

Kristin Eline Røvik Marthinsen

Det virkelige ikke-virkelige

En strukturell tilnærming til verdensbygging og
spekulativ fiksjon

Hovedoppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Siv Gøril Brandtzæg

Mai 2023

Kristin Eline Røvik Marthinsen

Det virkelige ikke-virkelige

En strukturell tilnærming til verdensbygging og
spekulativ fiksjon

Hovedoppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Siv Gøril Brandtzæg
Mai 2023

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



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Hva er spekulativ litteratur, og hva er verdensbygging? Dette er en strukturell tilnærming til disse spørsmålene som forsøker å kartlegge noen disse sjangrene i relasjon til tid og virkelighet. De tre spekulative sjangrene som her undersøkes er dystopisk litteratur, science-fiction og fantasy. Disse sjangrene vil bli kartlagt ut ifra deres relasjon til estetisk fortid og fremtid, samt hvor stor grad de prøver å etterligne en gjenkjennbar virkelighet for leseren. Felles for dem alle er at de inneholder en grad av verdensbygging. For å utarbeide denne sjangerkartleggingen brukes Tzvetan Todorovs metodikk for sjangerinndeling. Sjangerteoretisk tar oppgaven avstand fra Todorovs sjangerklassifiseringen om det 'fantastiske'. Det fantastiske har hos mange blitt ansett som synonymt med fantasy, jeg vil argumentere at dette skyldes en feillesning av Todorov. Hans konseptuelle inndeling strekker heller ikke til for å klassifisere de moderne sjangrene som undersøkes her. Oppgaven konstruerer en egen sjangerteori som bygges på konseptet verdensbygging.

For å utforske verdensbygging som konsept vil Eric Auerbachs *Mimesis* (1946) bli brukt for å vise hvordan man kan etablere en egen realisme i spekulative verker. Mikael Bakhtins «Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes Towards a Historical Poetics»(1937–38) blir brukt for å vise relasjonen mellom tiden og stedet i disse sjangrene, samt for å vise hvordan historiske kronotoper kan brukes som virkemiddel for å anvende en spesifikk tidsestetikk på handlingsrommet.

Abstract

What is speculative literature and what is worldbuilding? This thesis is a structural approach to these questions and will try to map speculative genres with relation to time and reality. The three genres this thesis will analyse deeper is Dystopian fiction, Science-fiction and Fantasy. These genres will be compared according to their relation to a aesthetic past and aesthetic future. It will also compare them according to their relation and heteronomy to a reality the reader is familiar with. All three genres have world building as a common component. To make this genre categorisation I will use Tzvetan Todorov's methods used in *The Fantastic* (1975) but the thesis rejects the often common misconception that the fantastic and fantasy is synonymous. I will argue that this comparison is due to a misreading of Todorov, and that his classifications are not sufficient to define the genres in which this thesis focus on. The thesis will construct its own genre-theory based on the concept of worldbuilding.

To explore the possibilities of worldbuilding I will use Eric Auerbachs *Mimesis*(1946) and show how speculative fiction can construct its own realism. To explore how time relates to space in speculative fiction, I will use Mikael Bakhtins «Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes Towards a Historical Poetics»(1937–38). This essay will also be used to show how historic chronotopes can be used to establish intra-aesthetic time in the story.

Takk

Denne oppgaven var et stort kjærlighetsarbeid som har interessert flere enn bare meg. Jeg vil takke Thomas Kadim for gode samtaler på bussen om essensen av det spekulative, samt fordi han tidvis har hatt mer tro på mitt prosjekt enn det jeg hadde. Jeg følte dermed alltid at jeg hadde noen med meg i mitt hjørne. Jeg vil takke venner som har hjulpet med korrektur på oppgaven samt Benedikte Fikergaard Ytterli som i tillegg har måtte rette opp i mine anglisismen store deler av studietiden. Jeg vil takke Anne Lovise Finnøy for teoretisk støtte og fordi hun kanskje er den som har dypest forstått hva prosjektet var. Jeg vil takke Marie for å være alt for snill med meg når jeg kom hjem utslitt etter lange arbeidsdager, og fordi hun meldte meg opp i årstudium i allmenn litteraturvitenskap høsten 2017. Og til slutt vil jeg takke Siv Gøril Brandtzæg som har vært min veileder og som har utfordret meg og stolt på mine ferdigheter.

