

Aag, Brage Ditlefsen

"Love Laughs at a Line": En grenselesning av Thomas Pynchons *Mason & Dixon*

Masteroppgave i ALIT3900

Veileder: Eliassen, Knut Ove

Desember 2022

Aag, Brage Ditlefsen

**"Love Laughs at a Line": En
grenselesning av Thomas Pynchons
*Mason & Dixon***

Masteroppgave i ALIT3900
Veileder: Eliassen, Knut Ove
Desember 2022

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

Forord

Jeg vil benytte anledningen til å takke NTNU og instituttet for språk og litteratur. Studieløpet har gitt meg verktøy for livet, både på et profesjonelt og personlig plan. En særlig takk går til veilederen min, Knut Ove Eliassen, som har vært en fantastisk sparringspartner gjennom det siste året. Knut Oves innspill har styrt meg unna intellektuelle fallpytter, unøyaktigheter og språklige skrupler. Å ha en slik faglig tyngde i ryggen har både vært et privilegium og en kilde til inspirasjon og motivasjon. Jeg vil også rette en takk til foreldrene mine, som alltid er tilgjengelige med støttende og motiverende ord og genuin interesse ovenfor alle mine beskjeftigelser. Sist, men ikke minst vil jeg også takke min kjære samboer, Malin, for at du har lyttet med tålmodighet til mine idiosynkratiske monologer om Pynchon og teksten, for at du har lest og kommet med innspill og tilbakemeldinger, og for den tekniske assistansen med det noen ganger sinnsforvirrende programmet Microsoft Word.

Tusen takk, uten dere hadde jeg nok fortsatt skrevet på denne teksten i dag.

Forkortelser og sitering av Pynchon

M&D.....*Mason & Dixon*

G.R......*Gravity's Rainbow*

AtD.....*Against the Day*

I.V......*Inherent Vice*

CoL49.....*Crying of Lot 49*

Til info har jeg beholdt Pynchons tegnsettinger der hvor jeg siterer fra romanen. Tegnsettingen er en viktig del av det språklige uttrykket og har mye å si for hvordan romanen forstås.

Innhold

Forord	i
Forkortelser og sitering av Pynchon.....	ii
1 Introduksjon.	2
2 Resepsjonen av <i>Mason & Dixon</i>	5
2.1 <i>Pynchon and Mason & Dixon</i> (1998).	5
2.2 Charles Clercs <i>Mason & Dixon & Pynchon</i> (2000).....	7
2.3 Manfred Kopps <i>Triangulating Thomas Pynchon's Eighteenth Century World: Theory, Structure, and Paranoia in 'Mason & Dixon'</i>	9
2.4 <i>The Multiple Worlds of Thomas Pynchon's 'Mason & Dixon'</i>	13
2.5 Andre relevante kommentartekster.	16
2.6 Master- og hovedoppgaver.	18
2.7 Oppsummering.	20
3 Teori: Grenselinjen som figurativ prosess.....	21
3.1 Døden, grensen og (u)muligheten av et møte	22
3.2 Litterære grenser	25
3.3 Noen begreper.	27
3.3.1 <i>Mēkhanē</i>	27
3.3.2 <i>Enantiomer / enantiomorf</i>	28
3.3.3 <i>Kronotop</i>	29
3.3.4 « <i>Subjunctive</i> » / « <i>Declarative</i> ».....	29
3.3.5 « <i>The Parallax</i> »	30
3.4 Johan Schimanskis Grenseteori	30
4 Tekstlige grenser.	34
4.1 Romanens ytre grense: Ampersanden heves til symbol.	34
4.2 Pynchons tegnsetting som grensefenomen.	38
4.3 Språklig-historisk oversettelse: Anakronismen som grensefenomen.....	40
4.4 <i>The Ghastly Fop</i> : Et litterært Möbiusbånd.....	42
5 Symbolske grenser.....	50
5.1 Identitetens grenser.	50
5.2 Individet på grensen mellom frihet og kontroll.	54
5.3 Vaucansons mekaniske and: Grensene mellom Pynchons dikotomier.	58
5.4 "The perilous Boundaries between Themselves": Vennekaps grenser.....	61
6 Temporale Grenser.	67

6.1	Linjen som historisk begivenhet.	68
6.2	«That Schizochronc Year of '52 »: Kalenderreformen og «Eleven missing Days».	74
6.3	«If this Watch be a Message»: Urverk og havet.	78
7	Topografiske grenser.	83
7.1	Nord/Sør.	84
7.2	Innside/Utside.	87
7.3	Øst/Vest.....	89
8	Epistemologiske grenser og fellesskapet: Noter i retning en syntese.....	94
8.1	«Togetherness»: Grensene oppløses.....	98
	Referanser.....	101
	Abstract.....	CV

1 Introduksjon.

En fraværende forfatter. En forfatter uten ansikt. En forfatter vi vet omtrent like lite om som vi vet om Shakespeare. I hodet mitt ser Pynchon fortsatt ut som han gjorde i tjuårene. De eneste bildene vi har av ham er fra denne tiden. Han ser ut som en røver, med det skeive smilet og de tykke øyenbrynene. De siste par årene har jeg lest Pynchon. Jeg har forsøkt å danne meg en indre forestilling om hvordan fyren ser ut, hvordan det ville vært å prate med ham. Stemmen hører jeg fortsatt, slik den høres ut i promoteringsvideoen for romanen fra 2009, *Inherent Vice*, hvor han har voiceover. Han høres ut som Tommy Chong, med stemmebåndene tøyde, strukket, sikkert forknitret av ildfortært rev og utallige six-packs med Bud Light.

Hvem enn han er, hvordan enn han ser ut, har Thomas Ruggles Pynchon satt dype spor i den amerikanske litterære tradisjonen. Ofte sammenliknes han med DeLillo, McCarthy, Gaddis eller Barth, ofte med Melville eller Joyce, og ofte kommer navnet opp i spekulasjoner rundt eventuelle Nobelpriskandidater.

Jeg hadde aldri lest så mye som et ord av Pynchon idet jeg valgte retning for denne masteravhandlingen. Jeg fulgte intuisjonen og kastet meg hodestups inn i forfatterskapet. Min opprinnelige tanke var å skrive om tre eller flere av romanene, og jeg beveget meg frem og tilbake mellom ulike innfallsvinkler etter hvert som jeg utforsket verk etter verk. Det ble snart klart for meg at min opprinnelige målsetning var urealistisk. Pynchons romaner er for krevende, for komplekse og åpne, og for et slikt prosjekt måtte jeg ha vært godt kjent med forfatterskapet fra før. Etter mye frem og tilbake landet jeg på *Mason & Dixon*, den romanen som meldte seg med utropstegn fra første side. Den romanen som for meg fremstod som høyst unik og uten sidestykke. I *Mason & Dixon* vekker Pynchon 1700-tallet til live, ikke bare i skildringene, atmosfæren og tematikken, men også i selve språket.

Romanen er skrevet i form av en pastisj hvor det attende århundret er brettet over det tjuende, hvor referanser til Skipper'n er sidestilt med referanser til Jacques de Vaucansons mekaniske, fordøyende and og krigen om Jenkins' øre. Pynchons tegnsettinger, dialoger og språkføring er imitasjoner av det attende århundrets litteratur, men disse imitasjonene blir samtidig kvernet gjennom det tjuende, med anakronistiske frasevendinger, samtaletema og referanser fra vår egen samtid.

Pynchons unike anakronismebruk i *Mason & Dixon* har bidratt til klassifiseringen av romanen som en *historiografisk metafiksjon*. Anakronismene forneker realismens estetikk, de

insisterer på romanens status som fiksjon. Anakronismene inviterer også leseren til å utforske nåtidens relasjon til det amerikanske syttenhundretallet, og med dem former Pynchon et fiksjonelt tidsrom, en fiksjonell og utstrakt nåtid, hvor det attende og tjuende århundret kan konversere, hvor fortiden, nuet og fremtiden har gjensidig påvirkningskraft.

Den narratologiske komposisjonen er også karakteristisk for metafiksjonssjangeren. Hovedplottet blir fortalt som et upålitelig vitnesbyrd, som en «remembrance of a Time better forgotten» (Pynchon, 1997, p. 6), av den anakronistisk navngitte fortelleren Rev^d Wicks Cherrycoke, til sine slektninger (og oss), i løpet av adventstiden i 1786. Sammen med Cherrycoke er det en rekke andre ekstratekstuelle og intratekstuelle stemmer som legger ut historien om Mason og Dixon. Cherrycoke er ikke alene. Ofte forteller Cherrycoke også *gjennom* andre karakterer. Han kan fortelle om drømmer, minner, sanseerfaringer og andre indre fenomener som han umulig kan ha tilgang på, og slik utfoldes romanuniverset i en permanent ontologisk usikkerhet.

Fortellingen leveres altså gjennom en rekke «medier», en rekke fortellere *en abyme*, fra ulike steder i tid, gjennom forskjellige litterære modus. Komposisjonen kan tenkes som en innramming i en innramming i en innramming, som kinesiske esker og russiske matrosjkadukker, eller som Pynchon selv vil ha det; som Sandwicher, Leidnerflasker, Oolitt-krystaller, *Krees*-kniver eller «a sinister and wonderful Card Table», med skjulte, hemmelige oppbevaringsrom og «[a] Wave-Like Grain known in the Trade as Wand'ring Heart, causing an illusion of Depth into which for years Children have gaz'd as into the illustrated Pages of Books...» (Ibid., p. 5). Romanen er i det hele tatt full av slike små detaljer, små selvrefleksive metaforer, objekter, figurer eller symboler som *speiler* romanens konseptuelle helhet.

Disse estetiske grepene tar jeg som «grensefenomener» i min avhandling. *Mason & Dixon* handler i første omgang om grenselinjen Charles Mason (1728-1786) og Jeremiah Dixon (1733-1779) målte opp mellom Maryland og Pennsylvania. De ble tildelt oppdraget på vegne av The Royal Society of London, som svar på en lang rekke eiendomskonflikter mellom de britiske koloniene i Maryland og Pennsylvania/Delaware. Jeg tar utgangspunkt i en argumentering hvor jeg anser grenselinjen som romanens sentrale figur, tema og motiv. Samtidig tar jeg grensen for å være et prinsipielt grep i romanens konseptuelle struktur. Pynchon utnytter abstraksjonspotensialet i grensefiguren som sådan, ved å veve sammen et komplekst nettverk av grensefigureringer i teksten, figureringer som får en betegnende, meningsdannende funksjon og som inviterer til en utvidet refleksjon over grensens grunnleggende vesen.

Tilfeldigheter kan også være grenseoverganger, tilfeldigheter kan åpne opp nye vista, og tilfeldighetene ville ha det til at jeg under Christopher Messelts disputas ved NTNU, for arbeidet hans med topos i den norske kystromanen (2022), ble introdusert for opponent Johan Schimanski (UiO), hans arbeid med grenser i litteraturen, og grenselesningen, eller grensepoetikken, som teori og metode i litteraturvitenskapen. Schimanskis arbeid gir oss noen systematiske verktøy som kan bidra til å traversere dette kompliserte grenselandet, med blick på flere grensedimensjonale nivåer og prosesser.

Slik jeg forstår det, har grenselesningen styrke i at den gjør det mulig å analysere det gitte verket fra flere sider. Metodologien er basert på grensen i utvidet forstand, grensen som en fenomenologisk prosess vi forholder oss til på alle erfaringsnivåer (grensene mellom kropp og sinn, mellom selv og verden, grensene mellom territorier, innsider og utsider, det kjente og ukjente, orden og kaos, og så videre). En slik mangfoldighet kan invitere til en lang rekke teoretiske og kritiske innsyn. Både feministiske, kjønnskritiske, formalistiske, psykoanalytiske, marxistiske, økokritiske og nykritiske vendinger og implikasjoner kan oppstå i spillet mellom *det ene* og *det andre*, i spillet mellom binaritetene som etableres over alt der hvor grenser opptrekkes, opptegnes, oppmåles og oppfinnes.

Til å begynne med vil jeg gå gjennom romanens kommentarlitteratur. Her vil vi se flere iverksettelse av grensefiguren, noe som til sammen utgjør et fundament jeg kan bygge min egen lesning på. I kapittel 3 vil jeg tilrettelegge en teoretisk *mise en place* for lesningen, hvor jeg introduserer avhandlingens teoretiske og metodiske verktøy. Dette blir grunnlaget for hvordan jeg ordner resten av teksten. Jeg forholder meg til Schimanskis grenselesningsteori/metode slik at grensekategoriene (eller *grenseplanene*) han har identifisert gir oss en struktur vi kan forholde oss til og organisere lesningen ut fra.

2 Resepsjonen av *Mason & Dixon*.

Selv om romanen ofte regnes blant Pynchons mest fullkomne, fikk han aldri noen litteraturpris for *Mason & Dixon*. Romanen er tilnærmet like rik og mangfoldig som *Gravity's Rainbow* og *Against the Day*, og samtidig nærmer den seg hans kortere romaner når det gjelder plotkonsistens. Flere lesere peker ut *M&D* som en favoritt blant Pynchons verker, og kritikere har skrytt den opp i skyene helt siden utgivelsen i '97. Det er skrevet flere antologier og monografier som behandler romanen, og et uttallig antall artikler, anmeldelser og essays. Det finnes også en håndfull masteroppgaver her til lands. Jeg vil her forsøke å gi en oversikt over arbeidene, og argumentere for hvorfor jeg har valgt å gjøre en «grenselesning» av *M&D*. Noen av titlene er mer relevante for min lesning, jeg vil derfor gå mer detaljert gjennom enkelte. Kommentarlitteraturen er svært omfattende, jeg kan ikke gi en fullstendig oversikt her, men jeg håper i det minste å få behandlet det viktigste.

2.1 *Pynchon and Mason & Dixon* (1998).

Allerede i '98 ble den første antologien utgitt. *Thomas Pynchon and 'Mason & Dixon'*, redigert av Brooke Horvath og Irving Malin, er en samling essays av nye og allerede etablerte kritikere i feltet. Samlingen kontekstualiserer romanen i relasjon til Pynchons tidligere utgivelser, og leser den samtidig i relasjon til postmoderniteten og postmoderne tenkning og estetikk.

I Irving Malins «Foreshadowing the Text» gjør han en nærlesning av romanåpningen. Lesningen er ordnet i form av en journalføring, hvor han fra dag til dag leser seg møysommelig fra romanomslaget, gjennom romanens første lange setning, til speilet som beskrives ved slutten av åpningsparagrafen på side 2. Ned til minste detalj, ned til tegnsettingen og de enkelte ordvalgene, finner Malin at Pynchon har vevd sammen en poetisk kompleks åpningsparagraf full av proleptiske allusjoner til resten av romanen. «Foreshadowing the Text» er Irving Malin, «rebellion against the 'final' form—often jargon-filled—of the academic paper» (1998, p. 27), og et forsøk på å gå inn i romanen med et barnlig, naivt blikk, i tråd med romanens grunnleggende agnostiske åpenhetspoetikk, en poetikk som virker å foreslå at fiksjonens ubestemmelighet kan omdefinere amerikansk historie, stå som motstandskraft til hegemonisk kontroll og aktivere mulighetene av en human, rettferdig og øko-logisk fremtid i Amerika.

Brian McHales «Mason & Dixon in the Zone, or, a Brief Poetics of Pynchon-Space», følger Malins forståelse av romanens «subjunktive»¹ grunnlag (i betydningen: «ubestemmelig»; det som

¹ Se underkapittel 3.2.4 for en forklaring av distinksjonen «subjunctive» / «declarative».

kunne hendt, ikke det som *har hendt*), og analyserer Pynchons Amerika som en plural topografi: «As the surveyors proceed westwards, each geographical boundary (river, ridge) marks the transition to a new region of space, a new microworld» (1998, p. 54). McHale sammenlikner romanens spatiale konstruksjon med en kinesisk eske, hvor skjulte romligheter-i-romligheter, verdener *en abyme*, flettet sammen med andre alternative verdener (drømmelandskap, magiske dimensjoner, alternative narrativer) og metaforiske distinksjoner mellom horisontale og vertikale akser, mellom innside og utside, mellom realistisk og karnevalesk representasjon, danner en polyvalent og skiftende romlighet i romanen.

I «‘Cranks of Ev’ry Radius’: Romancing the Line in *Mason & Dixon*» analyserer Arthur Saltzman grenselinjen i romanens sentrum som et symbol for Pynchons underliggende kritikk av opplysningstidsidealene og kolonialismen – gjennom vitenskap, makt, handel, slaveri og teknologi. For Saltzman er Mason-Dixon-linjen et symbol for distinksjonen mellom det menneskeskapte og det naturlige: «America may appear to be ripe for the creative ‘polygony’ of surveyors under royal contract, but Nature abhors straight-edged rule» (Saltzman, 1998, p. 69). Igjen kommer det ned til det subjunktive, til kaoset som naturens flyt og begjærets vilje representerer, satt opp mot «the dream of precision [and] our most elevated, exacting presumptions» (Ibid., p. 65)

David Seed behandler romanens iverksettelse av kartografien og ser den i lys av postkolonistudier, i «Mapping the Course of Empire in The New World». Med henvisning til Edward W. Said, som har vært en spyspiss i feltet, forstår han Pynchons «Geography [as] part of the process of territorial appropriation, which is the basis of empire» (Seed, 1998, p. 84). Ved å sidestille kartografi med fantastiske, alternative virkeligheter, dekonstruerer Pynchon imperiets instrumentale bruk av «cartographic codification» (Ibid., p. 92), og demonstrerer «a postcolonial alertness to mapping as a culturally inflected exercise [...] in territorial appropriation where the first casualties to be displaced are the native Americans» (Ibid., p. 98).

Joseph Dewey ser på romanens spirituelle implikasjoner og leser Cherrycokes ubestemmelighetsteologi som en kritikk og rekonstruksjon av kristendommens falmende og misbrukte idealer i «The Sound of One Man Mapping: Wicks Cherrycoke and Eastern (Re)Solution». Dewey leser Mason og Dixons reise som en individuasjonsprosess, en bevegelse mot spirituell oppvåkning, hvor Mason og Dixon – menn av vitenskapen – gradvis gjenkjenner planeten og universet som levende skapninger. Cherrycokes (historiske) fortelling er perforert med

alternative fortellinger og «paranormal effects» (Dewey, 1998, p. 113) som underliggjør og avviser rasjonalitetens hegemoni og opposisjonell, binær logikk.

I «Reading at the ‘Crease of Credulity’», setter Bernard Duyfhuizen søkelys på romanens (og Pynchons generelle) problematisering av epistemologisk, autoritativ og interpretativ autoritet. Duyfhuizen retter oppmerksomheten mot romanens narrative rammeverk, tekster-i-teksten og sammenfattingen av narrative stemmer og perspektiver. For Duyfhuizen danner dette en ustabilitet i fortellingen som gjør leserens møte med teksten bedre om vi tillater oss å slippe taket og «[get] lost in its wilderness of narrators and voices [rather] than trying to carve a clear and straight visto through its thicket of words» (1998, p. 140).

I «Plot, Ideology, and Compassion in *Mason & Dixon*» tar Thomas H. Schaub tak i Pynchons tidligere verker, og stiller dem opp mot *Mason & Dixon*. Startpunktet hans er Pynchons introduksjon til *Slow Learner*, og Pynchons politisk-estetiske bemerkning om at litteraturens revolusjonære kraft befinner seg «only on a spectrum of impotence between forgetfulness and insanity» (1998, p. 189). Der hvor de tidligere romanene domineers av tekstlig entropi og en overhengende apokalyptisk stemning, oppdager Schaub at Pynchons «awareness of ideological complicity, his position on a ‘spectrum of impotence’, has induced in Pynchon a forgiving pastoralism, always present but now emerged to occupy a more dominant place in his work» (Ibid., p. 200). Schaub konkluderer at både *Vineland* og *Mason & Dixon* er eksempler på Pynchons nye strategi «for getting over the hump of apocalypse» (Ibid., p. 201).

Alt i alt er *Pynchon and Mason & Dixon* en svært oversiktlig samling, som tar for seg de mest åpenbare og viktigste elementene av Pynchons roman. Boken stiller disse elementene opp mot og i kontekst av de tidligere romanene, samt utviklingen av det amerikanske samfunnet fra utgivelsen av *G.R.* i '73 og frem til slutten av 1990-tallet, da *M&D* ble utgitt. Flere av disse essayene vil være instruktive i min egen lesning, og de fremstår fortsatt som relevante og nyttige for enhver leser med mot nok i seg til å gi seg i kast med denne romanen, så kompleks, «sinister» og «wonderful» som den er (Pynchon, 1997, p. 6).

2.2 Charles Clercs *Mason & Dixon & Pynchon* (2000).

Charles Clercs studie, *Mason & Dixon & Pynchon*, fra 2000, er et fint sted å begynne for nye lesere av *M&D*. Her gir Clerc en møysommelig gjennomgang av mottakelsen *M&D* fikk de første tre årene. I tillegg har han transkribert Charles Mason og Jeremiah Dixons originale journaler. Clerc finner at 75% av anmelderne gav romanen «unequivocal [...] or high praise with very few

reservations» (2000, p. 9), 20% av kritikerne hadde ambivalente tilbakemeldinger – «a half-and-half combination of achievements and defects» – mens de resterende fem prosentene var «downright hostile» (Ibid.). Clerc påpeker at blant disse fem prosentene hadde flere av dem overhodet ikke fullført romanen, og disse anmeldelsene bestod nærmest eksklusivt av negative kommentarer.

I kapittel IV gir Clerc en oversikt over Pynchons innlemming av historisk faktualitet i romanen, før han (i kap. V) viser frem forholdet mellom «Fact and Structure» og hvordan «[historical] fact shapes the structure of the book» (Clerc, 2000, p. 54). I kap. VI undersøker Clerc Pynchons «[juxtaposition of] fact and fiction» (Ibid., p. 57). I dette kapittelet – og i boken generelt – er Clercs fokus mindre på analyse, og mer på å «rydde» opp og redegjøre skjematisk for Pynchons mange fiksjonaliseringer av historiske fakta og figurer.

I kapittel VII («Fiction»), viser Clerc hvordan Pynchon oppnår en balanse mellom 1700-tallets og 1900-tallets estetikk, gjennom approprieringen av modernistiske «methods [and a modernist] tone» (blant annet pikaresken) i blanding med postmoderne estetiske prinsipper. Dette oppnår han blant annet gjennom plasseringen av det faktabaserte hovedplottet i en fiktiv ramme, og gjennom innlemmingen av absurditeten, komikken og «the postmodern high jinks» (Clerc, 2000, p. 124) vi kjenner fra *Gravity's Rainbow*. Blandingen av modernistiske og postmodernistiske stilelementer, metoder og tonefall er kroppsliggjort av Rev^d Wicks Cherrycoke, som på den ene siden er en upålitelig forteller i et relativistisk rammeplott, og som på den andre siden utleverer fortellingen gjennom modernismens litterære prinsipper.

I kapittel VIII, «Style and Substance», gjør Clerc seg noen bemerkninger hva angår romanens blandinger av 1700-tallets skrive- og talemåter med stiltrekk typisk for postmodernismen. Han viser hvordan denne «samtidigheten» av motstridene stilelementer forholder seg til parallellismene mellom fakta og fiksjon, gjennom nærlesninger av passasjer som er eksemplariske for hvordan denne komplekse stilblandingen både forsterker og destabiliserer romanens underliggende tematikk og substans.

I kapittel IX («Critical Perspectives») legger Clerc til rette for videre forskning. Han viser hvordan *Mason & Dixon* kan leses i relasjon til samtidige akademiske retninger som «deconstructive, psychoanalytical, and postcolonial approaches, [...] feminist criticism, new historicism, and reader-response criticism» (Clerc, 2000, p. 137). I kapittelet plukker Clerc opp en rekke tråder som er relevante for disse ulike retningene, noe som på den ene siden bærer vitne om

romanens rike kompleksitet og mangefasetterte implikasjoner, og som på den andre siden gir noen nyttige retningslinjer for videre studier.

Til slutt transkriberer Clerc Mason og Dixons journaler, og runder dermed av boken sin med tilleggsinformasjon som enhver interessert leser av *Mason & Dixon* kan dra nytte av. *Mason & Dixon & Pynchon* bærer mindre preg av analytisk tyngde enn de fleste andre studier, men alt i alt står den frem som et nyttig verktøy for alle og enhver (ikke bare akademikere) som vil bli bedre kjent med *Mason & Dixon*.

2.3 Mannfred Kopps *Triangulating Thomas Pynchon's Eighteenth Century World: Theory, Structure, and Paranoia in 'Mason & Dixon'*

Blant bøkene skrevet om *M&D*, er Mannfred Kopps studie fra 2004, *Triangulating Thomas Pynchon's Eighteenth-Century World: Theory, Structure, and Paranoia in 'Mason & Dixon'*, det mest omfattende. Kopp, i likhet med Clerc, gir et sammendrag av resepsjonshistorikken. Han begynner med en gjennomgang av International Pynchon Week i '98, hvor noen av de tidligste studiene av *M&D* ble presentert. Brian McHale, Richard Maxwell og R.L. McLaughlin er blant kritikerne Kopp trekker frem her, og disse tidlige lesningene fokuserte hovedsakelig på 1) ampersanden i bokens tittel, i sammenheng med historisk fiksjon, 2) Pynchons representasjoner av romlighet i romanen, og 3) Mason-Dixon-linjen som «an ideologically charged instrument of power and control» (2004, pp. 14-15). Videre trekker Kopp frem studier av tungvektene i Pyndustrien, som David Cowarts «The Luddite Vision: *Mason & Dixon*» (som bygger på Pynchons essay fra 1984, «Is it O.K. to be a Luddite?»), og artikler og essays av Tony Tanner, Hanjo Berressem, Mark Siegel, med flere (alle sammen kjente navn i Pynchon-feltet).

Kopp deler inn *M&D*-studiene i tre kategorier: 1) studier med fokus på *Mason & Dixon* alene; 2) Studier som behandler spesifikke aspekter ved Pynchons forfatterskap; og 3) Studier som plasserer romanen i en større litterær, kulturell og historisk kontekst (2004, pp. 20-24). Til slutt peker han ut noen mangler i det helhetlige feltet, og etablerer utgangspunktet for sin egen lesning.

Før vi gjennomgår boken vil jeg vise særlig til en upublisert og utilgjengelig avhandling Kopp retter oppmerksomheten mot. Dette er masteroppgaven til Rainer Mörike, levert i '99 med den for vår del slående tittelen, «Im Zeichen des Ampersand: Grezziehungen und Grenzüberschreitungen in Thomas Pynchons *Mason & Dixon*». Ifølge Kopp tar Mörike ampersanden i romanens tittel både som sitt

starting point and [as] a unifying symbol, he discusses Pynchon's map of the eighteenth-century world, phenomena of creation, inversion, and boundary-making, the historical prelude to the drawing of the Mason-Dixon Line, then asks about alternative boundaries, makes a journey to the center of the textual vortex, and analyses the novel's twins, couples, and hybrids, the 'what-if' chapter 73, and the role of Doctor Isaac Mason. (2004, p. 21)

I fotnoten påpeker Kopp at han inkluderer Mörikes arbeid i resepsjonssammendraget, fordi «both the size and the scope of this text make it come closer to a doctoral dissertation than to a master's thesis» (Ibid.). Av åpenbare grunner kunne denne teksten vært en ressurs i min egen avhandling, men jeg kan hverken få tak i den eller lese språket den er skrevet i. Vi kan likevel notere at det allerede finnes en lesning med et liknende utgangspunkt som det jeg har tatt, og ta det som en bekreftelse på at grensevariablene er sentrale i verket.

Kopp går i gang med å gjennomgå historiografiens historie, fra Herodotus til La Capra. Han krystalliserer det sentrale problemet med historieskrivingen – at den alltid vil befinne seg et sted mellom objektivitet og subjektivitet, et sted mellom fakta og fiksjon, at den alltid vil ha en narrativistisk dimensjon, enten dette er en styrke eller en svakhet – og hvordan dette problemet har blitt adressert av blant andre Aristoteles, Cicero, Ranke, Becker og Hayden White, med en kort og konsis gjennomgang av historiografiens idémessige genealogi (Kopp, 2004, pp. 30-46).

Videre etablerer Kopp en definisjon av «metafiksjon», hvor han gir William H. Gass æren av å ha myntet termen, og viser til noen av de sentrale teoretikerne som har bidratt til å plassere metafiksjon sentralt i den ellers løst definerte postmoderne litterære sjangeren. Gjennom en utforskning av, blant andre, John Barth, Patricia Waugh, Linda Hutcheon og Ihab Hassan, kommer Kopp frem til at historisk metafiksjon avdekker, slik også moderne historiografi har gjort (Hayden White), den funksjonelle (inter)relasjonen mellom narrative teknikker og meningsdannelse i historisk representasjon, enten den er faktabasert eller eksplisitt fiktiv (Kopp, 2004, pp. 47-61).

For å etablere en kontekst for sin analyse av Pynchons «various metafictional strategies and techniques [...] in *Mason & Dixon*» (Kopp, 2004, p. 62), velger Kopp å utforske andre representanter for den metafiksjonelle historiske sjangeren, som også har «gjenopfunnet» det attende århundret. Her går han gjennom John Barth, med *The Sot-Weed Factor* (1960), Erica Jongs *Fanny: Being the True History of the Adventures of Fanny Hackabout-Jones* (1980), T.C. Boyles *Water Music* (1981) og ender med å avdekke den samme problematikken vi bevitnet ovenfor, med Linda Hutcheon og Hayden White; at historie også er en narrativistisk konstruksjon.

Kopp diskuterer innledningsvis hvordan Pynchon konstruerer rammeverket for romanen, med Rev^d Wicks Cherrycoke som romanens intratekstuelle forteller, og den navnløse ekstratekstuelle fortelleren som presenterer rammefortellingen. Kopp (2004, p. 72) snur seg igjen til Linda Hutcheon, som forklarer hvordan historisk metafiksjon ofte aktiverer, særlig «two modes of narration», nemlig 1) flerperspektivisme og 2) en overkontrollerende forteller. I *Mason & Dixon* tar Pynchon i bruk begge disse modusene, og blander de i et komplekst nettverk av historiske fakta og fiksjoner, eller «a Herodotic Web of Adventures and Curiosities selected [...] for their moral usefulness» (Pynchon, 1997, p. 7).

Kopp sammenlikner Cherrycoke med Scheherazade, den kvinnelige rammefortelleren av *De Arabiske Netter*, som i likhet med Cherrycoke har et påtvunget grunnlag for å fortelle sine 1001 fortellinger. Cherrycoke må *underholde* barna for ikke å bli kastet på dør, Scheherazade må fortelle en ny historie hver eneste natt for ikke å bli drept og erstattet, og dette blir, for Kopp, en refleksjon over grunnleggende poetikk; hva er en fortelling, og hva bør en fortelling være? Denne diskusjonen er rammet inn og personifisert av romanens første fantastiske karakter, The Learned English Dog (L.E.D.), som ifølge Kopp supplerer Cherrycokes underholdningsmotivasjon, med «the educational as well as the humanizing functions of story-telling» (Kopp, 2004, p. 82).

Romanens status som historiografisk metafiksjon blir etablert både på et eksplisitt og implisitt nivå. På det eksplisitte nivået har vi Cherrycoke, som argumenterer for at «story-telling» er viktigere enn fakta i historiografien. «Facts are but the play-things of Lawyers» (Pynchon, 1997, p. 349), sier han, og fiksjonalisering er foretrukket fordi «such a telling of historical stories is said to be the most adequate representation of the plurality of past experiences» (Kopp, 2004, p. 104). På det implisitte nivået forsterker romanen dette argumentet med sine «multiduninous subplots» (Ibid.), som presenterer historien gjennom flere litterære sjangre, og skiftende perspektiver og nivå. Tvetydigheten som oppstår i grenselandet mellom faktisk historisisme og fiksjon, kaster lys på den subjektive problematikken med historisk diskurs og gjør oss oppmerksomme på at en tekstuell rekonstruksjon av fortiden nødvendigvis er *umulig*, «without the knowledge and the use of documentary evidence» (Ibid.).

I neste kapittel (2004, pp. 105-125) viser Kopp hvordan romanens status som historiografisk metafiksjon forsterkes ytterligere, gjennom Pynchons strategiske bruk av anakronismer. Han finner også en «divergence between appearance and reality in the concept of personal identity» som videre problematiserer sannhetskravet i tekstuelle rekonstruksjoner av

fortiden (Kopp, 2004, p. 125). Gjennom en lesning av den kjente Möbiussekvensen i romanen, hvor *The Ghastly Fop* (en av romanens fiktive intertekster) blandes med hovedplottet, viser Kopp også hvordan Pynchon aktiverer «the complex relationship between different levels of perception [and] reality and fabrication» (Ibid.), gjennom blandingen av narratologiske nivåer.

For Kopp er romanens konseptuelle struktur basert på trianguleringen av binaritet, balanse og komplementaritet. Disse tre størrelsene konkurrerer, og ved å lese Pynchons karakterisering av de to protagonistene og forholdet dem imellom, viser Kopp hvordan tekstens mange «binary constellations, [...] instances of balancing opposites, and [...] variations on the complementarity theme» (2004, p. 156) former en kompositorisk triangulering av disse tre prinsippene, hvor hierarkiet mellom dem hele tiden reorganiseres.

I neste kapittel tar Kopp tak i disse tre prinsippene og viser hvordan de kan integreres «into a comprehensive interpretation of the novel's conceptual structure» (Ibid.). Her finner han – i tillegg til binaritet, balanse og komplementaritet – at Pynchon kombinerer sirkularitet og linearitet, både tematisk og strukturelt, i romanen. Antagonismen mellom Zhang og Zarpazo (*Feng Shui* og Jesuittene) blir kroppsliggjøringen av denne kombinasjonen. I stedet for å prioritere sirkularitet over linearitet, eller omvendt, blandes disse to strukturene i en «helical configuration», som i motsetning til formløsheten i *G.R.*, utgjør et organiserende «DNA» i teksten (Kopp, 2004, p. 196).

Kopp behandler også *paranoia*-elementet. Han påpeker at mange kritikere, Charles Clerc inkludert, har forstått romanen som «post-paranoid», sammenliknet med Pynchons tidligere verker (særlig *Gravity's Rainbow*). Det paranoide er et kontroversielt tema blant mottagerne av *Mason & Dixon*, og det er delte meninger om hvorvidt denne tematikken har sentralitet i romanen. Kopp går løs på dette spørsmålet, og finner paranoiaen i bakgrunnen, riktignok i nye uttrykksformer, men fortsatt som en skyggeside i romanuniverset. Han konkluderer at paranoia er et «multifaceted phenomenon» (Kopp, 2004, p. 230), med ulike uttrykksformer i Cape Town, på St. Helena og i Amerika. Likevel er paranoiaens «central element», *ubestemmeligheten* (Ibid., p. 231), et viktig moment; en ubestemmelighet som kan ha både positive og negative konnotasjoner, på spekteret mellom litterær fiksjon og eksistensiell usikkerhet.

Ett av romanens mange symboler, «the inverted pentacle», som dukker opp flere ganger i romanuniverset (blant annet på geværer), virker likevel å hinte til en «overarching conspiracy» (Ibid.). Kopp tar tak i dette symbolet som en ekvivalent til posthornsymbolet i *CoL49*, og viser til *Mason & Dixons* mange referanser til verden-som-tekst og skjulte meninger. Det lille, inverterte

pentakelet har «Out-siz'd effects» (Ibid., p. 234), som for Kopp representerer sommerfugleeffekten. Kopp mener Pynchon iverksetter en «literary chaotics» (Ibid., p. 237) i *M&D*, og at alt er interrelasjonelt i romanens verden (og tekst). Han viser hvordan romanfigurene er «other-directed» og ofre for «agency panic» (Ibid., p. 241); hvordan de hele tiden føler de blir kontrollert av uidentifiserbare krefter de samtidig forsøker å identifisere. For Kopp blir sammenhengen (mellom pentakelet, jesuittene, frimurerne, det østindiske kompani, The Royal Society og kongen av England) av en økonomisk art. De skjulte kreftene i *Mason & Dixon* er markedet; den usynlige hånd, som relateres til vold, brutalitet og slaveri.

Det Kopp ikke nevner, er at det inverterte pentakelet ikke bare dukker opp i forbindelse med skjulte konspirasjoner og våpen, men at Dixon også tegner det opp ved siden av kartet over grenselinjen i slutten av romanen. Dette har noen selvrefleksive implikasjoner. Oppmålingen og kartføringen av grenselinjen er romanens sentrale metafor, og den «usynlige hånden» er nok mer mangefasettert enn det Kopp vil ha det til her, selv om markedet spiller en meget viktig (og delvis skjult) rolle. En som virkelig er skjult (bortsett fra på romanomslaget), er Pynchon, og med tekstens mange selvrefleksive allusjoner til verden-som-tekst kan den usynlige hånden også forstås som forfatterens egen, noe som bekrefter Kopps analyse av romanen som en historiografisk metafiksjon, med alle implikasjonene dette innebærer.

