figurer fra legender og myter, fra Bibelens primitive opprinnelse.

## Jerome De Groot

Cronins trilogi presenterer en fiktiv verdenshistorie som tar utgangspunkt noen få år etter vår egen tid og presenteres slik som en fiktiv utvikling av verdenssamfunnet. Følgelig mener jeg Jerome De Groots ideer har overførbar verdi for analyse av *The Passage*. Bøkene som fiktiv historie har visse like elementer som kan oppklares ved hjelp av teori på historisk fiksjon.

De Groot argumenterer for at karakterer i historisk fiksjon er betinget av temaet dødelighet som gjennomsyrrer sjangeren. Etersom henvisninger til fremtiden i *The Passage* inntreffer allerede før karakterene i tiden etter apokalypsen blir introdusert, fremstår de som spøkelses fra første møte. Gitt den betydelige temporale distansen til fremtiden er det logisk å forvente at de kommer til å være døde innen den tid kommer, med mulig unntak av Amy og andre viraler. Den fremtidige dimensjonen henger over leseren og karakterene på samme vis som kunnskapen om virkeligheten for en leser av historisk fiksjon.

For å eksemplifisere leserens forhold til karakterene kan vi se på hvordan diverse karakterer forholder seg til Amy. Om vi ser bort fra hennes overmenneskelige status og kun på hennes temporale effekt kan vi merke oss hvordan karakterer omtaler henne etter de lærer at hun er over 100 år gammel. Hennes tilknytning til tiden før, deres ukjente historie, har en fremmedgjørende effekt. Peter omtaler en lignende virkning når han reflekterer over radiosignalet som kaller henne hjem; “the message on Michael’s radio, like a transmission that

---

<sup>215</sup> Yigal Levin, “Understanding Biblical Genealogies”, *CR:BS*, 9 (2001) 11-46 (33)

<sup>216</sup> *ibid*, s. 33

had crossed not just a width of space but time itself, speaking to them out of the past” (610). På samme måte som Amy representerer for karakterene en tidsperiode som er tilslørt og ukjennelig for dem, blir også karakterene for leseren representanter for en svunnen tid når de indirekte fremstilles som historiske figurer. Videre, akkurat som dette oppretter distanse mellom karakterene og Amy, oppretter det også distanse i forholdet mellom leseren og karakterene.

Avslutningen på konferansen viser at fremtiden er like mye på jakt etter sin fortid som karakterene i “nåtiden”.

History is a *story* – the story of ourselves.

Where do we come from? How have we survived? How can we avoid the mistakes of the past? Do we matter, and if we do, what is our proper place upon the earth?

I shall put the question another way: Who are we? (569)

De kjenner ikke sin historie og det foreleseren antyder her er at uten å kjenne den kan de umulige kjenne seg selv. Konferansen varsler at de omsider kan returnere til fastlandet til Nord-Amerika og virkelig begynne å finne svar. De finner Amy som har ventet på dem så hun kan fortelle sin historie, og omsider få fred og død. Slik Amy fraktet livshistoriene til viralene og kunne returnerer deres identitet til dem selv, fyller hun også et tusenårig tomrom i verdenshistorien slik at menneskeheten kan igjen kjenne sin historie og dermed finne mening. Slik fullbyrdes omsider plottet og åpenbarer Amys fulle skjebne. Trilogien er hennes fortelling. Amys temporalitet er således viktig for å forstå den helhetlige temporaliteten til *The Passage*, for den temporaliteten er nemlig hennes.

## **Nåtiden - fortellertidspunktet**

*The Passage* er hovedsakelig strukturert i tre tidsspenn, eller snarere temporaliteter – tiden før apokalypsen, tiden etter og den ukjente fremtiden. “Nåtiden” utgjør mesteparten av handlingen til *The Passage*, så vel som oppfølgerne. I denne temporalitetsanalysen kommer jeg tidvis til å støtte meg på “Fragmented Fiction: Storyworld Construction and the Quest for Meaning in Justin Cronin’s *The Passage*” av Maria Lindgren Leavenworth and Van Leavenworth som ser på hvordan *The Passages* fragmenterte temporalitet krever at leseren må forholde seg til det de refererer til som romanens “blueprint”.<sup>217</sup> Med “blueprint”, blåkopi, refererer de til romanens grunnleggende, temporale oppbygging. Deres analyse av overgangen fra tiden før til tiden etter

---

<sup>217</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 23

samt den ukjente fremtiden samsvarer godt med min egen. “The transitions between these temporalities structure and rupture readers’ knowledge and create an ontological distance to the main characters”.<sup>218</sup> Denne oppfatningen av temporal effekt utgjør et godt grunnlag som jeg vil bygge videre på.

Tiden etter apokalypsen innledes med en rekke informasjonsplakater fra katastrofen. Disse blir etterfulgt av Aunties beretning om flukten til kolonien før det legges fram grunnleggende regler og samfunnsstrukturer i “The First Colony”. Paratekst gir leseren hvilket år handlingen finner plass; 92 A.V. Loggen til koloniens vakthold viser at koloniens egen tidsberegning samsvarer med parateksten. Dette bekrefter at kolonien følger korrekt tidsregning. Etersom de første som kom til kolonien, slik som Auntie, var kjent med etablert tidsregningen opp til apokalypsen betyr det at år 0 ikke stammer fra mangel på informasjon, men fra et bevisst valg om å starte på nytt. Dette taler til at overgangen var dramatisk og at kolonien ser tiden før som tapt, og at de er inne i en ny tidsalder nå.

Peter er første karakteren som blir introdusert i den nye tiden. Introduksjon minner om hvordan Amy blir introdusert i første kapittel ettersom den henviser til karakterens betydning i fremtiden gjennom titler som “Man of Days” og “the Man Who Stood” (339). Leavenworth & Leavenworth påpeker: “Forging a link with Amy in the Time Before, Peter is doubly introduced: as the individual he is at the moment the reader meets him, and as who he will become once his life transitions into something new”.<sup>219</sup> Første møtet med de nye karakterene mener jeg er betinget av at verden og karakterene de fulgte i 300 sider er tapt, med unntak av Amy. Wolgasts perspektiv var dominerende i tiden før og dette mangler nå. Peter fyller med tiden dette tomrommet. Det er en rystende overgang og tapet av Wolgast skaper en initial distanse mellom leseren og de nye karakterene.

### **“the day-to-day”**

Tidsperspektivet som betinger dette samfunnet er et dag-for-dag perspektiv. Den nye verdenen ser ikke lenger frem enn til neste dag, da fortiden er for traumatisk og de har ingen grunn til å skulle forvente noe bedre av fremtiden. Kermode argumenterer for at mennesker opprettet paradigmer for å gi verdenshistorie mening og for å kompensere for en meningsløs eksistens

---

<sup>218</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 23

<sup>219</sup> *ibid*, s. 24

midt i verdenshistorien. Det fremkommer imidlertid her at disse meningsgivende paradigmer utgår. Borgerne i kolonien begrenser deres tidshorisont til dag for dag – de anerkjenner kun sin eksistens “in the midst” og unngår aktivt meningsgivende paradigmer. Dette er fordi meningen disse paradigmer ville fremhevet er sterkt betinget av død og tragedie. Ved å kun forholde seg til en eksistens i midten, uten en begynnelse og en slutt, i limbo fra verdenshistorien, kan de fokusere på neste steg for overlevelse.