Innholdsfortegnelse

<i>Sammendrag</i>	v
<i>Abstract</i>	vi
<i>Takk</i>	vii
<i>Intro</i>	1
<i>Begreper</i>	4
<i>Presentasjon av de tre hovedverkene</i>	8
<i>Hva er spekulativ litteratur?</i>	11
<i>Heteronome sjangre</i>	14
<i>Autonome sjangre</i>	17
<i>Hva er verdensbygging?</i>	19
<i>Autentisitet</i>	22
<i>Oppsummering</i>	29
<i>Utvidet eksposisjon – en narratologisk-praktisk metode for verdensbygging</i>	31
<i>Typer utvidet eksposisjon</i>	33
<i>Kronotopen – Tiden og stedet</i>	39
<i>Oppsummering</i>	43
<i>The Handmaid’s Tale – tid og sted</i>	45
<i>Oppsummering</i>	57
<i>Fiktiv paratekst og illusjonen av fremtiden</i>	60
<i>Metatekst – kontekstualisering av tekstdeler</i>	65
<i>The Left Hand of Darkness – Metatekst og intratekstualitet</i>	68
<i>The Name of The Wind - Autonome verdener og de som vandrer i dem</i>	80
<i>Konklusjon</i>	92
<i>Kildeliste:</i>	96

Intro

Enhver fiksjon eksisterer i en verden separat fra vår egen. Enhver fortelling må bære et rammeverk for hvor handlingen skal utspilles, et handlingsrom, en verden med regler karakterene må følge for å opprettholde den overordnede sammenhengen av et verk. I mye av samtidslitteraturen er det lett å overse dette aspektet ved fortellingen, siden konteksten forfatterne skriver i ligner i stor grad på den virkeligheten vi lever og opplever. Den eneste instansen som skiller narrativet fra en hendelse som kan ha skjedd, kan være at det er implisitt forstått at dette ikke har skjedd. Handlingen har da foregått i en verden lik vår egen, hvor vi kjenner alle reglene for samfunnet, gitt at handlingen foregår i en kultur vi er kjent med. Handlingsrommet kunne likegodt ha vært vår egen stue, arbeidsplass eller hage.

Spekulativ fiksjon, i kontrast, er en sjanger som (hovedsakelig) ikke forsøker å etterligne en virkelighet leseren er kjent med. Spekulativ fiksjon prøver å skape en virkelighet som er ny og annerledes enn den vi lever i. Den forsøker å skape et handlingsrom hvor de sosiale, politiske, fysiske reglene karakterene navigerer viker fra virkeligheten og skaper situasjoner og kontekster som ellers ikke er mulig. Her har forfatterne av denne sjangeren heller tatt på seg oppgaven av å skape en helt ny verden, eller en modifisert verden, for å kunne la handlingen utspille seg på nye måter. Dette betyr ikke at mye av spekulativ fiksjon ikke har tatt inspirasjon fra virkelige hendelser, eller virkelige kulturer, men sammensettingen av elementene kan potensielt kunne skape en form for underliggjøring ovenfor leseren. Dette er det som kalles verdensbygging, og det er hovedtemaet for denne oppgaven. Hvordan skildrer man det som ikke er virkelig, men fremstår som virkelig? Jeg vil fokusere på handlingens kobling til handlingsrommet og graden av avhengighet disse har til hverandre. Oppgaven vil og se på spekulativ litteratur som sjanger og hvordan undersjangerne i denne kategorien forholder seg til tid og virkelighet.

Den sjangerteoretiske delen av denne oppgaven kommer til å ta stilling til Tzvetan Todorovs sjangerteori om det fantastiske, og å bygge på hans metodikk for sjangerinndeling. Dette er en sjangerteori som for enkelte regnes som en sjangerteori om fantasy. Hvor hensiktsmessig det er å bygge på innholdet Todorovs sjangerteori kommer vi til å se kritisk på, mest fordi sjangeren Todorov analyser i *The Fantastic* (1975) ikke sammenfaller med den mer brukte forståelsen for fantasy. I denne oppgaven kommer jeg konsekvent til å bruke ordet fantasy og ikke fantastisk litteratur som kanskje virker mer intuitivt, men som bærer en annen betydning i henhold til Todorovs sjangerkrav.