Mannfred Kopps analyse fører ham til romanens «central message», som for Kopp er «togetherness» (2004, p. 272). Han finner det mest slående eksemplet når Dixon stiger ned i *Terra Concava*, hvor han møter en sivilisasjon bestående av alve- og gnomliknende, fantastiske skapninger. Nede i denne underverdenen lever de sammen i det Kopp kaller «structural togetherness»; en motstandskraft til all splittelse påført av marked og grenselinjer.

2.4 *The Multiple Worlds of Thomas Pynchon's 'Mason & Dixon'*

Elizabeth J. Wall Hinds var med helt fra starten av *M&D*'s resepsjonshistorie. I '98 bidro hun med en artikkel skrevet i samarbeid med John Loftis på International Pynchon Week i San Francisco, hvor hele konferansen var dedikert til Pynchons nye roman, og hvor hun først møtte flere av de kommende bidragsyterne til *The Multiple Worlds*. Essay-samlingen, redigert av Hinds, ble utgitt i 2005 og legger samlet frem noen forfriskende perspektiver, «that are as concerned with culture as with the literary text itself» (Hinds, 2009c, p. 0).

Hinds' eget bidrag til samlingen er i form av en introduksjon, hvori hun rekapitulerer sitt tidligere essay om anakronismene. Hennes analyse av Pynchons anakronismer, i stor grad basert

på ekspertise i det attende århundrets litteratur og kultur, er blitt et monument i feltet, og noe enhver nykommer i Pynchons 1700-talls-Amerika vil dra nytte av. Anakronistiske temporalitetsoverlappinger er en av Pynchons elementære strategier i romanen, og det står respekt av Hinds, som i møte med et svært lærd og krevende verk synliggjorde dette elementet.

I introduksjonen beskriver hun anakronismene som «border-phenomena»; som grensesoner mellom (post)moderne tid og det attende århundret, «in that it collapses two eras into a unique time-space [...] neither eighteenth nor late-twentieth century but including both» (Hinds, 2009a, p. 5). For Hinds er også romanens andre motsetninger ulike former for grensefenomener:

the natural world, and with it, the physics on which nature depends, also exist in a kind of boundary state wherein categories of “kind” are as likely to cross over – from animal to human or human to vegetable or animal to machine – as to stay comfortably and predictably in place (Ibid., p. 4)

Hinds betegner også romanens innskudd av «supernatural characters and happenings» som grensefenomener (Ibid., p. 5), og av åpenbare grunner har hennes gjentatte bruk av denne analogien vært en viktig kilde til hvordan jeg selv har møtt *Mason & Dixon*.

Disse grensefenomenene, mellom romanens «multiple worlds», blir grunnlaget for essay-samlingen, som til sammen utforsker ulike «boundary conditions» (relasjonene mellom kapitalmakt og vitenskap, kultur og konsum, og forholdene mellom historien, nåtiden, og tidens gang). Samlingen er delt inn i fire kategorier som hver for seg behandler ulike aspekter, men som også sees i relasjon til hverandre da det nettopp er overlappingene mellom de ulike sfærene, aspektene og verdenene i *M&D* som er samlingens melk og brød.

Den første kategorien «The Rounds of History», inkluderer Hinds' introduksjonsessay og Mitchum Huehls' «”The Space that may not be seen”: The Form of Historicity in *Mason & Dixon*». Huehls tar tak i romanens astronomiske figur, *parallaksen*, og viser hvordan historisiteten og narratologien i *M&D* speiler denne figuren gjennom appliseringen av flere ulike fortellerstemmer som leverer fortellingen «from ostensibly different moments in time» (Huehls, 2009, p. 25). For Huehls er romanen et forsøk på å produsere mening «from time itself» (Ibid.) gjennom en narratologisk struktur som gjør den ontologiske leseropplevelsen til en kontinuerlig bevegelse frem og tilbake mellom flere temporaliteter. Romanens temporale logikk er av en «expand[ed] instant»; et utvidet øyeblikk hvor fortiden, nåtiden og fremtiden eksisterer parallelt i det samme tid-rommet.

Neste seksjon, «Consumption Then and Now», begynner med Brian Thills essay, «The Sweetness of Immorality: *Mason & Dixon* and the American Sins of Consumption». Thill begynner

essayet ved å vise hvordan flere tidligere kritikere har feillest en av romanens markante scener, hvor Jeremiah Dixon frigjør en gruppe afrikanske slaver og tar slavehandlerens pisk. Flere har lest denne scenen som «the zenith of the novel's activist ethic» (Thill, 2009, pp. 50-51), og som en rettferdighetens hevn gjennom vold mot vold, hvor Dixon pisker slaveeieren tilbake. For Huehls blir en slik lesning «counter to the far more subtle and complex ethical issues Pynchon poses in all his works» (Ibid., p. 51), og han viser til den ofte oversette tvetydigheten denne scenen er mettet med. For Huehls er Dixons umiddelbare reaksjon etter frigjøringen av slavene et øyeblikk av «moral panic» (Ibid., p. 53), og begynnelsen på en erkjennelse av «the limits of social and moral effectivity [in] contact with the institutionalized racism of American history and its interconnections with the systems of global commerce» (Ibid., p. 54). For Thill blir denne scenen «a small act of kindness», og verdifulle som slike små handlinger er, falmer de i betydning og kraft i møtet med de overhengende strukturelle (økonomiske og politiske) maktene.

Colin A. Clarkes essay, «Consumption on the Frontier: Food and Sacrament in *Mason & Dixon*», er en tolkning av romanens mange referanser til kommersielle produkter – rusmidler, mat, eksotiske ingredienser og forbrukervarer – som en «discursive practice» (Clarke, 2009, p. 77); en påminnelse om kolonialistenes tilstedeværelse og kontroll i romanuniverset. De mange referansene til slike (importerte) produkter betegner «the culture of the native and imported Other» (Ibid.), samtidig som de hjelper å forbinde det attende århundret med moderne tid, gjennom produktenes anakronistiske presentasjon. Importerte varer i seg selv kan by på et håp om mangfold, men «the excess, the carnality with which it is consumed [seem to] strip it of such possibilities, to reduce it to its worldly role, and so make it subject once again to the oppressive systems of colonialism and slavery» (Ibid., p. 98).

Pedro García-Caros essay, «“America was the only place”: American Exceptionalism and the Geographic Politics of Pynchon's *Mason & Dixon*» – det første i seksjonen titulert «Space and Power» – tar for seg de kulturdefinerende aspektene i kolonialismens kartografiske prosjekt, og hvordan geografien må sees i relasjon til amerikansk eksepsjonalisme og «Manifest Destiny». For García-Caro blir Cherrycokes «reconstruction of history [directed] toward finding a space for resistance against the dreamless homogenizing drive of the west» (2009, p. 120). Denne tematikken – basert på en redefinering av den amerikanske drømmen – finner García-Caro gjenspeilet i Pynchons fremstilling av geografi og romlighet i romanen.

Dennis M. Lensing gjør en komparativ lesning av *M&D* og Umberto Ecos *The Island of the Day Before*. Her retter han søkelyset på hvordan begge forfatterne – med romanene publisert bare 3 år etter hverandre – legger vekt på «The Quest for Longitude», og bruker dette prosjektet – tett knyttet opp til imperieekspansjon – som et underliggende tema i romanene. Igjen handler dette om kartografi og geografi, og det tillater begge forfatterne å fremvise relasjonene mellom kartografisk og litterær representasjon, og til å samtidig knytte dette opp mot kolonialismens appropriering av land og teknologisk kontroldominans.

Ian D. Copestakes Essay, «“Our Madmen, our Paranoid”: Enlightened Communities and the Mental State in *Mason & Dixon*», behandler tvetydigheten i «the dividing line between sanity and madness in the age of reason» (Copestake, 2009, p. 176). Copestake bygger på Michel Foucaults behandling av galskapens genealogi i vesten, og finner at Pynchon vil ha oss til å «recognize and accept the inevitability of delusion» (Ibid., p. 183) og istedenfor hylle imaginasjonen (og fiksjonen) som motstandskraft til det sammenhengende kapital, kontroll, og rasjonalismehegemoniet.

Til sammen er *The Multiple Worlds* en av de bedre antologiene om *Mason & Dixon*. Samlingen legger til rette for en forståelse av romanen hvor den får noe å si for hvordan vi tenker på vår egen samtid. Ved å vise frem dynamikken mellom de ulike sfærene, verdenene eller virkelighetene i teksten, gir den oss også et godt grunnlag for å begynne å tenke på grensene dem imellom.

2.5 Andre relevante kommentartekster.

I tillegg til disse fire antologiene og monografiene finnes det andre bøker som behandler Pynchons forfatterskap. Mange kritikere velger å lese Pynchons romaner i relasjon til hverandre, og enkelte av disse studiene har vært viktige for min egen forståelse av romanen.

I «The Luddite Vision» (fra monografien *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*), ser David Cowart romanen i relasjon til Pynchons essay «Is it O.K. to be a Luddite?»:

In *Mason & Dixon* Pynchon anatomizes [America] on the eve of its founding. Like other novelists and historians, he identifies a strange mix of philosophical rationalism, spiritual yearning, and economic rapacity in the American salmagundi. But uniquely he settles on the surveying of the Mason-Dixon Line as symbol of and index to the forces that would become America. (Cowart, 2011, pp. 137-138)

For Cowart er den spirituelle fortapelsen i møte med «undiluted rationalism» ett av romanens hovedpoeng. Grenselinjen «becomes [...] an unusual emblem of [Pynchon's] own art and his own

philosophical outlook», samtidig som den markerer «an epistemic watershed, a boundary between dispensations» (Ibid., p. 155). For Cowart er grenselinjen et pendelfeste både for romanens kritikk av Maskinen og for (den litterære) anti-paranoiaen – Pynchons «*pharmakon*» (Cowart, 2011, p. 155); den uhindrede rasjonalismens (og kontrollens) motstandskraft.

I *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld* sporer Evans Lansing Smith Pynchons allusjoner til den mytologiske underverdenen gjennom hele forfatterskapet. Smith identifiserer en rekke «nekrotyper»; arketyperiske figurer, motiver og bilder relatert til underverdensmotivet i litteraturen. Den viktigste av disse figurene er «the *nekyia*, a Homeric term for the descent to the underworld» (Smith, 2012, p. 1). Gjennom lesningen sin av *Mason & Dixon* (og resten av forfatterskapet) finner Smith utallige variasjoner på dette motivet; utallige nedstigninger (nekyias). For min del står Pynchons (postmoderne) underverdensmytologi frem som et eksempel på grensepoetikken; på grensene mellom parallelle verdener og virkeligheter, rasjonalisme og magi og fakta og fiksjon.

Zofia Kolbuszewska's doktoravhandling, *The Poetics of Chronotope in the Novels of Thomas Pynchon*, har også påvirket arbeidet mitt. Med Bakhtins kronotop-begrep som verktøy leser hun seg gjennom hele forfatterskapet fra *V.* til *Mason & Dixon*. Pynchons kronotoper har en «fractal form» (Kolbuszewska, 2000, p. 220); en heterogen og interrelasjonell form hvor paradoksalt enhetlige og fragmenterte tid-rom og semiotiske konstruksjoner «leads the reader in a spiral movement to a broader and heterogenous vision of America» (Ibid., p. 221). Kolbuszewska kaller Pynchons tidsrom-fremstilling i *Mason & Dixon* for en «Subjunctive Chronotope» (Ibid., p. 183), hvor alternative temporal-romligheter eksisterer parallelt i en grunnleggende usikkerhet. Min grenselesning vil bekrefte Kolbuszewska's funn, da jeg også vil se nærmere på grensene mellom romanens mangefasetterte temporaliteter og romligheter.

Blissful Bewilderment (2002) er en annen nevneverdig antologi, i hovedsak på bakgrunn av at denne er skrevet av litteraturvitere fra Skandinavia og Finland. Samlingen har bare én artikkel om *Mason & Dixon*, («...ever in a Ubiquity of Flow, before a ceaseless Spectacle of Transition»), skrevet av Mark Troy. Troy retter søkelys mot «the temporally and spatially plasmic or rhizomic narrative movement, which enables what Foucault saw in Deleuze & Guattari's similarly amoebic project: a non-fascist way of percieving» (Troy, 2002, p. 206). Den «rhizomatiske» flyten mellom ulike tekstlige nivåer i romanen er også noe jeg tar tak i (vel og merke uten henvisning til Deleuze

& Guattari), da det nettopp er på tvers av slike grenser, og i krysningspunktene, at denne flyten materialiserer seg.

Ian D. Copestake redigerte antologien *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon* (2003), hvor flere av bidragene behandler *Mason & Dixon*. I denne samlingen fokuseres det på Pynchons relasjon til «postmodernisme». Etter utgivelsen av *Mason & Dixon* har kritikere observert «possible shifts in direction» (Copestake, 2003b, p. 7) hva angår dette forholdet, og dette er antologiens utgangspunkt. Særlig Copestakes essay, det siste i samlingen, har vært nyttig i arbeidet mitt. I «'Off the Deep End Again': Sea-Consciousness and Insanity in *The Crying of Lot 49* and *Mason & Dixon*» gjør Copestake en lesning basert på Foucaults *Madness and Civilization*, av forholdet mellom galskap og havet i de to verkene. Havet som arena for handelk og imperieekspansjon har «facilitated the world's transition into sameness» (Copestake, 2003a, p. 212). Samtidig representerer havet en *flyt* som assosieres med fiksjon og kreativitet; en motstandskraft til utjevningen av forskjeller:

With madness taking over the land and insane reason seemingly also setting its sights on the sea, there is a need for a new refuge which can hold out the possibility of resistance to the divisive and inhumane values taking root fast throughout history. In *Mason & Dixon* the motif which is promoted in the light of the threat both to insanity and the sea as embodiments of escape or redress is the value of fiction-making itself. (Ibid., pp. 212-213)

For meg har dette inspirert til å lese havet som ett av romanens mange grensefenomener, en fordoblet grensesone som både er instrument for makthavere og emansipatoriske krefter.

2.6 Master- og hovedoppgaver.

Det finnes en håndfull masteroppgaver om *Mason & Dixon* tilgjengelig fra universitetsbibliotekene i Oslo og ved NTNU. Herunder gir jeg en kort oversikt over dette arbeidet.

Karl-Erik F.W. Olausens hovedoppgave fra 2002, «The Line of No Return: a Study of Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*», er dedikert til romanens problematiseringer av individuell frihet og sosial kontroll. Olausen sentrerer lesningen rundt Pynchons kritikk av vitenskapelig rasjonalisme og makt, «the evisceration of feelings by the machine and *techne* over *oiknos*» (2002, p. 7), og tvetydigheten i forståelsen av historien som progresjon. Olausen ser et restaureringsprosjekt i romanen, en vending til verdiene som fortapes i maskinens kjøttkvern. Som havet blir fiksjon sådan sett som et verktøy for reformulering og omvending av hegemoniet.

Olausens utgangspunkt er spørsmål om etikk og frihet, og om hvorvidt fiksjonalisering kan være et ontologisk, epistemologisk og etisk tilsvarende, et «mode of being» som kan gjenvinne meningstap og fellesskap. Gjennom kombinasjonen av Roland Barthes, Jürgen Habermas og Mikhail Bakhtin, forstår Olausen romanen som et manifest til litteraturens forståelsesrom, et forståelsesrom som *må* overleve, et rom hvor det menneskelige utfoldes i all sin kompleksitet og hvor kompleksiteten kan aksepteres snarere enn å bli redusert til kategorier, sikkerhet og kontroll.

Andreas B. Schei forstår også romanen som et manifest, eller som en «apell» til litteraturen i sin avhandling «Projeksjoner og synsrender: Vestenfor en lesning av Thomas Pynchons *Mason & Dixon*» (2003). Scheis konklusjon er lik Olausens, men Schei ankommer dette sluttunktet via en annen rute. Utgangspunktet for Scheis avhandling er også individets frihet versus sosial kontroll og hegemoni, men han beveger seg gjennom teksten med blikket på de epistemologiske, psykologiske og metanarrative planene, og viser hvordan Pynchon tilrettelegger nye fortolknings, opplevelses og forståelsesformer gjennom planenes interrelasjonelle sidestilling. Avhandlingen er skrevet i samtale med Michel Foucaults analyser av relasjonene mellom kunnskap og makt. Slik finner Schei at litteraturen og fiksjonsakten kan åpne opp alternative forståelsesrom, og igjen; at den litterære representasjonen – som parallell til den vitenskapelige og kartografiske representasjonen – er en motstandskraft til sosial, epistemisk og ontologisk kontroll.

Tom Jacobs og Eric Dean Rasmussens leser romanen i dialog med Steven Pinker, Homi Bhabha og Neil Postman, tre kulturtenkere som på hver sin måte har behandlet opplysningstidsarens relasjon til det moderne samfunnet, i sin avhandling ved Universitetet i Stavanger, «"All is Failure": The legacy of the Enlightenment in Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*». I *Enlightenment Today* formulerer Steven Pinker et forsvar av opplysningsidealene, mens Bhabah er mer kritisk. Jacob og Rasmussen finner at Bhabahs perspektiv kommer nærmere Pynchons. Opplysningstiden og de humanistiske og rasjonalistiske verdiene må både være objekt for kritikk og hyllest (Tom, 2019, p. 19) om de skal innlemmes i samtidens sosiale og ideologiske dynamikk: «the intention of Pynchon's book-length investigation [...] was to subvert predispositions about the Enlightenment» (s.82). Romanen er en påminnelse om at frihetsidealene, slik de ble formulert i opplysningstiden, mangler en virkelig human omkrets; frihet ble et privilegium avholdt for de mektige, mens slavehandel og andre urettferdigheter fikk utfolde seg i «frihetens» navn. Jacob og Rasmussen konkluderer at romanen hverken presenterer et rent negativt

eller rent positivt bilde av det attende århundret, men snarere en nøytral historisk portrettering som inviterer til å stille spørsmål ved verdiarven.

Til slutt har vi Vegard B. Bjerkeviks masteroppgave fra 2007, skrevet hos NTNU. Med «The Many-Lens'd Rebekah: Eit forsøk på å forstå Rebekah Mason si rolle i *Mason & Dixon* av Thomas Pynchon» har Bjerkevik tatt tak i romanen fra et annerledes utgangspunkt. Ved å analysere Rebekahs rolle, har Bjerkevik funnet en vei inn i romanen via en marginal men likevel viktig figur, en «ikke-karakter» som våker over Charles Mason som et spøkelse og et minne. Rebekah er en kilde til problematiseringen av det nostalgiske blikket, så vel som metafiksjonelle aspekter. Bjerkevik er så vidt jeg vet den eneste som har løftet frem Rebekah og gjort henne til gjenstand for en omfattende studie. Dette er også hans utgangspunkt, for i tillegg til at Rebekah i stor grad har blitt oversett i resepsjonslitteraturen, vet vi særdeles lite om den historiske Rebekah Mason. Gjennom en utforskning av Masons melankoli og skyldfølelse, Rebekahs relasjon til Eliza Fields og *The Ghastly Fop*, de intertekstuelle allusjonene til Thomas Hardys roman *Tess of the D'Urbervilles* (for Bjerkevik er Rebekah er modellert på Tess), tar Bjerkevik Rebekahs rolle i romanen for en kritikk av kvinnens plass i historien på den ene siden, og kvinnens vanskeligstilte posisjon i det storpatriarkalske syttenhundredetallet på den andre. Avhandlingens konkluderende bemerkning er at Rebekah er der «ikkje fordi vi skal lære henne å kjenne, ho er der for å minne oss på ansvaret vårt for dei døde, for dei svake og for det tapte» (Bjerkevik, 2007, p. 102).

2.7 Oppsummering.

Metafiksjon, opplysningstidskritikk, litteraturen som revolusjonskraft, temporal, topografisk og narratologisk flerperspektivisme, anakronistisk pastisj og stilblanding er noen av poengene som gjentas på tvers av kommentarlitteraturen. Samtidig ser vi at grenselinjen gjentatte ganger tas for å være romanens sentrale figur og metafor. Likevel har ingen, så vidt jeg vet, systematisk tatt for seg grenselinjens flerdimensjonale uttrykk i romanen. Mitt utgangspunkt blir derfor å ta alle disse elementene som «grensefenomener», og med det vil jeg vise hvordan sammenhengene dem imellom gjerne kan forstås som en kompleks «grensepoetikk»; en utvidet bruk av grensefigurer på flere nivåer i teksten. I det følgende vil jeg altså nærme meg en forståelse av denne poetikken.

3 Teori: Grenselinjen som figurativ prosess.

I find something as immaterial as language, yet earthly, terrestrial, in the shape of a circle which, via both poles, rejoins itself and on the way crosses even the tropics: I find ... a *meridian*. (Celan, 2003, p. 55)

Før vi går i gang med Thomas Pynchons roman fra 1997, *Mason & Dixon*, vil jeg dvele litt ved dette med grenser. For hva er egentlig en grense? Og hva har grenser med litteratur å gjøre? Dette er to spørsmål som i seg selv, i øyeblikket vi stiller dem, utgjør kryssingen av en terskel, en grensekryssing, eller åpningen av et vista hvor assosiasjonene våre kan dras i alle mulige retninger. Men vi må nødvendigvis ha et startpunkt, på *denne* siden av terrenget, og peile oss ut en kurs. Mange av oss tenker kanskje først og fremst på landegrenser, og kanskje på noen spesifikke grenser som i de senere årene har skapt hodebry for mange av oss.

Landegrensene er ofte stedet hvor nasjoner møtes, gjennom handel, krig, immigrasjon og emigrasjon; hvor de representerte grensene våre – de statiske, kartografiske grensene – blir dynamiske, permeable og porøse. Etter sin reise til Napoli formulerte Walter Benjamin en metafor for forståelsen av moderniteten, hvordan de ulike sfærene i bylivet fløt sammen (det profane og hellige, det dekadente og fattige og det kriminelle og kirkelige) (Benjamin, 2007, pp. 166, 168). Metaforen fant han i den forstenede lavaen rundt Pompeii og Napoli, en bergart som først og fremst karakteriseres av *porøsitet*. I dagens globaliserte verden er dette også sant for våre landegrenser, som «ikke lenger [er] blot synlige, men nu også usynlige. Ikke lenger blot uigennemtrængelige, men nu også porøse og semiporøse» (Frank, 2018, p. 188). Om grensene våre er statiske, definerte, kartografiske linjer på den ene siden, er de også porøse. Det vil alltid være noe som lekker igjennom, noe som utfordrer grensens status som barriere. Grensene er kontinuerlige prosesser hvor noe hele tiden forhandles til eller fra, noe slippes alltid gjennom smutthullene. Vi får det vi gjerne kan kalle (porøse) *grensesoner*.

Vi kan også snakke om andre typer grenser, kanter, terskler, avslutninger, demarkeringer, terminuser, kategoriseringer, omkretser, marginer, periferier, rammer, barrierer, hindre, linjer, korsveier, vegger eller kløfter. Enda er vi ikke i nærheten av å liste opp alle ordene som i ulike sammenhenger kan erstatte «grense». Grenser og avgrensninger er fundamentale prosesser på alle nivåer av den menneskelige erfaring. Evnen å skille det ene fra det andre, det indre fra det ytre, er ontologiske og epistemologiske nødvendigheter. Uten denne tanken, om at ting har identitet i seg selv, at de er selv-identiske; denne tanken som kanskje kan betegnes som et *logos*, er det vanskelig

å forestille seg at væren-i-verden er mulig. Fysikken har lenge fortalt oss at universet består av bølger og partikler, mens for oss mennesker fremstår verden som en sammensatthet bestående av fjell, trær, bygninger, mennesker og dyr; kategorier som er helt fjerne for de elementære bestanddelene, eller for de av oss som forsker på kvarker, protoner og nøytroner.

Persepsjon, erfaring og væren-i-verden i seg selv, det Martin Heidegger kalte for *in-der-Welt-sein* (Heidegger, 2008, p. 78), kan sees som en kontinuerlig forhandling på tvers av ulike typer grenser. Huden vår er en type grense; øynene, hjernen og de andre organene våre er andre typer, men felles for dem alle er at de samtidig er *forbindelser*. Alle grenser har denne dobbeltheten, ved på den ene siden å være markører som skiller det ene fra det andre, og ved på den andre siden å være porter, dører og knutepunkter. Grensene våre hjelper oss å identifisere både forskjeller og likheter, de er nødvendige, dagligdagse, enigmatiske og problematiske på en og samme tid.

3.1 Døden, grensen og (u)muligheten av et møte

I *Aporias* utforsker Jacques Derrida den endelige, alltid og aldri tilstedeværende grensen, grensen som *må*, men aldri *kan krysses* – døden. For ham representerte døden-som-grense en *umulig nødvendighet*, og denne ideen ble et ansatspunkt som tillot Derrida å utforske tvetydighetene grensen byr på som tankefigur. Derrida påpeker at det oppstår et *problem*

as soon as the edge-line is threatened. And it is threatened from its first tracing. This tracing can only institute the line by dividing it intrinsically into two sides. There is a problem [*projection, protection*] as soon as this intrinsic division divides the relation to itself of the border and therefore divides the being-one-self of anything. (1993, p. 11)

Derrida ville nærme seg spørsmålet om *sannhetens grenser (limites de la vérité)*, spørsmålet om døden, om *en erfaring av døden*, av det å dø, i det hele tatt er mulig. Dette er aporien, ikke-passasjen, det helt nødvendige, endelige steget inn i det andre, det bortenfor, som vi på grunn av metodologiens logiske rekkefølge ikke kan si noe faktisk om. Den eksistensielle, ontologiske metoden, må nødvendigvis bevege seg *fra* erfaring *til* diskurs, slik at en språklig fremstilling av *erfaringen av å dø* nødvendigvis er umulig. Språket kan bare nærme seg *muligheter* av den andre siden, det bortenfor (the *beyond*). Dette er spekulasjonenes område. Utforskningen av dødens ukjente og fremmede terreng, åpningen av en umulig erfaring, må nødvendigvis tilhøre fiksjonen, litteraturen og den religiøse tro. Hvor ellers kan man tenke seg *erfaringen av å dø*?

Aristoteles skriver i *Poetikken* (2008, p. 11) at litteraturen behandler det *mulige*, det som *kunne skjedd*, fremfor det som *har skjedd*, og at det er her litteraturen har sin opphøyethet og

filosofiske skjønnhet. Maurice Blanchot tok dette så langt som mulig, i sin novelle «L'instant de ma mort» («The Instant of My Death»), som Derrida gjorde en møysommelig lesning av rundt samme tiden han skrev *Aporias* (Se: Derrida, 2000). Novellen blir fortalt som et selvbiografisk vitnesbyrd av dødsøyeblikket, men fortelleren er likevel på avstand; protagonisten henvises til i tredjeperson. Her spiller Blanchot på den umulige erfaringen av dødsøyeblikket ved å gi teksten en subtilitet, en flertydighet gjennom en nøye gjennomtenkt og vanskeliggjort ordlegging og en samtidig distanse og nærhet. Vi føler vi står på terskelen av skapelse og destruksjon, åpningen av noe nytt og avslutningen av noe endt. Vi befinner oss på et ikke-sted, i en ikke-erfaring, og i litterær form kan vi gjerne følge Derrida i å kalle novellen en «Autothanatografi» (2000, p. 55); den aporiske skrivingen av ens egen død (og tilblivelse). Termen kan også brukes til å beskrive Pynchons historiografi, som på mange måter presenterer en thanatografi om Amerika; en (aporisk) skrivning av den historiske prosessen, hvor noe dør og noe nytt skapes kontinuerlig, hvor forfatteren må gå over dødens grenser, inn i fortidens dødsrike og skrive om noe fraværende, noe utenfor erfaringens rammer, noe som ligger i fortiden vi hverken kan ta eller føle på men som vi likevel har en intuitiv følelse av at eksisterer i nuet, som en skygge, et spøkelse, et spor, et minne.

Både Blanchots og Pynchons «thanatografier» bærer preg av hva Freud kalte det *uhyggelige* (*das Unheimliche*) (Freud, 2017), men på hver sin distinkte måte. I Blanchots novelle er det uhyggelige nærmest til å ta og føle på. Som lesere kjenner vi det i den flytende usikkerheten i Blanchots språk:

There remained, however, at the moment when the shooting was no longer but to come, the feeling of lightness that I would not know how to translate: freed from life? the infinite opening up? Neither happiness, nor unhappiness. Nor the absence of Fear and perhaps already the step beyond. I know. I imagine that this unanalyzable feeling changed what there remained for him of existence. As if the death outside of him could only henceforth collide with the death in him. "I am alive. No, you are dead." (Blanchot, 2000, pp. 7-9)

Legg merke til de subtile formuleringene; «when the shooting *was no longer but to come*»; eller «*perhaps already the step beyond*»; og figureringen av en *kollisjon* mellom «the death outside of him» og «the death in him». Dette er noen eksempler på hvordan Blanchot vever inn en ubestemmelighet i språket, en ubestemmelighet som grenser til det *Unheimliche* (her kanskje enda nærmere den originale betydningen på tysk, med implikasjonen av noe *u-hjemlig*, noe fremmed, ukjent, men samtidig familiært). Derrida skriver at «what runs through this testimony of fiction is thus the singular concept of an "unexperienced experience." Nothing seems more absurd to common sense, in effect, than an unexperienced experience» (2000, p. 47). Det er nettopp i

absurditeten ved erfaringen av en umulig erfaring jeg finner det uhyggelige (fremmede) i denne novellen, og Blanchot får dette igjennom *i selve teksten*, som hele tiden vender seg mot seg selv, stiller spørsmål til seg selv, til sin gyldighet som nedskrevet vitnesbyrd.

I Thomas Pynchons *Mason & Dixon* er også ubestemmeligheten et sentralt element, men her er ikke nødvendigvis selve leseropplevelsen *Unheimlich* (slik Freud preget begrepet). Likevel materialiserer det seg en nifshet/usikkerhet i karakterenes relasjon til romanuniverset. Gjennom hele romanen må Mason og Dixon (og mange flere karakterer) forholde seg til dobbeltgjengere, levende automater, snakkende hunder, spøkelses, hieroglyfiske tegn med skjulte okkulte meninger, ulike *memento morier* og andre magiske og supernaturlige fenomener. Med andre ord hele samlingen av estetiske uttrykksformer som ifølge Freud kan frembringe *Unheimlichkeit* (Freud, 2017, pp. 604-607). Gjennom det vi med Johan Schimanski vil kalle en «grenselesning», vil vi se hvordan denne uhyggeligheten/ubestemmeligheten oppstår, nettopp i romanens spill mellom multivalente grenser på flere av tekstens dimensjonale plan.

Litteraturen kan tenkes som en grensekryssing, både i sin tilblivelse (*poiesis*) og sin resepsjon og fortolkning (*hermeneusis*). Paul Celan forstod poesien som et møte, et steg over og inn i det ukjente (*det andre*), det som står der på andre siden og ønsker oss velkommen, og dette andre er, kanskje, oss selv; noe kjent, men likevel fremmed. Steget ender i en fullendt sirkel, en *meridian*. Celan sier at diktet og kunsten beveger seg i retningen av det fullt ut andre, forbi det menneskelige, til et annet rike som er vendt *i retningen* av det menneskelige, men *Unheimlich*; et sted hvor «apekatten» og «automatene» hører hjemme (Celan, 2003, pp. 42-43). «Art makes for distance from the I», sier han (Ibid., p. 44), og dette skjer nettopp gjennom representasjonen og språket, gjennom distansen man må reise på tegnets premisser for å møte dette andre, i grenselandet mellom det estetiske og det naturlige, døden og tilblivelsen:

Poetry is perhaps this: an *Atemwende*, a turning of your breath. Who knows, perhaps poetry goes its way – a way of art – for the sake of just such a turn? And since the strange, the abyss and the Medusa's head, the abyss and the automaton, all seem to lie in the same direction – it is perhaps this turn, this *Atemwende*, which can sort out the strange from the strange? (Celan, 2003, p. 47)

Celan beskriver denne vendingen (*Atemwende*) som «uncanny» (Ibid., p. 43) (*Unheimlich*); som «[a] road of the impossible» (Ibid., p. 54). Kántás Baáz leste Celans «The Meridian» som «a manifest of a complete theory of art» (Baáz, 2021, p. 170). Baáz skriver:

The poet / reader who follows the poem as a travelling companion goes on by-passes, detours, and although he or she can also reach someone else, as Celan autobiographically refers to it in 'The Meridian', finally one gets closer to oneself, returning to oneself. 'The Meridian' is circular, geographical formation that connects places that are very far from each other, but compassing the whole Earth it also returns to its own starting point. (Baáz, 2021, p. 188)

Om poesien er et slikt (umulig) møte, en umulig og *Unheimlich* reise på tegnets premisser, nærmer Celans definisjon av poesien/kunsten seg Derrida, som også definerte «dekonstruksjon» som en «viss aporetisk erfaring av det umulige» (1993, p. 15). Dekonstruksjon handler i stor grad om å oppløse grenser. Gjennom hele sitt virke arbeidet Derrida i grensesonene mellom filosofi, kritikk og litteratur, og ett av hans viktigste teoretiske bidrag var å vise hvordan slike distinksjoner også har arbitrære sider eller møtepunkter (som Celans meridian); hvordan grensene vi trekker opp mellom ulike dikotomier alltid vil være basert på et underforstått, men tvetydig språk. I Derridas refleksjon over aporien (ikke-passasjen) finner vi denne dypere lingvistiske problematikken ved grensemetaforen. Det språklige uttrykket er «a certain *pas*» (Derrida, 1993, p. 6); et steg «*beyond the limits of truth*»; eller et «leap of faith» som man sier på engelsk, og alltid under en viss risiko.

Men grenser er også noe dagligdags, gjerne oversett, noe vi forholder oss (blindt) til i hverdagen, idet vi åpner øynene om morgenen, tar steget (*pas*) ut av senga, trår over tersklene mellom soverommet, kjøkkenet, stua; ut på gata, inn på bussen som kanskje tar oss med gjennom flere bydeler, gjerne markert med skilt som forteller oss nærmest høytidelig at vi forlater et område (et rike) og trår inn i et annet, før vi kommer til jobben og så videre. Vi har også (forhåpentlig) moralsk-etiske grenser vi har satt for oss selv, eller normer, regler, lover, påført av våre sosiale relasjoner, som forteller oss hva vi kan/bør, eller ikke, gjøre. Det florerer også av dagligdags fraser og uttrykk som «å sprengte grenser», «å sette grenser», «å gå over alle grenser», «dørstokkmila», «å være på terskelen av», «å legge skoene på hylla», «å gå inn i fremmed terreng», som alle har mer eller mindre å gjøre med ulike typer grensekryssinger eller grenseoppteigninger.

3.2 Litterære grenser

Grenser har også – selv om vi umiddelbart ser for oss grensene som smale, kanskje usynlige, linjer – en tendens til å utvides og danne et *grenseland*, en *grensesone*, et mellom- eller ikke-sted, hvor man hverken er *her* eller *der*. For eksempel mens man er om bord på et fly, eller på herryhandel i Sverige, hvor grensen mellom Norge og naboene har utvidet seg og vi finner kjøpesentre etablert for nordmenn, i Sverige. Andre grenser vi forholder oss til kan nevnes, for eksempel *klassemønstre* (her er igjen er det å *skille, dele, dedusere, indusere, rive opp*, en ny ordgruppe assosiert med

grensen), skillene mellom kjønn, raser eller andre avgrensede grupper. Dette er inndelinger som skaper forvirring, undertrykkelse og konflikt, men som samtidig danner grunnlag for identitet, tilhørighet og samhold.

Vi nærmer oss nå en viktig distinksjon i vår forståelse av grenser. Grenser kan være geografiske og topografiske, de kan være kartlagte, lovpålagte, definitive og *harde*. Men grenser kan også være symbolske, kanskje er de til og med *primært* symbolske, siden vi alltid, på sett og vis, *fortolker* dem. Er døren en barriere, et hinder, en blokkering, eller er den en passasje, en vei inn, en åpning? Forvandles døren idet den åpnes? Får den en ny mening, et nytt formål, idet den lukkes? Eksempelen illustrerer hvor avhengig grenser er av et fortolkende, mottakende, grensekryssende subjekt, og samtidig hvor ofte grenser figureres i våre daglige liv.

Grensene og tersklene våre avsløres her som *prosesser*, dynamiske bevegelser som alltid er åpne for forvandling, fortolkning, utvidelse eller innskrenking. Idet grensene overtres eller utfordres, forandres de, de *problematiseres* (for å følge sitatet fra *Aporias*: «*projiserer og beskytter*»), skaper noe nytt mens noe annet forsvinner, og det samme skjer med grensekrysseren, enten vi snakker om en immigrant, en passasjer, en inntrenger, en turist, en besøkende, om noen i eksil eller andre former for grensekryssende subjekter og grupper.

Liv Lundberg nærmer seg Celans konseptualisering av kunsten og poesien når hun skriver at «Poetry has the capacity (and obligation) of entering those zones known as borderlands where you meet strange things and foreign people» og vi kan godt følge henne i å samle de ovennevnte grensekrysser-kategoriene under den greske *xenos*-figuren, «a figure of both contradiction and confluence», en figur som kroppsliggjør disse grensekryssingene, disse møtene på språkets premisser, basert på språkets evolusjonære grunnlag i «a natural necessity for communication». Det poetiske språket – lyrikk så vel som prosa – tillater oss å «create new meanings, which help us understand new appearances and new experiences» (Lundberg, 2014, pp. 171-172).