Manjikian forteller at en stats kollaps kan bli til en apokalypse; “[t]herefore, only one who *has* a functioning state can worry about its failure. The ability to worry about and imagine apocalypse is in many ways a particularized First World and imperial privilege”.<sup>220</sup> For å kunne forestille seg en meningsgivende apokalypse forutsettes det at hverdagen utgjør noe som kan mistes eller feile. Dette samsvarer med hvordan kolonien i *The Passage* forholder seg til tid der de har intet behov eller ønske om å skulle sette sine liv i en utvidet sammenheng. Det fremkommer at det post-apokalyptiske samfunnet Cronin skildrer samsvarer med Manjikians forståelse av apokalypse som “culturally specific” samtidig som den står i kontrast med Kermodes fremhevelse av meningsgivende paradigmer som nødvendig for menneskeheten.<sup>221</sup> I Cronins USA etter apokalypsen, der holdningen til fremtiden er begrenset til dag for dag og livet handler om overlevelse, er det ikke behov for Kermodes meningsgivende paradigmer. Dette fremhever koloniens håpløse tilværelse. Tikk og takk utgår i denne post-apokalyptiske verdenen til fordel for en eksistens kun “in the midst”.

Det er på tross av dette visse perspektiv som utfordrer denne begrensende tidshorisonten. Mausami og Theo er to karakterer i kolonien som blir tvunget til å oppgi sitt tidsperspektiv og dag-for-dag tilnærmelse da Mausami blir gravid. “[I]t demanded that you believe in a future: the future it would crawl in, walk in, live in. A baby was a piece of time; it was a promise you made that the world made back to you” (556). Vi ser her det Kermode refererte til som *genetic perpetuity* i sin diskusjon av *The King's Two Bodies*. Selv om Mausami og Theo lever i en desperat verden der de må overleve dag for dag gir deres fremtidige barn dem et bilde av fremtiden og en forlengelse av deres eksistens. “A baby was the oldest deal there was, to go on living”, merker Mausami seg (556). Med et barn handler ikke karakterenes eksistens kun om et dag-for-dag perspektiv, ettersom det forutsetter en fremtid og krever således et annet forhold til fremtiden.

---

<sup>220</sup> Manjikian, s. 41

<sup>221</sup> *ibid*, s. 41

Gjennom genetisk utvidelse av tidshorizonten anerkjenner Theo i Kermodes ord, “a sort of immortality, a perpetuity, in certain aspects of human life” gjennom dette barnet som lover en fremtid med mening og en fortsettelse av historien.<sup>222</sup>

### “You’re in your own time now”

Peters far, Demetrius, var en speider for kolonien og reiste ut på lange oppdagelsesferder for å se hva som var igjen av verden. Disse ble kalt “the Long Rides” (345). Da han en dag reiser for aldri å returnere, forteller moren til Peter han at faren er i sin egen tid: “When asked his mother, all she could say was that his father was in his own time now” (346). Når Peter senere legger ut på sin ekspedisjon for å gjenfinne verden og svar på fortiden sier Auntie til ham: ““You go on now, Peter. You’re in your own time now” (625). Både Peter og hans far reiser skildres sådan likt, med at de er i sin egen tid. I det han forlater sin tidligere stilling som vakt og borger i kolonien trer han inn i sin rolle som Peter, “the Man of Days, the Man Who Stood”, en nøkkelkarakter i menneskehetens frelse. Han trer ut av sin meningsløse eksistens i en verden preget et “day-to-day” perspektiv og inn i en meningsfull tid som gjenfinner fortiden og former fremtiden.

Hans liv i kolonien fram til dette er underlagt en temporalitet som best beskrives som *chronos*, det vil si “waiting time”; ettersom han venter på at Amy skal komme og føre ham til hans skjebne. Amy forlater selv sin egen ventetid etter første møte med Peter. Hennes eksistens frem til dette er preget av “passing time” - meningsløs tidsgang. Hun vandrer og vandrer helt til hun finner kjøpesenteret hvor hun velger å hvile. “[T]he time for running was ended. That this was the place where she had come to rest. But now that time had ended, too” (452). Sammen trer hun og Peter ut av *chronos*.

Etter møte med Peter hører hun en stemme som styrer henne mot kolonien, og sammen trer hun og Peter inn i deres tid. Dersom *chronos* utgjør ventetiden Peter og Amy gjennomgår før de møter hverandre, betyr det at de trer inn i *kairos* når det legger ut på sin reise sammen. “[K]airos is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end”, forklarer Kermode.<sup>223</sup> Han definerer også *kairos* som “the fate of time” som tilsvarer skjebnetid, eller tidens skjebne. *Kairos* utgjør således de øyeblikkene som

---

<sup>222</sup> Kermode, s. 71

<sup>223</sup> *ibid*

bestemmer verden og tidens skjebne. Når Peter trer inn i sin tid, trer han også inn i “the fate of time” og inntar rollen sin i skjebnespillet.

Skjebnen skildres ved flere tilfeller gjennom tid. Rett før Peter legger ut på reisen, i det han sier farvel til Auntie, kjenner han på sin plass i tid: “Later Peter would think: how strange it was. How, standing in the quiet of Auntie’s room, among her things of the past, he had felt time opening before him, like the pages of a book” (618). Det fremkommer at Peters opplevelse av skjebne er betinget av hans fornemmelse av temporalitet. Han føler han finner sin plass i relasjon til fortiden og fremtiden. Dette ser vi igjen da han finner farens hemmelige lager med våpen kort tid før han møter Amy. “But holding one of his father’s rifles [...] he sensed something more, how the past and all its powers seemed to have flowed into him” (429). Peter beskriver ikke kun en fornemmelse av å tre inn i en rolle som er forutbestemt og hans skjebne, han beskriver det spesifikt som om han trer inn i sin plass i tiden. Som både Auntie og hans mor sier så trer han inn i sin egen tid; “he’s in his own time now”.

Reisen til Peter og Amy går hovedsakelig ut på å finne svar på fortiden og å gjenbygge en bro til historien de har tapt; Peter mangler verdenshistorien og Amy mangler sin egen historie som konsekvens av hennes fragmenterte psyke. I det de reiser er det ikke med forhåpninger om å kunne bringe en slutt på viralene. Det er kun etter de får svar på hvordan viralene ble skapt at de bestemmer seg for å arbeide for deres utryddelse. Fram til da ser Peter etter svar på hvem Amy var og på hva som har skjedd med resten av verden i fortiden.

For ninety-two years, eight months, and twenty six days, since the last bus had driven up the mountain, the souls of the First Colony had lived in this manner [...]  
Without memory.  
Without the world. (563)

Samfunnet i *The Passage* mangler et stødig kulturelt og historisk grunnlag og dermed meningsgivende paradigmer for å forstå seg selv. Dette repeteres i fremtiden der de igjen ser tilbake for mening.

Peter beskriver verden utenfor koloniens murer som en åpen grav; “the world beyond the Colony was an open grave of a history no one even remembered” (429). Forhistorien deres tilsvarer et svart tomrom. Peter skiller seg imidlertid ut her som karakter ettersom han har et behov for å kjenne fortiden i motsetning til resten av borgerne i kolonien. Han søker aktivt de meningsgivende paradigmene fortiden gir. En eksistens “in the midst” er ikke tilstrekkelig for ham. Behovet for å vite hva som skjedde i tiden før blir skildret som en av Peters



hovedkarakteristikker som utpeker han som spesiell. Den tilrettelegger for hans funksjon innen historien, som er å, sammen med Amy, gjenopprette broen til “fortiden” slik at narrativet kan fullbyrdes. Å tre inn i hans egen tid betyr i Peters tilfelle å tre inn i fortiden og finne svar.