Som lesere krysser vi grenser idet vi åpner permene rundt en bok, og flere mens vi leser; idet vi følger ordene, setningene (med sine punktum, tankestreker eller komma som grensemarkører), paragrafene og kapitlene, frem til vi når terminusen, bokens avslutning, og kanskje møter vi oss selv der, ventende. Kanskje møter vi oss selv (leseren) som, forhåpentlig, vil fortsette å prosessere møtet med dette andre, innlemme det eller skyve det fra seg; analysere det. Det er et *før* og et *etter* man leser en bok, grensekryssingen har alltid også temporale aspekter. Det

kan være et øyeblikk, eller en lengre temporal prosess – uansett et *steg* – som påvirker, forvandler, skaper og ødelegger.

Det er disse stegene jeg er ute etter å nærme meg her. Disse skrittene over linjen, inn i dette andre som litteraturen kan *gjøre* (om litteraturen har en performativ dimensjon) med leseren og forfatteren, og som den samtidig kan iscenesette. Karakterene i en roman krysser også grenser, de kan bevege seg på tvers av nasjoner, de kan oppleve situasjoner som forvandler dem eller deres verdenssyn og identitet, de kan tegne opp grenser eller oppløse dem, og denne dobbeltheten er nettopp det vi er ute etter her.

Derridas mange tilbakevendinger til grensen som tankefigur, har nok påvirket det akademiske miljøet, slik mye av Derridas tankestoff har. Blant annet gjennom den amerikanske litteraturviteren John Hillis Miller, som har skrevet om grensene i Toni Morrisons *Beloved* (2007), i tillegg til en bok om topografiske fremstillinger i litteraturen (Miller, 1995), hvor han dedikerer et kapittel til Derrida. Disse tekstene har jeg latt inspirere meg i dette arbeidet.

Derridas *Aporias* og Millers *Topographies* er begge gitt ut i serien *Meridian* (Stanford U. Press), som har sitt navn fra den ovennevnte talen til Paul Celan. Talen kan leses som et manifest til poesien, til kunsten, som ifølge Celan tar poeten og leseren med i bevegelsen mot apekatten og automatene, i retning det fullstendig *andre* før vi, som slangen Ouroboros – eller en meridian – biter vår egen hale, møter oss selv, eller som Derrida vil ha det; oss selv, «*awaiting (at) the arrival [beyond the limits of truth]*» (Derrida, 1993, p. 43).

3.3 Noen begreper.

Jeg vil i det følgende liste opp og forklare noen av begrepene jeg tar i bruk i lesningen min av *Mason & Dixon*. Selv om disse begrepene kanskje fremstår som flottheter, har de noen teoretiske og verkspesifikke implikasjoner for hvordan vi skal forstå grensene i romanen. Disse termene kan sees som tankeverktøy; annerledesheten deres hjelper oss å tenke utenfor språkets rammer, tvinger oss til å se tingene fra en viss avstand, til å visualisere, komprimere og abstrahere komplekse idéformer. Termene vil dukke opp hist og her i lesningen, og det kan være lurt at vi etablerer en forståelse av disse allerede her. Jeg lister de opp i en tilfeldig rekkefølge.

3.3.1 Mēkhanē.

Det første begrepet, *mēkhanē*, stammer fra det greske dramaet, og betegner kranen som ble brukt for å løfte skuespillere inn og ut av scenen. Vanligvis ble den brukt for å representere flyvning, og

særlig for å representere gudene idet de flyver ned fra Olympen og inn i menneskenes verden. Jeg bruker begrepet basert på noe Derrida har å si, i «Typewriter Ribbon», hvor han finner at Rousseaus tilståelse – i *Confessions* – om et tyveri i ung alder, konstituerer en *mēkhanē*:

a determining event, a structuring theft, a wound, a trauma, an endless scarring, the repeated access to the experience of guilt and to the writing of the *Confessions* [...] As if, through a supplement of fiction, Rousseau had played at practicing an artifice of composition: he would have invented an intrigue, a narrative knot [...] This fabulous intrigue would have been but a stratagem, the *mēkhanē* of a dramaturgy (Derrida, 2002, p. 82).

Mēkhanē-metaforen, slik jeg vil bruke den, refererer til oppmålingen av Mason-Dixon-linjen (eller *selve* linjen), og hvordan Pynchon gjør grensefenomenet til en strukturerende begivenhet, både i romanhandlingen, tekstmaskineriet og i kontekst av amerikansk historie; en hendelse, handling, og kartografisk representasjon som produserer uforutsette effekter. I romanen beskrives grenselinjen som «a conduit for Evil» (Pynchon, 1997, p. 701), og jeg vil vise gjennom lesningen hvordan Pynchons fremstilling av den (i relasjon til utallige andre grensefigurer) gir den en funksjon tilnærmet den greske kranen (*mēkhanē*), eller Rousseaus «artifice of composition»; en *dramaturgisk* funksjon, innlemmet på flere tekstuelle og narratologiske nivåer som er essensiell for tekstens meningsdannelse.

3.3.2 *Enantiomer / enantiomorf*

Disse begrepene kommer fra kjemien, og betegner to molekyler/objekter som kan binde seg og danne speilbildeisomeri:

The two nonsuperposable mirror-image molecules corresponding to a chiral chemical structure are the two *enantiomers*. “Enantiomer” has been defined as follows: “One of a pair of molecular species that are mirror images of each other and not superposable.” Thus, the term inevitably implies a relationship between two molecules that are chiral and related as object and mirror image. Moreover, as seen in the definition, “enantiomer” refers to molecules and not to macroscopic (chiral) objects. For the latter, “enantiomorph” is recommended, however, such distinction is often blurred in the literature. (Schurig, 2013, pp. 2-3)

Litteraturkritikeren Yury Lotman bruker dette begrepet i «The Text Within the Text»:

Just as the world through the looking glass is an estranged model of the ordinary world, the double is an estranged reflection of a person. An image of someone altered according to the rules of specular reflection (enantiomorphism), the double appears as a combination of features that preserve an in-variant identity while having been rearranged. (Lotman, 1994, p. 381)

Vi kan forbinde «enantiomer» til begrepet *mise en abyme*, myntet av André Gide og teoretisert av Lucien Dällenbach i *The Mirror in the Text* (1989). Speilingsstrukturen i en gitt litterær tekst

forbinder to elementer med en viss likhet; det kan være en fortelling-i-fortellingen som speiler rammefortellingen (slik som i Hamlets skuespill i Shakespeares *Hamlet*), to eller flere karakterer eller karaktergrupper som er speilbilder av hverandre, eller ekfraser i verket som speiler handlingen, tematikken, eller andre elementer i teksten.

I *Mason & Dixon* kryr det av slike spelingsstrukturer. De to protagonistene, Mason og Dixon, kan for eksempel leses som to enantiomere (som speiler hverandre), mens de to sammen utgjør et par, en enantiomorf, som speiler andre tvillinger og par i romanen (Darby & Cope, Hsi & Ho, osv.). Enantiomere og enantiomorfer er, slik jeg bruker begrepene, *grensefenomener*; de både forbinder og skiller to eller flere elementer (topografier, temporaliteter, narratologiske nivåer, metaforer, figurer, motiver eller symboler), og legger til rette for et strukturelt spill mellom disse elementene (på kryss og tvers av grensene mellom dem) i teksten.

3.3.3 *Kronotop*

Mikhail Bakhtin myntet denne termen i sin velkjente essay-samling, *The Dialogic Imagination*. Kronotopen har blitt en husholdsterm i litteraturvitenskapen og refererer til det enhetlige forholdet mellom tid og rom i litterære fremstillinger (*khrono* = tid, og *topos* = rom):

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (Bakhtin, 2020, p. 84)

Vi vil se gjennom lesningen vår hvordan Pynchon sammenfatter tid og rom i romanen, hvordan ulike temporalitets- og romlighetsnivåer gjensidig påvirker hverandre i teksten, og hvordan vi gjerne kan karakterisere kronotopen i *Mason & Dixon* som «subjunktiv» og «parallaktisk». Disse to termene – som er Pynchons egne – krever også litt forklaring.

3.3.4 «*Subjunctive*» / «*Declarative*».

I *Mason & Dixon* refererer «the subjunctive» og «the declarative» til det hypotetiske versus det syntetiske, det kontrafaktiske versus det faktiske, det usikre versus det sikre, og så videre. Disse begrepene har blant annet med romanens opplysningstidskritikk å gjøre, og dukker opp i et av romanens mest siterte avsnitt:

wherever [the West is] not yet mapp'd, nor written down, nor ever, by the majority of Mankind, seen [...] a very Rubbish-Tip for subjunctive Hopes, for all that may yet be true [...] safe till the next Territory to the West be seen and recorded, mea-sur'd and tied in, back into the Net-Work of Points already known, that slowly

triangulates its Way into the Continent, changing all from subjunctive to declarative, reducing Possibilities to Simplicities that serve the ends of Governments,— winning away from the realm of the Sacred, its Borderlands one by one, and assuming them unto the bare mortal World that is our home, and our Despair. (Pynchon, 1997, p. 345)

De arbitrære grensene mellom «the declarative» og «the subjunctive», mellom fakta og fiksjon, kommer til uttrykk på flere tekstuelle nivåer. Rev^d Wicks Cherrycoke, romanens upålitelige forteller, har en bias her. For ham er usikkerheten og ubestemmeligheten «the final Pure Christ» (Ibid., p. 511); han foretrekker *det som kunne hendt* fremfor *det som har hendt*; han foretrekker *muligheten* og *potensialiteten* fremfor alt som er «reduc'd to certainty» (Ibid., p. 177).

Det er ikke like klart hva Pynchon selv mener om denne distinksjonen. Pynchon var tross alt avhengig av historiske dokumenter og (deklarative) fakta for å skrive selve romanen, men gjennom blandingen av fakta og fiksjon, realistiske og absurde representasjoner, fremhever Pynchon tvetydigheten i slike dikotomier. Dette er noe av det Pynchon vanskeliggjør ved å uttydeliggjøre grensene mellom det deklorative og det subjunktive; en distinksjon som er helt sentral for vår forståelse av romanen.

3.3.5 «The Parallax»

På den ene siden bruker Pynchon parallaksen som en figur for flerperspektivisme, og på den andre siden som et formelt prinsipp i *Mason & Dixon*. Parallaxe-begrepet henter han fra astronomien, og spesifikt fra Mason og Dixons observasjon av venuspassasjen. Parallaxen er vinkelen mellom ulike observasjonspunkter, vinkelen som tillater astronomer å kalkulere distanser mellom himmelske legemer, jorden og solen, mer nøyaktig. Romanhandlingen fortelles av ulike fortellere, fra ulike steder og ved ulike tidspunkt, akkurat slik ulike astronomer observerte venuspassasjen fra ulike stasjoner og tidssoner rundt om i verden. Romanen kan tenkes som et spill på tvers av tekstlige, temporale, topografiske og narratologiske grenser, og relasjonene mellom disse meningsnivåene blir figurert gjennom parallakseprinsippet; en flerperspektivisme hvor forståelsesrommet dannes i «mellomrommene», «møtepunktene» eller «vinklene»; grensesonene perspektivene imellom.

3.4 Johan Schimanskis Grenseteori

Johan Schimanski har vært en sentral bidragsyter i utviklingen av den kritiske retningen gjerne kalt «grensepoetikk», «grenseestetikk», «grensekritikk» eller «grenselesning». I litteraturen kan grenser og grensekryssinger figureres på utallige måter, og som motiv, trope, figur eller metafor er

grensen og grensekryssingen ikke bare innbydende, men jeg vil si sentrale, for ethvert narrativ. Ta «heltens reise» som eksempel, denne arketyperiske formelen som reproduseres i nært sagt all fiksjon. Heltens reise er i bunn og grunn en kryssing over grensene mellom det kjente og ukjente, og selve reisen kan tenkes som en gressesone mellom disse størrelsene. Vi kan også ta det moraliserende narrativet som et eksempel. Lærdommen i slike fortellinger ligger i representasjonen av moralsk transgresjon (grensekryssing) og konsekvensene av slike handlinger.

Dette er eksempler på to ulike *typer* grenser, mellom kaos og orden, mellom uriktig og riktig. Vi kan også snakke om hvilke erfaringsmessige prosesser det grensekryssende subjektet gjennomgår i transgresjonen og kryssingen av ulike grensetyper. I «Crossing and Reading: Notes Toward a Theory and a Method» (2006), lister Schimanski opp sju slike erfaringsprosesser, både hva angår det grensekryssende subjektet og forvandlingen av grensens tilstand og mening idet den krysses. Ifølge Schimanski er slike forvandlinger fundamentale i ethvert grensekryssingsnarrativ, og viktige betraktningpunkter i lesninger med fokus på grenser og grensekryssinger.

I tillegg til prosessene har Schimanski identifisert fem (litterære) grensetyper eller *grenseplan*. Planene gir oss verktøy som kan hjelpe å organisere lesningen. Han påpeker at inndelingen er midlertidig, flere nivåer og prosesser er mulige å identifisere, men dette gir oss et utgangspunkt, nærmest en sjekklister vi kan rette oss etter og ordne vår grenselesning ut fra.

Et av de viktigste poengene å ta med seg fra Schimanskis erfaringer med grenselesning, er forståelsen av grensen og terskelen som dynamiske og prosessuelle, snarere enn statiske og karterte. Vi er ofte vant til å tenke på grenser som tydelig definerte, særlig om man tenker på grensen *par excellence* – landegrensen – med definerte koordinater, bredde- og lengdegrader som plasserer den på terskelen mellom to gitte politisk-økonomiske og legislative nasjonale territorier. Schimanski er opptatt av hvordan grensen oppfører seg som del av et grensekryssingsnarrativ og den relasjonelle dialektikken mellom det grensekryssende subjektet og selve grensen, noe som, slik vi utforsket ovenfor (i døråpningen), avslører grensen som dynamisk og refleksiv. La oss først se på Schimanskis sju prosesser, som jeg i det følgende har parafraisert (2006, pp. 45-51):

(1) Grensen oppløses når den krysses, den avsløres som en passasje, og dens status som hindring og barriere blir utfordret. Grensen blir her et erfaringsmessig paradoks; den både affirmeres og benektes på en og samme tid.

(2) Den dobbelte bekreftelsen og benektelsen av grensen kan gjøre grensekrysseren usikker på om grensen i det hele tatt har blitt krysset, noe som gjør det prekärt å fastslå realiteten /

irrealiteten ved det avgrensede territoriet. Grensens ontologiske status kan bli utfordret, noe som igjen kompliserer subjektets fortolkning av den, og grensens epistemologiske status blir arbitrær.

(3) *Det er en refleksivitet i erfaringen av grensekryssingen, hvor både grensen og grensekrysserens affirmering og benektelse reproduseres; idet grensen krysses blir nye grenser skapt og krysset i grensekrysseren og grensens egne historier.* Med andre ord blir både en topografisk og temporal grense krysset, hvor både grensekrysseren og grensen går fra én tilstand til en annen. Denne spatiotemporale blandingen fører med seg videre komplikasjoner, i form av en rekke fortolkere (enten det er protagonisten, fortelleren, eller leseren som fortolker grensen og grensekrysserens metamorfose).

(4) *Multipliseringen av grensekryssingen betyr samtidig at disse delte statusene, retningene og fortolkningsnivåene gjelder alle elementene involvert i kryssingen, både terrenget, krysseren(e) og tegnene som markerer grensen.* Det foregår her et spill mellom elementer involvert på ulike nivåer av grensekryssingen, hvor de ulike elementene kompliseres og gjenkompliseres.

(5) *Disse utvidelsene, kompliseringene og relasjonene på ulike nivåer gjør samtidig at grensen forvandles til flere grenser, den mister sin status som enhetlig, og vi kan begynne å snakke om grensen i seg selv som et avgrenset terreng med flere interne grenser, om hierarkier av grenser, eller om relasjoner mellom grenser på ulike nivåer.*

(6) *Interne grenser og forskjeller er også alltid innbrettede eksterne grenser. Interne eller eksterne oppdelinger kan enten forsterke eller destabilisere identitet.* Siden krysseren aldri krysser grensen fullt og helt, tar de på sett og vis grensen med seg, bretter den lagvis over det avgrensede terrenget og etablerer en *grensesone*.

(7) *Det er en tvetydig dobbelthet i grensekryssingen. På den ene siden er krysseren inne i det nye territoriet, på den andre er hen fortsatt på utsiden, både tilhørende og deltakende uten tilhørighet.* Her er det et forhold mellom grensekrysseren og leseren av en tekst; begge beveger seg på en dobbel bane, både innenfor og utenfor territoriet og teksten. En kan si at grensekrysseren «leser» territoriet, mens det som skjer med karakterene gjentar seg på leserens nivå, noe som rettferdiggjør Schimanskis karakterisering av grensekryssingsteorien som en grensens poetikk.

Vi må tolke disse prosessene som generelle. Andre, verksspesifikke spørsmål kan dukke opp i lesningen vår. Schimanski behandler i høyest grad *grensekryssingen*, men hva skjer så med en roman som *Mason & Dixon*, hvor flere grensekryssinger riktignok finner sted igjennom fortellingen, mens romanen først og fremst handler om *det å tegne og måle opp en ny grense*, midt

i den Amerikanske villmarken? Her blir vi altså også nødt til å stille noen spørsmål til prosesser involvert i selve grenseoppteeningen (*bordering*), noe som samtidig har implikasjoner for grensens semiotikk, historiske og politiske maktforhold, og kartografiens kulturtekniske funksjoner.

Ved å se grensen og terskelen som flersidede dynamiske prosesser, hvor grensen(e) og grensekrysseren(e) gjensidig forvandles, defineres, problematiseres, gjennom grensekryssningsprosessen(e), og ved å ta i bruk en bred definisjon av hva en grense og et grensekryssende subjekt (eller objekt) kan være, muliggjør grenselesningsmetoden, slik jeg forstår den, et flerdimensjonalt forståelsesrom, hvor både (1) tekstlige, (2) symbolske, (3) topografiske, (4) temporale og (5) epistemologiske betraktninger blir nødvendige (Schimanski, 2006, p. 53). Dette er de 5 grenseplanene, eller grensetypene, Schimanski identifiserer. Disse planene, sammen med de sju grensekryssende prosessene, blir styrende for vår lesning av *Mason & Dixon*.

Jeg vil ikke gå nærmere gjennom Schimanskis planinndeling her. Vi må holde den friskt i minne gjennom lesningen av romanen. Istedenfor vil jeg bruke Schimanskis karakterisering av de ulike planene som introduksjoner til kapitlene 4-8. Schimanskis planinndeling gir meg i første omgang et verktøy for å ordne lesningen, og kapitlene nedenfor vil følge hans opplisting. Det vil også bli tydelig etter hvert hvordan disse grenseplanene overlapper hverandre, hvordan grenser på ett plan gjerne kan figureres på ett eller flere andre, og at de må sees i en ikke-hierarkisk, flytende forbindelse.

4 Tekstlige grenser.

Det første planet i Johan Schimanskis fem-delte kategorisering, er det *tekstlige* planet. Ifølge Schimanski kan grensefenomener på det tekstlige planet ta form av inndelinger, overganger, tegnsettinger, eller kapitler; ulike typer grenser som markerer «shifts between different themes, episodes, styles, modes, etc.» (Schimanski, 2006, p. 53), i den aktuelle teksten. Leseren, gjennom sitt møte med en gitt tekst, vil krysse en rekke tekstlige grenser gjennom lesningen - Schimanski kaller det «the story of her [leserens] reading» (Ibid.) - og disse tekstlige grensekryssingene vil ha både temporale - i bevegelsen fra et *før* til et *etter* man har lest – og epistemologiske dimensjoner – enten det handler om tilegnelsen av ny kunnskap, nye perspektiver, eller simpelthen gjennom møtet med dette *andre* som litteraturen er en åpning til. Avgrensningene mellom plan i selve teorien er dermed også ustabile grensefenomener; kryssingen av en gitt grense i et litterært verk, i et grensekryssingsnarrativ, enten den er topografisk, symbolsk, tekstlig, temporal eller epistemologisk figurert, vil altså alltid også være en kryssing på flere av disse planene samtidig. Her er det ikke noen gitt hierarkisk orden mellom planene, men de må sees i forbindelse med hverandre. Likevel trenger vi en viss struktur i lesningen vår. Jeg vil derfor følge Schimanskis horisontale planordning og ta disse kategoriene hver for seg, som forankringspunkt, for å forhindre at vi driver av gårde i grenseproblematikkens malstrømmer, etter hvert som vi leser vår roman. La oss følge Schimanskis *story*-analogi, og ta leseren som vår protagonist, i det vi krysser over og inn i *Mason & Dixon* på tvers av romanens tekstlige grenser.

4.1 Romanens ytre grense: Ampersanden heves til symbol.

Leseren har hørt om denne romanen, kanskje gjennom en vennlig anbefaling, eller kanskje gjennom en annen tekst, på et internetforum, en blogg eller noe liknende. Leseren har, i alle fall, fått hendene på denne til dels intimiderende romanen, og sitter nå foran peisen og vurderer romanens ytre grense, det okergule, beige-aktige omslaget, med tittelen *Mason & Dixon*. Vi kan undre oss over dette fargevalget, og teksturen i omslaget. Det minner et om gammelt dokument, til og med et kart, gjerne et gammelt og slitt kart. Kanskje et slikt kart fra kolonialismens gullalder hvor man gjerne hadde tegnet over og rettet opp kantlinjer, lengde- og breddegrader og dimensjoner flere ganger, i form av en palimpsest. Kanskje vet allerede Leseren hvem disse historiske figurene er, hva de er kjent for, at dette er historisk roman, og at den vil handle om den berømte kartleggingen av grenselinjen mellom Maryland og Pennsylvania, som figurerte så sterkt i den amerikanske borgerkrigen.

Vi legger merke til det fremhevede grafiske tegnet på romanomslaget, en ampersand (&) som nesten dekker halve coveret og som ikke bare er plassert mellom romanens to protagonister, men også mellom forfatternavnet og protagonistene, slik at coveret kan leses «*Thomas Pynchon & Mason & Dixon*». Her vil vi følge Mannfred Kopp og påpeke at dette ikke bare er en historisk roman, men en *metafiksjonell* historisk roman, en fiktiv rekonstruksjon av 1700-talls-Amerika, sentrert rundt to perifere historiske figurer; en roman som helt eksplisitt speiler sin egen tilblivelse, og som dermed tematiserer selve skriveakten. Romanen kan, med andre ord, berettiget kalles *Thomas Pynchon & Mason & Dixon*, da det ikke er noen tvil her, hvem sin versjon av historien det er vi leser. Dette finner vi også ut av i det vi åpner boken og leser den korte introduksjonen på romanens første side, hvor det påpekes at «this is their [Mason og Dixons] story as *reimagined* by Thomas Pynchon» (Pynchon, 1997, p. 0, min utheving).

Ampersanden i romanens tittel er altså verdt å se nærmere på, og kanskje må vi også komme tilbake til den igjen på et senere tidspunkt, for hva betegner dette symbolet? Vi vet alle hva det står for, nemlig at «&» representerer «og». Ampersanden er et plusstegn, den impliserer at noe legges til, og i dette tilfellet i kombinasjonen (Pynchon) + (Mason + Dixon). Det er et *parataktisk* tegn som implisitt figurerer i enhver liste, for eksempel i handlelisten, hvor vi skriver at vi skal kjøpe kaffe (&) melk (&) smør (&) egg (&sv.). Med andre ord impliserer ampersanden muligheten av en kontinuerlig (og eksponentiell) samling av flere og flere elementer, og om vi er kjente med Pynchons tidligere verker, vet vi at eksponentiell akkumulasjon kan implisere entropi, likevekt, meningstap og kaos, i alle fall ut fra hvordan Pynchon har brukt denne metaforen tidligere. Ampersanden er samtidig et symbol som markerer en *forskjell*. Det står ikke «Mason *er lik* (=) Dixon» her, men «Mason *og / i tillegg til*, Dixon». Ampersanden kan derfor tas som et grensefenomen, en tekstlig-topografisk grensemarkør, som betegner en likhet og samtidig en viss distanse, en viss ulikhet, mellom de to karakterene og, selvsagt, mellom Pynchon og de to.

I *Mason & Dixon* bruker Pynchon en *dobbelkodingsteknikk*, i den forstand at fiktive og historiske kilder blandes inn i romanens tekstlige rom. Disse kildene kan være skriftlige, i form av brev, journaler, romanserier eller andre dokumenter som romanfigurene leser, tolker, diskuterer, men de kan også være semiotiske, i form av (tekstens) verden-som-tekst. For eksempel fortolker Mason og Dixon stjernehimlen, de *leser og fortolker* omgivelsene sine, slik at banale objekter som kjøtt, hengt opp til tørk, eller en Sandwich, kan få dypere meninger enn de har på overflaten (Pynchon, 1997, pp. 289, 367). Det blir opp til leseren å skille mellom fiktive og faktuelle

referanser, kanskje må vi strekke oss utenfor tekstens ytre grenser, til Wikipedia eller andre kilder for å søke opp og lære om karakterenes navn eller de mange obskure, historiske detaljene som ligger strødd utover teksten som encyklopediske fragmenter.

Grensefenomener på tersklene mellom fakta og fiksjon iverksettes hyppig i teksten, og her ligger det en invitasjon til at vi, som Maxwells demon (en annen av Pynchons figurer), må *sortere* denne informasjonen i en kontinuerlig bevegelse mellom eksterne tekster og romanens intertekster. Med andre ord er det implisert, i Pynchons tekstlige konstruksjon, en fortolkningens eller en lesningens grense, «central to hermeneutics» (Schimanski, 2006, p. 54). Denne impliserte grensen betegner medieringen av tekstens informasjon, medieringen av Mason og Dixons liv og virke, *gjennom* Pynchon, og videre *gjennom* leseren. Her har vi allerede tre abstraksjonsnivåer, tre tekstlig-epistemologiske grensesoner. Som vi skal se videre, vil denne ampersandrekken fortsette å utvikle seg; det vil legges til flere slike medieringssoner i denne parataktiske sekvensen, flere ledd i rekken, etter hvert som dobbelkodingene i romanen inviterer flere fortellingsnivåer og perspektiver, fortalt og fortolket av flere og flere intratekstuelle fortellere, lesere og lyttere, gjennom flere og flere fiktive eller historiske dokumenter, personer og semiotiske objekter.

Den parataktiske, dobbelkodete sidestillingen av kontrafaktiske og faktuelle tekstrammer utgjør, slik Yury Lotmans formulerer det i «The Text Within the Text», et spill mellom «the real» og «the conventional» (Lotman, 1994, pp. 380-381), mellom den artistiske, kunstneriske «virkeligheten», og vår «konvensjonelle» verden; i dette tilfellet mellom historiografiens konvensjonelle faktualisme (hvor Pynchon henter sine kilder fra, og hvortil vi må henvende oss som lesere for å skille mellom disse nivåene) og Pynchons kuriositeter og påfunn.

This condition [teksten-i-teksten], above all, intensifies the moment of play in the text: from an alternative mode of codification the text acquires features of a more sophisticated conventionality, and the text's ludic character is accentuated - its ironic, parodic, theatrical, and other such meanings.

Simultaneously, the role of the text's boundaries is highlighted - both the external boundaries separating the text from the nontext and the internal ones demarcating different levels of codification. The boundaries are mobile: shifts in the text's orientation toward one or another code result in changes in the boundaries' structures as well.

(Lotman, 1994, p. 380)

Interrelasjonene mellom disse tekstene-i-teksten er komplekse. Som lesere blir vi nødt til å lese enkelte episoder om igjen, for vi vet ikke riktig hvor vi befinner oss, hverken spatialt eller temporalt, i tekstens verden. Vi må være våkne til hvor og når visse overganger og grensekryssinger

tar effekt. Det skiftes ofte brått mellom Cherrycokes muntlige beretning, den ekstratekstuelle fortelleren, fortellinger andre karakterer (kokken Armand Allégre, Captain Zhang, eller Nevile Maskelyne) angivelig har fortalt til Cherrycoke, og utdrag fra romanens fiktive kilder (særlig *The Ghastly Fop*). Det blir også ofte uklare skillelinjer mellom drøm og virkelighet, fiksjon og fakta eller mellom «realistic space» og «cartoon space»; de spatiale forholdene William Donoghue legger vekt på i sin studie (2018, pp. 84-103).

Rev^d Wicks beskriver seg selv som en upålitelig forteller, som en «untrustworthy Remembrancer» med «[a] broken memory» (Pynchon, 1997, p. 8), og det impliseres ved flere anledninger at fortellingen hans umulig kan være historisk faktuell. Samtaler mellom Mason og Dixon og andre karakterer, på tidspunkter i fortellingen hvor Cherrycoke ikke var til stede, blir for eksempel beskrevet detaljert. Det foregår en mediering her, gjennom Cherrycoke, hvor han tar sine «Curiosities selected» (Pynchon, 1997, p. 7), sine fragmenterte minner og nedskrevne notater, og fortolker dem med en kunstners kreative frihet. Ampersandrekken kan dermed utvides til; *Thomas Pynchon & Cherrycoke & Mason & Dixon & The Ghastly Fop & Armand Allégre & Captain Zhang (&sv. &sv.)*. Det er et implisitt *et cetera* i romanens narratologisk-strukturelle komposisjon. Cherrycoke sier ikke alt, han sier faktisk *mer* enn alt, han lar fantasien farge narrasjonen, og bringer en død fortid til live igjen, ikke slik den faktisk *var*, men slik den *kunne vært*.

Denne mulig uendelige ampersandrekken (&, &, &-sekvensen), hvor ulike fortolkere og fortellere – ulike (hypotaktiske) narrativ – henger etter hverandre parataktisk, som klestørk på en snor, blir en formell signifikant som betegner historiografiens avhengighet av et fortolkende, medierende subjekt, historiografiens dobbelte spill mellom narrasjon og fakta, subjektivitet og objektivitet. Ampersandrekken understreker det *kreative* elementet i historiografien, det potensielt uendelige og *skriverlige*.

Denne forståelsen blir forsterket av en rekke metaforer i *Mason & Dixon*, metaforer som forstås som mikrorepresentasjoner av denne lagvis inndelte ampersandpalimpsesten, av romanens helhetlige struktur. En av disse metaforene er Sandwichen, som det kryr av referanser til i *Mason & Dixon* (se blant annet, pp. 73, 262, 274, 327, 338, 366, 367, 404). Kopp peker ut selvrefleksiviteten i disse sandwichreferansene, og skriver at de indikerer at romanens «central part ‘America’ is likewise sandwiched between the introductory ‘Latitudes and Departures’ and the terminal ‘Last Transit’» (Kopp, 2004, pp. 131-132). Andre selvrefleksive metaforer, som «[the] sinister and wonderful Card Table» på romanens første side, *krees*-kniven, croissanten, eller

Leidnerflasken (Pynchon, 1997, pp. 72, 389, 599), blir beskrevet på måter som fremhever *lagvishet* som en felles karakteristikk. En bok er selvfølgelig også nettopp dette; lag på lag med papir, lag på lag med *død* materie som likevel har en spirituelt og kognitivt *levende* dimensjon. De repeterte variasjonene av dette symbolet, denne metaforen, bidrar til å fremheve betydningen. Funksjonen er først og fremst selvrefleksivitet; romanen lever på sett og vis et separat liv i disse bildene, og når de presenteres i teksten blir de samtidig lest og fortolket av romanens karakterer, eller av den aktuelle fortelleren, noe som danner et implisert slektskap mellom leseren *utenfor* teksten og leserne (& lytterne) *i* teksten.

Til tross den lagmessige inndelingen implisitt i metaforene, har alle det fellestrekket at de individuelle lagene forholder seg helhetlig til hverandre. For eksempel består en sandwich gjerne av brød (&) skinke (&) ost (&) majones (&) salat (&) tomat (&sv.) – flere individuelle ingredienser som hver og en bidrar til sandwichens helhetlige smak, tekstur og utseende. Grensene mellom hvert individuelle lag er derfor også porøse; den ontologiske erfaringen av å bite inn i sandwichen, av å lese *Mason & Dixon*, er en sammensatt erfaring, hvor alle de individuelle lagene, alle de individuelle symbolene, alle fortolkere og fortellere, kommer polyfonisk sammen for å gi leseren frihet til å forme sin egen unike erfaring og forståelse.

Det blir derfor litt forenkende å se disse metaforene, narratologiske nivåene og perspektivene kun som parataktiske, &, &, &-strukturer. Den lagmessige inndelingen er et sammenfall i både tid og rom, både på en syntagmatisk og paradigmatiske akse. Selv om &-tegnet representerer en hvis forskjellighet, er det også visse speilinger, visse variasjoner av liknende narrativer, bilder, motiver og beskrivelser, noe som for det første bidrar til romanens helhetlige sammenhenger – den er ikke, slik mange uvillige lesere kanskje vil anta, fullstendig fragmentarisk og tilfeldig organisert, men nøye sammenvevd på en måte som, i Viktor Sklovskijs terminologi, underliggjør (*ostranenie*) dette ampersandtegnet, og hever det til et nytt nivå i romankonteksten. Pynchon løfter ampersanden ut fra en habituell, automatisk status som grafisk tegn, som referensielt objekt, og viser oss «*the artfulness of [the ampersand]*» (Sklovskij, 2017, p. 9).

4.2 Pynchons tegnsetting som grensefenomen.

Ampersanden er ikke det eneste tegnet Pynchon underliggjør på denne måten. Allerede på første side blir leseren oppmerksom Pynchons uvanlige og usjenerte bruk av diverse skilletegn, og dette er noe som preger hele *Mason & Dixon*. Det er en 1700-talls stilform, og del av Pynchon språklige pastisjering i romanen. Særlig utbredt er Pynchons bruk av tankestreken. Vi har allerede to av dem

i romanens første setning, hvor tankestrekene tillater den ekstratekstuelle fortellerstemmen å forflytte seg frem og tilbake mellom ulike synsfelt. Tankestreken blir her et grep hvor perspektivskifter, grensekryssinger mellom forskjellige billedlige skildringer, kan skje innad i en og samme setning.

Vi beveger oss fra et bilde av «Snow-Balls»² som har «starr'd the sides of Outbuildings», til sledene som blir «brought in and their Runners carefully dried and greased», videre inn i «the great Kitchen», før en ny tankestrek markerer en bevegelse hvor «the Children [...] proceed [...] to a comfortable Room at the rear of the House» (Pynchon, 1997, p. 6). Tankestrekene binder disse skildringene sammen, og samtidig deles de opp, slik at vi får en nærmest filmatisk, *frame by frame* bevegelse mellom dem, fra utendørs til innendørs, fra kjøkkenet til bakrommet i huset, hvor Cherrycoke forteller sine historier. Tankestrekene blir altså igjen et parataktisk grep, en akkumulering av billedlige skildringer som inviterer oss inn i romanuniverset.

Adorno skriver, i *Notar til Litteraturen*, at «Det er tankestreken som gjer at tanken kan handskast med sin fragmentariske karakter» (Adorno, 1992, p. 61), og nettopp dette ringer sant for Pynchons roman, hvor tankestreken er så utbredt, og hvor den «fragmentariske karakter» gjennomsyrrer historien, individet, den muntlige tale, persepsjonen, tanken og ikke minst, selve romanens form og struktur. Dette er et bevisst grep fra Pynchons side, et grep som form- og stilmessig markerer romanens grensepoetikk, romanens spill mellom forskjeller og likheter, mellom skilnader og sammenføring.

Aposiopesen (...) er også et frekvent skilletegn Pynchon tyr til i *M&D*. De tre prikkene dukker ofte opp i dialoger, men også i prosaen attribuert til Cherrycoke og den ekstratekstuelle fortelleren. Aposiopesene har det til felles med tankestreken at de markerer en fragmentarisk dimensjon i talespråket og tanken. Det markerer samtidig at noe forblir usagt, at noe utelates, at ikke alle detaljene kan fanges i språket og at det regjerer en viss usikkerhet i språkets representative kraft: «Here is what Mason tells Dixon of how Rebekah and he first met. Not yet understanding the narrative lengths Mason will go to, to avoid betraying her, Dixon believes ev'ry Word...» (Pynchon, 1997, p. 167). I denne setningen blir vi usikre på om Dixon *virkelig* «believes ev'ry Word», og vi blir samtidig usikre på om vi selv kan tro fullt og helt på den følgende beretningen

² Vi kan også notere at «Snow-Balls» – som er det aller første ordet i selve romanen – også kan være en allusjon til akkumulering, til *snøballeffekten*, noe som forsterker og bekrefter ampersandeffekten.

om Masons møte med Rebekah, en fortelling som i og for seg også medieres gjennom Cherrycoke, slik at denne usikkerheten forsterkes ytterligere.

Ifølge Adorno er aposiopesens tre prikker «stolne frå aritmetikkens uendelege desimalbrøk» og ble brukt, «Under impresjonismen [...] for å gjere setningar opne og dermed betydningsulle, for å suggerere ein uendeleg rikdom av tankar og assosiasjonar» (1992, p. 62). Vi kan undre oss om Pynchon hadde lest denne lille teksten av Adorno mens han skrev *Mason & Dixon*, uansett er det nærliggende å anta at han bruker slike skilletegn for å fremheve en viss åpenhet i verket, og for å invitere til assosiativ lesning, slik Pynchons romaner så ofte gjør.