## **Amys temporalitet**

Det er i tiden etter apokalypsen Amy trer fram som karakter ettersom hun i “fortiden” i stor grad blir kun sett gjennom Wolgasts perspektiv. Tiden etter gir leseren første innblikk i hennes psyke og perspektiv. Dette perspektivet til en forbannet, udødelig karakter er tilrettelagt for av utviklingen til den “sympatiske vampyren”. *The Passage* er historien om en viral, sant nok ikke en monstrøs vampyr, men et “monster” likeså. Hennes eksistens er imidlertid langt mer preget av hennes lange liv og psykiske tilknytning til viralene enn den er av den tradisjonelle blodtørsten. Her følger en analyse av Amys temporalitet slik den skildres i hovedhandlingens temporalitet.

Det er min oppfatning at Kermodes *aevum*, i tillegg til å kunne brukes til å beskrive og forstå disse øyeblikkene hvor temporalitet integreres med hverandre, også er utmerket for å beskrive viralens tid. Viralene behøver ikke “genetic perpetuity” for å få innsikt i historiens gang og utvidet mening ved tilværelsen. Gjennom deres tilsynelatende udødelighet innehar de en privilegert posisjon som gir et utvidet innblikk i historiens gang. Dette lange livet kan anses som å stå i kontrast med dødeligheten som et historisk preg medbringer, men det er min oppfattelse at det heller fremhever dødeligheten til karakterene rundt dem for leseren. Følgende innblikk i tankene til Amy er et godt eksempel på dette:

She remembered people. She remembered the Man. She remembered the other man and his wife and the boy and then the woman [...] The people sent her away or they did not, but in the end they always died. (446)

Alle rundt henne dør før eller senere. Hun inntar et utvidet perspektiv på historien og menneskelig dødelighet takket være hennes umulige lange liv, men fremhever slik, i tandem med det historiske preget, menneskelivets midlertidighet.

Amys eksistens i *aevum* er sterkt betinget av hennes opplevelse av tid gjennom hennes mange år alene. Hun opplever både at tid opphører samt at tid smelter sammen. I flere tilfeller fremstår det som at fortiden overtar Amys psyke og at nåtiden fremstår tilslørt for henne. Et eksempel på dette er når Amy finner en forlatt buss: “the girl made no move move to leave. She appeared to be waiting for something. She glanced around, her eyes pulled into a squint, as if

noticing for the first time that the bus was empty, a ruin” (650). Hennes lange liv er betinget av en påtrengende fortid, spesielt da hun har vandret alene i ruiner der alt hun egentlig hadde var minner og viralene rundt henne. “The seasons changed. They rolled round and round, and round some more. [...] She carried on her back a pack of things she needed [...] They helped her remember, to hold the time of years in her mind” (448). Tid mister mening for henne i denne monotone tilstanden og hun behøver fysiske gjenstander for å holde styr på minnene sine, deres rekkefølge, samt for å adskille fortid fra nåtid. Hun virker fjern og utilgjengelig for andre karakterer i den første perioden av bekjentskapet. Selv etter at hun er blitt mer tilgjengelig omtales hun fortsatt som et mysterium av de rundt henne: “[s]he often spoke like this, in vague riddles” (791). Karakterene klarer ikke relatere seg til henne.

Auntie, den eneste menneskelig gjenlevende fra “the Time Before” er nesten jevnaldrende med Amy gitt at de var begge barn da katastrofen inntraff. Auntie er i dette lyset svært nyttig for å forstå Amys mentalitet da vi ser tidens tann har hatt lignende effekt på de to. Begge er preget av påtrengende minner og en kraftig fornemmelse av fortiden. Karakterene merker seg også likhetene mellom de to:

Michael says it reminds him of talking to Auntie only worse, because Auntie you always knew she was fooling with you. Amy doesn't appear to remember anything about where she comes from, except that it was a place with mountains and that it snowed there. (778)

Utdraget fra Aunties dagbok viser at hun alene var vitne til fortiden for kolonien. Karakterene rundt henne beskriver henne som distré og at hun har en tendens til å forsvinne inn i sin egen verden. “The way the old woman's mind worked, stories all piled on top of stories, the past and present all mixed together” (486). Denne fremstillingen av en gammel og forvirret kvinne passer også godt for Amy. Hovedforskjellen er fysisk aldring der Amy kun er blitt noen få år eldre rent fysisk. Hennes sinn er likevel like preget av årene som har gått.

Amy og Auntie var begge vitner til overgangen fra en verden til en annen. Auntie forteller i dagboken sin: “I suppose it's part of being old to feel that way, half in one world and half in the other, all of it mixed together in the mind” (331). Amy er i sannhet en gammel dame i en ung kropp, og savn og nostalgi for tiden før denne traumatiske hendelsen er tydelig hos både Amy og Auntie. De fremstår ved første blick som motsetninger, spesielt siden Amy også er preget av en barnlig psyke. Likevel, dersom man ignorerer den fysiske aldringen blir likhetene

åpenbare. Denne sammenligningen fremhever effekten av tidens tann på hukommelsen og gir en ny, mer relaterbar forståelse av Amy og hennes psyke.

## **Fortiden**

“Fortiden” er ikke Amys historie, men Wolgasts. Amy er direkte omtalt som fremtidig frelser fra bokens første side, men det er Wolgasts perspektiv som utgjør mesteparten av handlingen. Introduksjonen til Wolgast viser ham kort tid før møtet med Anthony Carter hvor han skal overbevise ham om å delta i Prosjekt Noah. Vi får innblikk i hva Wolgast vet om prosjektet og hans rolle i det, så vel som grunnleggende karakterinformasjon som forteller oss at han er ulykkelig i sin tilværelse og eksisterer i et liv som mistet mening da han mistet kone og barn. Fortiden hans er stadig tilstede for ham, noe som er effektivt vist med “tidsmaskinen”; “The time machine: that’s the name the counsellor had given it” (68). I terapien han og kona gjennomgår etter datterens død er “tidsmaskinen” navnet psykologen gir hjernens temporale integrasjon ved tap; “He and Lila might do or see something and have a strong feeling from the past” (68). Tidsmaskinen omtaler i min mening ganske klart øyeblikk tilsvarende *aevum*, altså der fortiden integreres med presens, men her i en psykologisk reaksjon på tap. Bruket av *aevum* i dette tilfelle understreker karakterens emosjonelle tilknytning til fortiden. Det vokser frem en parallell mellom karakteren som utgjør hovedperspektivet i tiden før og historiens helt, Amy. Akkurat som Wolgast som karakter er definert av tapet av datteren, er Amys eksistens som udødelig betinget av tap og av at alle de hun elsket er kun tilgjengelige gjennom sinnets tidsmaskin. *Aevum* hvor fortid integreres i nåtid er således viktig for forståelsen av disse karakterene ettersom den fremhever deres tilknytning til fortiden og det de har tapt.

På samme måte som Amy leder Peter inn i sin egen tid - ut av *chronos* og inn i *kairos* - utfører hun samme rolle for Wolgast. Dette understreker tidlig at Amy ikke bare er frelserfiguren, men at hun utfører denne funksjonen delvis ved å lede andre karakterer til deres skjebne.