Noen ganger forsterkes denne tvetydigheten av et spørsmålstegn knyttet til aposiopesen, slik som i setningen, «John Bird would do the same, I'm certain...?» (Pynchon, 1997, p. 472). Her blir den oksymoroniske sidestillingen av «certain» og «...?» en kombinasjon som stiller hele setningen i et tvilsomt lys og som inviterer leseren til å fylle inn tomrommene. Ovenfor, på samme side, er det flere slike eksempler, de dukker ofte opp i dialoger i romanen, hvor karakterene spekulerer over informasjon som ikke er direkte tilgjengelig. Dette er selvfølgelig også noe som speiler Cherrycoke, som på bakgrunn av manglende historisk dokumentasjon og et falmende minne må finne på, og spekulere over enkelte deler av Mason og Dixons eventyr.

Pynchons bruk av disse uvanlige skilletegnene gir også romanen en musikalsk-rytmisk kvalitet; tegnsettingene hjelper til – slik vi så med tankestreken – med å gi språket, bildene og figurene forlengelser og forbindelser, de hjelper til med å gi leseren pustepauser; rytmiske taktskifter, innpuster og utpuster som samtidig har en talespråkmimetisk funksjon. I det hele tatt kan Pynchons tegnsettinger sees som grenseestetiske fenomener som både forener og deler opp, utvider og åpner opp, ulike tekstlige elementer og språklige modus.

4.3 Språklig-historisk oversettelse: Anakronismen som grensefenomen.

En annen form for tekstlig grense i *Mason & Dixon* er selve språket romanen er ført i. Pynchon har bevisst parodiert 1700-tallets skrive- og talemåter; han har konstruert en pastisj her, hvor 1700-talls-engelsk blandes med moderne språkbruk. Vi kan si det er en form for (historisk) oversettelse, en språklig grensekryssing på tvers av tid, hvor slangtermer, fraser, samtaletema og referanser fra 1900-tallet får nye og overraskende vendinger, mediert gjennom en 1700-talls-språklig linse. Anakronismen er grensefenomenet som best beskriver dette komposisjonelle og stilistiske grepet. For eksempel blir den moderne interessen – særlig utbredt i *new age*-kulturen som utviklet seg på 60-tallet – for østlig filosofi introdusert allerede på side 10, hvor Cherrycoke beskriver «One of

those moments Hindoos and Chinamen are ever said to be having, entire loss of Self, perfect union with All, sort of thing», og slike henvisninger vil vi se mer av i det som kommer. Et annet sted forvandler Pynchon et kjent uttrykk fra *G.R.*, nemlig Hillary Bounces «shit-eating grin» (Pynchon, 2013, p. 300) som i *M&D* blir til Dixon, «emerging coprophagously a-grin» (Pynchon, 1997, p. 427), og idet Dixon utbringer en skål «To the pursuit of Happiness», sitter det en «tall red-headed youth» på nabobordet som roper ut, «Hey, Sir,— that is excellent! [...] And ain't it oh so true... You don't mind if I use the Phrase sometime?» (Pynchon, 1997, p. 395). Denne rødhårede unggutten er, selvfølgelig, ingen ringere enn Thomas Jefferson, og Pynchon tillater seg her å gi Dixon æren som frasens originale forfatter. Kopp (2004, pp. 106-108) kommer med enda flere eksempler på dette, men Elizabeth J.W. Hinds er kritikeren han refererer ekstensivt til i sin behandling av Pynchons anakronismer. Hun skriver:

Disrupting ordinary causal presumptions, anachronism hauls the present into the past, suggesting if not a reverse causality at least a non-linear, continuous "present" lasting over 200 years. We see anachronism from the very beginning when Cherrycoke (his name itself anachronistic) is advised to avoid hemp during his coming journey, and if he cannot avoid it, "do not inhale"; in the appearance of a Popeye-like character, squinting and puffing "I am that which I am" (486); in the satellite view of the earth by Dixon and fellow flying pupils of Emerson; in the quick allusion to the "what-what"-ing King George of the 1994 film *The Madness of King George*; or the ubiquitous 1990's style coffee gourmandizing everywhere Dixon travels. (1998, p. 5)

Dette er *tekstlige* eksempler på Pynchons tekniske bruk av anakronismen som et grensefenomen i *M&D*. Han gjør dette på andre måter også. Romanen er (selv)bevisst at den er en 1990-talls roman, hvor forfatteren kan se tilbake, med «etterpåklokskap», og tolke det attende århundret om igjen, gjennom en (post)moderne linse. Hinds skriver igjen om anakronismene i introduksjonen til *The Multiple Worlds* at «Pynchon revises history and its processes with its border phenomenon of anachronism, which positions the narrative neither in the eighteenth nor the late-twentieth centuries, but precariously at the intersection of the two» (2009b, pp. 4-5). Med dette blandingspråket og de mange anakronistiske referansene utfordrer Pynchon, ifølge Hinds, ideen om kronologi, linearitet og årsak-effekt i den ontologiske historiske erfaring. *Mason & Dixon* er med andre ord en grensesone, et mellomsted og en mellomtid, hvor tjuende-århundre-Amerika allerede er bakt inn i 1760-tallet, og omvendt; historien blir som romanen selv, en palimpsest hvor flere nivåer sameksisterer og påvirker hverandre interrelasjonelt, på tvers av tid og rom.

Pynchons konstruering av et spatiotemporalt grenseland bygd på retoriske og referensielle anakronismer og skiftende fortolknings- og fortellernivåer, problematiserer Schimanskis

kategorisering av ulike grenseplan. På den ene siden blir disse tekniske grepene bakt inn i det tekstlige gjennom språklig-retorisk og anakronistisk pastisj, semantiske doblinger og et mangfold av overlappende perspektiver, og på den andre siden har vi leseren, som nødvendigvis beveger seg frem og tilbake, både mellom ordene, setningene og kapitlene i selve teksten, men også frem og tilbake mellom seg selv og teksten.

Her er både temporale, epistemologiske og topografiske prosesser aktivert; 1) Temporale, i form av leserens leseropplevelse-i-tid - «the story of her reading» (Schimanski, 2006, p. 53) - og den kontinuerlige bevegelsen mellom moderne tid og det attende århundret i teksten (de retorisk-referensielle anakronismene); 2) Epistemologiske, i form av ampersandrekken vår, hvor flere fortellere og fortolkere, både faktiske og kontrafaktiske, medierer teksten og danner et aporisk grenseland, både i tekstens verden og i vår relasjon til den, som relativiserer uttrykket (og historiografien); og 3) Topografiske, i form av den fysiske interaksjonen vi har med teksten (ikke minst ved hjelp av skilletegnene, som trekker leseren inn i teksten og aksentuerer leserhandlingen) og de fysiske (tekstlige) grensene markert av «shifts between different themes, episodes, styles, modes, etc.», for å gjenta Schimanskis formulering. I forhold til disse kategoriene er ampersanden i romantittelen et utmerket symbol, kanskje er den, ved siden av Mason-Dixon-linjen, og parallelt med den, romanens sentrale symbol og metafor; et grensefenomenenes grensefenomen, som viser til aporien på bunnen av grensens vesen.

4.4 The Ghastly Fop: Et litterært Möbiusbånd.

Det er særlig én episode i romanen som skiller seg ut når det kommer til blandingen av forteller-, fortolkernivåer og karakteridentiteter. Episoden strekker seg over 43 sider, gjennom tre kapitler, og den vil med sikkerhet gi leseren en vidunderlig hodepine. Episoden begynner med en epigraf i form av et ekstrakt fra Rev^d Wicks Cherrycoke «*Undeliver'd Sermons*», hvor Cherrycoke reflekterer over «The Ascent to Christ», som ifølge han er «a struggle thro' one heresy after another, River-wise up-country [...] ever away from the Sea, from the Harbour, from all that was serene and certain, into an Interior unmapp'd, a Realm of Doubt». Cherrycoke alluderer til *Acta Thomæ* (Apostelen Thomas' gjerninger), hvor Kristus og Thomas «are said to be Twins», og konkluderer med at «The final pure Christ is pure uncertainty. He is become the central subjunctive fact of a Faith, that risks ev'rything upon one bodily Resurrection» (Pynchon, 1997, p. 511). Epigrafen varslers om sentrale tema i de følgende kapitlene som, slik vi skal se videre her, fremstiller en «uncertainty» så «pure» at det blir like vanskelig å holde styr på de diegetiske nivåene som om

man skulle peke ut et start- eller endepunkt i en av M.C. Eschers berømte trappeillustrasjoner. Vi kan si det er en aporisk konstruksjon; en narrativ *strange loop*, et Möbiusbånd som biter seg selv i halen og som gjør leserens møte med teksten både «sinister» og «wonderful» på en og samme tid, slik kortspillbordet beskrives i romanens åpning (Pynchon, 1997, p. 6).

Etter den proleptiske epigrafen begynner selve narrasjonen i tredjepersonsperspektiv, og det fortelles om en hittil ukjent «She»-figur som «had found in her Kitchen, the Kitchen Garden, the beehives and the Well, a join'd and finish'd Life, the exact Life, perhaps, that Our Lord intended she live» (Pynchon, 1997, p. 511). Vi antar på dette tidspunktet at det er epigrafens forfatter, Cherrycoke, som fortsetter sin beretning, med sine pietistiske referanser til «Our Lord», men dette vil snart kompliseres. Den anonyme kvinnelige protagonisten i de neste kapitlene, blir kidnappet og tatt med på en lang reise nordover, mot Canada og Quebec, hvor et mystisk og, igjen, anakronistisk-futuristisk Jesuittuniversitet befinner seg. Her holder Las Viudas de Cristo til, en fiktiv nonneorden, nevnt tidligere i kapittel 41 og 42. På veien krysser de gjennom skoger og over elver, og jo lenger de reiser «away from her home and name, the safer she began to feel. Sure they would have kill'd her back there, on the spot, if that's why they came?» (Pynchon, 1997, p. 512). Dette er et grensekryssingsnarrativ-i-et-grensekryssingsnarrativ; en fortelling som har mye til felles med, og speiler, Mason og Dixons egen reise.

Vi kan alludere til Schimanskis prosesser (2006, pp. 45-51) og observere at den anonyme kvinnen, idet reisefølget, eller kidnapperne hennes, skal ta henne over Susquehanna-elven, «knew the instant they had pass'd the exact Center-line of the River. As she stepp'd to the Western Shore, she felt she had made herself naked at last, for all of them, but secretly for herself» (Pynchon, 1997, p. 513). Dette står i kontrast til hennes tidligere beskrivelse av livet sitt, på kjøkkenet, i kjøkkenhagen og ved brønnen, som «a join'd and finish'd Life, the exact Life, perhaps, that Our Lord intended she live» (Ibid., p. 511). Hun har krysset det eksakte midtpunktet, den usynlige linjen som markerer elvens sentrum, og erfarer det som en individuasjon, en frigjøring fra alt som tidligere har definert henne. Dette er selvfølgelig en imaginær, eller symbolsk grensekryssing, også på tvers av topografiske og temporale akser, i den anonyme kvinnens historie. Det er ikke noe skilt her, ingen faktisk grense i streng forstand, men kvinnen føler seg likevel endret, hun er navnløs og har blitt «naken for seg selv», på vei inn i ukjent terreng, på vei inn i det fullt ut *andre*, til en symbolsk død og gjenfødelse.

Denne prosessen vil fortsette i Quebec – i det som kan beskrives halvveis som fangenskap og halvveis som utdanning, en *bildungs*-prosess – etter hvert som hun blir barbert fra topp til tå, indoktrineres i ritualene til Las Viudas de Cristo, bevitner Jesuittenes teknologier – Jesuitt-telegrafene og «the ingenious College Coffee Machine» (Pynchon, 1997, p. 515) – og etter hvert som hun rømmer sammen med Captain Zhang, må skifte kjønn og fremstå som en gutt for å minske risikoen på den farlige reisen sørover igjen.³

Lederen for The Jesuit College, spanjolen Captain Zarpazo (også kjent som The Wolf of Jesus), er en tyrannisk figur, en demon, i denne underverdenen av et universitet. Zarpazo er besatt av rette linjer, «The Model», sier han,

is Imprisonment. Walls are to be the Future. Unlike those of the Antichrist Chinese, these will follow right Lines [...] As a Wall, projected upon the Earth's Surface, becomes a right Line, so shall we find that we may shape, with arrangements of such Lines, all we may need, be it in a Crofter's hut or a great Mother-City,— Rules of Precedence, Routes of Approach, Lines of Sight, Flows of Power. (Pynchon, 1997, p. 522)

Captain Zhang er Zarpazos antagonist, romanens representant for *Feng Shui*, den eldgamle Kinesiske tradisjonen som i bunn og grunn går ut på foreningen av motsetninger, foreningen av dualismer; altså alt annet enn rette linjer, vegger, eller grenser. Zhang, idet han møter Mason og Dixon i kapittel 55, har følgende å si om deres prosjekt, som selvfølgelig handler om å måle opp og markere en grense:

Boundary! [...] Ev'rywhere else on earth, Boundaries follow Nature,— coast-lines, ridge-tops, river-banks,— so honoring the Dragon or *Shan* within, from which Land-Scape ever takes its form. To mark a right Line upon the Earth is to inflict upon the Dragon's very Flesh, a sword-slash, a long, perfect scar, impossible for any who live out here the year 'round to see as other than hateful Assault. How can it pass unanswer'd? (Pynchon, 1997, p. 542)⁴

Idet vi krysser over fra kapittel 53 til 54, begynner teksten å endre seg. Den anonyme kvinnen, bare omtalt som «She» i kapittel 53, begynner her å fortelle et førstepersonsnarrativ, hun blir forteller i sin egen fortelling. Videre markerer et forlenget avsnitt (Pynchon, 1997, p. 526) at vi endelig er tilbake i rammefortellingen. Nå er det ikke lenger Wicks som forteller her, men nevøen Tenebræ

³ Det kunne vært interessant å gjøre en feministisk lesning, eller en kjønnslesning av denne episoden (som har noen paralleller til *CoLA9*) men her er det de skiftende perspektivene, identitetene og diegetiske nivåene vi først og fremst er interesserte i.

⁴ Det er også enda en liten *new age*-anakronisme her, i Zhangs protester, hvor han påpeker at grenselinjen «acts as a Conduit for what we call *Sha*, or, as they say in Spanish California, *Bad Energy*»

som har «discover'd the sinister Volume in 'Thelmer's Room» (Ibid.), og som altså leser den anonyme kvinnens historie slik den er presentert i et nummer av *The Ghastly Fop*. Videre i denne sidefortellingen vil slike perspektiv- og fortellerskifter skje flere ganger. Vi vil ved flere tidspunkt plutselig, uten forvarsel, skli inn og ut, frem og tilbake, mellom den fiktive interteksten *The Ghastly Fop* og den muntlige interfortellingen til Rev^d Wicks Cherrycoke. Disse skiftningene blir heller ikke konsekvent markert. Jeg vil derfor forsøke å gi en oversikt over når, hvor og hvordan disse skiftene finner sted.

Jeg finner sju mer eller mindre markerte skifter mellom ulike perspektiver og fortellernivåer i løpet av denne episoden. Disse skiftene har ingen markante stilistiske egenskaper som hjelper oss å skille dem, men de virker heller å gli over i hverandre gjennom mer eller mindre tydelige overgangsmarkeringer, som om alle nivåene og perspektivene egentlig har én felles kilde. Jeg har allerede nevnt de to første skiftene (perspektivskiftet fra kap. 53 til 54, og skiftet mellom fortellernivåer på side 526). Neste skifte kommer på side 529, hvor modusen går fra tredje til førsteperson og narrativet flyttes fra rammefortellingen til *The Ghastly Fop*. På side 530 forflytter vi oss tilbake til tredjeperson (markert av et avsnitt) før vi møter et sceneskifte på side 531 (igjen markert med et avsnitt). På side 533 skifter vi mellom de narratologiske (forteller)nivåene, tilbake til rammefortellingen, men denne gangen uten noen markering. Istedenfor skyter Ethelmer inn en replikk som gjør oss bevisste på at vi følger kusinenes høytlesning (fra *The Ghastly Fop*). Det syvende skiftet skjer på side 534, hvor alle disse nivåene og perspektivene blandes idet den navnløse kvinnen plutselig møter Mason, Dixon og kompaniet.

Det er som om alle er sider av samme mynt, og som om man kan krysse fra den ene siden til den andre uten at en virkelig kryssing har funnet sted; vi har simpelthen fulgt Möbiusbåndet rundt om seg selv, og innser at *The Ghastly Fop* virkelig er et tekstlig spøkelse; en «Paper Vengeance» (Pynchon, 1997, p. 527) som vil balansere regnskapet i en fortelling hvor Cherrycokes spekulasjoner utgjør et ubalansert forhold mellom sannhet og oppspinn. Cherrycoke forteller «på kreditt», og *The Ghastly Fop* kommer inn her for å balansere regnskapet hans. Blandingen av nivåer og perspektiver er umulig og svimlende, for hvordan kan Cherrycoke fortelle dette samtidig som Ethelmer og Tenebræ leser? Hvordan kan Cherrycokes fiksjon og fiksjonen fra *The Ghastly Fop* korrespondere i så stor grad at narrativene kolliderer?

Det kommer fram at *The Ghastly Fop* ikke bare er en populær fiksjonsserie i romanens verden, men også, kanskje, kanskje ikke, en skyggeaktig karakter i hovedplottet. Ethelmer forklarer

at «The Ghastly F. [Ikke i kursiv her], true to his legend, is engaged in the long, frustrating, too often unproductive Exercise of tracking down ev'ryone with whom he yet has unresolv'd financial dealings. To some, he seems quite conventionally alive, whilst others swear he is a Ghost» (Pynchon, 1997, p. 527). Usikkerheten som sirkler rundt denne karakteren eller romanserien, er karakteristisk for romanens komplekse blandinger av fiksjon og fakta. *The Ghastly Fop* dukker opp i teksten i ny og ne – blant annet på St. Helena og i Jenkin's Ear Museum – frem til denne episoden, hvor den får sitt mest fremtredende uttrykk.

Funksjonen til denne teksten-i-teksten er kompleks. På den ene siden opererer den selvrefleksivt, som et speil i romanen. Som Schrödingers katt er den både utenfor og innenfor, levende og død på samme tid. Den leses av ulike karakterer i romanen. Mason leser *The Ghastly Fop* i kapittel 34, mens den i denne episoden leses av oss, gjennom Tenebræ og Ethelmer. Dette er en form for dobbelkoding, Pynchons postmoderne vri på et kjent litterært topos; det avdekkede manuskriptet. Dobbeltkodingen er en form for sporing, teknikken tegner en grense innad i teksten, i dette tilfellet en prekær og ustabil grense hvor *The Ghastly Fop* og fortellingen til Rev^d Wicks, i utgangspunktet to distinkte fiksjonsuniverser – den ene muntlig og den andre skriftlig – blandes og avterritorialiserer hverandre.

Dette er eksempler på *enantiomorfer*. Til sammen former de en sone hvor rammeplottet speiles i Wicks' muntlige fortelling, som igjen speiles i *The Ghastly Fop* og andre fortellinger-i-fortellingen. Mason og Dixon speiles av Zhangs fortelling om Hsi & Ho i kapittel 64, av Molly og Dolly i kapittel 27 (Pynchon, 1997, p. 271), av tvillingene Pitt og Pliny i rammefortellingen, samt utallige andre doblinger, par og tvillinger, som alle til en viss grad er «mismatch'd» som «[the] two side-benches», beskrevet på romanens første side.

Den navnløse kvinnens historie blir presentert som en reise til underverdenen, slik Evans L. Smith beskriver i *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of The Underworld* (2012, pp. 197-201). Hun krysser Pynchons versjon av Lethe-elven, og glemmer navnet sitt i prosessen. Videre i fortellingen hennes rømmer hun fra Quebec sammen med Captain Zhang, vi blir kjent med henne som «Eliza Fields of Conestoga». Hun finner tilbake «her own voice of old» (Pynchon, 1997, p. 532) etter de igjen har krysset Susquehanna-elven. Reisen til underverdenen er selvfølgelig også et litterært topos, kanskje det litterære topos *par excellence*, med røtter i begynnelsen av den vestlige litteraturens historie. «Eliza Fields» kan være et spill på «Elysean Fields» (Smith, 2012, p. 197), og jeg vil argumentere for at disse greske underverden-referansene er sentrale for å forstå

Elizas fiksjonelle status. I romanens helhetlige kontekst blir altså denne episoden en fortellingenes fortelling, plassert midt i selve fortellingen.

Idet *The Ghastly Fop* og Eliza Fields blir innlemmet i romanens hovedplot, vil Eliza bli objekt for Masons bunnløse melankoli. Han gjenkjenner henne som sin avdøde hustru Rebekah, eller som Rebekahs «*Point-for-Point Representation*». Mason må konsulere med Rev^d Wicks, kompaniets spirituelle autoritet, fordi han er overbevisst om at Eliza er kroppsliggjøringen av Rebekahs transmigrerte sjel. Wicks spekulerer over dette, og konkluderer at fenomenet er

less likely the Transmigration of a Soul, than the Ressurrection of a Body,— in enough of its Particulars to convince him 'tis she. Yet the Soul he imagines as newly inhabiting their Guest, must in any case have forgotten its previous life as Rebekah Mason. “The Slate cleanly wash'd,— no way to prove who she's been. As in Plato's Tale of Eer, she'll have drunk from Lethe, and begun anew” (Pynchon, 1997, p. 537).

Dette er det første eksempelet på enantiomorfisk identitetsforveksling i dette sideplottet. Videre viser det seg også at antagonismen mellom Zarpazo og Zhang er en ustabil dualisme, idet den ideologiske disputten mellom *Feng-Shui* og jesuittene utfolder seg i kapittel 55. Zarpazo er romanens ekvivalent til Captain Blicero i *Gravity's Rainbow*. Han er «the Lord of the Zero», og «his Vows include one sworn to Zero Degrees, Zero Minutes, Zero Seconds, or perfect North» (Pynchon, 1997, p. 544). I *G.R.* er *Nord* paret symbolsk med *Død*, og representerer «Europe's Original Sin»; «Modern Analysis [Europe's] order of Analysis and Death» (Pynchon, 2013, p. 857). Zarpazo representerer *maskinen*; det nære forholdet mellom opplysningstidens rasjonalisme, vitenskap og kontroll (av det sosiale så vel som det naturlige).

Zhang, på sin side, er en «Mystic Chinaman» (Pynchon, 1997, p. 543), og som sagt kritisk til denne opplysningstid-orienterte rasjonalismen, denne kontrollen over naturen, de rette linjene, grensene, kategoriene; sårene påført dragen under landskapet, arrene i alt som er naturlig, fritt, rhizomatisk og flytende. Men Zhang blir selv et offer for denne frie flyten idet kompaniet legger merke til hans ustabile mentale tilstand:

“I consider'd myself not unacquainted with Mania,” records the Rev^d, “but until the Spectacle I and, by now, ev'ryone else in camp are witnessing Capt. Zhang make of himself, I have known, I collect, as yet but few of its Flow'rings. ‘I shall wear black robes,’ he declares, ‘— if *El Lobo de Jesús* may, why so shall I.’ And he does. Spanish phrases increasingly creep into his Conversation, and a small Beard is one day visible on his chin.” (Pynchon, 1997, p. 548)

Zhang blir sakte, men sikkert om til Zarpazo. «The Metamorphosis is alarming», fortsetter Rev^d Wicks, og mot slutten av kapittelet (Pynchon, 1997, p. 552) roper Zhang; «suppose I was never

Zhang, but rather Zarpazo, all the Time! Ha,— ha- ha!»). Identitetsskiftet er kanskje bare galskap, kanskje var Zarpazo hele tiden et produkt av Zhangs fantasier, leseren vet ikke riktig. Wicks påpeker at Zhangs latter «seems practic'd», og Mr. Barnes foreslår at han «are neither [Zhang nor Zarpazo], but yet another damn'd Fabulator», noe som kaster et tvilsomt lys over hele det foregående narrativet. «Too many possible Stories», påpeker Zhang, «You may not have time enough to find out which is the right one», mens leseren kan observere at alle disse karakterene, disse parene, tvillingene, protagonist-antagonistene, i rammeplottet, i sideplottene, i hovedplottet, alle sammen er, og ingen av dem er «the principal Personæ here [...] Nor has [the] Line any Primacy in this, being rather a Stage-Setting, dark and fearful as the Battlements of Elsinore». Alle, og ingen, er «Bystanders. Background. Stage-Managers of that perilous Flux,— little more» (Pynchon, 1997, p. 545).

Referansen til Hamlet virker å foreslå at «hele verden er en scene»; alle karakterene er utskiftbare skuespillere i en ellers tvilsom «remembrance», en subjektiv historisisme, en fiksjon. Karakterene i romanen er «selves entirely word-made» (Pynchon, 1997, p. 567). David Cowart har følgende å si om påvirkningen av *The Ghastly Fop*:

Read by characters at disparate narratological levels (Mason and Dixon on the one hand, Tenebræ and Ethelmer on the other), this periodical bleeds into— indeed, discourages the privileging of—the narrative of Wicks Cherrycoke in ways that resist our desire for distinctions between the real and the fanciful. As Gothic troubles the smooth eighteenth-century sea of rationalism, so does this particular example of Gothic militate against one's desire for a readerly, unambiguous narrative.

The narratological point suggests that one must recognize as fictional the boundaries between fiction itself and the reality or history naively taken to occupy a separate epistemological category. (Cowart, 2011, p. 153)

Det «narratologiske poenget» Cowart sikter til, er de skiftende perspektivene og diegetiske nivåene vi har behandlet. Disse må sees som interrelasjonelle meningslag, meningsnivåer som brettes over og multipliseres med andre nivåer (metaforer, symboler, utsagn, identitetsskifter og andre elementer i teksten og handlingen). Alt er, for å gjenta Zhang, i en «perilous flux». Grensene er fiktive. De er primært symbolske, selv om de også er faktiske – *i selve teksten vi leser* – i form av overganger, tegnsettinger, pronomener og syntaks. De tekstlige grensene, grensene mellom narratologiske nivåer, grensene mellom sideplott, hovedplott og rammeplott, og mellom antagonist, par og tvillinger er permeable og porøse, illusoriske, flytende og uholdbare; de er bundet sammen i en (implisitt) uendelig ampersandrekke, et aporisk og endeløst *et cetera*; et *det-*

som-kunne-hendt, fremfor et *det-som-har-hendt*, eller som Cherrycoke ville ha det i disse kapitlenes epigraf, «a central subjunctive fact of Faith».

Grensen eksemplifisert i konflikten mellom Zhang og Zarpazo blir problematisk, i øyeblikket den utfordres. Grensen utfordres «from its first tracing» (Derrida, 1993, p. 11). I øyeblikket vi sporer en slik grense, i øyeblikket vi markerer den, identifiserer den, krysser den, viser grensen seg som aporisk. Ved å bringe Zarpazo og Zhang sammen, bringer Pynchon to antagonistiske ideologiske systemer sammen, to logosentriske systemer (fordi begge systemene holder «avgrensningen» for å være enn transcendental referent med enten rent negative eller rent positive effekter). Enten/eller tenkningen oppløses i tekstens skiftende perspektiver, narratologiske nivåer og karakteridentiteter, og stiller til skue et tekstlig-formelt manifest til ubestemmeligheten.

Å skrive historie er ikke *enten* å presentere fakta *eller* å konstruere narrativ, men en beskjeftigelse som forholdes til begge modusene samtidig. Som Pynchon viser med *Mason & Dixon*, er ikke denne ubestemmeligheten en desperasjonens avgrunn, men en lek, et spill, en triumferende hymne til fiksjonens egenverdi. Skjønnlitteraturen har virkelig – og her møtes Aristoteles og Pynchon – et fortrinn ovenfor historiografien. Litteraturen kan slippe fri imaginasjonen og «oversette» fortiden gjennom narrativ. Den narrative modusen er nærmere ontologisk erfaring enn den skjematiske historiografien, og nettopp gjennom å fremstille *Mason & Dixon* som et psevdobiografisk livsløp gjennom metanarratologiske teknikker, oppnår Pynchon noe *mer* enn en historisk avhandling kan. Ved å bygge opp binære tekstlige strukturer, eksemplifisert i romanens tittel med ampersanden som symbol, og ved å la disse binaritetene flyte over i hverandre blir det klart at grensene, til tross deres ontologiske nødvendighet, alltid vil være permeable, symbolske og fundamentalt narrativistiske i sitt vesen.

5 Symbolske grenser.

Det andre planet i Schimanskis grensekategorier er det *symbolske* planet. Vi har til en viss grad allerede berørt dette, der hvor vi har implisert en relasjon mellom tvillinger, par og dobbeltheter. Schimanski bruker betegnelsen «symbolske grenser», i litterære verk «... mostly about differences concerning the lived life of humans and other agents, either in its social aspects (*gender, religion, class, ethnicity, hegemony, etc.*), in its individual aspects (*being, body, psyche, etc.*), or in the in-between of interpersonal relationships» (Schimanski, 2006, p. 55). Selv om topografiske grenser «of the most banal type» (Ibid, p. 54) også kan ses som symbolske, er det andre forskjeller som ikke er like enkle å representere topografisk og kartografisk. Slike forskjeller kan være av en metafysisk, matematisk eller sosial art (Ibid.) Selv om mange av oss visualiserer slike forskjeller diagrammatisk for vårt indre øye, kan vi si de primært tilhører en symbolsk og konseptuell dimensjon, da de ikke har noen materiell virkelighet utenfor deres tekstlige uttrykk.

På grunn av romanens maksimalistiske kompleksitet er det vanskelig å plukke og velge på denne måten, men for å begrense meg vil jeg følge Schimanskis beskrivelse, og ta for meg (1) sosiale, (2) individuelle og (3) interpersonlige aspekter. Jeg vil se nærmere på individuell identitet, på navnet og individets grenser, mens jeg – under sosiale aspekter – vil ta for meg romanens problematisering av individets frihet, på grensen mellom autonomi og «usynlige krefter», enten disse kreftene er av en supernaturlig eller politisk-økonomisk art. Jeg vil også se på romanens mange overlappende symbolske dikotomier, som Pynchon fremstiller i lys av opplysningsidealene.

Dikotomier som rasjonalitet/magi, fakta/fiksjon, teknologi/natur er konseptuelle grenseverdier som for Pynchon er eksemplariske for den binære tenkningen romanen på den ene siden problematiserer og på den andre siden aktiverer strategisk. Denne floken av dikotomier samler Pynchon i en av romanens minneverdige metaforer, Jacques de Vaucansons fordøyende and. Der Schimanski henviser til «the in-between of interpersonal relationships», vil jeg gjøre en lesning av forholdet Mason og Dixon imellom, før jeg vil forsøke å samle disse trådene – det individuelle, sosiale og mellommenneskelige – og vise hvordan Pynchons fremstilling av disse aspektene bidrar til aktiveringen av romanens utvidede grensepoetikk.

5.1 Identitetens grenser.

There may be no gods, but there is a pattern: names by themselves may have no magic, but the act of naming, the physical utterance, obeys the pattern (Pynchon, 2013, p. 383).

Individuelle psykologiske prosesser er viktige tema i Pynchons tidlige verker. I de tre første romanene retter Pynchon oppmerksomheten mot de komplekse strukturene og prosessene involvert i formasjonen av individuell identitet. Herbert Stencil, Thyrone Slothrop og Oedipa Maas skifter mellom ulike identiteter gjennom romanene, og sier noe om selvets natur i prosessen. Det Pynchonske selvet er ikke homogent og enhetlig, men fragmentert, utsatt for grensekryssinger i livsprosessen som forvandler det og avslører det som ustabilt, mangfoldig og heterogent. Dette er også sant for *Mason & Dixon*.

Idet Cherrycoke skal til å fortelle sin historie, forklarer han først hvordan han endte opp om bord på skipet *Seahorse*, sammen med Mason og Dixon. Han mimrer tilbake til «certain Crimes of my distant Youth [...] the Crime they styl'd 'Anonymity'» (Pynchon, 1997, p. 9). Cherrycoke hadde publisert usignerte «messages [...] Accounts of certain Crimes I had observ'd, committed by the Stronger against the Weaker,— enclosures, evictions, Assize verdicts, Activities of the Military», og ble følgelig «clapp'd in the Tower» (Ibid., pp. 9-10). Mens Cherrycoke var fengslet i England, begynte han å forstå at

my name had never been my own,— rather belonging, all this time, to the Authorities, who forbade me to change it, or withhold it, as 'twere a Ring upon the Collar of a Beast, ever waiting for the Lead to be fasten'd on... One of those moments Hindoos and Chinamen are ever said to be having, entire loss of Self, perfect union with All, sort of thing. Strange Lights, Fires, Voices indecipherable,— indeed, Children, this is the part of the Tale where your old Uncle gets to go insane (Ibid.)

Cherrycoke er en slik Pynchonesque mangfoldighet, et polyvalent individ i perfekt union med Alt, «sort of thing». Dette er også en altseende forteller og forfatters posisjon, i forhold til karakterene han eller hun skriver inn i, eller forteller om, i et verk. Forfatteren må til en viss grad *inn i* karakterene, forfatteren må forstå deres personlighet, hvordan de taler, hva de tror på, hvordan de ville handlet i en gitt situasjon. Det må være en viss kontinuitet i karakterfremstillingen, selv om karakterene endrer seg, og dette betyr at forfatteren må ut av seg selv, han eller hun må *imitere det andre*, om karakterene skal bli troverdige. Cherrycoke er en åpenbar fiksjon, og samtidig en åpenlys fiksjonskreatør. Han kan fortelle om, til og med, det han ikke kan se, høre, lukte eller huske. Han har tilgang på karakterenes drømmer og begjær, selv om det gjøres klart for leseren at han *ikke* har tilgang på dette. Cherrycoke er derfor, på mange måter, en pervertert fremstilling av litteraturens altseende fortellerstemme, med åpenlys kreativ kontroll over et narrativ med røtter i historisk aktualitet.

Kanskje er det et selvrefleksivt moment i sitatet ovenfor, der «the Authorities» er stedfortredere for tekstens autoritet, Pynchon, som bokstavelig talt *eier* navnet til romanens forteller. Vi kan også bemerke oss det fragmentariske momentet i denne setningen, for her bruker igjen Pynchon aposiopesen som en grensemarkør der hvor Cherrycoke brått beveger seg, uten verbalsyntaktiske bindeledd, fra «the Lead to be fasten'd on», til «One of those moments». Her ser vi Cherrycokes «broken memory» (Pynchon, 1997, p. 8) i arbeid, og observerer en mental splittelse, et assosiativt hopp i tankeprosessen, i måten han formulerer seg på. I tillegg kan vi observere at denne selvløsheten som Cherrycoke beskriver – hans «perfect union with All, sort of thing» – kanskje er et grunnlag for den spekulative onkelens fortellerevner. Cherrycoke er ikke mer enn en sentral del av Pynchons fiksjonelle og tekstlige maskineri, med tilgang på fortellermateriale på tvers av tid, rom og individuell erfaring. Selvet er, igjen, delt, fragmentert, flerfoldig, og objekt for kontekstuelle og interne skifter, både i romanens verden og i romanen-som-tekst.

Slik vi har sett er Eliza Fields' historie også en variasjon på identitetsmotivet, og det samme gjelder Zhangs metamorfose. Pynchons karakterer er, som Philip Dimdown sier, «selves entirely word-made» (Pynchon, 1997, p. 567). De beveger seg frem og tilbake mellom mer eller mindre stabile identitetstilstander og er, slik Dimdown minner oss om her, underordnet et autoritativt språk, en logosentrisme, et språk som *skaper*, et språk som *ødelegger* og *forvandler*. Navnet (med stor «N») er i seg selv et grensefenomen, en avgrensning, en skillelinje mellom det ene og det andre. Navnet sier med all sin kraft at *dette, dette akkurat her*, ikke er som *dette andre, dette utenfor*. Navnene, ordene våre, danner et grunnlag for divisjon, men hva skjer så når det også er en splittelse i navnets referent? Hva skjer når det er en forskjell *i* forskjellen, når identiteten er ustabil, når navnet avsløres som en fiksjon?

Her beveger vi oss mot og rører ved Derridas distinksjon mellom *différence* og *différance*. Denne distinksjonen er ikke merkbar i talespråket, det er ingen forskjell mellom *différence* og *différance*, med «e» eller «a», i muntlig fransk (Derrida, 2017, p. 475). Forskjellen er i skriften, forskjellen *i* forskjellen ligger i skriften, i navnet, identiteten og den logosentriske ordensimpulsen, impulsen mot å samle verden i koherente inndelinger, og denne interne forskjellen stiller identitetskategoriene i et tvilsomt lys (Lucy, 2004, pp. 25-26). Dette er noe av det Pynchon impliserer med å forme og døpe karakterene sine med noen ganger absurde, noen ganger etymologisk betydningsfulle navn, noen ganger med flytende identiteter, noen ganger sidestilt med

tvillinger, doblinger og par som både er forskjellige og like, som både hører sammen og er på avstand:

Just as the world through the looking glass is an estranged model of the ordinary world, the double is an estranged reflection of a person. An image of someone altered according to the rules of specular reflection (enantiomorphism), the double appears as a combination of features that preserve an invariant identity while having been rearranged. Applying the concept of right-left symmetry permits an exceptionally broad range of interpretations - the corpse is the double of the living, nonmatter of matter, ugliness of beauty, the criminal of the saintly, the insignificant of the great, and so forth - establishing a wide field of possibilities for artistic modeling (Lotman, 1994, pp. 381-382).

Pynchons roman er full av slike dobbelte modelleringer, det foregår en rekke interne speilinger i teksten. Slavene speiles av kolonistene; Mason med Dixon; Mason og Dixon med Hsi og Ho, Molly og Dolly, Pitt og Pliny; Mason og Dixons to klokker er speilinger av hverandre; Dixons kompass speiler Zhangs *Luo-Pan*, og speilet på romanens åpningssider speiler, er vitne til, hele Cherrycokes fortelling, i tillegg til alt som skjer i rammefortellingen. *Mason & Dixons* tekstlige vevnad er full av slike enantiomerer. Og dette begrepet, «enantiomer», derivert fra kjemien, er relevant, ikke bare gjennom Lotmans bruk av det, men også i analogi til ett av romanens mange selvrefleksive symboler – Oolitt-krystallene – som Mason og Dixon tar en nærmere titt på gjennom «a powerful Glass» i kapittel 55 (Pynchon, 1997, p. 547).

Oolitten beskrives som «a fine structure of tiny Cells, each a sphere with another nested concentrickally within, much like Fish Roe in appearance» (Ibid.). Vi kunne like gjerne beskrevet romanen som en slik fin struktur av mikroverdener, av mikronarrativ og mikrometaforer, hver og en med en annen «nested concentrickally within». Oolittene – hver «tiny Cell», eller hver ooide i dem – ser ut som *fiskerogn*, altså er hver celle eller ooide tilsynelatende identisk med alle de andre – men det *er* samtidig en forskjell her, hver celle i strukturen er et *individ*; en enkelt bestanddel innlemmet i en større struktur. Igjen vender vi tilbake til ampersanden, som vi har analysert som markør for en samtidig likhet og forskjellighet, en samtidig forbindelse og distanse. Romanen er en slik struktur, full av entantiomerer, full av vregte speilinger som synliggjør en forskjellenes forskjell, en polyvalent ordensperspektivisme, og en umulig og samtidig nødvendig grense mellom hver av de små cellene i strukturen, mellom hver *individuelle identitet*.

Grensene-i-grensene, grensene i navnene og ordene og begrepene, må sees som *konseptuelle* og *symbolske* grenser, eller mer generelt; de peker på problemet i representasjonens grenser. Representasjonen av virkeligheten, enten vi snakker om en billedlig, historisk, kartografisk eller litterær representasjon, vil til en viss grad alltid være arbitrær og vilkårlig, den vil ha

ideologiske og politiske implikasjoner, og Pynchon vil gjøre oss bevisst denne destabiliseringen, han vil åpne oss opp til muligheten av andre, alternative «virkeligheter» og «sannheter». Habituell ontologisk erfaring starter *her, på denne siden*, og den kunstneriske representasjonen, den kunstneriske underliggjøringen, kan tillate oss glimt av det *bortenfor, på den andre siden*.

Å tillate det som er utenfor oss selv, utenfor det en kjent Pynchon-fan har kalt vår «*default setting*» (Wallace, 2005), å tillate dette å gjøre entré, eller selv å gå inn i det for å tillate det å forvandle oss og vårt perspektiv, for å lære oss å se noe nytt. Dette er del av hva litteraturen handler om, dette er del av hva en humanistisk utdanning handler om; å åpne for en, i det minste, midlertidig transcendering av selvet, eller, for å parafrasere Paul Celan; å møte det «fullt ut andre», i «apekattene og automatenes» verden (Celan, 2003). Litteraturen, kunsten, har dette til felles med den religiøse, spirituelle, eller psykedeliske erfaring; den kan tillate oss glimt av noe utenfor oss selv og minne oss om Whitmans berømte linjer; at vi alle, inkludert Rev^d Wicks Cherrycoke, Mason og Dixon, «contain multitudes» (1993, p. 76).

5.2 Individet på grensen mellom frihet og kontroll.

Det er også en grense mellom forståelsen av selvet, identiteten, viljen, som en *tilhørighet*, en grense mellom hvorvidt vi *eier* våre egne navn, vår egen vilje, våre egne psykologiske drifter og profiler, eller om disse størrelsene er utsatt for påvirkning, kontroll og eierskap situert andre steder, hos makthavere, hos kapitalkreftene, hos *systemet*? Dette er noen av spørsmålene Pynchon stiller med sin paranoia-infuserte fiksjon, som, sammenliknet med *V.*, *CoL49* og *Gravity's Rainbow*, får et noe annerledes uttrykk i *Mason & Dixon*. Romanen er iscenesatt tidligere i historien, til perioden hvor globaliserte maktnettverk først begynte å ta form og informasjonsflyten var begrenset til trykkpressens kapasiteter. I Pynchons tidlige verker er paranoiaen og konspirasjonen et allment faktum, en allmenn spekulasjonspendel, innlemmet i tekstene som en teknisk strategi, mens det, i *M&D*, ligger mer i bakgrunnen, som usikkerhet, mulighet og potensiale, skjult i verdens første globale makt og handelsnettverk – de britiske og nederlandske østindiske kompaniene, jesuittene, frimurerne og, anakronistisk nok, Illuminati (som til tross sine røtter i det attende århundret, ble gjenoppfunnet og popularisert som konspirasjonsteori på 60-tallet, blant annet gjennom R.A. Wilson og P. Thornleys misinformasjonskampanje i *Playboy*) (Galer, 2020).

Hos Homer er det gudene på Olympen som er det mytologiske universets kontrollinnehavere. Det er gudene som kaster Odyssevs ut på sine eventyr, og etter hvert som den religiøse historien beveget seg fra paganisme til monoteisme, havnet dette ansvaret hos den ene

guden eller den andre. Hos Pynchon har det forsynsdrevne universet blitt ført gjennom opplysningstidens og modernismens kjøttkvern, og kausalkreftene ligger nå i opposisjonen mellom menneskeskapte maktstrukturer og det overnaturlige, samtidig som det overnaturlige gradvis innlemmes i fiksjonens verden, særlig eksemplifisert i den gotiske tradisjonen. I sitt essay, «Is It O.K. To Be A Luddite?», skriver Pynchon at den gotiske romanen har sine røtter

in deep and religious yearnings for that earlier mythical time which had come to be known as the Age of Miracles. In ways more and less literal, folks in the 18th century believed that once upon a time all kinds of things had been possible which were no longer so. Giants, dragons, spells. The laws of nature had not been so strictly formulated back then. What had once been true working magic had, by the Age of Reason, degenerated into mere machinery. Blake's dark Satanic mills represented an old magic that, like Satan, had fallen from grace. As religion was being more and more secularized into Deism and nonbelief, the abiding human hunger for evidence of God and afterlife, for salvation - bodily resurrection, if possible - remained. (Pynchon, 1984a)

Det finnes lommer av det fantastiske, magiske og overtroiske strødd utover *Mason & Dixons* fiksjonelle verden. Disse to «menn av vitenskapen» må hele tiden forholde seg til dikotomien mellom en empirisk verden og en verden full av «Tellurick Forces», «Invisible Forces», spøkelser, golemmer og andre magiske fenomener. De gjenværende, overtroiske smulene fra miraklenes tidsalder Pynchon refererer til, og som han mener lever videre gjennom «turn-of-the-century tarot cards, space opera in the pulps and the comics, down to "Star Wars" and contemporary tales of sword and sorcery» (Ibid.), er sentrale ideologiske og kausale kulisser i romanuniverset. Vinden er et eksempel; en galskapsinduserende vind som på St. Helena bringer med seg spøkelser fra fortiden og som gjennom romanen er fylt med kraften til å åpne opp grensene mellom realistiske og fantastiske virkeligheter.

Med disse observasjonene av 1700-tallets gotiske litteratur, gir Pynchon oss noen sjeldne innblikk i hans egne litterære bakgrunn, og grunnlaget for det neo-gotiske momentet i mange av romanene hans. For Pynchon er den gotiske romanen, og særlig Mary Shelleys *Frankenstein*, vel verdt å lese, «for all the reasons we read novels, as well as for the much more limited question of its Luddite value: that is, for its attempt, through literary means which are nocturnal and deal in disguise, to *deny the machine*» (Pynchon, 1984a). Maskinen må her sees i bredest mulig forstand. Maskinen er maktapparatene, maskinen er opplysningstidens rasjonalitetsideal og tekno-kapitalen. Maskinen er 1700-tallets kartografi, astronomi og vitenskap generelt, og som Cherrycoke sier på et tidspunkt:

These times are unfriendly toward Worlds alternative to this one. Royal Society members and French Encyclopaedists are in the Chariot, availing themselves whilst they may of any occasion to preach the Gospels of Reason, denouncing all that once was Magic, though too often in smirking tropes upon the Church of Rome,— visitations, bleeding statues, medical impossibilities,— no, no, far too foreign. One may be allowed an occasional Cock Lane Ghost,— otherwise, for any more in that Article, one must turn to Gothick Fictions, folded acceptably between the covers of Books. (Pynchon, 1997, p. 359)

Dette er et direkte ekko fra Luddite-essayet, og det sier noe om Pynchons syn på litteraturens eksistensberettigelse. Litteraturen, fiksjonen, fantasien og *magien* kan åpne oss opp til «Worlds alternative to this one»; litteraturen kan genere alternative fremtider, alternative muligheter. Litteraturen kan bidra, som en parallell til kartografien – sett at begge er representasjonsformer, begge er kulturteknikker med performative politiske, sosiale og ideologiske dimensjoner – til å redefinere den menneskelige tilstand. Problemet er bare at det, iboende i litteraturen, ligger en *løgn*, en løgn som på 60- og 70-tallet fikk sin parallell i konspiratoriske narrativ, født i lys av drapet på Kennedy og Watergateskandalen. I *M&D* sporer Pynchon disse konspiratoriske elementene tilbake til 1700-tallets imperialistiske ekspansjon og ekteskapet mellom imperiet og vitenskapen, mellom makten og historiografien.

Gjennom hele romanen stiller Mason og Dixon seg tvilsomme til deres egne autonomi, og til grenselinjens moralske og etiske konsekvenser. De arbeider «in service of the Line», som om linjen i seg selv har aktørskap. De spekulerer over hvem det er som «truly owns [the Line]». Harland mener det er «the Army», mens Dixon foreslår «the Indians» og Mason «the Penns» (Pynchon, 1997, p. 468). Mot slutten av kapittel 71 diskuterer Mason og Dixon deres egne oppdragsgivere, Kongen og The Royal Society, og «the Element common to [...] Ev'rywhere they've sent us,— the Cape, St. Helena, America» (Ibid., p. 692). Elementet felles for alle disse stedene, det skyggeaktige elementet gjennom hele romanen, er slavene (og markedet som legger til rette for [slave]handel):

Ev'ry day at the Cape, we lived with Slavery in our faces,— more of it at St. Helena,— and now we are here again, in another Colony, this time having drawn a Line between their Slave-Keepers, and their Wage-Payers, as if doom'd to re-encounter thro' the World this public Secret, this shameful Core [...] Didn't we take the King's money, as here we're taking it again? whilst Slaves waited upon us, and we neither one objected [...] Where does it end? [...] America was the one place we should *not* have found them [...] I don't trust this King Mason. I don't think anybody else does either. (Ibid., pp. 692-693)

Dixon er helt klart den mer idealistisk orienterte av de to, det er Dixon som faktisk slipper løs en gruppe slaver i kapittel 72, og det er ofte han som stiller spørsmål til de moralsk-etiske

implikasjonene i kompanjongenes oppdrag. Mason er til stadighet for opptatt med sine melankolske adspredelser. Men begge to er mistenksomme ovenfor oppdragsgiverne.

I kapittel 25 diskuterer de to deres kommende oppdrag i Amerika. De mistenker at de blir sendt av gårde, «bound to fail», av «evil folk, the lot, your Royal Society...?» (Pynchon, 1997, p. 251). De spekulerer over forbindelsene mellom disse mektige institusjonene, og hvorvidt «Charter'd Companies may indeed be the form the World has now increasingly begun to take» (Ibid., p. 252). Tidligere spør Dixon, «are we being us'd, by Forces invisible [...]?» (Ibid., p. 73), og paranoide spekulasjoner er ellers spredt utover romanen, i ulike former og uttrykk.

Den nederlandske enklaven på Afrikas sydspiss er gjensøkt av «a Collective Ghost [...] The Wrongs committed Daily against the Slaves [...] charm'd invisible to history, invisible yet possessing Mass and Velocity» (Pynchon, 1997, p. 68). På St. Helena regjerer også en mistanke om usynlige, mørke krefter, og dette speiles av den Amerikanske paranoiaen som lurker i skyggene hvor enn Mason og Dixon beveger seg idet de ankommer det nye kontinentet. Selv om paranoia-tematikken i *M&D* har vært et kontroversielt tema (Kopp, 2004, pp. 197-202), må vi si oss enige med Mannfred Kopp og si at det paranoide elementet utvilsomt er til stede også i denne teksten, men med et annet, mindre eksplisitt uttrykk enn i Pynchons tidlige verker.

I *M&D* er individets frihet situert på en symbolsk grense mellom makten, kontrollinnehaverne og usynlige, magiske krefter – predikamentet i «The Age of Reason» som den gotiske romanen ifølge Pynchon svarer til – i en kontinuerlig usikkerhet. Vi får aldri noe endelig svar på hvor disse usynlige kreftene stammer fra, men de ligger i skyggene, konfluerte og sammensatte, i vinden på sørsiden av St. Helena, i markedets usynlige hånd, i flere av karakterenes spekulasjoner og i tavernaer rundt om i Amerika, hvor Mason og Dixon finner «secret society meetings in the back rooms of ev'ry place they visit» (Pynchon, 1997, p. 290).

I kapitlene som leder opp til diskusjonen mellom Zhang og Zarpazo, hvor de to representerer hver sin side av antagonismen mellom jesuittene og *Feng-Shui*, begynner Dixon å bebreide oppdraget. «We are Fools», sier han; «We shouldn't be runnin' this Line...?», mens Pynchon legger inn noen kroppsspråkbeskrivelser som tyder på at Mason ikke helt vil erkjenne hva Dixon spør om. Mason «regards his Cup of Claret». Mason «begins fiddling with his Queue, bringing it first over to one Shoulder, then the other». Og idet Dixon spør igjen, «something invisible's going on, tha must feel it, smell it...?», svarer Mason med en skuldertrekking og erkjenner at dette bare er et resultat av «American Politics» (Pynchon, 1997, p. 478). Videre på

neste side diskuterer de dette usynlige som Dixon henviser til. De lurar på om Maskelyne er en fransk spion. De lurar på om Jesuittene og Frimurerne har en «intention that the Numbers nocturnally obtain'd be set side to side, and arrang'd into Lines, like those of a Text, manipulated till a Message be reveal'd», eller om plottet er mindre «Mystickal», og heller «form'd in the interest of Trade» (Ibid., p. 479).

Alt dette er svært karakteristisk for den konspiratoriske tenkningen – den postmoderne paranoiaen – som Pynchon var opptatt med i sine tidligere verker. Selv om ikke anti-paranoiaen fra *V.*, *G.R.* og *CoL49* er like lett å identifisere i *Mason & Dixon*, er usikkerheten – en viktig komponent av anti-paranoiaen – en kontinuerlig tilstedeværelse gjennom romanen. Igjen er dette et eksempel på Pynchons anakronismer, dette grensefenomenet som binder 1700-tallet sammen med moderne tid og tillater Pynchon å vise hvordan frøene til de paranoide tendensene i siste halvdel av 1900-tallet, allerede ble sådd i *the Age of Reason*, i dikotomien mellom den gamle magien, den nye vitenskapen og det imperialistiske prosjektet. Dette former en rekke konfluerte speilinger, en rekke dikotomiske enantiomerer, som sammen former en analogi til Oolittene, hvor individet av det attende århundret (og individet av moderne tid?) ligger «nested concentrickally» (Pynchon, 1997, p. 547) i en sammensatthet hvor makten, vitenskapen, det moderne prosjektet, og forsynet, magien, fantasien og fiksjonen befinner seg i en «perilous Flux» (Ibid., p. 545).

5.3 Vaucansons mekaniske and: Grensene mellom Pynchons dikotomier.

when the curves of research and development in artificial intelligence, molecular biology and robotics all converge. Oboy. It will be amazing and unpredictable, and even the biggest of brass, let us devoutly hope, are going to be caught flat-footed (Pynchon, 1984a).

I *Mason & Dixon* er Vaucansons mekaniske, fordøyende and et prakt eksempelpå den gotiske romanens innflytelse. I denne anden finner Pynchon muligheten til å innlemme dikotomien i det attende århundrets kollektive imaginasjon, i opplysningstidens tautrekkingskonkurranse mellom overtroen, magien, mirakelet, urealismen – og rasjonalismen, vitenskapen, realismen og maskinen. Pynchon finner, implisitt i Vaucansons *motivasjon*, implisitt i det natur-mimetiske begjæret, i Vaucansons «herming» av skapelsen og i begeistringene denne anden – som *tilsynelatende* kunne både spise, fordøye, rygge og parkere en Snickers – utløste i det franske publikummet; vi kan se for oss at det, implisitt i alt dette, ligger et skjult antroposcenisk begjær rettet mot å erstatte det forsynsdrevne universet og ta gudenes plass som jordens og naturens herskere.

Hos Pynchon er ikke Vaucansons and bare en teknologisk etterlikning av naturens sykluser, men den utvikler også etter hvert evnen til å fly. Den animeres gradvis gjennom flere utviklingsstadier, fra automat til fullverdig, fordøyende and, til språkmestrende, bevisst og elskende and, og videre til engel og guddomsstatus. Vaucansons and kan etter hvert bli usynlig, den kan fly i lysets hastighet og utføre mirakler som Armand Allégres skytsengel, og den blir etter hvert en omnipotent tilstedeværelse i Pynchons fiksjonelle Amerika. I anden har Pynchon fremstilt en anakronistisk allegori, en ny *Frankenstein*, hvor det, implisitt i den abstrakte ideen bak Vaucansons oppfinnelse, allerede er bakt inn noen frø for fantasien, noen frø som fort kan spire og bli til superheltene i Marvel-universet eller «turn-of-the-century tarot cards, space opera in the pulps and the comics, down to "Star Wars" and contemporary tales of sword and sorcery» (Pynchon, 1984a, ingen sidehenvisning). Implisitt i denne ideen ligger allerede den amerikanske underbevissthetens obsesjon med neomytologiske fenomener som Bigfoot og UFOer, her ligger allerede *New Age*-kulturen og konspirasjonsteoriimpulsen, og samtidig ligger det, implisitt i denne anden, et begjær etter maskinen, teknologien og et uttrykk for det antropoceniske forholdet mellom mennesket og naturen.

Anden er et eksempel på den gotiske motsetningen mellom rasjonalitet og overtro, men den er også en balansering av disse binaritetene, eller et uttrykk for porøsiteten, for uklarheten i grensene dem imellom. Anden er en av romanens mest slående enantiomerer – et grensefenomen som gjenspeiler flere av romanens sentrale tematiske strømlinjer. Samtidig bærer den i seg, slik også David Cowart observerer, romanens politiske implikasjoner, eller Pynchons «Luddite Vision» (Cowart, 2011, pp. 136-158), der hvor anden på mange måter hermer den gotiske tradisjonen og *fornektelsen av maskinen*, for igjen å parafasere Pynchons Luddite-essay (1984a).

Anden har røtter i historisk aktualitet, men hos Pynchon blir den en overdreven fiksjon. Den eksisterer på grensen mellom romanens faktuelle og fiksjonelle elementer, på grensen mellom maskin og natur, teknologi og magi. Uavhengig av Pynchon, oppdager Daniel Cottom (1999) en interessant parallell mellom det attende århundret og vår tid, manifestert i Vaucansons oppfinnelse:

As Vaucanson's works illustrated, the production of song [og det estetiske produktet generelt] and the production of excrement posed identical challenges to the eighteenth century precisely because the identification of the cultural with the biological product had become a real possibility. In an age of mechanical digestion, one of the central problems of aesthetic judgment must be to distinguish between art and shit (Cottom, 1999, p. 71).

Etter at Marcel Duchamp stilte ut sitt signerte pissoar, og krysset grensene mellom kunsten og det dagligdagse objektet, har grensene mellom kunst og ekskrement blitt mer og mer utydelige. Grensene mellom det «vakre» og det «stygge» har blitt uklare, og utydeliggjøringen av disse grensene har i dragsuget dratt med seg selve definisjonene av «stygt» og «pent». I postmodernismen blir slike dikotomier oppløst, og Pynchons litterære produksjon er ikke noe unntak her. Disse grensene – mellom det vakre og stygge, mellom fakta og fiksjon, mellom galskap og fornuft, osv. – er konseptuelle og symbolske; deres eksistensberettigelse er avhengig av et fortolkende subjekt og eksisterer først og fremst i imaginasjonens og språkets immaterialitet.

I kapittel 37, hvor Armand Allégres først forteller Mason og Dixon om Vaucansons and, er talen hans saturert med flere retoriske grensefigurer som eksemplifiserer Pynchons strategiske, mangesidede grensepoetikk i *M&D*. Slik Cottom også observerte, huskes Vaucanson først som «The Man Voltaire call'd a Prometheus» og «for having *trespassed the borders of Taste*» (Pynchon, 1997, p. 372, min utheving). Den franske kokken fortsetter, og spekulerer om det var Vaucansons «commitment of Ingenuity unprecedented, toward making All authentic [and] this very Attention to Detail [...] which has sent [the Duck] out the *Gates of the Inanimate*» (Ibid., min utheving). Videre poengterer Armand at Vaucansons intensjon var å repetere,

for Sex and Reproduction, the Miracles he'd already achiev'd for Digestion and Excretion. "Who knows? that final superaddition of erotick Machinery may have somehow nudg'd the Duck *across some Threshold of self-Intricacy*, setting off this Explosion of Change, from Inertia toward *Independence, and Power* (Ibid., p. 373, første utheving er min).

Metamorfosen «carries it *beyond* our Control», og med sine supernaturlige krefter kan anden «*penetrate* all known Fortification, solid walls being as paper to this Juggernaut» (Ibid., p. 274, mine uthevinger).

Anden har krysset Atlanterhavet i Armand Allégres fotspor, tatt med seg sine abstrakte implikasjoner, og innlemmet dem i den Amerikanske (under)bevisstheten. Den er, på alle mulige måter, en grensesprengende and. Oppfinnelsen var grensesprengende på Vaucansons tid, og i Pynchons fiksjonsunivers blir anden et sentralt pendelfeste for romanens utvidede grenseestetikk. Den representerer forflytningen av europeisk kultur og europeiske verdier, den representerer forflytningen av kunstens estetiske grenser, grensene mellom fiksjon og fakta, magi og vitenskap, og grensene for menneskets kontroll over menneskeskapte produkter. Kanskje representerer anden også denne faren Pynchon advarer om i Luddite-essayet, siden den, i *M&D*, er et anakronistisk-

allegorisk eksempel på en kunstig intelligens som utvikles forbi skaperens kontroll. Teknologien er en kuttende, blødende kant, den er et grensefenomen som gang på gang, opp gjennom historien, har vist seg å ha uforutsette konsekvenser, «[and] Oboy. It [is] amazing and unpredictable» (Pynchon, 1984a).

5.4 “The perilous Boundaries between Themselves”: Vennskapets grenser.

Pynchon var, frem til 90-tallsromanene, først og fremst kjent som en ideenes forfatter. Mellommenneskelige relasjoner – selv om de alltid vil være et element i romaner hvor karakterer samtaler og interagerer med hverandre (finnes det romaner *uten* dette?) – er helt tydelig en annenprioritet for Pynchon i de tidlige verkene. Det finnes likevel øyeblikk av varme også her. Kjærlighetsaffæren mellom Roger Mexico og Jessica Swanlake, eller Franz Pöcklers fortelling fra *G.R.* er slike pusterom, men disse scenene er unntak i en roman ellers saturert med en apokalyptisk undertone.

Med *Vineland* har noe endret seg, her er far-datter-forholdet mellom Praire og Zoyd portrettert varmt og humoristisk, og Praire står som en motstandskraft til meningstapet, til uttappingen av den håpefulle 60-talls-ånden foreldrene hennes er ofre for (i kontekst av Nixons og Reagans presidentskap). I introduksjonen til *Slow Learner* beskriver Pynchon selv dette åndstapet, «this slow escalation of our helplessness and terror» som «[a] spectrum of impotence» og på dette spekteret ligger skriveakten og «its feeble good intentions» (Pynchon, 1984b, p. 19). Dette ser vi også i *Mason & Dixon*. Atmosfæren er varmere, mer familiær og nostalgisk, og eksemplarisk for det Schaub har kalt Pynchons «new compassion» og «forgiving pastoralism», som han mener er «strategies for getting over the hump of apocalypse» (Schaub, 1998, p. 201). Vennskap er del av denne nye, pastoralske medfølelsen, og om *Mason & Dixon* handler om linjer og grenser, handler den også om linjene og grensene venner imellom. Portretteringen av Mason og Dixon, og vennskapet dem imellom er et holdepunkt i romanen, som tillater Pynchon å innlemme vennskapets mellommenneskelige grenser i *M&Ds* utvidede grenseestetikk.

Mannfred Kopp retter oppmerksomheten til John H.B. Latrobes *The History of Mason and Dixon's Line* og påpeker at «It must certainly have been difficult for Pynchon to fully develop his central characters, because there is little information on the authentic Mason and Dixon» (2004, p. 133, fotnote 19). Latrobe hadde det samme problemet, og måtte ty til en håndskriftanalyse av de historiske Mason og Dixons signaturer for i det minste å gi et inferert portrett av de to vitenskapsmennene. Denne håndskriftanalysen har antakelig, slik Kopp viser, vært informativ for

Pynchons egen portrettering av de to. Fra Latrobes analyse kommer det frem at Masons signatur ser ut til å være møysommelig og tålmodig nedført på papiret. Signaturen er skrevet

slowly and carefully, and with very great uniformity in its size [...] a dot has always been patiently made, from which to start the first hair-stroke of the M. [...] In no signature, of many hundred, has the entire surname been written without taking the pen twice from the paper [...] I infer, from these small hints, that Mason was a cool, deliberate, pains-taking man, never in a hurry; a man of quiet courage, who crossed the Monongahela with fifteen men, because it was his duty to do so. (Latrobe, i Kopp, 2004, pp. 133-134, fotnote 19)

I kontrast til denne analysen beskriver Latrobe Dixons signatur som variabel, noen ganger stor og «sprawling as a schoolboy's», og noen ganger veldig liten; noen ganger er x-en skrevet som to c-er plassert rygg til rygg, i «the roughest cross», og Latrobe sier det ser ut til at Dixon til tider har skrevet signaturen sin tilnærmet like pent som Mason, men at dette åpenbart var «an effort». Av disse observasjonene konkluderer Latrobe at Dixon «was a younger man, a more active man, a man of an impatient spirit and a nervous temperament, just such a man as worked best with a sober-sided colleague» (Ibid.).

Det er noen åpenbare paralleller mellom Latrobes analyse og Pynchons fremstilling av sine fiksjonelle varianter. I brevvekslingen mellom Mason og Dixon i kapittel to er Dixons brev velskrevet, høflig og ydmykt, mens han avslører noen måneder senere at «whilst composing this, he had deliberately refrain'd from Drink. 'Went through twenty Revisions, dreaming all the while of the Pint awaiting me down at the Jolly Pitman'» (Pynchon, 1997, p. 12). Dixon er karismatisk, han er noen tommer høyere enn Mason, «sloping more than towering», og kledd i et øyefangende kostyme, «often causing future strangers to remember them as Dixon and Mason» (Ibid., p. 16). Dixon har noen anakronistiske tendenser, og vi kan gjerne tenke oss at han ikke hadde skilt seg mye ut i karakterbuketten i en av Jack Kerouacs romaner. Uniformen hans «accords with neither his Quaker Profession, nor his present Bearing,— a civilian Slouch grown lop-sided, too often observ'd, alas, in Devotees of the Taproom» (Ibid.).

Mason, på sin side, trekker ikke til seg særlig oppmerksomhet, Dixon «is amus'd at Mason's nearly invisible Turn-out, all in Snuffs and Buffs and Grays» (Ibid., p. 17), og til forskjell fra Dixon – som foretrekker kaffe og øl – drikker Mason gjerne te eller vin. Mason er selvbevisst og «ever inclined to suspicion» (Ibid., p. 16). Idet de først treffes frykter han at Dixon er skuffet over inntrykket. Mason har et dyptliggende savn etter sin avdøde hustru, Rebekah, og har fått vite at han lider av «Hyperthrenia, or 'Excess in Mourning'» (Ibid., p. 25). Masons melankolske temperament står i kontrast til Dixons muntre og livsbekreftende lekenhet, og dette er noe vi kanskje ikke kan

inferere like klart fra Latrobes håndskrifttyding. Mason innrømmer at han nesten kastet brevet fra Dixon idet han så hvor det ble sendt fra, og dette avslører kanskje en utålmodighet og et temperament som ikke går helt overens med Latrobes beskrivelse. Likevel er det en slående overførbarhet mellom Latrobe og Pynchons karakteriseringer, og dette blir enda tydeligere etter hvert som vi blir nærmere kjent med de to protagonistene, gjennom deres interaksjon med omgivelsene i romanuniverset.

Til tross Masons mistanker om at Dixon ikke liker ham, og deres gjensidige «greatly mistaken [first] impression» (Ibid., p. 16), går dette første møtet bedre enn forventet. «Mason, having expected some shambling wild Country Fool, remains amiably puzzl'd before the tidied Dixon here presented» (Ibid., p. 17), og det tar ikke lang tid før dette ferske samarbeidet vil utfordres, idet de, om bord på *Seahorse*, blir angrepet av den franske flåten. Etter dette sjøslaget, som Pynchon for øvrig har fremstilt som en mesterfull etterlikning av 17- og 1800-tallets sjøslagslitteratur, blir det i retrospekt klart for dem begge at

In the crucial moments, neither Mason nor Dixon had fail'd the other. Each had met in the other's Gaze for a slight moment before Duty again claim'd them,— the Vapors rising from the Wounds of dying Sailors smoothing out what was not essential for each to understand.

For the moment, they know they must stand as one, tho' not always how. (Ibid., p. 42)

Dette poetiske og (kan vi si?) vakre bildet av et vennskap i tilblivelse, av båndene som blir skapt når motgang visker ut det ikke-essensielle, blir begynnelsen på Mason og Dixons gryende brorskap. Sikkerheten i vennskapet Mason og Dixon imellom materialiseres i dette øyeblikket, til tross deres forskjeller, og videre på reisen deres til Sør-Afrika, videre til St. Helena og inn i Amerika, vil dette vennskapet bli sterkere, og sterkere. Allerede under Dixons midlertidige fravær, mens Mason er på St. Helena, begynner Mason å savne sin nye kompanjong. Masons savn etter Rebekah virker å heles av Dixons nærvær, og etter hvert som de kommer til den nye verdenen, og ryktet om de to begynner å spre seg, vil de bli et udelelig par, i ånden av Cervantes' Don Quijote og Sancho Panza.

I kapittel 39 reiser de to heltene hver sin vei, for første gang siden St. Helena. I en lang parentes stilles det igjen tvil til Cherrycokes beretning, og *dokumentering* blir igjen stilt opp mot spekulative antakelser. Rev^d Wicks *antar* at Dixon først reiste til Annapolis: «'How assume?' objects Ives. 'There's no Documents, Wicks?'" (Pynchon, 1997, p. 393). Dette til tross, fortsetter Cherrycoke narrasjonen, og Dixon reiser sørover, mens Mason (i neste kapittel) reiser nordover, begge på hvert sitt sideeventyr. Idet de igjen møtes – og faktisk møter Mr. LeSpark, fra

rammefortellingen – på «the infamous Lepton Ridotto» (Ibid., p. 410), blir begge to gjenkjent som «Astronomers of London». Dixon påpeker at «Really, I'm oahnly a County Surveyor...? He's the Astronomer...?», idet identitetene deres begynner å forveksles.

Ekfrasen som markerer begynnelsen på ridotto-episoden minner om *Anubis*-episoden i *Gravity's Rainbow*, hvor en sirkulær orgie om bord på «a ship of all nations», utspiller seg, og hvor Slothrop gjennomgår en av sine identitetstransformasjoner. Inne på «the infamous Lepton Ridotto» passerer Mason og Dixon gjennom «doorways, [they] cross anterooms» og kommer til en «grand Archway, above which, carv'd in flowing pink Marble, naked Men, Women, and Animals writhe together in a single knotted Curve of Lustfulness» (Ibid., p. 413). Inne på ridottoen er asymmetriene slående. Her prøver Dixon å «stand his ground even as his partner has begun to walk away rapidly backwards», Mason føler at parykken hans «doesn't feel quite... symmetrick», og slaveorkesteret er kledd med hvite parykker (legg merke til fargesymbolikken). Lenger inn i Lepton Castle, «Somewhere beyond the curve of a great staircase, Gongs, each tun'd to a different Pitch, are being bash'd», inne i et annet «great dom'd room, the Roof being a single stupendously siz'd Hemisphere of Glass», hvis andre halvdel skal befinne seg «somewhere out in America, tho' where exactly, neither Lord nor Lady [Lepton] is eager to say» (Ibid., p. 420).

Ridottoen er nok en gang et spill på underverden-analogien som E.L. Smith har behandlet i sin ovennevnte studie, *Thomas Pynchon and The Postmodern Mythology of The Underworld* (2012). Her inne er det «Castle Ghosts» og ubestemmelige og navnløse personer, bare referert til som «a calm voice at [Masons] elbow» eller en «ominous Shadow» (Ibid., p. 414) som kommer med ulike bemerkninger om de to protagonistene. Den *Unheimliche* skyggen

advises [Mason and Dixon]— you have fallen, willy-nilly, among a race who not only devour Astronomers as a matter of habitual Diet, but may also make of them vile miniature 'Sandwiches' [...] and then *forget to eat* them. Your only hope, in this room, is to impersonate so perfectly what they assume you to be, that instincts of Predation will be overcome by those of Boredom

Ridottoen er «a Paradise of Chance»; her kommer usikkerhetspoetikken til verks, og alt blir ren ambiguitet og asymmetri. Lepton Castle er en virtuell kinesisk eske, hvor Mason og Dixon traverserer over og gjennom en rekke terskler som hver og en markerer at scenen utvikles til en crescendo, et kaos, hvor identiteter blandes og skiftes ut, hvor alt er, så å si, «tun'd to a different pitch». Scenen, sammen med de to foregående kapitlene, hvor Mason og Dixon skilles, er nærmest en markering av at de to igjen kolliderer, som to atomer, og blandes, mikses; blir til én igjen.

Flere steder i romanen impliseres det at de to er tvillinger (Se, pp. 138, 315, 689), og det er først når oppdraget kommer til sitt endepunkt, idet de når The Great Warrior Path – «a boundary line» (Pynchon, 1997, p. 646) – at en frikobling finner sted. I retrospekt tenker Cherrycoke tilbake på øyeblikket da de to når denne terskelen, og undrer seg om hvorvidt

for some couples, however close, Love is simply not in the cards. So must they pursue other projects instead,— sometimes together, sometimes apart. I believe now, that their Third Interdiction came when, at the end of the eight-year Traverse, Mason and Dixon could not cross the perilous Boundaries between themselves. (Pynchon, 1997, p. 689)

Til tross Cherrycokes «perhaps» her, får vi, imot slutten av romanen, enda et vennskapelig varmt, men også delvis pinlig, øyeblikk mellom de to vennene, som til tross deres ulikheter, til tross deres verbale disputer til tid og annen (som ofte minner om stereotypiske krangler mellom gamle ektepar), har vokst nærmere hverandre, fjernere fra hverandre, og nærmere hverandre igjen, alltid i et svingende sikk-sakk mønster:

Gave thee a rough time, didn't I, Friend." Reaching to rest his hand for a moment upon Dixon's Shoulder, before removing it again. "Oh," Dixon nodding away at an Angle from any direct view of his Partner's Face, "as rough times go,...the French were worse...? Then five Years of Mosquitoes, of course—" The old Astronomers sit for a while in what might be an Embrace, but that they forbear to touch.