All his life seemed to gather behind this one thing, this singular purpose. The rest – the Bureau, Sykes, Carter, and the others, even Doyle, was a lie, a veil his true self had lived behind, waiting to step into the light. (167)

Rollen som Amys beskytter gir Wolgast fornemmelsen av å tre ut av et falskt liv og inn i sannheten. Leavenworth mener at “[e]schatological fictions constitute an opportunity for authors and readers to engage with questions of identity and meaning in the shadow of the end”, og dette er definitivt et aspekt ved eskatologisk fiksjon som Cronin gjør bruk av.<sup>224</sup> Romanen presenterer en rekke karakterer som søker mening og som finner det de anser som sin skjebne “under the shadow of the end”.<sup>225</sup>

Wolgast siste dager er sterkt preget av tid og selvrefleksjon. Han ser tilbake og sier gradvis farvel til livet som var. “They were memories of another time, another life. A life that was over now – over for him, over for everyone” (293). Karakteren fremstår som svært bevisst på overgangen fra en tid til en annen. Han forbereder seg på å la kniveggen falle på tiden og dele den i to. Det er viktig å merke seg at i det han sier farvel til egne minner er han også bevisst på at verden mister sine minner og fortid. En verden uten minner er det siste han ser før han tilsynelatende dør: “Like a stage set, Wolgast thought, a stage set for the end of all things, all memories of things”. (315) Han ser for seg slutten på alt og utryddelse av hukommelse om alt. Ved slutten av boken, etter Amy og følget har returnert til den forlatte kolonien, møter leseren Wolgast igjen, nå som en viral. Dette møtet avslører en dypere betydning ved karakterens fokus på tapet av minner utover bokens fremhevelse av det som et sentralt tema. Leseren vet at viraler ikke kjenner seg selv, dette er godt etablert gjennom Amy og særlig hennes finale der hun returnerer viralenes navn og minner. I det Wolgast tilsynelatende dør i sitatet over blir han egentlig transformert til en viral og mister sine egne minner fullstendig. Det gir ekstra vekt til måten han sier farvel til fortiden sin, spesielt i retrospekt.

## Syk med evighet

Skildring av hvordan de Tolv fornemmer tid er bemerkelsesverdig ettersom evighet helt klart preger deres psyke og indre forhold til tid. Slik beskriver Carter, en av de Tolv, transformasjonen.

The sickness felt like forever. That’s the word it made him think of. Not that it would last forever; more that he was sick with time itself. Like the idea of time was inside him, in each cell of his body, and time wasn’t an ocean, like somebody had told him once, but a million tiny wicks of flame that would never be extinguished. The worst feeling in the world. (234)

---

<sup>224</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 24

<sup>225</sup> Kermode, s. 5

Evighet og udødelighet blir malt som en forbannelse, som den verste følelsen i verden. Dette spiller på gotisk tradisjon der udødelighet ofte fremstilles som en straff. Blodtørsten til de Tolv er videre preget av et ønske om å gjøre verden evig som dem selv; “[t]o make the world eternal, as he was” (235). En måte å se dette på er at viralene, som virus, søker å formere seg ved å ta over vertskropper. Med denne spredningen av viruset sprer viralene en evighet som overtar menneskelig tid. Det er også en evighet som viralene deler med den av de Tolv de stammer fra samt alle de andre viralene i samme “stamme”. De sameksisterer i samme psykiske evighet. Wolgast sa til Carter da han rekrutterte han som forsøksperson at han kunne gi ham “an ocean of time” slik som Noah hadde. Carter opplever imidlertid udødelighet som millioner med evig brennende veker. Denne fornemmelsen av tid viser, etter min forståelse, et bilde av samtidighet.

Vaktmesteren Grey som gjennom Zeros psykologiske erobring blir hans familiær kan bidra til å forklare denne fornemmelsen. Etter at han er blitt fysisk angrepet av Zero har han en åpenbaring om tid. Denne åpenbaringen har viktige paralleller til hvordan Carter skildrer viralsykdommen: “It wasn’t a line but a circle, and even more; it was a circle made of circles made of circles, each lying on top of the other, so that every moment was next to every other moment, all at once” (247). Måten karakteren her beskriver tid, spesielt med “every moment was next to every other moment, all at once”, minner om teologiske forståelser av evighet der øyeblikk sameksisterer. Grey beskriver det som sirkler som ligger over hverandre i en temporalitet som er sirkulær, men også samtidig. Alle øyeblikk står ved siden av alle andre øyeblikk, og alt skjer samtidig. En romlig tilnærming til denne temporaliteten, ledet av Franks teori, virker fornuftig. Mening må således utformes ut fra øyeblikks forhold til hverandre. Om vi sammenligner Carter og Greys opplevelse av tid fremkommer det at begge velger et mangfoldig og komplekst bilde på tid som er evig og samtidig. De trekker frem sameksistensen til mange like elementer – sirkler for Grey og veker for Carter.

Da gjenstår spørsmålet – hva representerer disse elementene? Her åpner Cronin for fri tolkning, men jeg mener det ligger et klart brødsmulespor som leder til forståelsen av disse elementene, sirkler så vel som veker, som metaforer for menneskeliv. Nøkkelen til denne forståelsen ligger i et gjennomgående motiv der karakterer føler seg fylt opp av andre. Hovedsakelig gjelder dette Amy. Hun er invadert av psyken til alle viralene og fylles opp av deres spørsmål – “*who am I*” (447). Selv om de andre viralene ikke har samme kraft kjenner de

likevel at det er en form for mangfold i dem på grunn av deres kollektive mentalitet; “*we are greater than the sum, the sum of our parts*” (517). Vi ser også denne fornemmelsen hos menneskekarakterer, eksempelvis i Aunties beretning hvor hun skriver: “Sometimes it’s like I’ve got so many people inside me I’m never alone at all. And when I go, I’ll be taking them with me” (331). Videre har vi Peter som mener at ingen egentlig dør så lenge noen husker dem, men at de lever videre i de gjenværende.

As long as he could hold his parents in his mind, some part of them would go on; and when he himself should die, these memories would pass with him into others still living, so that in this manner, all of them – not just Peter and his parents but everyone who had gone before and those who would come after – would continue. (373)

Ideen om at vesener bærer i seg alle andre vesener i en form for overordnet, organisk helhet blir således fremmet av flere karakterer, og det legger grunnlaget for min forståelse av sirkler og veker som symboler for menneskeliv.

## **Amy**

Ettersom Amys temporalitet er symbolsk for bokens og trilogiens temporalitet skal nå karakteranalysen oppsummeres og konkluderes. Først, la oss legge frem Amys hovedkarakteristikker. En, hun er broen mellom tiden før og tiden etter, så vel som broen til den ukjente fremtiden. To, hennes temporale eksistens er betinget av *aevum*. Tre, hennes temporalitet er preget av øyeblikk som henger sammen uavhengig av suksesjon, og som da er best tilnærmet som romlig. Fire, hennes rolle som frelserfigur går spesifikt ut på at hun avslører fortiden.