De to er både sammenslått og delt, både like og ulike, de berører hverandre uten berøring. Selv om analogien jeg nevnte ovenfor, til Quijote og Sancho Panza, er åpenbar og fristende, vil kanskje en annen karakter fra samme tidsperiode, Hamlet, hjelpe oss enda lenger på vei.⁵ For kan vi ikke si at Mason og Dixon på mange måter er to sider av Hamlets person? Mason, med Hamlets melankoli; Mason, som ser spøkelseser og dras mot dødsriket. Dixon, med Hamlets sosiale kompetanse, med Hamlets karisma og livskraft. Vi har jo allerede, i forrige kapittel, sett at Pynchon bruker Shakespeares klassiker som en intertekstuell kompanjong i romanen, og idet vi begynner å se for oss Mason og Dixon «as one» (Pynchon, 1997, p. 42), idet karakterer de møter i Amerika – faktisk også idet kildene til Cherrycoke – begynner å blande mellom de to, idet identitetene deres blir utskiftbare, og idet vi begynner å møte speilinger av dem (Molly og Dolly, Darby og Cope, Hsi og Ho), blir det klart at de to, grensene dem imellom, samt grensene mellom de to og andre tvillinger og par, befinner seg i en «perilous flux» (Ibid., p. 545), en personlighetsambiguitet Hamlet kanskje er litteraturhistoriens første virkelige representant for.

⁵ For mer om *Mason & Dixon* og *Hamlet*, se: Wallhead, C. (2014). *Mason & Dixon and Hamlet. Orbit: A Journal of American Literature*, 2(2). <https://orbit.openlibhums.org/article/id/468/>

De interpersonlige grensene i romanen er like ustabile som de tekstlige grensene, like porøse som individets interne identitetsgrenser, og i *Mason & Dixon* mestrer Pynchon å bevare, både det metafysiske nivået av slike inter- og intrapersonlige grensesoner, og samtidig det sosiale, personlige og psykologiske nivået. *Mason & Dixon* er i dette henseende en flersidet utforskning av de komplekse prosessene involvert i ethvert sosialt forhold. Både antagonismer og vennskap blir ambigøse. Dette gjelder ikke bare antagonismene individer imellom, men også antagonismene mellom ulike verdenssyn, ulike ideologier og konseptuelle dikotomier. Med Vaucansons and etablerer Pynchon en metaforisk samling av disse ustabile motsetningsforholdene. Anden er på mange måter en kroppsliggjøring av ampersandsekvensen, som nødvendigvis starter med romantittelens sidestilling av det samtidig udelelige og forskjellige protagonistparet, og fortsetter implisitt etter hvert som Pynchon bygger opp polyvalente meningslag i teksten. Ideologiske, sosiale og metafysiske dikotomier, karakterpar, dobbeltheter og metaforer, og grensene mellom disse størrelsene, blir ustabile, skiftende og underlagt en fundamental usikkerhet. En usikkerhet som Pynchon best etablerer ved å utvide romanens sentrale grense – Mason-Dixon-linjen – og multiplisere den med utallige andre, mer eller mindre markante, mer eller mindre materielle, grensesoner.

De ulike grensene i romanen er *parallaktiske* (for å bygge på romanens astronomiske analogi); Hsi og Ho, Darby og Cope, Mason og Dixon, er de samme legemene, sett fra ulike observasjonspunkt, og det er vinklene og grensesonene dem imellom som er romanens sentrale problem, disse mellomstedene, mellomrommene og mellomtidene hvor usikkerheten og ubestemmeligheten regjerer, hvor distinksjonene i seg selv viser seg som relativistiske og aporiske.

6 Temporale Grenser.

Neste punkt på Schimanskis liste er det temporale planet. For Schimanski handler tidens grenser først og fremst om «transitions between two periods of time» (2006, p. 55). I litteraturen er disse grensene oftest figurert i biografisk eller historisk tid, men de kan også åpnes opp mot større tidsskalaer, for eksempel kosmiske eller mytologiske temporaliteter. Den biografiske livssyklusen (fødsel, oppvekst, ekteskap, sykdom, død) er en sekvens som regelmessig blir aktivert i litteraturen, og det samme gjelder historiske sekvenser, ofte delt opp med markerte historisk-temporale skifter (vitenskapelige og teknologiske nyvinninger, oppdagelser, krig, katastrofe, migrasjon eller revolusjon). Schimanski påpeker samtidig at «biographical transitions can often be read as figures for historical transitions» (Ibid., p. 56), og at temporale grensekryssinger ofte også involverer topografiske kryssinger. En reise over havet vil eksempelvis ha både temporale og topografiske dimensjoner, mens møtet Mason og Dixon imellom kan leses som figur, både for en grensekryssing i deres individuelle livsprosesser, men også for et historisk vendepunkt i Amerikas tilblivelse.

Mason & Dixon er en roman hvori tid og temporalitet spiller en sentral rolle, ofte akkompagnert med problematiseringer av topografiske grenseskifter. «Time is the space that may not be seen» (Pynchon, 1997, p. 326) er ett av romanens mange slående sitater, og kan sees som representativt for romanens sammenveving av tid og rom. Mason og Dixons grenseoppmåling er ikke bare et problem så langt som den påfører rette linjer og kanter på et vilt og kaotisk landskap, men også som en hendelse med historisk og kulturell betydning utover og forbi Mason og Dixons biografiske liv. Om vi tar romanens primære narrativ alene i betraktning – Cherrycokes beretning om Mason og Dixon – ser romanens temporale struktur først ganske enkel ut. Denne fortellingen alene er en mer eller mindre «straight story»; en blanding av pikareske (parataktiske) temporaliteter og dannelsesromanens (hypotaktiske) hjem-hjemløs-hjem-komposisjon, hvor vi beveger oss fra England til Sør-Afrika, fra Sør-Afrika til St. Helena, fra St. Helena til Amerika, og tilbake til England igjen. Utover dette får vi innblikk i Mason og Dixons tidligere liv i England gjennom filmatiske tilbakeblikk som ikke nødvendigvis videre kompliserer denne enkle temporale sekvensen. Slik følger vi Mason og Dixon fra barndom til alderdom og død, med sjangertypiske (biografiske) fremhevninger av viktige øyeblikk i livsprosessen.

Det er likevel andre elementer i teksten som gjør romanens temporalitet vanskeligere å forholde seg til. På den ene siden har vi Pynchons anakronistiske strategi, hvor han tegner opp et 1700-tall mettet med (post)moderne tankegods og referanser, noe som gjør romanens historisk-

temporale struktur vel så sirkulær som lineær; en kompleks vevnad av historiske tråder hvor fortid, nåtid og fremtid flettes sammen på tvers av tid og rom. På den andre siden er romanens mange fortellernivåer fortalt fra ulike steder og tidspunkt. Som Mitchun Huehls har observert, produserer Pynchon mening fra «time itself» ved å bruke en «temporally parallax narrative form» (Huehls, 2009, p. 25) i *M&D*. Dette gjør at vi som lesere også kan erfare disse fluktuerende temporalitetene (ontologisk) i leseerfaringen. Pynchon trenger ikke skrive rett ut at tiden er relativ, han trenger ikke å *romliggjøre* tiden eller historien, men vi kan erfare disse dimensjonene selv i bevegelsene våre mellom temporale nivåer i teksten.

Dette er noen av problemene jeg vil drøfte i dette underkapitlet. Jeg vil se nærmere på opptegningen av Mason-Dixon-linjen som en historisk begivenhet, før jeg retter oppmerksomheten mot noen av romanens mest minneverdige temporale figurer og motiver – de metaforiske urverkene og kalenderreformen – og den parallaktiske tidsstrukturen som vi så Huehls observere.

6.1 Linjen som historisk begivenhet.

Cherrycoke forteller sin historie etter den amerikanske frigjøringskrigen, i umiddelbar historisk nærhet til Mason og Dixons liv og virke. Han ser tilbake på det han tenker på som en historisk betydningsfull begivenhet – opptegningen av grensen mellom Maryland og Pennsylvania – som bidro til å skjerpe gryende konflikter i det amerikanske samfunnet. I retrospekt ser Cherrycoke hele prosjektet som

ultimately meaningless,— we were putting a line straight through the Wilderness, eight yards wide and due west, in order to separate two Proprietorships, granted when the World was yet feudal and but eight years later to be nullified by the War for Independence

Grenselinjen mellom Maryland og Pennsylvania er romanens metaforiske samling av opplysningstidens bukett av idealer – kontroll, vitenskap, rasjonalitet, framskrittet – mens Venuspassasjen er linjens metaforiske parallell. The Royal Society var godt forberedt på observasjonen av Venuspassasjen i 1761, og hadde stasjonert astronomer i Sibir, Canada og på Madagaskar, mens Mason og Dixon observerte passasjen fra Sør-Afrika. For å bedre kunne kalkulere størrelsen av solarparallaksen ble astronomene spredt rundt om i verden, noe som ga de, for første gang, en presis kalkulering av distansen mellom jorden og solen (Lensing, 2009). Passasjeøyeblikket måtte dokumenteres nøyaktig, ned til sekundet, fra ulike geografiske lokasjoner, og samlet involverer disse observasjonene og kalkulasjonene både temporale og

matematisk-geometriske (topografiske) dimensjoner. *Hvor og når* er like viktige størrelser. Tid og sted står i en enhetlig relasjon, og dette innlemmer Pynchon både metaforisk og komposisjonelt i romanen, med parallaksen som en implisert forbindelse. Vi skal se nærmere på romanens parallaktiske temporalstruktur nedenfor, men i forbindelse til Venuspassasjen kan vi bite oss merke i romanens beskrivelse av dette begivenhetsfylte øyeblikket:

all over the World all day long that fifth and sixth of June, in Latin, in Chinese, in Polish, in Silence [...] Observers lie, they sit, they kneel,— and witness something in the Sky. Among those attending Snouts Earth-wide, the moment of first contact produces a collective brain-pang, as if for something *lost and already unclaimable*,— after the Years of preparation, the long and at best queasy voyaging, the Station arriv'd at, the Latitude and Longitude well secur'd,— the Week of the Transit,— the Day,— the Hour,— the Minute,— and at last 'tis, "Eh? where am I?" (Pynchon, 1997, p. 97, min utheving)

Passasjeøyeblikket er desorienterende. Vi vet ikke hvem det er som, ved slutten av denne beskrivelsen, spør «Where am I?». Replikken tilhører kollektivet; observasjonen av passasjen markerer et historisk skifte hvor noe fortapes og allerede er «unclaimable», og dette «noe» er verden *før* observasjonen; verdenen hvor distansen mellom solen og jorden fortsatt var en usikkerhet. Ved observasjonsøyeblikket har distansen allerede blitt «declarative» (Pynchon, 1997, p. 345); ubestemmeligheten («the subjunctive») har blitt redusert til sikkerhet idet Venus passerer over solens overflate, og passasjen er derfor samtidig en historisk-temporal passasje, en grensekryssing av historisk art, figurert som en kollektiv og samtidig lesning av stjernehimmelen. Som en parallell til den vest-amerikanske villmarken blir venuspassasjen her, i dette øyeblikket,

seen and recorded, mea-sur'd and tied in, back into the Net-Work of Points already known, that slowly triangulates its Way into the Continent, changing all from subjunctive to declarative, reducing Possibilities to Simplicities that serve the ends of Governments,— winning away from the realm of the Sacred, its Borderlands one by one, and assuming them unto the bare mortal World that is our home, and our Despair. (Pynchon, 1997, p. 345)

Som vi så hva angår forholdet mellom navngivning og individuell identitet i forrige kapittel, er oppmålingen, observasjonen og vitenskapen generelt, beskjeftigelser som påfører menneskelig kontroll over naturen og universets fenomener; disse beskjeftigelsene er, i seg selv og først og fremst, av en *intellektuell* art, selv om de også har praktiske funksjoner. Intellettets funksjon er lik skalpellen, begges oppgave er å gjøre snitt, å dele opp, å identifisere enkelte bestanddeler og organisere dem etter karakteristikk, funksjoner og strukturelle relasjoner. Men intellektet er bare én del av hva det betyr å være et menneske, og som vi finner ved slutten av romanen – når Dixon gjør entré i jordens indre og får oppleve Pynchons versjon av et topos E.R. Curtius først

identifiserte, «the world upside down» (2013, pp. 94-98) – må de fantastiske skapningene der nede, i «*Terra Concava*» (Pynchon, 1997, p. 740), vike for intellektets altoppslukende kraft:

'Once the solar parallax is known,' [the inner-surface Philosophers] told [Dixon], 'once the necessary Degrees are measur'd, and the size and weight and shape of the Earth are calculated inescapably at last, all this will vanish. We will have to seek another Space.' [...] 'Perhaps some of us will try living upon thy own Surface. I am not sure that everyone can adjust from a concave space to a convex one [...] wherever you may stand, given the Convexity, each of you is slightly *pointed away* from everybody else, all the time, out into that Void that most of you seldom notice. Here in the Earth Concave, everyone is pointed *at* everyone else,— ev'rybody's axes converge,— forc'd at least thus to acknowledge one another,— an entirely different set of rules for how to behave.' (Pynchon, 1997, p. 741).

Pynchons *Terra Concava* er ett av romanens mange innslag av det fantastiske, og bærer igjen i seg romanens Ludditiske visjon (Cowart, 2011). Denne episoden kan være en av flere skjulte referanser til den jesuittiske vitenskapsmannen Athanasius Kircher (1601-1680). Kirchers *Mundus Subterraneus* har mange paralleller til Pynchons *Terra Concava*. I begge fremstillingene er det skjulte «Tellurick Forces» (Pynchon, 1997, p. 740) i jordens indre, og der Kirchers underverden er bebodd av drager, bor det skapninger som for Dixon likner «Gnomes, Elves, smaller folk» i Pynchons *Terra Concava* (Pynchon, 1997, p. 740). Flere variasjoner og overdrivelser av Kirchers oppfinnelser finner også vei inn i Pynchons roman. I Kirchers museum fantes det «several kinds of clocks, ingenious fountains, barometers, burning mirrors, perspective machines and anamorphoses, [...] perpetual-motion machines, optical tricks» (Vermeir, 2007, p. 11). Ett av Kirchers «optical tricks» var den magiske lanternen som han, ved hjelp av speil, brukte for å lage illusoriske fantasmagorier. Man kan neppe overse mengden referanser til «Lanthorns» i Pynchons roman (et søk i PDF-versjonen av romanen gir meg 38 treff), og som vi har sett er også *speilet* en sentral del av romanens konseptuelle konstruksjon. «Chicken on a Line»-episoden (Pynchon, 1997, p. 665) er også en annen mulig referanse til Kircher, som var den første til å beskrive hvordan kyllinger «hypnotiseres» av rette linjer.

De fantastiske skapningene som lever under overflaten i Pynchons *Terra Concava*, er imaginasjonen og fantasiens (subjunktive) entiteter; idet verden endelig er fullstendig fanget av intellektet, dør dette subjunktive håpet ut; mangfoldigheten dør ut og oppslukes, «to serve the ends of Governments». Intellektet rommer ingen empati, ingen fantasi eller kreativitet; intellektets hegemoni, godt bevart av en rekke institusjoner, har ikke plass til mennesket i sin helhet, til vår totale humanitet, en humanitet som Pynchon vil gjenerobre med sitt forfatterskap, hvis intellektuelle tyngde bare matches med sprudlende oppfinnsomhet.

I kapittel 44, idet Mason og Dixon skal til å iverksette arbeidet sitt med «the West Line», setter de i gang ved en markør de tidligere har plassert på basepunktet for linjens breddegrad. Dette punktet er kjent som «the Post Mark'd West», og ble «the single Point to which all work upon the West Line (and its eastward Protraction to the Delaware Shore) will finally refer» (Pynchon, 1997, p. 441). «the Post Mark'd West» er grensens grensemarkør, startpunktet for hele ekspedisjonen deres i Amerika:

To stand at the Post Mark'd West, and turn to face West, can be a trial for those sentimentally inclin'd, as well as for ev'ryone nearby. It is possible to feel the combin'd force, in perfect Enfilade, of ev'ry future second unelaps'd, ev'ry Chain yet to be stretch'd, every unknown Event to be undergone,— the unmodified Terror of keeping one's Latitude. (Pynchon, 1997, p. 444)

«The Post Mark'd West» blir her fremstilt som en åpning mot fremtiden. Markøren er grenselinjens første spire. Videre herfra vil linjen strekke seg, som om den er forutbestemt, vestover og inn i fremtiden. Selve markøren er et topografisk tegn, men den bærer i seg kraften av hele linjen, og av linjens uforutsette konsekvenser. «[The] great current of Westering» (Pynchon, 1997, p. 671) er en selvstyrende kraft, en kolonisering av alt som ennå ikke er kartlagt, alt som ligger vestover for Amerikas allerede bebodde, koloniserte landskap. «We say the Westering 'got him'» (Ibid.), og når Mason og Dixon beveger seg vestover, er alt «Futurity». Først når de beveger seg tilbake østover igjen kan de «find any time for remembr'ing anything [...] moving against the Sun, they may take up again the Past» (Pynchon, 1997, p. 499). Vest og Øst er topografiske kategorier, men i *M&D* er de like innlemmet i tiden som i det spatiale.

Utover å være et geografisk punkt, en topografisk grensemarkør, bærer «the post Mark'd West» med seg en temporal determinisme, en autonomi, en kraft, som kan bli *følt* når man står der og retter blikket vestover. Følelsen beskrives som en *umodifisert skrekk* og er et resultat «of keeping one's Latitude». Hvordan skal vi forstå dette? Hvordan kan det å vite ens egen breddegrad utløse slike følelser? På et annet tidspunkt i romanen får vi vite at

the Line makes itself felt—thro' some Energy unknown [...] We all feel it Looming [...] out there ahead someplace [...] yet for as long as its Distance from the Post Mark'd West remains unmeasur'd, nor is yet recorded as Fact, may it remain, a-shimmer, among the few final Pages of its Life as Fiction. (Pynchon, 1997, p. 650)

Her er dørene til fremtiden på gløtt, åpne nok til at noe kan føles, «Looming out there ahead someplace». Igjen blir fremtiden figurert som en mulighet, som et potensiale og en fiksjon. Igjen

blir oppmålingen, sikkerheten, den presise kalkulering (av lengde, distanse og breddegrad) figurert i opposisjon til denne fiksjonen. «the unmodified terror of keeping one's Latitude» er dermed en skrekk hvor fremtiden kan føles på, hvor fremtiden allerede er determinert av et visst steg, av et visst blikk rettet vestover mot en «unmeasur'd» og dermed fiksjonell villmark.

Slik som ved observasjonen av Venuspassasjen, er «the Post Mark'd West» en reduktiv grensemarkør som viser hvordan tiden også utbygges, konstrueres. Hvis det er sant at tiden er «the space that may not be seen», så er slike temporal-topografiske grensemarkører, eller øyeblikk, åpninger mot dette usynlige rommet, en forstyrrelse av det; en samtidig utbyggelse og reduksjon av det usynlige rommets, tidens, subjunktive ubestemmelighet.

Vi må ikke glemme at det er Rev^d Wicks Cherrycoke som forteller dette her, Rev^d Wicks, som holder «The final pure Christ» for å være «pure uncertainty», og «doubt» for å være «the essence of Christ» (Pynchon, 1997, p. 511). Cherrycokes usikkerhets-teologi bærer vitne til hans bias, hans predisponerte synspunkt hva angår det faktuelle. I en annen av romanens kapittelepigraver hentet fra Cherrycokes «*Undeliver'd Sermons*» – en selvrefleksiv epigraf som samtidig er en kommentar på romanens konseptuelle struktur – får vi vite at for Cherrycoke er *fakta*

but the Play-things of lawyers,— Tops and Hoops, forever a-spin... Alas, the Historian may indulge in no such idle Rotating. History is not Chronology [...] not a Chain of single Links, for one broken Link could lose us All,— rather, [History is] a great disorderly Tangle of Lines, long and short, weak and strong, vanishing into the Mnemonick Deep, with only their Destination in common. (Pynchon, 1997, p. 349)

Fakta er grensefenomener, fakta er rette linjer som deler og snitter opp, og i *Mason & Dixon* tilhører fakta den samme gruppen performative meningsbestanddeler som «oppmålingen», det «deklarative», «navnet» og «kontrollen»; «That Dividing Ridge beyond which all the Streams of American Time must fall unmappable» (Pynchon, 1997, p. 395). Det er ikke Mason og Dixon selv som står i sentrum her, de har ingenting de skulle sagt, de to er «Bystanders. Background. Stage-Managers of that perilous Flux» (Pynchon, 1997, p. 545); to modige, men likevel hjelpeløse aktører i den opposisjonelle konflikten mellom Jesuittene og *Feng-Shui*, mellom teknologi og natur, orden og kaos.

Dette er noen av implikasjonene i Pynchons *begivenhetsgjøring* av Mason og Dixons oppdrag. Både observasjonen deres av Venuspassasjen og oppmålingen av Mason-Dixon-linjen er historiske grenseovertrødelser, og – for å parafrasere Schimanski – samtidig figurert i de biografiske livene til romanens protagonister. Idet vi kollektivt traverserer disse grensene, oppløses

de samtidig; de temporal-historiske grensene avsløres som passasjer. Vitenskapelige nyvinninger, revolusjoner, katastrofer, oppdagelser og migrasjoner er åpninger mot nye vista, hvor nye grenser kontinuerlig etableres forut for oss, i fremtidens subjunktive irrealitet. Men likevel er det noe som blir utelatt. Disse grenseovertredelsene er ekskluderende samtidig som de er nyskapende. I bevegelsen fra det geosentriske til det heliosentriske verdensbildet, fra pergament til trykkpresse, LP til Mp3, er det noe som forsvinner; tiden er en kontinuerlig død, en kontinuerlig kumulering av nostalgisk hjemlengsel, og i *Mason & Dixon* åpner Pynchon grensene mellom det døde og det levende, mellom Rebekah og Charles Mason, mellom en død historisk fortid og flere mulige fremtider.

Mason & Dixon kan sies å være Amerikas *thanatografi*; en beretning om landets kontinuerlige død og tilblivelse, om fortiden *idet den dør* og om hvordan de gjenværende fragmentene fra denne fortiden lever videre inn i vår egen fremtid. Begrepet kommer fra Derridas essay om Maurice Blanchots «L'instant de ma mort», hvor Derrida bruker det for å beskrive hvordan fortellerfiguren i Blanchots novelle selvbiografiserer sitt eget dødsøyeblikk, en akt som selvsagt er umulig, fordi «One cannot testify for the witness who testifies to his death, but, inversely, I cannot, I should not be able to, testify to my own death, only to the imminence of my death, to its *instance as deferred imminence*» (Derrida, 2000, p. 46).

Men med *Mason & Dixon* viser ikke Pynchon bare hvordan historiske hendelser former fremtiden, men også hvordan historiseringen av slike hendelser også former en *forståelse av fortiden*, som også kan være betydningsfull videre inn i vår egen fremtid. Ved å plassere romanhandlingen «neither in the eighteenth nor the late-twentieth centuries, but precariously at the intersection of the two» (Hinds, 2009a, p. 9), kan Pynchon redefinere historien og samtidig problematisere selve historiseringsprosessen, noe som tillater ham å etablere en ny form for subjunktive historiske relasjonelle forståelser. Ved å tegne opp et *det som kunne hendt* fremfor et *det som har hendt* i forgrunnen, åpner Pynchon opp muligheten av alternative fortider, et fortidsvendt vista hvor mangfoldet, mulighetene og potensialet i det attende århundret sidestilles med slaveri, barbarisme og andre historiske feilsteg. Ved å binde dette tett opp til vår egen samtid, inviterer Pynchon leseren til å åpne opp et slikt vista også mot (den amerikanske) fremtiden; «mixing memory and desire», slik Eliot kanskje ville sagt (2002, p. 41).

Slike historisk-temporale grenser eller vendepunkter har vært Pynchons utgangspunkt i flere av, om ikke alle, romanene. I *V.* sporer han opp tyskernes folkemord i Sør-Afrika på

begynnelsen av 1900-tallet og beleiringen av Malta under andre verdenskrig, og plasserer disse hendelsene som kausative for jakten på, og tekno-kolonialiseringen av, den mytiske, eksilerte V-figuren. I *Gravity's Rainbow* behandler Pynchon andre verdenskrig som et slikt vendepunkt, mens han tar for seg første verdenskrig i *Against the Day*, den teknologiske revolusjonen i *Bleeding Edge*, og sin egen turbulente levetid – 60- 70- og 80-tallene – i Californiaromanene. Ved å sette romanene sine til slike historisk betydningsfulle tidspunkt og begivenhetene som definerer dem, bidrar Pynchon med en helhetlig utforskning av de historiske trådene som har ført oss til vår samtidige tilstand, hvor kapitalhegemoniet har nådd et punkt der selve individet er blitt kommodifisert som gjenstand for de korporative algoritmenes tidsbestjellende tentakler.

«Myk» og «hard» kolonisering, myke og harde, sentrale og desentraliserte maktstrukturer, og den affektive nostalgien og paranoiaen som vokser i frem i skyggene av slike fenomener er fellesnevnerne gjennom hele forfatterskapet, og i *Mason & Dixon* sporer Pynchon dette tilbake til imperieprosjektet og starten på samlingen av det nye kontinentet til det vi i dag kjenner som USA. Imperiemakten er tett sammenknyttet tidens vitenskapelige beskjeftigelser. Vi har observert at Mason og Dixon bare er, som Bob Dylan synger, «pawns in their game», «for as certainly would it be the East India Company who keep [them] ever in Motion» (Pynchon, 1997, p. 73).

6.2 «That Schizochronic Year of '52 »: Kalenderreformen og «Eleven missing Days».

I årene 1750-52 gjennomførte det britiske parlamentet kalenderreformen kjent som «The New Style Act». Reformen gikk ut på at Storbritannia omsider adopterte den gregorianske kalenderen, nesten 200 år etter at pave Gregor XIII først innførte kalenderberegningen for den katolske kirke, og rundt 50 år etter at den samme beregningen ble innført i Skandinavia. Gjennom reformen ble kalenderåret forskjøvet med 11 dager, og ble iverksatt ved at de, i 1752, gikk direkte fra 2. til 14. september.

I *Mason & Dixon* er denne reformen en gjenkommende tematikk, og en temporal parallell til (de primært topografiske) observasjonene av Venuspassasjen og karteringen av Mason-Dixon-linjen. Temaet blir introdusert i kapittel 19, «In the bar of The George», hvor Mason havner i en «vehement Conversation» om mannen han selv gikk i lære hos, James Bradley, og «Macclesfield and that gang, that stole the Eleven Days right off the Calendar» (Pynchon, 1997, p. 190). «Astronomer Royal» James Bradley, og Jarlen av Macclesfield, George Parker, var to viktige aktører i denne historiske reformen, og i den opphetede og komiske diskusjonen på The George blir de to gjentatte ganger anklaget for å ha *stjålet* disse elleve dagene fra kalenderen, mens en

metafysisk spekulasjon begynner å forme seg, idet samtalepartene spør seg hvor disse elleve dagene har blitt av. Mason er tydelig utilfreds gjennom hele samtalen, det er noe med de elleve dagene som forstyrrer hans melankolske humør, og han har tydelige bebreidelser hva angår «this Idiocy of the Eleven Days» (Ibid.).

Etter en stund blir Mason frustrert nok til å ta til orde i samtalen, og forteller sin historie om hvordan Macclesfield og Bradley kom frem til bestemmelsen av kalenderreformen. Ved slutten av denne monologen blir det klarere for oss hvorfor Mason er ukomfortabel hva angår disse dagene, idet han forklarer at

“Here, [...] purely, as who might say, dangerously, was Time that must be *denied its freedom to elapse*. As if, for as long as The Days lay frozen, Mortality itself might present no claims. The Folk for miles around could sense a Presence—something altogether too frightening for any of the regular servants at Shirburn Castle to go near. Macclesfield had to hire Strangers from far to the east.” (Pynchon, 1997, pp. 194-195)

Her forlater vi den (delvis) faktuelle introduksjonen til denne tematikken, og dørene åpnes igjen til det fantastiske. Øst/vest-dikotomien – som i *Feng-Shui* versus Jesuittene – blir igjen aktivert, og Mason forteller hvordan dette folket fra orienten lever «in quite another relation to Time» enn i vesten. Disse «asiatiske pygméene» er likegyldige hva angår tidens gang og «the terror of Time’s passage» som vi i vesten – ifølge Mason – lider av, og «The Verbs of their language no more possessing tenses, than their Nouns Case-Endings—for these People remain’d as careless of Sequences in Time as disengaged from Subjects, Objects, Possession, or indeed anything which might among Englishmen require a Preposition» (Pynchon, 1997, p. 195).

Det blir klart at tyveriet av de elleve dagene har resultert i «a Tear thro’ the fabric of Life» (Pynchon, 1997, p. 555), og at de asiatiske pygméene har fått i oppgave – Mason bruker ordet «Commission» og impliserer med det et relasjonelt bånd mellom seg selv og dette folkeslaget – å «inhabit these Days, yet *not allow Time to elapse*. They were expected to set up Households, Farms, Villages, Mills,— an entire Plantation in Time» (Pynchon, 1997, p. 196). Med andre ord har kalenderreformen fanget de elleve dagene i en endeløs syklus hvor (eller når?) disse pygméene nå holder til. De lever i en parallell dimensjon, og noen ganger åpnes dørene mellom denne ellevedagerssyklusen og «vår» verden.

Dette finnes det et eksempel på allerede i kapittel 19 når en Mr. Hailstone erindrer å ha sett en «strange little fellow» med «red damask robes» og «a [cryptickally inscrib’d] fashionable Hat» komme til syne «right out in Parliament-Street [...] the odd thing was, he didn’t pay any of *us* the

least heed [...] All reported a surprizing transparency, some a many color'd Twinkling about the Fringes of his Figure» (Ibid., p. 197). Mason gjør det klart for Mr Hailstone at «You haunted each other», og kan ikke la være og assosiere dette med sine mange besøk fra «den andre siden», av sin avdøde hustru Rebekah.

De elleve dagene er dødens tid-sted, og slik som med resten av romanens sidestilte virkeligheter, er grensene mellom det levende og det døde svært uforutsigbare. Denne tidssyklusen kan med rette kalles en *heterokroni*, etter Michel Foucaults beskrivelse av slike *annerledes* tidsteder (Foucault, 1986, p. 26). Mason selv har besøkt dette heterokroniske tid-stedet, noe han forteller om 37 kapitler senere, idet kalenderreformen returnerer til romanens forgrunn.

Kapitlet åpner i rammefortellingen, hvor Cherrycoke har funnet frem en kopi av Mason og Dixons (fiktive) feltjournaler. I disse journalene – som har blitt kopiert med hjelp av en anakronistisk «ingenious Jesuit Device» – finner Cherrycoke at «Cycles, or if you like, Segments, of eleven Days recur again and again» (Pynchon, 1997, p. 554). Gjennom hele oppdraget har altså Mason og Dixon fulgt en sekvens delt inn i ellevedagersintervaller, i alle fall slik de har ført det ned i journalene sine. Det kommer frem at Cherrycoke er blant de som stiller seg negativt til «tyveriet» av disse elleve dagene, idet han forteller at

Those of us born before that fateful September [...] make up a generation in all British History uniquely insulted, each Life carrying a chronologick Wound, from the same Parliamentary Stroke. Perhaps we are compell'd, even unknowingly, to seek these Undecamerous Sequences, as areas of refuge that may allow us, if only for a moment, to pretend Life undamaged again. We think of 'our' Time, being held, in whatever Time's equivalent to 'a Place' is, like Eurydice, somehow to be redeem'd. (Pynchon, 1997, p. 555)

Referansen til Eurydike virker igjen å foreslå en underverden, i dette tilfellet i form av en *undertid*, og dette forsterkes etter hvert som Cherrycoke – og dette er viktig; det er helt tydelig Cherrycoke som forteller dette, og det kan hende det er hans påfunn – gjengir Masons reise inn i dette kronologiske såret i tiden.

Masons grublinger over spørsmålet om de elleve stjålne dagene har «shifted towards a Belief [...] 'in a slowly rotating Loop, or if you like, Vortex, of eleven days, tangent to the Linear Path of what we imagine as Ordinary Time, but excluded from it, and repeating itself,— without end'» (Ibid.). Idet resten av Storbritannia gikk fra 2. til 14., fortsatte Mason alene inn i 3. september, hvor «there came an instant Transhalation of Souls, leaving a great human Vacuum, as ev'ryone else moved on to the Fourteenth of September». Han beskriver det som «a little light-headedness»

eller «a lapse in consciousness» (Pynchon, 1997, p. 556), og Dixon mistenker at dette igjen bare er et imaginativt resultat av Masons bunnløse melankolske nostalgi, og hans savn etter Rebekah.

Episoden blir et spill på flere av romanens troper, motiver og tema. På den ene siden er den enda et spill på underverden-motivet – «A Carnival of Fear» (Pynchon, 1997, p. 559). På den andre siden fungerer episoden som en parodi på den samme nostalgien Pynchon bruker strategisk for å «vekke» fortiden i romanen. Tiden er slett ikke kronologisk her, men tvert imot en kompleks, parallaktisk struktur hvor flere temporaliteter overlapper hverandre samtidig, umiddelbart og øyeblikkelig, som linjene på et kart. Tiden er rommet som ikke kan sees. Det døde – historien, fortiden, minnet – eksisterer parallelt med nuet, og grensene mellom dem er porøse og ustabile. Fortiden lekker inn i nåtiden, nåtiden lekker inn i fortiden, og forholdet mellom fortiden og nåtiden er formet som en palimpsest, hvor det som er «hvisket ut» og «skrevet over» fortsatt er synlig, ekte, men likevel uklart.

Mason har først «presum'd it but a matter of confusing dates, which are Names, with Days, which are real Things» (Pynchon, 1997, p. 555), men idet hans nostalgiske impulser ikke lenger tillater ham å skille navnene fra tingene, tegnene fra referentene, eller kartet fra territoriet, blir disse elleve dagene åpne for et ontologisk dykk ned i de forlatte elleve dagene, et dykk ned i *muligheten* av parallelle virkeligheter og det rent subjunktive: «'twere but a Devourer of precious Time, when all the Knowledge of Worlds civiliz'd and pagan, late and ancient, lay open to my Questions'» (Pynchon, 1997, p. 558).

Et tredje aspekt ved denne episoden er hvordan de elleve dagene speiler romanens sentrale metafor – og dermed også selve romanen. Cherrycoke beskrev som sagt disse dagene som et «kronologisk *sår*»; en simile som også brukes hva angår Mason-Dixon-linjen. Som Timothy Tox skriver, i en av romanens fiktive intertekster – det episke diktet *The Pennsylvaniad* – var Mason og Dixons livsoppgave å, «directed by the Stars, to mark the Earth with geometrick Scars» (Pynchon, 1997, p. 257). Kalenderreformen har dermed også status som *begivenhet*, en hendelse som forvandler og ødelegger, reduserer og utvider, og en metafor som tillater Pynchon å konstruere det Zofia Kolbuszewska har betegnet som en (postmoderne) «subjunktiv kronotop» (Kolbuszewska, 2000, pp. 183-213) – et relativistisk tid-sted – i sin fremstilling av det amerikanske 1700-tallet og «the land of Possibilities» (Ibid., p. 213).

6.3 «If this Watch be a Message»: Urverk og havet.

Man marks the Earth with ruin — his control
Stops with the shore (Byron, 2008, p. 199)

if we've two clocks [...] we must find out all we may of their separate Goings, and then, exchanging their positions in the World, be it thousands of Leagues' removal, note the results. (Pynchon, 1997, p. 121)

Det kryr av referanser til Klokker i *Mason & Dixon*. Romanen er i det store og hele «obsessed with time», som Elizabeth J.W. Hinds skriver (2009a, p. 9), og klokker er tross alt instrumentet som i størst grad tillater oss å måle og objektivere tiden. Mason og Dixon trenger klokker for å kalkulere observasjonene sine – av Venuspassasjen så vel som bredde- og lengdegradene de baserer oppmålingene sine på i Amerika. Jacques de Vaucanson var også først og fremst en kompetent klokkemaker, og i romanen blir vi kjent med andre urmakere som John Shelton, John Ellicott og John Harrison. Urverkteknologi utviklet seg parallelt med nye metoder for spatial kalkulering og navigasjon, og Harrisons kronometer revolusjonerte sjøfartsnavigasjonen med en mekanikk som for første gang kunne kompensere for skipets svingninger i sjøen. Denne teknologien er på den ene siden viktig fordi den tillot Mason og Dixon å gjøre meget presise målinger, noe som har blitt bekreftet av senere korrigeringer. På den andre siden har dette noen metaforiske implikasjoner.

For Pynchon er havet en viktig kilde til symbolikk, og han går på sett og vis i fotsporene til Melville og Lord Byron der hvor han tilegner havet noen tilnærmet mytiske egenskaper, blant annet som en direkte motsetning til menneskets kontroll og distinksjonen mellom orden og kaos. Michel Foucault skriver at «water and madness have long been linked in the dreams of European man» (1965, p. 12), og dette finner vi flere paralleller til i Pynchons verker (det er i det store og hele sannsynlig at Pynchon har brukt Foucaults bok om galskap som et referanseverk for *M&D*). Når Cherrycoke «gets to og insane», blir han sendt til sjøs om bord på *The Seahorse*; «Sea voyages in those days being the standard Treatment for Insanity» (Pynchon, 1997, p. 10). Tilfeldigvis(?) er det også om bord på dette skipet han først treffer Mason og Dixon. Slik vi så i diskusjonen vår om vennskapet Mason og Dixon imellom, er det også til sjøs, i sjøslaget om bord på *The Seahorse*, at de to begynner å knytte dypere bånd. Mason, i likhet med Cherrycoke, har også fått anbefalt «long Voyages by sea» som behandling for sin «Hyperthrenia, or Excess in Mourning» (Pynchon, 1997, p. 25).

Havet har altså en relasjon til galskap i romanen. På den ene siden blir det fremstilt som om havet kurerer mentale lidelser, men vinden fra havet, på sørsiden av St. Helena – «an island that,

according to rumor, often drove its inhabitants insane» (Pynchon, 1997, p. 74) – tar med seg spøkelses og andre hallusinasjonsinduserende krefter som Mason, Maskelyne og de andre beboerne der blir ofre for. Det er her Mason har sitt første møte med Rebekahs spøkelse, og det er her Mason og Dixons Ellicott- og Sheltonklokker blir «venner»:

For a short while, the two Clocks stood side by side, set upon a level Shelf, as just outside, unceasingly, the Ocean beat.... However well sprung the Bracket arrangements, these Walls were fix'd ultimately to the Sea, whose Rhythm must have affected the Pendula of both clocks in ways we do not fully appreciate,— the Pendulum as is well known, being a Clock's most sensitive Organ of communication,— here allowing the two to chat, in the Interval between the one's being taken from its Shipping-Case and the other's being nail'd up in its own, to go with Dixon to the Cape. (Pynchon, 1997, p. 121)

Den ene klokken blir pakket opp, lastet om bord sammen med Dixon, og transportert tilbake til Sør-Afrika. Det som følger er en komisk og anakronistisk samtale mellom de to klokkene, en samtale som mer enn noe annet minner om en stereotypisk telefonsamtale fra moderne tid, hvor de to klokkene forveksler oppdateringer om været, sladder om eierne sine, om de nederlandske kolonistene ved «The Cape», og om «Horologick Ailments [they] currently suffer from, from Sluggish Main-Spring to Breguet's Palsy» (Ibid., p. 122). Det er havets «Rhythm» som tillater klokkene å kommunisere og idet samtalen deres avbrytes blir det klart at

what they wanted to talk about all along, was the Ocean. Somehow they could not get to the Topick. Neither Clock really knows what it is,— beyond an undeniably rhythmic Being of some sort,— tho' they've spent most of their lives in Range of it, sometimes no more than a Barrel-Stave and a Hull-Plank away. Its Wave-beats have ever been with them, yet can neither quite say, where upon it they may lie. (Ibid., p. 123)

Her hintes det til Harrisons kronometer, som til forskjell fra Ellicott og Shelton-klokkene faktisk «vet» hvor den er hen, til tross havets rytmiske «Wave-beats». På den andre siden er også havets metaforiske tyngde implisert her. Klokkene vet ikke riktig *hva* havet her, annet enn en rytmisk *skapning*. Naturen som en levende, bevisst entitet korresponderer med Captain Zhangs insisteringer på dragen i landskapet, på «[the] *Shan* within» (Pynchon, 1997, p. 542), som han mener Mason og Dixon påfører et *sår*, gjennom oppmålingen av grenselinjen i Amerika. Zhang blir for øvrig også gal – kanskje nettopp gjennom sin hengivenhet til *Feng-Shui* og *Shan*, som på mange måter er metaforiske paralleller til havets endeløse flyt.

Havet representerer de kreftene som bryter grenser, (de litterære) kreftene som bryter med det deklorative og åpner opp mellom parallelle virkeligheter og temporaliteter. Havet tillater de to

klokkene å – som Cherrycoke, Mason og Dixon – krysse «the perilous Boundaries between themselves» (Pynchon, 1997, p. 689); havet tillater de å møtes og kommunisere.

Samtidig er havet et medium for imperieekspansjon. Atlanterhavet er grensen mellom Europa og Amerika, og sjøfartsteknologien – blant annet kronometeret – tillot imperialistene å traversere havet på tryggere og mer effektive måter, nettopp ved å kontrollere og kompensere for havets endeløse og fluktuerende rytmikk. Havet ble stedet hvor teknologien tillot sjømenn å traversere grensene mellom *khrono-* og *topos* (tid og sted), og endelig er havet, i likhet med klokker, *rytmisk* og – i romanens verden – *levende*. I Sør-Afrika har Vroom-søstrene

grown up believing the Vroom Clock, a long-case heirloom brought from Holland, to be a living Creature, conscious of itself, and of them, too, with its hooded Face, its heartbeat, the bearing of a solemn Messenger. It stands deep in the House, in a passageway between the Front and the Back,— *the two Worlds*,— witness to everything that transpires within hearing-range with but its one Hour-Hand, and two Bells, a Great and a Small, for striking the Hours and Quarter-hours. (Pynchon, 1997, p. 155, min utheving)

Her blir klokken skildret nærmest som mannen med ljåen, døden selv, med hjerteslag som bærer en «solemn Message»; et bilde Freud kanskje ville kaldt *Unheimlich*. Havet er også, som Vroom-klokken, situert *mellom to verdener*, og som rytmisk entitet blir det en temporal-metaforisk parallell til urverkene på den ene siden, og Pynchons poetikk på den andre. I sin roman fra 2009, *Inherent Vice*, skriver Pynchon:

There is no avoiding time, the sea of time, the sea of memory and forgetfulness, the years of promise, gone and unrecoverable, of the land almost allowed to claim its better destiny, only to have the claim jumped by evildoers known all too well, and taken instead and held hostage to the future we must live in now forever. (Pynchon, 2010, p. 341)

Dette sitatet ligger i hjertet av hva Pynchon vil gjøre med *Inherent Vice*, en roman som ser tilbake på et annet øyeblikk i Amerikas historie hvor det utopiske håpet var levende. Han gjør det samme i *Mason & Dixon*, idet nasjonen fortsatt var i støpeskjeen. Tiden, som havet, vil passere oss forbi; tiden er endeløs utenfor menneskets erfaring og har betydning kun der hvor den relateres til døden, til våre avgrensede liv og den uopprettelige fortiden. Tiden og Havet er medier, grensesoner, mellom et *før* og et *etter*, et *her* og et *der*, mellom det som er *innenfor* menneskets erfaring og det som er *utenfor*. Pynchons tekster er oppløsninger av slike grenser, slik Maurice Blanchot også oppløser grensene mellom livet og døden i «L'instant de ma mort», hvor han fiksjoniserer den endelige grensekryssingen som et selvvitnesbyrd av en umulig erfaring.

I *Mason & Dixon* konstruerer Pynchon flere temporal-parallaktiske overlappinger, her er flere tidsspenn operative samtidig, og grensene mellom romanens primære temporalitet – 1700-tallet – og det som står utenfor – de mange andre fortellerstemmene i romanen (som forteller fra ulike tidspunkt), samt «*fremtiden*» Pynchon skriver fra (90-tallet) – er ustabile, akkurat slik grensene mellom Europa (det deklorative) og Amerika (det subjunktive) blir reorganisert av økende imperieekspansjon over Atlanterhavet.

Lommeuret Dixon får i gave fra William Emerson, en annen av romanens selvrefleksive metaforer, bærer i seg denne symbolikken. Lommeuret er, i likhet med havet, en evighetsmaskin, en klokke som aldri stopper, som aldri krever opptrekking, og «If this Watch be a Message, why, it does not seem a kind one» (Pynchon, 1997, p. 318). Pynchon skrev i sine yngre dager at havet er «the true mother image of us all», siden alt liv begynte «with protozoa who lived in the sea, the sea [is] quite literally in our blood» (1984b, p. 59). Dette er en metafor Pynchon har brukt flere ganger, blant annet for å konstruere en relasjon mellom Oedipa Maas' projiseringer og Stillehavet i *CoL49*.

Om vi følger dette, blir lommeuret i *Mason & Dixon* – «a higher form of life [...] a Vegetable with a Pulse beat!» (Pynchon, 1997, p. 321) – en flersidet metafor som på den ene siden fungerer som et *memento mori* for karakterene i romanuniverset, og som på den andre siden, gjennom å være halvt mekanisk og halvt levende, betegner at våre kreasjoner, våre oppfinnelser (og litteratur), våre observasjoner av Venuspassasjer og oppmålinger av grenselinjer, vil overleve oss og ha konsekvenser forbi våre avgrensede liv. Om klokken er en *melding*, kan vi gjennom Freud kanskje forklare hvorfor den ikke er «a kind one».

For Freud kan følelsen av det uhyggelige (*das Unheimlich*) frembringes gjennom «animism, magic and sorcery, the omnipotence of thoughts, man's attitude to death [and] involuntary repetition» (Freud, 2017, p. 605). Dixons lommeur er på den ene siden en *melding*; den kommuniserer noe, men vi vet ikke riktig hva. Freud ville gjenkjent dette som en form for «omnipotence of thought»; den nevrotiske (og paranoide) alt-henger-sammen-alt-har-en-skjult-mening-tenkningen, som ofte definerer Pynchons tekster, og lommeuret er faktisk nærmest en sammenstilling av alle eksemplene Freud kommer med, på figurer som frembringer *Unheimlichkeit* i litteraturen.

Dixon blir virkelig forstyrret av lommeuret, bare tanken på det holder ham våken om nettene, og R.C. – «a local land-surveyor employ'd upon the Tangent Enigma» - blir også besatt av tanken på klokken. Fra øyeblikket R.C. først ser den, «the *Mens Rea* is upon him. He covets

it.— He dreams of it» (Pynchon, 1997, p. 321). R.C. ender opp med å *svelge* uret, idet han «thought [he] heard someone coming» (Ibid., p. 322). Han tror kanskje noen fra The Board of Longitude er ute etter uret, og at uret kanskje er «bewitch'd». Dixon, på sin side, får dårlig samvittighet ovenfor Emerson. «I was suppos'd to look after it...?», tenker han, og sender et brev til England hvori han forklarer situasjonen til Emerson. Svaret han får er kryptisk, og sentralt for forståelsen av tid i romanen. «Felicitations, Fool» skriver Emerson tilbake, «for it hath work'd to Perfection [...] *Time is the Space that may not be seen*» (Pynchon, 1997, p. 326, min utheving). I en påfølgende parentes kommenterer Cherrycoke dette utsagnet, og foreslår at Emerson «means, that out of Mercy, we are blind as to Time,— for we could not bear to contemplate what lies at its heart» (Ibid.).

Om lommeuret er en melding, og ikke «a kind one», kan dette nettopp være fordi det, i romanens verden, i romanens «parallaktiske» kronotop – romanens interrelasjonelle temporale flerperspektivisme – allerede eksisterer flere overlappende (spatio)temporaliteter. De frastjålte elleve dagene har åpnet opp en heterokronisk dimensjon, og Mason og Dixons oppmålinger har allerede spilt ut sine konsekvenser; 1900-tallet er brettet over 1700-tallet, og boken tikker videre som Dixons lommeur, i en endeløs syklus hvor temporaliteter konkurrerer, hvor hypotaktiske (pikareske) tidsstrukturer krysses med parataktiske sidestillinger. Romanplottet fortelles fra flere «steder i tiden» og spøkelses fra fortiden, så vel som fremtiden, trenger gjennom tidens grenser og metter Pynchons Amerika med en før-paranoid fremmedhet (*Unheimlichkeit*), en fremmedhet som ligger bygd inn i (roman)tidens pulserende hjerte.

7 Topografiske grenser.

Så langt har vi fulgt Schimanskis liste kronologisk, men jeg vil i det følgende behandle noen av romanens topografiske grenser, for så å ta fatt på det epistemologiske planet. Schimanski skriver på ingen måte at opplistingen hans av grenseplan følger en hierarkisk ordning, og jeg tar derfor rekkefølgen som tilfeldig. Jeg velger å reversere de to siste punktene fordi alle romanens grenser og grensekryssinger fyller funksjoner relatert til epistemologiske spørsmål og opposisjonen mellom det deklorative og det subjunktive. Dette er ikke for å si at det epistemologiske planet har førsteprioritet i en antatt hierarkisk ordning i romanen, men snarere fordi det vil tillate meg å snøre sammen de mer konkrete tråene vi har fulgt. Epistemologiske spørsmål ligger på et høyere abstraksjonsnivå enn de i større grad markerte grensene, selv om temporale, symbolske, topografiske og tekstlige grenser også sklir over i den epistemologiske sfæren, og vis versa.

«All borders must have a spatial dimension», skriver Schimanski (2006, p. 56), «imaginary or otherwise, or else one cannot cross them», men en analyse av topografiske grenser i en gitt tekst må «generally [...] focus first on those thought of in terms of physical space» (Ibid.). Altså bør en topografisk grenselesning først rette søkelys på mer eller mindre klart markerte grenser (som vegger, landegrenser, hustomter, skipsskrog, eller naturlige grenser som kystlinjer, fjellkjeder o.l.), i tekstens romlige fremstillinger. Ifølge Schimanski kan vi, «from a geographical point of view», konseptualisere disse grensene «in terms of *scaling*» (Schimanski, 2006, p. 57). Huden vår vil da for eksempel være kroppens ytre grense, en grense på mikro-skalaen om den sammenliknes med omrisset av et nasjonalt territorium eller grenser av kosmiske størrelser.

Alle grensene og grensesonene vi har sett på så langt kan på ett eller annet nivå sees som topografiske (for eksempel bokomslaget), men her vil jeg rette søkelys mot noen av grensene i romanens landskap, eller i romanens spatiale fremstillinger. Jeg vil ta en nærmere titt på hvordan Pynchon «kartlegger» de romlige dimensjonene i romanen, hvordan han fremstiller Sør-Afrika som en grensesone mellom havet i sør og savannene i nord, hvordan han fremstiller St. Helenas topografi (også som en nord/sør-dikotomi), og sist, men ikke minst hvordan han har fremstilt romanens aller viktigste topografiske grense, Mason-Dixon-linjen, som protagonistene måler opp i den amerikanske villmarken. Disse topografiene bærer igjen preg av ustabile binariteter, og vi vil i det følgende blant annet se hvordan Pynchon metter romanens romlighet med mening, slik at selve topografi(e)n får en betegnende funksjon, noe vi også observerte hva angår temporalitetene.

Kapittelet er ordnet ut fra noen enkle topografiske binariteter. Først vil jeg se på Sør/Nord-dikotomien, ved å undersøke fremstillingen av St. Helena og Cape Town, deretter innside/utsidedikotomien, ved å lese episoder hvor motsetningene får utvidet betydning, og til slutt ta for meg Øst/Vest-dikotomien og Mason-Dixon-linjen både som et topografisk performativ og en teatermaskin, både i romanuniverset og for meningsgenerering i teksten. Nå er Pynchons organisering av rommene i *Mason & Dixon* mer kompleks enn disse enkle binaritene. Mange slags spatiale nivåer aktiveres i teksten, og slik Brian McHale har observert, karakteres de som best av det *subjunktive*: «These spaces [...] include [...] the subjunctive spaces of nonrealized possibilities, but also the spaces of narrated inset worlds, subjective spaces of dream and hallucination, parallel worlds (“paraspace”), paradoxical interiors, and so on» (McHale, 1998, p. 49). Til tross denne kompleksiteten, vil jeg likevel følge de gitte binærrelasjonene, og argumentere for at kompleksiteten oppstår nettopp i krysningene på tvers av grenser mellom slike dikotomier.

7.1 Nord/Sør.

Mason og Dixons ankomst i Sør-Afrika beskrives med en rekke grenserelaterte figurer. Ankomsten blir skildret indirekte, gjennom hva Mason og Dixon «[are] Trying to remember [of] how they ever came to this place» (Pynchon, 1997, p. 58). Begge husker det som «a kind of flight», som om de har kommet flyvende sørover, med fullt overblikk over Afrikas «unreadable Map-Scape», et kartskap som har «[emerg'd] out of a sea holding scant color, blue more in name than in fact» (Ibid.). Ankomsten er en *forsøkt* erindring, en erindring hvor både havet og Afrika fremstår, ikke som *faktiske* topografier, men som *kartskap*; ikke med ekteføyte fargeuttrykk, men gjennom fargenavnene. Sør-Afrika blir dermed presentert for oss som en mulig erindring av en imaginert flyvning, ikke over selve landskapet, men over en (mulig) *representasjon* av landskapet, hvor hver minste «detail, including the Invisible, [are] set precisely, present in all its violent chastity». I Pynchons Sør-Afrika er det fullt av uhyggelige (*Unheimliche*) rester etter nederlendernes kolonisering (og kartering) av denne enklaven på Afrikas sydspiss.

Sør-Afrika beskrives som «the *other* half of ev'rything known», nederlenderne har bygd «fortifications» her, og Cape Town har «a precarious Hold upon the Continent» (Ibid.). Når Mason og Dixon ankommer og holder på å finne seg til rette i gjestehuset, får de besøk av «a certain Bonk, a Functionary of the V.O.C.» (Ibid.), som spør de ut om intensjonene bak besøket deres til Cape Town. Bonk er en tollvakt som både ønsker dem velkommen og advarer om farene kontinentet har å by på, samtidig som han passer på at de to ikke bedriver spionasje. Cape Town er, som McHale

observerer, også et subjunktivt sted, men samtidig et grenseland i et symboltungt Sør, kolonisert av et tilsvarende symboltungt Nord, en kontrollert enklave, et kolonienes grenseland, situert midt imellom et i stor grad ukjent og ikke-kartert kontinent i nord og det kaotiske havet i sør:

this European settlement so precarious, facing an unknown Interior with the sea at their backs, forced, step after step, by the steadfast Gravity of all Africa, down into it at last... It is another way of living where the Sea is ever higher than one's Head, and kept out only provisionally (Pynchon, 1997, p. 63)

Sør-Afrika er hos Pynchon et sunket sted, en undervannsverden hvor kaos regjerer, et subjunktivt og heterotopisk helvete-paradis hvor den kolonialistiske brutalitetens ugjerninger får utfolde seg fritt. Eels, den yngste av Vroom-søstrene – familien hvor Mason og Dixon har blitt innlosjert – er sin unge alder til tross, «devoted unreflectively to the Possibilities of Love», og faren hennes, Cornelius Vroom, er kontinuerlig bekymret, «in his Belief that the [native] Spices encourage Adolescents into 'Sin', by which he means Lust that crosses racial barriers» (Pynchon, 1997, p. 62). Som i *G.R.* er det her en meningsrelasjon mellom polene Nord (hvit) og Sør (svart).

Indifferent to Visibility, wrapt in the melancholy Winds that choir all night long, persist an Obsession or Siege by something much older than anyone here, an injustice that will not cancel out. Men of Reason will define a Ghost as nothing more otherworldly than a wrong unrighted, which like an uneasy spirit cannot move on,—needing help we cannot usually give,—nor always find the people it needs to see,—or who need to see it. But here is a Collective Ghost of more than household Scale—the Wrongs committed Daily against the Slaves, going unrecorded, charm'd invisible to history, invisible yet possessing Mass and Velocity, able not only to rattle Chains but to break them as well. (Pynchon, 1997, p. 68)

Det kommer frem at selvmordsraten er skyhøy i Cape Town, både blant slavene og de nederlandske kolonistene. Det kollektive spøkelset er altopplukende, det både frigjør og undertrykker. I Cape Town får Mason og Dixon en forsmak på Amerika; her er gatene fylt med lukter fra hele verden, med «shrimp paste, tamarinds, coriander and cumin, hot chilies, fish sauces, and fennel and fænugreek, ginger and *lengkua*» (Pynchon, 1997, p. 82); i gatene her selges det indisk *dagga*, nederlandsk gin og *ketjap* fra Indokina (forgjengeren til ketchup). Dixon «is acquiring a nasal map of the Town» (Pynchon, 1997, p. 78), og dette nasale kartet er av en ny, globalisert art; en del av det kollektive spøkelset hvori muligheten av mangfold og frihet ligger bakt inn sammen med muligheten av utnyttelse og undertrykking.

Cape Town er en grensesone hvor alle mulige grenser overtres, reorganiseres og oppløses. Cape Town er, «Temporally, as geographically, the End of the World» (Pynchon, 1997, p. 78). Overtredelse er regelen her, enten det er snakk om moralsk overtredelse, raseblanding,

globalisering, eller overtredelser mellom «virkelighet» og «drøm». Mason drømmer om en *kreeskniv*, «and when he wakes, there it is, lying nearly within the Portal of one Nostril» (Pynchon, 1997, p. 72). I Cape Town blir drømmer virkelighet, og dermed også mareritt. Mason og Dixon føler at alt siden sjøslaget om bord på *The Seahorse* har vært «not a Dream, yet [...] As if we're Lodgers inside someone else's Fate, whilst belonging quite someplace else [...] We might have died then, and gone on as Ghosts» (Pynchon, 1997, p. 75). Jordens sørlige halvkule er, for Mason, Dixon og Cherrycoke, det *fullt ut andre*, for igjen å parafrasere Paul Celan, (2003, p. 48) den sørlige halvkule er fiksjonens subjunktive sfære, kolonisert av det deklorative Nord. Idet de krysser ekvator på vei mot Sør-Afrika og gjennomfører «Royal Baby»-ritualet – «a Grand Event» (Pynchon, 1997, p. 55) – er det noe fundamentalt som forvandles:

For one instant [...] our Shadows lay perfectly beneath us. To change Hemispheres is no abstract turn,— our Attentions to the Royal Baby, and the rest of it, were Tolls exacted for passage thro' the Gate of the single shadowless Moment, and into the South, with a newly constellated Sky, and all-unforeseen ways of living and dying. So must there be a Ritual of Crossing Over, serving to focus each Pollywog's Mind upon the Step he was taking. (Pynchon, 1997, p. 56)

På de to heltenes reise fra Sør-Afrika gjør de en stopp på St. Helena, hvor Mason blir værende noen måneder for å hjelpe Nevil Maskelyne med en feilinstallert «Plumb-Line» (Pynchon, 1997, p. 119), en del av utstyret Maskelyne trenger for å gjøre observasjonene sine. Episoden strekker seg over 6 kapitler minner om Aeneas' distraksjoner med Dido i *Æneiden*. Narrativet retarderes, heltene skilles ad, og Mason blir særlig adspredt i sitt lille eksil på St. Helena, hvor nord-sør-dikotomien får uttrykk i vær, vind og bevissthetstilstand, i krysningspunktet mellom meridianene omtrent halvveis på nord-sør og øst-vest-aksene, så og si midt mellom «de to verdenene».

St. Helena var en uhyre viktig strategisk brikke i spillet om dominans mellom de europeiske sjømaktene. Øya ble oppdaget av portugiserne i 1502 (Pearson, 2016, p. 13), og holdt som en portugisisk hemmelighet frem til Nederland og Storbritannia fikk nyss om øya på 1600-tallet, noe som startet en serie territorielle konflikter – ikke ulikt konfliktene som ledet til oppmålingen av Mason-Dixon-linjen. Britene vant til slutt, og øya er fortsatt under britisk styre. Tidligere kjent som «the hell hole of the Pacific», har øya en mørk historie som kan bidra til å forklare Pynchons fremstilling. Etter frigjøringskrigen ble St. Helena en kontrollstasjon for reguleringen av ulovlig slavehandel, og istedenfor å tilby transport tilbake til Afrika, levnet autoritetene de frigjorte slavene til å bo ufrivillig på øya, hvor de måtte fortsette ubetalt og tvunget arbeid, eller avvente ufrivillig transport til andre kolonier. Sykdom florerte i de overbeboede campene, og «Africans died in

droves; rats fed on the living and the dead alike, and higher in the valley corpses were thrown into shallow holes amidst graveyards that were alleged to ooze with ‘effluvia’» (Pearson, 2016, p. 124). Gravplassene er der fortsatt, ustelte og overgrodde, men fortsatt virkelig fysiske spor etter brutalitet, maktkampen og videreføringen av nye arbeidsordninger for de «frigjorte» slavene (i praksis videreføring av slaveriet). Øyas strategisk viktige lokasjon gjør den til et historisk-geografisk krysningspunkt, et virkelig fysisk avtrykk i en lang og mørk historie.

I *M&D* er øya en topografisk realisering av historisk tid; et spatiotemporalt koordinat i romanuniversets topografiske og temporale logikk. I forrige kapittel så vi hvordan St. Helena påvirket Ellicott og Shelton-klokkene, og at vinden fra havet, innover Sandy Bay på sørsiden av øya, hadde hallusinatoriske effekter. «The St. Helena of old had been as a Paradise», sier Euphonia, men får som svar at paradiset var «Gone before your Time, Euphie» (Pynchon, 1997, p. 105). St. Helena hadde den øde øyas utopiske potensial, men øya ble fort preget av skånselløshet, vold og uønsket biologisk import, noe innbyggerne der fortsatt må forholde seg til den dag i dag. Øya er igjen en forsmak på Amerika, et urørt landskap fullt av potensiale, hvis muligheter forsvinner i takt med den økende trafikken over Atlanterhavet.

Som Ian Copestake har observert, representerer havet (og galskapen) «the value of fictionmaking itself (2003a, p. 213)», og på St. Helena kan «the Astronomers» høre «the Ocean everywhere, no Wall thick, nor Mind compos’d, nor Valley remote enough to lose it» (Pynchon, 1997, p. 106). Det subjunktive havet, kaoset, trenger seg inn på denne flekken av en koloni, denne flekken av deklarativ kontroll, hvor havet – som i Cape Town – igjen virker å ligge «above the island», og hvor vinden «brutal and pure, is there for its own reasons, and human life, any life, counts for close to nought» (Ibid., p. 107). Øya er på den ene siden en *naturlig* grense, midt i Atlanterhavet, en nyttig mellomstasjon for sjøfarere, og samtidig en grense i ordets strenge forstand; en gressesone mellom nasjonene, et sted hvor skjebne og makt, hvor Nord/Sør og Øst/Vest kolliderer. Øya i *Mason & Dixon* er en performativ *begivenhet*, et *mēkhanē* (Derrida, 2002, p. 82), en maskin som primært fungerer som *topografisk mēkhanē*, en geografisk koordinat som *produserer* historie, på bakgrunn av lokasjonen alene.

7.2 Innside/Utside.

Mot slutten av St. Helena-kapitlene, på vei tilbake til Jamestown fra Sandy Bay, kommer Mason over «Jenkins’ Ear Museum», et fiksjonelt museum dedikert til Robert Jenkins’ øre, som ut fra legendene skal ha utløst krigen kjent som «The War of Jenkins’ Ear», mellom Spania og England,

etter at Jenkins angivelig fikk skåret av øret sitt i den spanske kystvaktens fangenskap. Denne lille episoden er eksemplarisk for Pynchons spatiale organisering av innside/utside-dikotomien. Tilfeldigvis het Jenkins' smuglerskip også *Rebecca*, et faktum Mason selvsagt finner som et foruroligende sammentreff, og tenker på skipets navn som «a Message from across some darker Sea» (Pynchon, 1997, p. 177). Masons entré i museet fremheves som en markert og anstrengende grensekryssing, mellom en realistisk og karnevalesk romlighet:

Mason is chagrined to find set in a low Wall a tiny Portico and Gate, no more than three feet high, with a Sign one must stop to read,— “Ear of Rob^t Jenkins, Esq., Within.” Clearly there must be some other entry, tho' Mason can find none, not even by repeated Jumps to see what lies over the Wall,— to appearance, a Garden gone to weeds. Reluctantly at last he takes to his elbows and knees, to investigate the diminutive Doorway at close hand,— the Door, after a light Push, swinging open without a Squeak. Mason peers in. What Illumination there is reveals a sort of Ramp-way leading downward, with just enough height to crawl. (Pynchon, 1997, p. 176)

På vei ned setter han seg fast i den trange passasjen, og «comes near Panick» (Ibid.), før han skvetter til av stemmen til Nick Mournival – museumsguide og psykopomp i denne underverdenen. Mournival gir Mason en guidet omvisning gjennom museet. Han lar ham se inn i Museets «Chronoscope» – et slags tidsteleskop – hvori han selv kan være vitne til en fantasmagorisk representasjon av øyeblikket «the infamous *Guarda-Costa*» border *Rebecca* og skjærer av Jenkins' øre. Når de endelig når museets hovedattraksjon, det syltede øret – som i likhet med Dixons lommeur er «withheld from Time's Appetite for some Destiny obscure to all» (Pynchon, 1997, p. 178) – ber Mournival Mason om å fortelle øret «something in private [...] whisper Ear your Wish, your fondest Wish» (Ibid., pp. 178-179).

På vei inn til øret blir rommet der inne «increasingly *malodorous*», og når Mason hvisker øret sitt ønske om Dixons trygge passasje tilbake til St. Helena er det «into the prevailing *scent* of Brine and...something else» (Ibid., pp. 177, 179, mine uthevninger). Romanens rom er kontinuerlig mediert gjennom flere sanseorganer, og særlig ofte blir *lukt* fremhevet. Ifølge Mike Phillips assosierer Pynchon luktesansen med «the dissolution of distinctions between abstract categories like civilization/wilderness, mind/body, past/present, and text/reader» (Phillips, 2019, p. 1). Han kobler luktesansen til ubestemmeligheten, til Cherrycokes usikkerhetsteologi, siden lukter ikke kan dokumenteres, siden de aldri kan ta form som *data*. Lukt kan aldri nedføres som fakta, og siden fakta, data, målinger og epistemologisk *sikkerhet*, i Pynchons perspektiv, *reduserer muligheter*, blir luktene i romanen «a figure for the indeterminacy produced in the material scene of reading» (Phillips, 2019, p. 14). Legenden om Jenkins' øre er fortsatt nettopp det; en legende, en spekulativ

historisk detalj, «not yet reduc'd to certainty» (Ibid., p. 177), og dermed beslektet med romanens historiografi. Dette står klarere om vi observerer at hele St. Helena-episoden blir fortalt av Cherrycoke, selv om det var «a part of the Tale that [he] miss'd» (Pynchon, 1997, p. 105). Når Cherrycoke da fremhever *lukter* som del av sine skildringer, skyves medieringen av narrativet enda noen persepsjonsrammer lenger vekk fra hva Cherrycoke har tilgang på.

Museet er bare en av mange aktiveringer av slike innside/utside-dikotomier. Liknende episoder, som «the infamous Lepton Ridotto», «*Terra Concava*» og «The Captive's Tale» er liknende grensepassasjer mellom innsider og utsider, og disse passasjene er ofte markert med ordet «*descent*». Passasjene er alltid *nedstigninger*, inn i ulike variasjoner på underverden-motivet; inn og ut av ulike para-rom, subjunktive sfærer, alternative sideplott og fantastiske landskap. Nedstigningene er del av Pynchons topografiske strategi i romanen, en strategi som tillater ham å mette selve romligheten(e) i romanen med mening. Det er ikke tilfeldig at den første av disse nedstigningene skjer allerede på romanens første side, idet den navnløse rammefortelleren tar oss med, sammen med en «stocking'd foot» i en «Descent made upon the great Kitchen» (Pynchon, 1997, p. 5), hvor Pynchon har kokt opp hele sitt subjunktive romanunivers.

7.3 Øst/Vest.

Death is only a launching into the region of the strange Untried; it is but the first salutation to the possibilities of the immense Remote, the Wild, the Watery, the Unshored (Melville, 2003, p. 526)

Den viktigste topografiske grensen i romanen er selvsagt grenselinjen Mason og Dixon tegner opp i Amerika. Linjen måles opp vestover, inn i den subjunktive amerikanske villmarken. Slik sett følger linjen også romanens primære narrativ. Som lesere beveger vi oss hele tiden *vestover*, sammen med Mason og Dixon. Noen ganger reverseres bevegelsen, noen ganger må vi og heltene dra tilbake østover, noen ganger må vi bevege oss på kryss og tvers, frem og tilbake mellom nord og sør for linjen. Bevegelsene er «a tangle of Lines», men alle linjene har sin «destination in common» (Pynchon, 1997, p. 349); alle linjene, selv om de snurrer rundt og krysser hverandre og går i spiraler, vil til slutt bevege seg vestover og inn i det ukjente.

Om vi vender tilbake til Captain Zhangs påstand om at Mason og Dixon er «Bystanders. Background. Stage-Managers» og at linjen har «no Primacy in this», men at «that Perilous Flux» (Pynchon, 1997, p. 545) i første omgang handler om konflikten mellom Zhang og Zarpazo, mellom Øst og Vest (*Feng Shui* og Jesuittene), blir det klart at dette topografiske forholdet er en sentral

drivkraft i romanen. Verdier, ideologier, politiske motivasjoner og maktforhold er distribuert langs denne øst/vest-aksen; «[the] great current of Westering» (Pynchon, 1997, p. 671) er en selvstyrt kraft, determinert av fremtiden Pynchon skriver fra. Fra et 1990-talls-perspektiv er allerede denne bevegelsen fullendt. Amerika har inntatt plassen som verdens mektigste nasjon, etter hvert som landet gradvis har blitt kolonisert, kartert og kontrollert, lenger og lenger vestover. Om vi observerer sivilisasjonenes historie er denne bevegelsen slående. Fra de store sivilisasjonene i Østen; i Kina, India og Egypt, har maktsenteret gradvis forflyttet seg vestover; fra Orienten til Hellas, fra Hellas til Roma, fra Roma til Frankrike og Storbritannia, og videre over havet til Amerika. Vi kan også spekulere hvorvidt denne bevegelsen vil fortsette over Stillehavet, rundt jorden og tilbake til Kina igjen i vår egen nære fremtid. «Westering» er en «*Certainty*» (Ibid., min utheving), i motsetning til så mye annet i romanen, og alltid assosiert med *fremtiden*.

Mason og Dixons fysiske «Westering» ender ved The Great Warrior Path, hvor Hugh Crawford informerer dem:

We'll be crossing Indian trails with some regularity,— these don't trouble the Mohawks in particular. But ahead of us now, there's a Track, running athwart the Visto, north and south, known as the Great Warrior Path. This is not merely an important road for them,— but indeed one of the major High-ways of all inland America. So must it also stand as a boundary line,— for when we come to it, we shall not be allow'd to cross it, and go on [this Path is as far West as the Party, the Visto, and the Line, may proceed].

De har nådd en grense som ikke kan krysses. Crawford forklarer at det er «Sort of like Death», og om vi husker tilbake til hva Derrida sier i *Aporias*, kan døden figureres som (den ukrysselige) grenselinjen *par excellence*; døden er linjen som ikke kan krysses, grensekryssingen vi *ikke kan erfare og bevitne*, annet i et flytende øyeblikk; døden er grensen som, hvis den krysses, tar oss med «*beyond the limits of truth*», og hva, annet enn religion og litteratur (det Subjunktive), kan tillate oss å krysse denne grensen? Vel, i *Mason & Dixon*, idet heltene når The Great Warrior Path, er det bare fortelleren vår, Rev^d Wicks Cherrycoke, som kan krysse videre vestover. Han krysser den ikke fysisk, men dette hindrer ham ikke i å *anta* hva som finnes videre innover i landet, mot Stillehavet. Jeg er ikke den første til å observere dette. I '98 skrev Brian McHale:

When they finally reach the Warrior Path [...] the narrative shifts into subjunctive and counterfactual mode: “*Suppose* that Mason and Dixon and their Line cross Ohio after all, and continue West” [(Pynchon, 1997, p. 706) ...] This counterfactual hypothesis empowers the narrative to project a series of subjective spaces, the spaces that Mason and Dixon *would have traversed* if they had pushed on westward. (McHale, 1998, p. 44, mine uthevinger)

Til sammenlikning kan vi alltid *anta*, se for oss, hva som finnes «beyond the limits of truth»; vi kan gjette, ønske og be for, hva som venter oss i dødsriket. Pynchon på sin side – og oss lesere på vår side – befinner oss jo forbi denne grensen. Vi står utenfor romanuniversets grenser, grenser som er ukrysselige for Mason, Dixon og Cherrycoke. Vi vet allerede hva «videre vestover» betyr; vi vet det betyr jernbaner, motorveier, fabrikker; vi vet det betyr Target, Wal-Mart, Kmart; FBI, CIA, DEA; vi vet det betyr California, Vietnamkrigen, menneskerettighetsbevegelsen, hippiene og Rock n' Roll; vi vet det betyr amerikansk eksepsjonalisme, «manifest destiny», verdensomspennende imperieekspansjon og misjonærkriger i demokratiets navn. McHale fortsetter:

Out there in subjunctive America they encounter (or would have encountered) a succession of microworld enclaves; Spanish, Chinese, and Russian enclaves “with entirely different histories” from that of the Atlantic seaboard [(Pynchon, 1997, p. 708)]; a sky-worshipping sect; and so on. Out there they identify (or would have identified) a new planet, the one that, in real history, Herschel would discover, and that would come to be called Uranus. By the time Mason and Dixon finally do turn back toward the East (still subjunctively), the settlements they first encountered on their outbound journey to the Warrior Path have undergone strange transformations. Subjunctivity, it appears, is contagious. (1998, p. 45)

Ut fra disse observasjonene blir det klart at Pynchons konseptualisering (og tematisering) av romlighet i romanen er tett knyttet opp til tid. Romanen er et lukket univers, men omfanget av de historisk-temporale og topografiske grensene som omslutter denne lukketheten er enorm. Romanens form er som en bred «Visto»; en mangefasettert og flerdimensjonal tid-rom-horisont som Zofia Kolbuszewska berettiget kalte en *subjektiv kronotop* (Kolbuszewska, 2013, p. 183).