Hennes funksjon som bro er mangfoldig. Hun fungerer som en bro for karakterene i “nåtiden”, spesielt Peter, da hun er nøkkelen til den ukjente fortiden. Selv med hennes fragmenterte psyke leder hun karakterene til svarene på hva som skjedde i fortiden. Vi kan betrakte henne som en metaforisk form for arkivelement tilhørende fortiden – et “spøkelse” fra en forsvunnen tid i karakterenes øyne. Poenget er ikke å likestille Amy med dokumenter og andre verktøy tilhørende arkivfortelling, men heller å påpeke den samsvarende effekten hun har som karakter med rester fra hennes tid. Hun fungerer videre igjen som en bro for menneskene i den ukjente fremtiden som den siste boken avslører. Trilogien ender med at hun beretter hele sin historie, nettopp den historien leseren har fulgt. Amy forener de adskilte tidsperiodene i handlingen, og krever at leseren må forholde seg til alle samtidig. Slik som Leavenworth & Leavenworth mener at: “In The Passage, the challenge to the reader’s immersion is foremost

underscored by temporal and structural fragmentation which demands that the reader continuously reorients her- or himself”.<sup>226</sup>

*Aevum* er, ifølge Kermode, en form for temporalitet som ligger midt mellom *nunc stans* og *nunc movens*, og som i fiksjon angår integrering av fortid, nåtid og fremtid. Således passer denne temporaliteten ypperlig for å forstå karakteren da Amy er hverken evig eller menneskelig – hun får et godt innblikk i historien utover menneskelig eksistens med hennes 1000 år, men hun dør likefrem og opplever heller ikke tid som perfekt samtidighet. Samtidig er hennes eksistens preget av en fragmentert psyke og da også en fragmentert og uklar fornemmelse av tid. Hun opplever både at tiden opphører i hennes lange monotone eksistens alene, samtidig som hun opplever fortidens tilstedeværelse i nåtiden. Selv om hun eksisterer i suksessiv tid opplever hun tid uavhengig av suksesjon.

“Amy’s fictional mind remains challenging because of the double temporal perspective”, mener Leavenworth og fremhever dualiteten ved Amys temporalitet.<sup>227</sup> Jeg mener imidlertid dualitet blir igjen restriktivt. Det er riktignok hovedsakelig to tidsperioder å forholde seg til; selv om Amys fremtid hintes til av den implisitte fortelleren og paratekst har leseren foreløpig ingen innsikt i hennes opplevelse av den. Temporaliteten i romanen er preget av “fortiden” og “nåtiden” etter som begge har hver sin ansamling med karakterer og har ulike topos – de er lett å adskille. Likevel blir det for enkelt å dele Amys temporale eksistens i to da det utelukker samtidighet som er preget av utallige øyeblikk som sameksisterer. Amys fortid er ikke delt inn i kun tiden før og tiden etter apokalypsen; den er delt inn i tiden med moren, tiden med Wolgast, tiden før hun ble viral og tiden etter osv. Den er mer kompleks enn hva en dualistisk tilnærming tillater. Dualismen tilhører Kermodes fiksering på begynnelser og slutter, som fremhever grunnpilarene i historiefortelling, men som er neglisjerende og unødvendig forenkler et mangesidig, temporalt bilde. Jeg velger således å fremme en romlig tilnærming da den åpner for en kompleks forståelse av mange elementer som kommer sammen som i et bilde for å skape en helhet. Den romlige tilnærmelsen er som skreddersydd for slike kompliserte temporalitetsuttrykk. Et godt eksempel på hvorfor en romlig tilnærming er nødvendig er hvordan Amy utvikler seg som karakter. Amy gjenoppdager sin egen fortid, samme fortid som leseren opplevde med henne, samtidig som hun gjør seg kjent med den nye verden og

---

<sup>226</sup> Leavenworth, & Leavenworth s. 31

<sup>227</sup> *ibid*, s. 25

karakterene. Hun forstår mer av sin fortid og hva hun er samtidig som hun gjenvinner evnen til å snakke og sameksistere med andre mennesker. Historien avsluttes med at Amy og Wolgast gjenforenes og i dette øyeblikket blir også Amy gjenforent med sin fortid: “as she held him she felt the presence of his spirit within her, different from all the others she carried, because it was her own. The memories poured through her like water” (955). Hennes fullbyrdelse er tosidig og skjer i ulike temporaliteter som er like viktig for hennes utfoldelse som karakter. Amys temporalitet, og da romanens temporalitet, er unektelig best forstått som romlig.

Til slutt kommer vi til Amy som frelserfigur, og det temporale aspektet det innebærer i Cronins verk. Hennes ultimate funksjon i *The Passage* avsløres å være å gi tilbake fortid og navn til viralene. Dette repeteres av trilogiens siste bok da hennes siste funksjon som frelser er å lede fremtidens befolkning til deres fortid ved å fortelle sin historie. Vi ser det også i hvordan Amy avslører fortiden ved å lede Peter, og således hans generasjon, til fortiden. Hennes rolle som frelser tar altså form ved at hun fungerer som en temporal bro og returnerer fortid til viralene, til Peter og fremtidens befolkning. Samtidig har hennes funksjon som frelser et sekundært temporalt uttrykk gjennom hvordan hun leder Wolgast og Peter fra *chronos* til *kairos* og inn i deres egen tid.

## Helhetlig temporalitet

*The Passage* er fragmentert og har en disjunktiv temporalitet som kan være utfordrende å forholde seg til for leseren. Leavenworth & Leavenworth mener at dette fremhever bokens “salient theme” som er at leseren er alene. Dette underbygger de med at “[t]he evoked storyworld is in these cases significantly larger than the world and world-knowledge held by characters confined to a particular temporality”.<sup>228</sup> Selv om leseren står alene krever Amys tilstedeværelse i ulike perioder at leseren holder disse samtidig i hodet. Akkurat som Amy forholder seg til elementer og karakterer fra hennes fortid samtidig som hun beveger seg fram i nåtiden, må leseren forholde seg til historieelementer og karakterer uavhengig av suksesjon. Dette krever en romlig tilnærming. Cronin gir oss en fortid og en fremtid som det blir henvist til løpende gjennom narrativet og krever at vi har alle tre temporalitetene i hodet. Ved å knytte de ulike temporalitetene sammen gjennom minner og fornemmelser av fremtiden skaper Cronin en

---

<sup>228</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 32



fortelling som er preget av et komplekst og sammensatt temporalt bilde. Boken er best å forstå som et bilde ettersom alle de tre temporalitene knyttes om hverandre uavhengig av suksesjon. Dette er også særlig viktig for å dele Amys opplevelse av tid.

Kermode skriver at en histories mening blir definert av sluttens retrospektive effekt på plottet. Slutten åpenbarer meningen med historien slik apokalypsen skal avsløre Guds plan. Han fremmer således en suksessiv tilnærming til fiksjon. Begynnelsen og midtpartiet oppnår sin fulle betydning og effekt kun etter at slutten er åpenbart. Min mindre utfordring til denne oppfatningen er at den blir for restriktivt med tanke på fortellinger som ikke er suksessive, eller som oppnår sin fulle betydning gjennom å se helheten uavhengig av suksesjon. Det er dermed min mening at det er den siste puslespillbrikken som åpenbarer historien, uavhengig av hvor i plottets rekkefølge den måtte falle. *The Passage* er et særdeles retrospektivt verk der fortiden er kontinuerlig tilstede gjennom en rekke litterære virkemidler. Det følger således at slutten er det samme. Drivkraften i plottet, og for karakterer, har siden apokalypsen vært å gjenbygge broen til fortiden. Plottet fullbyrdes når fortiden innhenter handlingens presens og karakterene omsider gjenforenes med sin fortid. Tikket, altså plottets begynnelse, utfører her jobben til takket – de står side om side og utgjør i kombinasjon den siste puslespillbrikken og romanens avslutning. Historien krever en romlig tilnærming der begynnelsen og avslutningen i tandem avslører meningen med historien.

## Konklusjon

“So we begin with Apocalypse, which ends, transforms, and is concordant”.<sup>229</sup> I en historie er det slutten som gir den mening, ifølge Frank Kermode. På samme måte som apokalypsen skal åpenbare Guds plan for menneskeheten, avrunder og forklarer en avslutning meningen til et plott. Ettersom slutten i seg selv er meningsgivende er gjerne historier om verdens ende, altså apokalypsefiksjon, opptatt av å finne mening. Maria Lindgren Leavenworth og Van Leavenworth skriver “[e]schatological fictions constitute an opportunity for authors and readers to engage with questions of identity and meaning in the shadow of the end”.<sup>230</sup> Dette er ifølge Elizabeth Rosen en grunn til at de appellerer slik til oss: En apokalypse skal omfatte alt og alle innenfor et strukturert, meningsfullt plott.<sup>231</sup> I lys av en apokalypse, eller “under the shadow of the end” med Kermodes ord, fornemmer karakterene i *The Passage* at de trer inn i verdens skjebnespill.<sup>232</sup>

*The Passage* er et apokalyptisk verk hvis handling i en post-apokalyptisk verden er sentrert rundt å finne svar på hvordan apokalypsen inntraff. Den er kontinuerlig retrospektiv. Selv om fremtiden blir henvist til er det fortiden som tilegnes mest oppmerksomhet. Narrativet er preget av bruddet mellom fortiden og nåtiden ettersom tiden ble kløvd i to av apokalypsen: “It was as if a blade had fallen onto time itself, cleaving it into two halves, that which came before and that which came after” (429). Apokalypsen river verdenshistorien i to. Utbruddet av viralepidemien oppfyller ikke kravene til en bibelsk eller tradisjonell apokalypse da den mangler en domfellelse, en omfattende åpenbaring samt en utopi tilsvarende Nye Jerusalem. Apokalypse tilsvarer imidlertid i samtidslitterær forståelse en “disastrous end of things” eller “state failure”.<sup>233</sup> Apokalypsen i *The Passage* tilsvarer begge disse. Begrepet er imidlertid mest passende gitt hvordan det betegner et brudd i tiden; “The apocalyptic moment is seen as a severing point, sharply delineating the events which preceded the moment from the events which followed”.<sup>234</sup> Tidshoppet i *The Passage* utgjør et dramatisk brudd mellom det som var i tiden før apokalypsen og den post-apokalyptiske dystopien som oppstår etter.

---

<sup>229</sup> Kermode, s. 5

<sup>230</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 24

<sup>231</sup> Rosen, s. xi

<sup>232</sup> *ibid.*, s. 5

<sup>233</sup> Tate, s. 12; Manjikian, s. 41

<sup>234</sup> Manjikian, s. 52

“Because judgement is a crucial element of the original myth, the traditional apocalyptic story is naturally a vehicle for the analysis and criticism of behaviour, whether of the individual, nation or cosmos”, forklarer Rosen.<sup>235</sup> Apokalypsen i *The Passage* gir ingen domfellelse av individer, men den utgjør en kollektiv straff av det imperialistiske og materialistiske samfunnet. “Fortiden” presenterer et forverret USA når det gjelder terrorisme og klimakrisen, og fremhever angstmomenter i leserens samtid. Apokalypsen utløses av imperialismen da Prosjekt Noah forsøker å skape supersoldater for så å gjøre “The American Way [...] *truly* long-term. As in *permanent*” (109). Fremtidens konferanse bekrefter samtidskritikken når den omtaler USA før apokalypsen som “a continent, and a culture, consuming itself”.<sup>236</sup> En stat som fortærer seg selv gjenspeiler videre Manjikians forslag til hvordan sekulære apokalypser kan være forutbestemt. Hun betegner det metaforisk som en genetisk feil i statens korpus som alltid vil resultere i kollaps, eller en autoimmun sykdom der staten utvikler seg for mye og går til angrep på seg selv. *The Passage* understreker at dommedag var selvpåført. USAs imperialismen ville alltid forårsake nasjonens fall.

I en gotisk lesning fremtrer apokalypsen som straffen for overskridelse. Ewig liv, som i Bibelen kommer fra Livets Tre, er forbeholdt de troende i Nye Jerusalem. Når menneskeheten forsyner seg av dens frukter ved å skape viraler inntreffer straffen raskt og nådeløst. Verden raseres av en viralapokalypse som utgjør en gjenfortelling av syndefloden. I fremtidens “nye” Bibel, “The Book of Twelves”, står det: “And the LORD said: As in the days of Noah, a great deluge shall sweep over the earth; and this shall be the deluge of blood”.<sup>237</sup> Menneskehetens straff, eller forutbestemt ende, fremstilles som en bibelsk represalie for søken etter forbudt kunnskap så vel som imperialismen.

Den post-apokalyptiske verdenen som introduseres har klare gotiske preg, mest åpenbart i de monstrøse virale som blir igjen etter å ha forårsaket apokalypsen. Disse fremstilles i tre varianter: de Tolv, deres “Many” og Amy. Cronins ulike vampyrvesener benytter seg av sjangertroper og etablerte figurer så vel som fra nyere utviklinger innen gotikk som vampyrhorden. Av de tre typene minner de Tolv mest om en tradisjonell vampyr ettersom de ivaretar sin autonomi, individualitet samt at de har evnen til å psykologisk invadere deres ofre.

---

<sup>235</sup> Rosen, s. xiii

<sup>236</sup> Cronin, *The City of Mirrors*, s. 560

<sup>237</sup> Cronin, *The Twelve*, s. xi

Viralene som utgjør de Tolvs “Many” bærer derimot preg av nyere utviklinger der vampyren har tatt til seg zombiens karakteristikk. Viralene har ingen individualitet da de ikke kjenner seg selv og er drevet av en kollektiv mentalitet. Amy skiller seg fra både de Tolv og viralene ved at hun er den eneste som ikke er drevet av blodtørst og som ikke har gjennomgått en monstrøs transformasjon. Amy sammenligner viralene med spøkelset “Jacob Marley” og deres ønske etter å kjenne seg selv med kjettingen Marley uopphørlig drar etter seg (447). De står i dette lyset som uhyggelige figurer som minner om fortiden ettersom de kontinuerlig søker tilbake til egen fortid. Dette er et av uttrykkene for hvordan fortiden presser seg på narrativet og etterspør fullbyrdelse.

## En tredelt historie

*The Passage* utmerker seg med sin tredelte strukturering av temporalitet. Historien utspiller seg over en “fortid”, “nåtid” og “fremtid”. Disse tre temporalitetene er alle forent av karakteren Amy – vi begynner med hennes opprinnelseshistorie, hennes genesis, og avslutter i trilogiens siste bok med at hun forteller sin historie til fremtidens befolkning. Fra første side får leseren et tilslørt innblikk i denne fremtiden gjennom presentasjonen av hennes fremtidige tittel: “the Girl from Nowhere – the One Who Walked In, the First and Last and Only” (3). Introduksjonsteksten “Presented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period” som benyttes for enkelte innslag av arkivfortelling henviser til samme fremtid (321). Dermed får leseren innblikk i den fullstendige historien selv om dette innblikket er, i Paulus’ ord, “stykkevis” (1. Kor. 13:9, *Bibelen 2011*). I likhet med Bibelen presenterer *The Passage* en ufullbyrdet historie ved bokens utgang ettersom den proleptiske fremtiden, i Bibelens tilfelle apokalypsen og i bokens tilfelle fremtidens konferanse, ennå ikke har kommet.