Det passer seg derfor at «the Eleven missing Days», som vi så på i forrige kapittel, har sin topografiske parallell i Amerika. «The Wedge» er et av romanens mange heterotopiske rom, og dette triangelet, som historisk sett også kan tenkes som et *ikke-sted*, ble til nettopp i krysningspunktet mellom Nord-Sør-strekningen og Øst-Vest-strekningen av Mason-Dixon-linjen (se Figur 1):



Figur 1: «The Wedge» er markert i rødt (Exterioramoeba, 2011).

«The Wedge» har historisk sett vært objekt for langvarige eiendomskonflikter, og er et konkret eksempel på vanskelighetene som kan oppstå ved grenseoppmålinger. I dag er området akseptert som del av Delaware, men for Pynchon ble det et moment med metaforisk potensiale. The Wedge representerer det arbitrære i enhver abstrakt representasjon. Kanskje hadde Pynchon Alfred Korzybskis berømte frase «a map is *not* the territory it represents [...] a word is *not* the object it represents» (1994, p. 58) i tankene når han gjorde «The Wedge» til en ubestemmelighetens ubestemmelighet i *M&D* (Pynchon gjengir sitatet direkte i *Inherent Vice*) (2010, p. 194):

"Has anyone consider'd where we are?" All know that he means, "where just at the Tangent Point, strange lights appear at Night, figures not quite human emerge from and disappear into it, and in the Daytime, Farm animals who stray too close, vanish and do not re-emerge,— and why should anyone find it strange, that one Man has swallow'd the Watch of another?" Some style this place "the Delaware Triangle," but Surveyors know it as "The Wedge." To be born and rear'd in the Wedge is to occupy a singular location in an emerging moral Geometry. Indeed, the oddness of Demarcation here, the inscriptions made upon the body of the Earth, primitive as Designs prick'd by an Iroquois, with a Thorn and a supply of Soot, upon his human body,— a compulsion, withal, supported by the most advanc'd scientifick instruments of their Day,— present to Lawyers enough Litigation upon matters of Property within the Wedge, to becoach-and-six a small Pack of them, one generation upon another, yea unto the year 1900, and beyond. (Pynchon, 1997, pp. 323-324)

Som en topografisk parallell til de elleve dagene blir The Wedge et sted hvor mennesker og dyr forsvinner; et sår i landskapet, en åpning mellom Innsiden og Utsiden av parallelle verdener, i krysningen mellom Øst-Vest og Nord-Sør. Det er også interessant å merke seg at vi her får en *direkte* allusjon til «the year 1900, and beyond»; til fremtiden hvor både leserne og Pynchon befinner seg. The Wedge er en «singular location in an emerging moral Geometry»; et eksempel på hvordan vi, gjennom feilaktige representasjoner (divisjoner), lager et grunnlag (en *mēkhanē*) for *moralsk divisjon*.

Karakterene i romanen har kontinuerlig problemer med å skille mellom *representasjoner* og *virkelighet*, mellom kartet og territoriet. Døden, «that grimly patroll'd Line», er «that very essence of Division» (Pynchon, 1997, p. 703), og det er over denne linjen at Rebekah materialiserer seg for Mason. Men Rebekah selv forteller Mason at «I am not she, but a Representation. This Thing,"— she will not style it, "Death." "I am detain'd here, in this Thing» (Pynchon, 1997). Det er kanskje spekulativt å anta at Pynchon alluderer til Korzybski ved å velge ordet «Thing» her («the word is not the *thing*»), men det er helt klart at grensene mellom representasjoner og referenter er ustabile.

Romanen går «beyond the limits of truth» (Derrida, 1993), forbi dødens grenser hvor *Tingen* (historien, døden, territoriet) utfolder seg uavhengig av grensene vi trekker opp rundt

den. I *Mason & Dixon* er kartet territoriet; representasjonen av virkeligheten er virkeligheten; The Wedge – et resultat av feilaktig kartografi – er blitt en *faktisk* portal til et para-rom i romanuniverset. Bernhard Siegert skriver at «the map is the territory inasmuch as, for instance, map-making is a cultural technique that, in the service of the state, produced the territory as a political reality» (2011, p. 15), og det er nettopp dette Pynchon fremhever i *M&D*; at imperialismens kartografiske prosjekt har *produsert*, både det topografiske og det *kulturelle* territoriet vi i dag kjenner som Amerika. Det er heri Pynchon legger sin kritikk av opplysningstidens konfluering av makt og vitenskap.

Representasjonene våre av virkeligheten, både kartleggingene våre av landskap og litterær representasjon, er *performativer*; begge har en virkelighetsskapende funksjon. Om Mason-Dixon-linjen er et divisjonens *mēkhanē*, så er Pynchons roman det motsatte; en *sammenfattings mēkhanē*; et litterært forsøk på å reversere de mangefasettete konsekvensene av grenselinjene (mellom Maryland og Pennsylvania, mellom Fakta og Fiksjon, mellom menneskegrupper og individer), og et forsøk på å vise hvordan disse grensene er *konstruerte*; åpne for omorganisering, gjenfortolkning, åpne for frigjørelse.

Mason og Dixons oppmåling av grenselinjen levnet The Wedge, slik enhver representasjon, det være seg et kart eller et ord, også utelater bestanddeler av tingen det representerer. Det er disse restene – restene av subjektive muligheter – Pynchon vil vekke til live igjen med *Mason & Dixon*.

8 Epistemologiske grenser og fellesskapet: Noter i retning en syntese

Natura abhorret vacuum.. (Rabelais, 2001, p. 48)

There may be found, within the malodorous Grotto of the Selves, a conscious Denial of all that Reason holds true. (Pynchon, 1997, p. 796)

Love Laughs at a Line. (Pynchon, 1997, p. 711)

Snarere enn å gjøre nye lesninger vil jeg benytte denne anledningen til å samle sammen trådene vi har sporet opp under tekstlige, symbolske, temporale og topografiske grenser, slik de forholder seg til romanens epistemiske implikasjoner, og grensesonene mellom det kjente og ukjente («the declarative» og «the subjunctive»). Schimanski skriver at epistemologiske grenser bygger på «the difference between the known and the unknown», og at

The other is often defined as the unknown; and the unknown is often defined as the other. Topographical border crossings are inevitably accompanied by epistemological border crossings or border shiftings, as the bordercrosser interprets the other, and the border itself. (2006, p. 56)

Fortolkning er med andre ord et sentralt element i den epistemologiske grensekryssingen. Vi kan samtidig legge til at *utvidelsen* av eksisterende grenser eller *oppmålingen* og *opptegningen* av nye grenser også har epistemologiske implikasjoner og konsekvenser. Idet territorier og kjent/ukjent-relasjoner omorganiseres, vil det oppstå nye erkjennelsesformer, nye subjektiviteter. Schimanski skriver videre at «Topographical [and textual] border crossings are inevitably accompanied by epistemological border crossings or border shiftings, as the bordercrosser [or reader] interprets the other, and the border [or text] itself» (Ibid.).

Vi har sett hvordan Pynchon vever romanen gjennom en kompleks grensepoetikk, hvordan grenser, terskler, nedstigninger og speilinger aksentueres på flere plan, både i tekstens univers og på det tekstlige og formmessige planet. Vi har sett hvordan de temporale grensene kompliseres gjennom det vi gjerne kan kalle en «temporal flerperspektivisme» (eller «paralaksisme», med Pynchons egen figur i mente), og hvordan det samme pluralitetsprinsippet påvirker romanuniversets romligheter. Grensene mellom det realistiske og det fantasifulle, mellom (historisk) aktualitet og fiksjonalitet, mellom det attende og tjuende århundret og mellom ulike narratologiske nivåer, har vist seg å være fundamentalt ustabile. Dette har konsekvenser for Mason og Dixon på den ene siden – for hvordan de skal fortolke og erkjenne romanuniverset og de mange grensene og grensekryssingene de gjennomfører, observerer eller etablerer gjennom sin reise – og

for leseren på den andre – for hvordan vi skal forstå og fortolke romanen, historien og (Pynchons) visjon av Amerika – idet vi beveger oss på tvers av romanens grensesoner.

Schimanski påpeker at «In a positivist, progressive world-view, epistemological borders are seen as expanding, and this expansion is also seen as an all-important social project, in many cases accompanying the topographical expansion of borders through imperialism» (Ibid.). Denne siste bemerkningen er særlig relevant for *Mason & Dixon*, for hvilken «world view» er det som ligger til grunn i romanen? Ifølge David Cowart (2011) er det Pynchons «Luddite vision» som skinner igjennom; et perspektiv som på mange måter strider mot det attende århundrets «positivistiske» og «progressive» verdivisjoner.

På den ene siden viser Pynchon at grensene utvides og reorganiseres gjennom imperialistisk ekspansjon, hvordan sivilisasjonen utvides og villmarken reduseres, hvordan grensene mellom kontinentene blir porøse med økt vareflyt på tvers av de store havene. Dette opplever Mason og Dixon sansemessig, omgivelsene deres er fylt av eksotiske dufter og folkeslag fra hele verden. I Amerika møter de «Stig, the Swedish Axman» (Pynchon, 1997, p. 455), den franske kokken Armand Allégre, afrikanske slaver og Captain Zhang «the Mystic Chinaman» (Ibid., p. 543), som alle introduserer de to heltene for «the Other» i form av nye kulturelle inntrykk. Dette bidrar til å synliggjøre den kulturelle mangfoldigheten som ligger til grunn for nasjonen Amerika.

På den andre siden er det positivistiske og progressive, i kontekst av det attende århundret, synonymt med kolonialisme, imperialisme, slavehandel og «secret-society meetings» (Ibid., p. 290), men også med mer uskyldige fenomener som breddegradsprosjektet, observasjonene av venuspassasjen, oppmålingen av Mason-Dixon-linjen og vitenskapen generelt. Erobringen av land foregikk parallelt (og i tett relasjon til) erobringen av kunnskap. «Westering» er en selvstyrt, framtidsrettet kraft (eller «Current» som det heter i romanen) (Ibid., p. 671), en kraft som filtreres og utøves gjennom maktapparatene, men som har skjulte, uidentifiserbare kilder. Captain Zhang kaller det en «perilous Flux» (Ibid., p. 541), men når grenselinjen er fullført, kartlagt og Mason og Dixon retter kursen østover blir det klart at kraften som *ligger bak* linjen, manifesteres fysisk i verden og har direkte konsekvenser:

Again are the Party returning Eastward, into Memory, and Confabulation. The physickal World, from Gusts to Eclipses, must insist upon itself a bit more, so claim'd are the Surveyors in their contra-solar Return by Might-it-bes, and If-it-weres,— not to mention What-was-thats.

Vi har observert at «West» og «East» er synonyme til «Subjunctive» og «Declarative», men i dette sitatet er heltene våre på vei østover, inn i «*Confabulation*». Selv om retningene har blitt reversert (det subjunktive [og fremtiden] ligger riktignok og lurker på andre siden av «the Warrior Path»), selv om alt har blitt «reduc'd to certainty» (Ibid., p. 177) når Mason og Dixon følger grenselinjen sin østover igjen etter et fullført oppdrag, er østovervendingen deres blitt mettet med «the subjunctive». Som Brian McHale påpeker, «Subjunctivity, it appears, is contagious» (1998, p. 45). Etter hvert som «the Westering Current» erobrer alt på sin vei og nye horisonter blir innlemmet i kunnskapen om verden, åpnes det nye dører, mens andre lukkes. Problemet virker bare å ligge i at det som utelukkes, aldri helt forsvinner:

Lancaster as a scene of horror had been bearable because of the secular Town upon ev'ry side, pursuing its Business, begging Attendance at ev'ry turn,— yet what in Lancaster was but an hour's Thrill, out here in this sternly exact Desert might become an uncontrollable descent into whatever the Visto was suppos'd to deny,— the covetousness of all that liv'd... that continued to press in at either side, wishing simply to breach the long rectified Absence wherever it might,— to insist upon itself. (Pynchon, 1997, p. 499)

Her møtes Rabelais og Pynchon, her poengteres det at *naturen avskyr tomrom*. I likhet med «the Wedge» og kalenderreformen, har Mason-Dixon-linjen formet et vakuum som alt linjen «was suppos'd to deny» fortsetter å trenge seg inn på. Uavhengig av kontrollimpulsen, uavhengig av opplysningstidens grunnløse tro på menneskets evner til å redusere vår ignoranse, til å innlemme alt i intellektets rammer, til å kontrollere «the Other» og «the Unknown» (*andre menneskegrupper inkludert*), vil det ukjente alltid formere seg videre, finne nye former og uttrykk, enten fortrent i det underbevisste eller fullbyrdet i konsekvensene av våre (kollektive) handlinger. Ideen om kontroll, ideen om at noen har kontroll, om at noen «styrer skuta», er en illusjon. Cherrycoke alluderer til dette i en av romanens nøkkelpassasjer:

"What Machine is it," young Cherrycoke later bade himself goodnight, "that bears us along so relentlessly? We go rattling thro' another Day,— another Year,— as thro' an empty Town without a Name, in the Midnight... we have but Memories of some Pause at the Pleasure-Spas of our younger Day, the Maidens, the Cards, the Claret,— we seek to extend our stay, but now a silent Functionary in dark Livery indicates it is time to re-board the Coach, and resume the Journey. Long before the Destination, moreover, shall this Machine come abruptly to a Stop...gather'd dense with Fear, shall we open the Door to confer with the Driver, to discover that there is no Driver,...no Horses,...only the Machine, fading as we stand, and a Prairie of desperate Immensity..." (Pynchon, 1997, p. 361)

Naturen og de historiske kreftene er ekvivalenter. Vi kan konstruere narrativer til trøst, vi kan finne opp konspirasjonsteorier hvori vi kan legge ansvaret for at tingene ble som de ble, men når alt

kommer til alt er vår ignoranse alltid større enn vår kunnskap, tilfeldighetene er mektigere enn de mektige; det er ingen som styrer skuta. Historien er som en kasinorulett, et «sinister and wonderful Card Table» (Ibid., p. 5) hvor spillerne (enten det er de østindiske kompaniene, frimurerne, jesuittene, den usynlige hånd eller Cherrycoke) kan forsøke å styre spillet til sin fordel, men til slutt er det alltid huset som vinner, naturen vil alltid insistere på seg selv. Pynchon skriver seg inn i forlengelse av de amerikanske transcendentalistene her, for som Henry David Thoreau skrev:

At the same time that we are earnest to explore and learn all things, we require that all things be mysterious and unexplorable, that land and sea be infinitely wild, unsurveyed and unfathomed by us because unfathomable. We can never have enough of Nature. (Thoreau, 2008, p. 213)

Kunnskap og kontroll går hånd i hånd, men det ensrettede drivet etter begge levner alltid noe utenfor, noe ufattbart og kaotisk som vil manifestere seg uavhengig av våre forsøk på å isolere, splitte og kontrollere. Pynchon vil vekke oss til en samtidig kunnskaps-, øko-, og postkolonialistisk kritikk gjennom en identifikasjon med vår fundamentale uvitenhet. For Pynchon betyr dette på den ene siden at vi *skriver* bedre (Pynchon, 1984b, p. 15), men også at vi forholder oss annerledes, med ydmykhet, åpenhet og aksept, til verden, historien, og andre mennesker. Som Pynchon skriver i introduksjonen til *Slow Learner*, «we are often unaware of the scope and structure of our ignorance. Ignorance is not just a blank space on a person's mental map. It has contours and coherence, and for all I know rules of operation as well» (1984b, p. 15). Vår uvitenhet er av en uendelig størrelse sammenliknet med kunnskapen, som alltid vil være begrenset. Som «the Unknown» er ignoransen litteraturens område, og for at nyskaping skal finne sted, for at nye forståelsesformer skal manifestere seg, trenger vi riktignok en fot plantet i det kjente, men samtidig et blikk rettet over intellektets grenser, mot det ukjente.

Selv om Pynchon først og fremst taler til skriveakten her, om det å skrive, kan vi også lese det i relasjon til hvordan han relativiserer kunnskap og faktualitet i *Mason & Dixon*. «There are no longer any excuses for small stupid mistakes» skriver han videre (Ibid., p. 16), og i romanen figureres grenselinjen som en slik (historisk) tabbe, en tabbe som er eksemplarisk for grenser generelt, i ordets bredeste forstand:

"It goes back," he might have begun, "to the second Day of Creation, when 'G-d made the Firmament, and divided the Waters which were under the Firmament, from the Waters which were above the Firmament,'— thus the first Boundary Line. All else after that, in all History, is but Sub-Division." (Pynchon, 1997, p. 361)

«Sub-Division» er intellektets operative standard. Intellektet deler opp og gjør snitt, det tegner og måler opp grenser. Om slike grenser er «tabber», er de nødvendige tabber, men tabber vi må være *bevisste* på. Alfred Korzybski ville internalisere truismen i sin kart-analogi, «the map is not the territory», med det han kalte «consciousness of abstracting» (1994, pp. 412-425); en bevisstgjørelse av at ordene ikke er tingene, av at vår kunnskap om verden kontinuerlig formes gjennom inferering og verbal filtrasjon. Pynchon vil gjøre noe liknende med *Mason & Dixon*, han vil gjøre oss bevisste på hvordan våre genererte narrativ former virkeligheten (og historien), hvordan grensene våre *virker på verden*; på vår forståelse og erfaring av den.

Han gjør dette gjennom underliggjøringen (*ostranenie*) av romanuniverset, gjennom den underliggjorte språklige fremstillingen (den anakronistiske pastisjen) og på tvers av grensene mellom realisme og karnevalisme, narratologiske nivåer, temporaliteter, topografier, det kjente og ukjente og den dobbelte etableringen og tilintetgjørelsen av de mange grensene, grensesonene og grenseplanene vi har funnet i romanen. Pynchon forvandler et Amerika vi kanskje tror vi kjenner til et fremmedgjort Amerika, ikke i betydningen av Marx' *Entfremdung*-begrep men som en «utenlandsgjørelse», hvor vi inviteres til – for å iverksette ampersanden – gjenfortolkning & gjenfortolkning &sv, &sv, &sv.

Mason og Dixons reise, en *Unheimlich* reise inn i det ukjente og underliggjorte, er rammet inn av en nærmest overdrevent *Heimlich* og nostalgisk rammefortelling. Cherrycoke og familien sitter i trygg forsamling innendørs, foran peisen, i en hjemlig og familiær atmosfære. Denne sidestillingen kan forstås som en grenseopptegning mellom det *Unheimliche* og det *Heimliche*, mellom det kjente og ukjente, mellom et fellesskapsprinsipp og et prosjekt som – slik Cherrycoke ser det i retrospekt – har ført med seg en fundamental splittelse («Sub-Division»), en rift, et sår, et traume, en strukturerende begivenhet (*mēkhanē*) som har satt spor og fortsetter å spille ut konsekvenser. Dette fører meg endelig tilbake til Kopp. Som Celan i sin tale har vi funnet «the connective which, like the poem, leads to encounters» (2003, p. 54), vi har funnet en *meridian*, et sted hvor det fremmede og velkjente kan møtes i *fellesskap*.

8.1 «Togetherness»: Grensene oppløses.

Mannfred Kopp mener «togetherness» er romanens «central message» (2004, p. 272). Jeg vil følge dette, og legge til at fellesskapsprinsippet figureres i romanens aktive spill på tvers av grenser, grensefigurer og grenseplan. Som lesere deltar vi i bevegelsene mellom fellesskap og splittelse, frem og tilbake mellom det hjemlige rammeplottet (fellesskapet) og hovedplottet, hvor grenselinjen

er figurert som en splittelsens *mēkhanē*. Som Celan sier om poesien, beveger vi oss i retningen av et møte med det *fullt ut andre* (2003, p. 48). I romanens verden møter vi apekatter og automater (eller lærde hunder og levende, mekaniske ender), vi møter karikerte versjoner av historiske figurer, buketter fulle av magiske gjenstander og blinkende lanterner, og viktigst av alt; vi møter Amerikas *andre side*. Vi får hverken glansbildene eller skrekkhistoriene, men litt av begge. Det er et Amerika vi kan kjenne igjen, men likevel et underliggjort og fremmed Amerika, et Amerika hvor et møte kan skje mellom det kjente og ukjente. Samtidig er det et *umulig* Amerika, et *potensielt* Amerika hvor ubestemmelighetene (the «Subjunctive») utfolder seg i uforhindret åpenhet.

I forelesningsserien *How to Live Together*, skriver Roland Barthes:

The event turns me into a different kind of subject. I become a subject of suspense, of the murder of the Father—I'm no longer a subject of the nest, of the Mother: the event as Father (Oedipus and the protocol of the event; all events are Oedipal). The charm of Robinson Crusoe = the non-event [...] To fantasize Living-Together as an everyday reality: to refuse, repel, violently reject the event. The event is the enemy of Living-Together [...] The initiative, the invention of what's more or less unexpected has to be a communal affair: a welcome distraction + the danger of introducing something new into the affective network, generating what's most harmful to Living-Together: the repercussion. (Barthes, 2013, pp. 84-85)

Grenselinjens presentasjon og begivenhetsgjøring i romanen er en slik «Oedipal event» (*événement*), en fiende av «Living-Together». ⁶ Barthes' sentrale idé i forelesningsserien er «*idiorrhythmy*», en utopisk fantasi om hvordan mennesker kan leve sammen og samtidig være alene i sin egen livsrytme, i en selvregulerende kommunalform hvor både fellesskapet og individet kan dyrkes side om side. Pynchons porøse grensepoetikk frembringer et slikt idiorytmisk spill i teksten. Han konstruerer binariteter og motsetninger, han tegner opp en rekke grenser i romanen (på det tekstlige, symbolske, temporale, topografiske og epistemologiske planet), grenser som deler opp og splitter opp, i fragmenter, individer, enkeltelementer. Samtidig dekonstrueres disse grensene, de blir både barrierer og portaler, de betegner både likhet og ulikhet, individualitet og fellesskap. Ampersanden i romanens tittel blir selve symbolet på denne samtidigheten av fellesskap og splittelse. Romanens grenser er bestanddeler i et idiorytmisk maskineri, hvor enten/eller-relasjonene oppløses, hvor det kjente og ukjente, det *Heimliche* og det *Unheimliche*, intensjon og forsyn, hypotaktiske og parataktiske narratologiske former, fakta og fiksjon, til sammen utgjør et selvregulerende «fellesskap» og *enhet*.

⁶ Vi kan også bemerke at Freud peker på kastreringsfiguren (Oedipus) som en frembringer av det *Unheimliche*.

Romanen kan forstås som fellesskapets *mēkhanē*. Fellesskap er grenseovertredelse, grenseoppløsning; mellom individer, mellom grupper og nasjoner, men også mellom mennesket og naturen og samtidig – hvis selvet er fragmentarisk – et individuasjonsprinsipp, et «fellesskap med oss selv», i all vår intrapersonlige mangfoldighet. Grensepoetikken er (idiorytmisk) åpenhet i praksis, en åpning av identifikasjonens reduktive grenser. I individualismens gullalder, i ettereffektene fra «the century of the self», som filmskaper Adam Curtis har kalt det tjuende århundret (2002), trenger vi disse påminnelsene; vi trenger kunstverker som vekker oss fra slumringen, fra ekkokamrene, og åpner oss opp til vår egen ignoranse og *det andre*.

Mason & Dixon er en «fantasy of living-together»; en «[communal] invention of what's more or less unexpected», fordi Cherrycoke ikke er alene. Cherrycoke er i fellesskap og polyfoni med utallige andre fortellere. Han tar imot innspill fra familien, de retter på ham, spør ham etter kilder og utfyller fortellingen. I tillegg er det en ekstratekstuell forteller som inviterer til kommentarer, som inviterer leseren inn i rommet hvor denne familiære eventyrstunden finner sted. Cherrycoke, som vi husker, er en «*multitude*», et helt samfunn av fortellere og fortolkere i åpent fellesskap, alle er «pointed at everyone else,— ev'rybody's axes converge», og som i Pynchons *Terra Concava*, blir de «forc'd at least thus to acknowledge one another»,— an entirely different set of rules for how to behave» (Pynchon, 1997, p. 741).

Det må påpekes at Barthes' fantasi om idiorytmisk fellesskap riktignok er en utopi, ekte fellesskap (i stor skala) er *umulig*, i *ren* forstand. Vi er alle lukket innenfor selvets grenser, men kanskje kan kunsten og litteraturen åpne opp disse grensene, om bare for en liten stund, om bare for å reise «a certain distance on a certain road [... a] road of the impossible», for å møte det andre, for å finne «the connective which [...] leads to encounters» (Celan, 2003, p. 54). Kanskje kan meridianene møtes, kanskje kan vi møte hverandre, kanskje oss selv, og kanskje er det fellesskap vi oppnår, om enn bare for et passerende øyeblikk før tingene faller på plass igjen – ordnede, strukturerte, individuelle – slik vi navnga dem, kategoriserte dem, målte opp grenser omkring dem. Slik vi kartla dem. Med fellesskapsprinsippet i tankene lar jeg Pynchon selv avslutte avhandlingen min, med de siste ordene i romanen: «We'll go there. We'll live there. We'll fish there. And you too» (Pynchon, 1997, p. 773).

Referanser.

- Adorno, T. W. (1992). Skiljeteikn (A. Linneberg, Trans.). In A. Linneberg (Ed.), *Notar til litteraturen*. Det Norske Samlaget.
- Aristoteles. (2008). *Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). In: Project Gutenberg.
- Baáz, K. (2021). "Message in a Bottle": Paul Celan's Speech *The Meridian* as a Manifest of Art Theory. In Z. Zsávolya (Ed.), *Maps of the Mind: Essays on Literature, Cultural Studies, and History* (pp. 170-194). Society for Research of the Horthy Era.
- Bakhtin, M. (2020). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel": Notes toward a Historical Poetics (C. E. M. Holquist, Trans.). In M. Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays* (pp. 84-257). University of Texas Press.
- Barthes, R. (2013). *How to live together : novelistic simulations of some everyday spaces* (K. Briggs, Trans.). Columbia University Press.
- Benjamin, W. L., Asja. (2007). "Naples" (E. Jephcott, Trans.). In P. Demetz (Ed.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (pp. 163-174). Harcourt, Inc.
- Bjerkevik, V. B. (2007). "The many-lens'd Rebekah": Eit forsøk på å forstå Rebekah Mason si rolle i *Mason & Dixon* av Thomas Pynchon. In: NTNU.
- Blanchot, M. (2000). *The Instant of My Death* (E. Rottenberg, Trans.). In *The Instant of My Death - Demeure*. Stanford University Press.
- Byron, L. (2008). *Childe Harold's Pilgrimage*. In J. J. McGann (Ed.), *The Major Works*. Oxford University Press.
- Celan, P. (2003). *The Meridian: Speech on the occasion of receiving the Georg Büchner Prize, Darmstadt, 22 October 1960*.
<https://www.scribd.com/document/464312566/the-meridian-paul-celan>
- Christopher, M. (2022). Båten, fiske, fyret, naustet, stranden. Fem topos fra den norske kystromanen. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 25(1), 66-68.
<https://doi.org/10.18261/nlvt.25.1.9>
- Clarke, C. A. (2009). "Consumption on the Frontier: Food and Sacrament in *Mason & Dixon*". In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon* (pp. 77-99). Camden House.
- Clerc, C. (2000). *Mason & Dixon & Pynchon*. University Press of America Inc.
- Copestake, I. D. (2003a). "Off the Deep End Again": Sea-Consciousness and Insanity in 'The Crying of Lot 49' and *Mason & Dixon*". In I. D. Copestake (Ed.), *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Peter Lang.
- Copestake, I. D. (2003b). "Postmodern Reflections: The Image of an Absent Author". In I. D. Copestake (Ed.), *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Peter Lang.
- Copestake, I. D. (2009). "Our Madmen, our Paranoid": Enlightened Communities and the Mental State in *Mason & Dixon*". In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon* (pp. 171-184). Camden House.
- Cottom, D. (1999). "The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion". *Representations* (Berkeley, Calif.), 66(66), 52-74. <https://doi.org/10.2307/2902879>
- Cowart, D. (2011). *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. University of Georgia Press.
- Curtis, A. (2002). *The Century of the Self*
<https://www.youtube.com/watch?v=DnPmg0R1M04>
- Curtius, E. R. (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press.
- Derrida, J. (1993). *Aporias* (T. Dutoit, Trans.). Stanford University Press.
- Derrida, J. (2000). "Demeure: Fiction and Testimony" (E. Rottenberg, Trans.). In *The Instant of My Death - Demeure: Fiction and Testimony*. Stanford University Press.

- Derrida, J. (2002). "Typewriter Ribbon" P. Kamuf, Ed. & Trans. In *Without Alibi* (pp. 71-160). Stanford University Press.
- Derrida, J. (2017). "Différance". In J. Rivkin, Ryan, M. (Ed.), *Literary Theory: An Anthology* (3rd ed., pp. 474-495). John Wiley & Sons, Ltd.
- Dewey, J. (1998). "The Sound of One Man Mapping: Wicks Cherrycoke and the Eastern (Re)Solution". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 112-131). University of Delaware Press.
- Donoghue, W. (2018). *Mannerist Fiction : Pathologies of Space from Rabelais to Pynchon*. University of Toronto Press.
- Duyfhuizen, B. (1998). "Reading at the "Crease of Credulity" ". In M. Horvath B., M. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 132-142). University of Delaware Press.
- Dällenbach, L. (1989). *The Mirror in the Text* (J. W. E. Hughes, Trans.). Polity Press.
- Eliot, T. S. (2002). *The Waste Land*. In V. Eliot (Ed.), *Selected Poems*. Faber & Faber Inc.
- Exterioramoeba. (2011). *The Wedge*. Wikipedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/The_Wedge.png
- Foucault, M. (1965). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Random House
- Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*, 16(1), 22-27.
<https://doi.org/10.2307/464648>
- Frank, S. (2018). "Grænseæstetikens politiske, sanselige og imaginære potentialer". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 2, 188-191.
- Freud, S. (2017). "The Uncanny". In J. Rivkin, Ryan, M. (Ed.), *Literary Theory: An Anthology* (3rd ed., pp. 592-614). John Wiley & Sons, Ltd.
- Galer, S. S. (2020). "The Accidental Invention of the Illuminati Conspiracy". *BBC*.
<https://www.bbc.com/future/article/20170809-the-accidental-invention-of-the-illuminati-conspiracy>
- García-Caro, P. (2009). " "America was the only place...": American Exceptionalism and the Geographic Politics of *Mason & Dixon*". In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon* (pp. 101-124). Camden House.
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time* (J. M. E. Robinson, Trans.). Harper & Row, Inc.
- Hinds, E. J. W. (1998). "Making the Rounds of History". *Electronic Book Review*.
- Hinds, E. J. W. (2009a). Introduction: The Times of 'Mason & Dixon'. In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's 'Mason & Dixon'*. Camden House.
- Hinds, E. J. W. (Ed.). (2009b). *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon: Eighteenth-Century Contexts, Postmodern Observations* (2 ed.). Camden House, of Boydell & Brewer Inc. (2005).
- Hinds, E. J. W. (2009c). Utitulert forord. In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Mason & Dixon*. Camden House.
- Huehls, M. (2009). " "The Space that may not be seen": The Form of Historicity in *Mason & Dixon*". In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon*. Camden House.
- Kolbuszewska, Z. (2000). *The Poetics of Crhonotope in the Novels of Thomas Pynchon*. The Learned Society of The Catholic University of Lublin.
- Kolbuszewska, Z. (2013). "Between Hell and Purgatory": From Baudelaire's Allegory of Commodified Female to Pynchon's Neobaroque in V. In. Presses universitaires de la Méditerranée.
- Kopp, M. (2004). *Triangulating Thomas Pynchon's Eighteenth Century World: Theory, Structure, and paranoia in 'Mason & Dixon'*. DIE BLAUE EULE.
- Korzybski, A. (1994). *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (5th ed.). International Non-Aristotelian Library - Institute of General Semantics.
- Lensing, D. M. (2009). "Postmodernism at Sea: The Quest for Longitude in Thomas Pynchon's *Mason & Dixon* and Umberto Eco's *The Island of the Day Before*". In E. J.

- W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon* (pp. 125-145). Camden House.
- Lotman, Y. M. (1994). "The Text within the Text". *PMLA* 109, 377-384.
- Lucy, N. (2004). *A Derrida Dictionary*. Blackwell Publishing Ltd.
- Lundberg, L. (2014). "Border poetics". *Nordlit*, 0(31), 171-174.
- Malin, I. (1998). "Foreshadowing the Text". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 27-42). University of Delaware Press.
- McHale, B. (1998). "Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon*. University of Delaware Press.
- Melville, H. (2003). *Moby Dick*. Penguin Books.
- Miller, J. H. (1995). *Topographies* Stanford University Press.
- Miller, J. H. (2007). "Boundaries in Beloved". *Symploke (Bloomington, Ind.)*, 15(1/2), 24-39.
- Olausen, K.-E. W. (2002). "*The Line of No Return: A study of Thomas Pynchon's Mason & Dixon*" UiO].
- Pearson, A. (2016). *Distant freedom : St Helena and the abolition of the slave trade, 1840-1872* (Vol. 10). Liverpool University Press.
- Phillips, M. (2019). "Nose-gaping: The Smells of *Mason & Dixon*". *Orbit: A Journal of American Literature*.
- Pynchon, T. (1984a). "Is It O.K. To Be A Luddite?". *The New York Times*.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>
- Pynchon, T. (1984b). *Slow Learner: Early Stories*. Black Bay Books / Little, Brown & Company.
- Pynchon, T. (1997). *Mason & Dixon*. Picador, Henry Holt & Company.
- Pynchon, T. (2010). *Inherent Vice*. Vintage, Random House.
- Pynchon, T. (2013). *Gravity's Rainbow*. Vintage, Random House.
- Rabelais, F. (2001). *Gargantua: En roman* (E. Ringen, Trans.). Bokvennen.
- Saltzman, A. (1998). " "Cranks of Ev'ry Radius": Romancing the Line in *Mason & Dixon*". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 63-72). University of Delaware Press.
- Schaub, T. H. (1998). "Plot, Ideology, and Compassion in *Mason & Dixon*". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 189-202). University of Delaware Press.
- Schei, A. B. (2003). "*Projeksjoner og synsrender : Vestenfor en lesning av Thomas Pynchons Mason & Dixon*" UiO].
- Schimanski, J. (2006). "Crossing and Reading: Notes towards a Theory and a Method". *Nordlit*, 19, 41.
- Schurig, V. (2013). *Differentiation of Enantiomers I* (1st 2013. ed., Vol. 340). Springer International Publishing : Imprint: Springer.
- Seed, D. (1998). "Mapping the Course of Empire in the New World". In B. Horvath, Malin, I. (Ed.), *Pynchon and Mason & Dixon* (pp. 84-99). University of Delaware Press.
- Siebert, B. (2011). "The Map is the Territory". *Radical Philosophy*(169), 13-16.
- Sklovskij, V. (2017). "Art as Technique". In J. Rivkin, Ryan, M. (Ed.), *Literary Theory: An Anthology* (3rd ed.). John Wiley & Sons, Ltd.
- Smith, E. L. (2012). *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld*. Peter Lang.
- Thill, B. (2009). "The Sweetness of Immorality: 'Mason & Dixon' and the American Sins of Consumption". In E. J. W. Hinds (Ed.), *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon* (pp. 49-76). Camden House.
- Thoreau, H. D. (2008). *Walden, Civil Disobedience, and Other Writings* (W. Rossi, Ed. 3rd ed.). W.W. Norton & Company, Inc.
- Tom, J., Rasmussen, E.D. (2019). " "*All is Failure:" The Legacy of the Enlightenment and Thomas Pynchon's Mason & Dixon*" University of Stavanger, Norway].

- Troy, M. (2002). "...ever in a Ubiquity of Flow, before a ceaseless Spectacle of Transition". In A. M. R. Gaasland (Ed.), *Blissful Bewilderment: Studies in the Fiction of Thomas Pynchon* (pp. 206-221). Novus Press.
- Vermeir, K. (2007). "Athanasius Kircher's Magical Instruments: An Essay on Science, Religion, and Applied Metaphysics (1602-1680)". *Studies in History and Philosophy of Science*.
- Wallace, D. F. (2005). *This is Water* <https://fs.blog/david-foster-wallace-this-is-water/>
- Wallhead, C. (2014). *Mason & Dixon and Hamlet*. *Orbit: A Journal of American Literature*, 2(2). <https://orbit.openlibhums.org/article/id/468/>
- Whitman, W. (1993). "Song of Myself". In *Leaves of Grass*. Barnes and Noble.

Abstract.

In this master's thesis I explore Thomas Pynchon's 1997 novel *Mason & Dixon* from the perspective of a "border poetics". I take the Ampersand on the novel's cover page and the Mason-Dixon line as primary metaphorical figures, figures that allow Pynchon to weave together a complex order of border figurations on multiple levels of story and text, endowing the novel's formal, spatial, and temporal configurations with meaning. With Johan Schimanskis theory and method of *border reading*, I find that borders on different planes (textual, symbolic, temporal, topographic, and epistemological) correspond with each other in such a way that the figurations themselves, and their interrelations, make signification possible beyond levels of character, story, and theme. Borders can either be openings or barriers, either portals or walls. Borders are both devices of division and connectivity. Thus, I find that the interplay and ambiguity within the novel's border complex plays into what Manfred Kopp identified as the novel's "central message"; *togetherness*.