Selv om fremtiden, historiens ende, ikke har inntruffet ved slutten av første bok er den fortsatt en del av bokens helhetlige temporale dimensjon. Både fremtiden og fortiden integreres i handlingens presens gjennom blant annet arkivfortelling. Den tredelte temporalitet sameksisterer dermed i “nåtiden”. Hovedfunksjonen til dette litterære virkemidlet er å vedlikeholde fortidens tilstedeværelse i nåtiden. I De Groot's ord; “Through them texts mediate upon memory, haunting, death, and the representation of the past in the present”.<sup>238</sup> Videre fremhever arkivfortelling fortid på et annet vis: når kartet av The First Colony legges fram med introduksjonsteksten, blir

---

<sup>238</sup> De Groot, s. 89

kartet fremstilt som fremtidens arkiv. Kolonien som vises på kartet må således tilhøre en fortid. På dette viset sørger arkivfortelling for at “nåtiden” blir innhentet av fremtiden så vel som fortiden.

Når fortid og fremtid integreres i narrativ presens fremhever dette en form for helhetlig, meningsfylt temporalitet. Gjennom narrativet er det en rekke litterære grep som fremhever en form for skjebne. Det er en aural forteller som introduserer karakterene dobbelt som Leavenworth & Leavenworth sier, da de introduseres både som den de er i det øyeblikket de presenteres så vel som den de kommer til å bli i løpet av plottets gang.<sup>239</sup> Fortelleren innehar et klart overblikk over historien, og gjengir den fra et sted i fremtiden. Det er imidlertid ikke kun for leseren at skjebne antydes ettersom karakterene selv fornemmer en skjebne. Dette gjelder særlig Peter som aner sin plass i skjebnespillet ut i fra sin plass i tid. I det han forlater sitt hjem for å begynne sin reise omtales det som at han trer inn i sin egen tid. Både Peter og Wolgast opplever at de trer inn i sin tid, eller inn i en sammenheng, gjennom Amy. Hun drar dem således ut av *chronos* og inn i *kairos*, “the fate of time”.<sup>240</sup> Samtidig som den implisitte fortelleren har et overblikk over historien får karakterer, og dyr, tilsynelatende innblikk i fremtiden. Dette gjelder bjørnene som forsøker å advare Amy før hun blir tatt av Prosjekt Noah og Lacey som blir ledet av en stemme i hennes hode. Denne stemmen, som Lacey forstår som Guds stemme, viser henne videre aldri feil vei. Lacey står også klar for å motta Amy i *The Passages* finale, og er også klar for å forklare henne hennes skjebne.

Det religiøse preget har en ambivalent plass i historien – fortelleren legger fram en episk historie der karakterer trer inn i sin skjebne, samtidig som konferansen gir en sekulær gjengivelse av hendelser i plottet. Den fjerne fortiden og den bibelske gjenfortellingen maler “nåtiden” som fjern og mytisk samtidig som konferansen maler den med et historisk, vitenskapelig og sekularisert strøk. Resultatet blir at det er tilrettelagt for at leseren må gjøre opp sin egen mening, hvorvidt de aksepterer det deterministiske uttrykket eller om de velger en rasjonell forklaring. Begrunnelser for begge valg ligger klare. I *The City of Mirrors* legger foreleseren fram to forståelser av viralene, en religiøs og en sekulær.

They existed. They were real. “The Book of Twelves” describes these beings as a manifestation of an almighty deity’s displeasure with mankind. That is a matter for each of us to weigh in the privacy of his or her conscience.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Leavenworth & Leavenworth, s. 28

<sup>240</sup> Kermode, s. 45

<sup>241</sup> Cronin, *The City of Mirrors*, s. 563

Det fremstår som om Cronin taler gjennom foreleseren og formidler at boken ikke kommer til å gi et klart svar, men det er opp til leseren å vurdere hvilken forståelse de foretrekker.

Finalen til *The Passage* går ut på at fortiden fullbyrdes. Mening blir ikke gitt av bare slutten, men av slutten i tandem med begynnelsen. Meningen med historien blir avslørt, åpenbart, ved at historien henviser tilbake til start og forener de to adskilte temporalitetene “fortid” og “nåtid”. Både Kermode og Joseph Frank fremhever at forening av tid tilsvarer en opphøyet temporalitet. Frank henviser til Proust som omtalte øyeblikk der tid integreres som “celestial” og Kermode gir dem betegnelsen *aevum*, som er englenes tid.<sup>242</sup> Dette er en temporalitet som passer godt med skjebnespillet til *The Passage*. “To experience the passage of time, Proust had learned, it was necessary to rise above it and grasp both past and present simultaneously in a moment of what he called “pure time””, forteller Frank før han understreker at “ren tid” ikke er tid overhodet, men rom.<sup>243</sup> For å kunne holde fortiden og fremtiden samtidig i nåtiden må man tilnærme seg tid som romlig. Dette gjelder spesielt Amys fornemmelse av tid der hennes lange liv gjør at minner kan være mer virkelige enn virkeligheten. Hennes lange liv gir henne også et utvidet bilde av verdenshistorien og *plenitude historiae* “the fullness of history”.<sup>244</sup> Leseren må gjennom Amy forholde seg til ulike temporaliteter. Dette fremhever en samtidighet som gjør at *The Passages* “fortid”, “nåtid” og “fremtid” kommer sammen og kan sameksistere i et helhetlig tidsuttrykk.

Hvilke “litterære” grep og sjangertroper benyttes for å danne det sammensatte temporale uttrykket i *The Passage* og med hvilken effekt? Verket er sammensatt og komplekst. Den støtter seg på eldre tradisjon innen sjangre samtidig som den spiller på nyere utviklinger. Dette utgjør grunnlaget for hvordan den presenterer en historie som fragmenteres av en apokalypse, og som fullbyrdes gjennom at fortiden forenes med nåtiden. Således mener jeg at historien etterspør at leseren inntar sin plass i *aevum* og tilnærmer seg narrativet som romlig. En romlig forståelse gjenspeiler *The Passages* sentrale motiv: sammensetningen av en fragmentert historie.

---

<sup>242</sup> Frank, s. 23

<sup>243</sup> *ibid*, s. 27

<sup>244</sup> McGinn, s. 532

## Bibliografi

- Abbott, Stacy, *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the 21<sup>st</sup> Century* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016)
- Alter, Robert og Frank Kermode, red. av, *The Literary Guide to the Bible* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1987)
- Arata, Stephen D., “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, 33 (1990) 621-645
- Armitt, Lucie, *History of the Gothic: Twentieth-Century Gothic* (Cardiff: University of Wales Press, 2011)
- Balaji, Murali, *Thinking Dead – What the Zombie Apocalypse Means* (Lanham: Lexington Books, 2013)
- Brantlinger, Patrick, “Imperial Gothic”, *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, red. av William Hughes og Andrew Smith (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012) 202-216
- Bokelskere, “Dystopisk lesesirkel bok 5: The Passage / Overgangen / Den første av Justin Cronin” <https://bokelskere.no/tekst/301396/> [Hentet 07.03.2020]
- Botting, Fred, *Gothic* (London: Routledge, 1996)
- Byron, Glennis og Asphasia Stephanou, “Neo-imperialism and the Apocalyptic Vampire Narrative: Justin Cronin’s *The Passage*” *Transnational and Postcolonial Vampires* (London: Palgrave Macmillans, 2013)
- Crockett, Zachary og Javier Zarracina, “How the zombie represents America’s deepest fears”, *Vox*, 31.10.2016, <https://www.vox.com/policy-and-politics/2016/10/31/13440402/zombie-political-history> [Hentet 10.05.2020]
- Cronin, Justin, *The Passage* (London: Orion Books, 2011)
- *The Twelve* (London: Orion Books, 2012)
- *The City of Mirrors*, (London: Orion Books, 2016)
- De Groot, Jerome, *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions* (Florence: Taylor and Francis, 2009)
- DeLamotte, Eugenia, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth Century Gothics* (New York: Oxford University Press, 1990)

- Dugdale, John, "The Passage by Justin Cronin", *The Sunday Times*, 04.07.2010,  
<https://www.thetimes.co.uk/article/the-passage-by-justin-cronin-bv5vxjw7rk0> [Hentet  
 23.11.2019]
- Enter the Passage*, <http://enterthepassage.com/> [Hentet 15.10.2019]
- Flood, Alison, "The Passage: a post-apocalyptic vampire tale you can get your teeth into", *The Guardian*, 11.06.2010,  
<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jun/11/justin-cronin-passage-hype>  
 [Hentet 15.11.2019]
- Frank, Joseph, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991)
- Freud, Sigmund, *The Uncanny* (London: Vintage, 2003)
- Fry, Stephen, *Mythos: The Greek Myths Retold*, (London: Penguin Books, 2017)
- Garrard, Greg, "Apocalypse", *Ecocriticism* (Abingdon: Routledge, 2011) 93-116
- Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge, UK: Cambridge  
 University Press, 1997)
- Greenblatt, Leah, "The Passage", *Entertainment Weekly*, 26.05.2019,  
<https://ew.com/article/2010/05/26/passage/> [Hentet 23.11.2019]
- Goulimari, Pelagia, *Literary Criticism and Theory: From Plato to Postcolonialism* (Abingdon:  
 Routledge, 2015)
- Henderson, Desirée, "Minding the Gaps in Serial Diary Fiction: The Case of "Susy L—'s  
 Diary"", *American Periodicals: A Journal of History and Criticism*, 27.2 (2017) 125-139
- Hoglund, Johan, "The Imperial Gothic of the Post-Apocalypse", *The American Imperial Gothic:  
 Culture, Empire, Violence* (New York: Routledge, 2016) 151-166
- Hughes, William, "Z", *Historical Dictionary of Gothic Literature* (Lanham, Md: Scarecrow  
 Press, 2013) 269-270
- Jentsch, Ernst, "On the Psychology of the Uncanny", *Uncanny Modernity: Cultural Theories,  
 Modern Anxieties*, red. av Jo Collins og John Lervis (Basingstoke: Palgrave Macmillian,  
 2008) 216-228
- Kantorowicz, Ernst, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton  
 N.J.: Princeton University Press, 1997)
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 2000)
- Leavenworth, Maria Lindgren og Van Leavenworth, "Fragmented fiction: storyworld



- construction and the quest for meaning in Justin Cronin's *The Passage*", *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 4.2 (2017) 22-33
- Lee, Sang Hoon, "The Victory of Jesus of Jesus in Barth's conception of Eternity"  
*Theology Today*, 75.2 (2018) 182-192
- Lejeune, Philippe, *On Diary*, red. av Jeremy D. Popkin & Julie Rak, oversatt av Katherine Durnin (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009)
- Levin, Yigal, "Understanding Biblical Genealogies", *CR:BS* 9 (2001) 11-46
- McGinn, Bernard, "Revelation", *The Literary Guide to the Bible*, red. av Robert Alter og Frank Kermode, (Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1987) 523 – 543
- Macdonalds, David Lorne, *Poor Polidori: A Critical Biography of the Author of the Vampire* (Toronto: University of Toronto Press, 1991)
- Manjikian, Mary, *Apocalypse and Post-Politics: The Romance of the End* (Lanham, MD: Lexington Books, 2014)
- Matheson, Richard, *I Am Legend* (S. F. MASTERWORKS, 2011)
- Publishers Weekly*, "The Passage", <https://www.publishersweekly.com/978-0-345-50496-8>  
[Hentet 23.11.2019]
- Rice, Anne, *Interview with the Vampire* (New York: Knopf, 1994)
- Richman, Simmy, "The Passage, by Justin Cronin", *The Independent*, 27.06.2010,  
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-passage-by-justin-cronin-2008639.html> [Hentet 23.11.2019]
- Rosen, Elizabeth K., *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination* (Lanham, MD: Lexington Books, 2008)
- Rout, Kathleen, "Who Do You Love? Anne Rice's Vampires and Their Moral Transition",  
*Journal of Popular Culture*, 36.3 (2003), 473-479
- Shakespeare, William, "When I have seen by Time's fell hand defac'd", *The Poetry Foundation*,  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45096/sonnet-64-when-i-have-seen-by-times-fell-hand-defac> [Hentet 06.11.2019]
- Sinclair, Iain, *White Chappell, Scarlet Tracings* (London: Granta, 1998)
- Smith, Jennifer, *Anne Rice: A Critical Companion* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996)
- Spooner Catherine, "'The Gothic is part of history, just as history is part of the Gothic':

- Gothicizing History and Historicizing the Gothic in Celia Rees' Young Adult Fiction", *Directions in Childrens Gothic* (New York: Routledge, 2017), 134-146
- Spooner, Catherine og Emma McEvoy, red. av, *The Routledge Companion to Gothic* (London: Routledge, 2007)
- Stead, Lisa og Carrie Smith, red. av, *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation* (Surrey: Ashgate, 2013)
- Stoker, Bram, *Dracula* (New York: Everyman's Library, 2010)
- Store Norske Leksikon, "Arkiv", <https://snl.no/arkiv> [Hentet 18.04.2020]
- Tate, Andrew, *Apocalyptic Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017)
- Tichelaar, Tyler R. *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature From 1794 – Present* (Ann Arbor, MI., USA: Loving Healing Press, Incorporated, 2012)
- Time Staff, "30 Books and Series to Read While Social Distancing", *Time Magazine*, <https://time.com/5807460/books-to-read-coronavirus/> [Hentet 11.05.2020]
- Waldman, Adelle "The Man Who Made the Novel", *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/16/samuel-richardson-inventor-of-the-modern-novel> [Hentet 04.11.2019]
- Westermann, Claus, *Genesis*, oversatt av David. E. Green (London: T&T Clark International, 1987)
- Williamson, Milly, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Dracula to Buffy* (New York: Wallflower Press, 2005)
- Bibliostar.TV, "Justin Cronin on the Vampires of The Twelve and The Passage", *Youtube*, 22.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZL7lsO0ov08> Hentet [04.02.2020]
- Åström, Berit, "Shakespeare and 'Shakespeare' in Justin Cronin and Emily St John Mandel", *Foundation: The International Review of Science Fiction*, 48.3 (2019) 19-31