Denne oppgaven kommer til å bruke konkrete kategorier og begreper som overfladisk kan fremstå som veldig rigide. Dette er ikke intensjonen med oppgaven, fordi det er umulig å komme med en teori eller språk som er innlemmer alle sjangre. Det jeg skriver om er hovedtendensen til disse sjangrene med typiske eksempler for denne tendensen, og derfor ikke en rigid kategorisering av disse sjangrene, men heller et verktøy for å forstå mangfoldet innenfor spekulativ fiksjon. Sjangertrekk innenfor spekulativ litteratur er like variert som antall bøker som skrives innenfor sjangeren, og blandingsjangre kombinerer ofte sjangertrekk fra mange forskjellige steder. Mer enn et forsøk på å definere spekulative sjangre er dette et forsøk på å vise hvordan de kan settes i system ut ifra deres relasjon til tid og virkelighet.

Verkene som er valgt ut ble valgt ut ifra sjanger og egnethet for oppgaven, men rent teoretisk kunne man valgt ut 3 andre spekulative verk og kommet frem til lignende funn. De tre undersjangrene jeg tar for meg er dystopisk litteratur, klassisk science-fiction (her etter SF) og episk fantasy, respektivt *The Handmaid's Tale* (1985) av Margareth Atwood, *The Left Hand of Darkness* (1969) av Ursula K. Le Guin og *The Name of the Wind* (2007) av Patrick Rothfuss.

I førstnevnte roman kommer hovedfokuset til å ligge på tids og stedsetableringen som ligger til grunne for bokens handling. Fordi dette er en dystopi har boken både *fortids-* og *fremtidsestetiske* trekk. Dette videreføres i en analyse og teoretisk rettet kapittel om paratekst som også har relevans for neste roman. Fokuset på *The Left Hand of Darkness* blir dermed nettopp på denne parateksten og hvordan organiseringen av kapitlene er med på å skape en tekniskvitenskapelig effekt på fortellingen, og dermed skaper en fremtidsstilt *intraestetikk*. Analysen av siste bok kommer til å fokusere spesielt på *autonomien* i handlingsrommet samt hvordan dette gjennomføres i relasjon til handlingsrommets autenticitet.

Teoretisk tar jeg for meg Mikhail M. Bakhtins «Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes Towards a Historical Poetics» (1937-1938) for å vise koblingen mellom tid og sted, selv hvor stedet ikke eksisterer. Jeg vil bruke Erich Auerbachs *Mimesis: Virkelighetsframstillingen i Vestens litteratur* (1946) for å vise hvordan historiske skrivemetoder og virkemidler kan bidra i en skildring av uvirkelighet. Dette blir et av verkene som får størst betydning for oppgaven. Jeg bruker Gerard Genette's *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972) og *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1987) som hovedkilder for det narratologiske, og Tzvetan Todorovs strukturelle metode for sjangerinndeling. Denne oppgaven har hovedvekt på det teoretiske og har dermed en noe utradisjonell struktur og oppdeling. Dette kommer blant annet av romanene selv har veiledet teksten til en struktur som

gir mening. Da dette er en oppgave om verdensbygging er forsøket at hvert kapittel er som en egen byggestein som bygger videre på den forrige. Teori og analyse flettes dermed sammen.

Dette er mest synlig i delene som diskuterer fiktiv paratekst da dette blir brukt betydelig i de to første romanene. Paratekst er ikke et ubetydelig fenomen *alle* tre romanene, men hver enkelt har en forskjellig funksjon i relasjon til fortellingen, også synlig i sjangerforventningene som kobles til disse verkene. *The Handmaid's Tale* har en fiksjonell paratekstuell «Historical Notes» som en epilog for verket som forsterker bokens tematiske hensikt. *The Left Hand of Darkness* har (det jeg har valgt å kalle) *metatekster* for enkelte deler av fortellingen samt fiktive fotnoter og en indeks i slutten av verket for å etterligne sjangerkrav fra tekniskvitenskaplige tekster. *The Name of The Wind* har et kart over kontinentet fortellingen er satt i. Sistnevnte har lite potensiale for analyse i kontekst av denne oppgaven, men vil bli nevnt i innledningen av bokens analyse. Hovedfokus for diskusjonen rundt paratekst vil være hvordan det påvirker fremtidsskildringene i *The Handmaid's Tale* og *The Left Hand of Darkness* og hvordan det påvirker virkelighetseffekten til handlingsrommet.

Denne oppgaven kommer ikke til å diskutere den filosofisk/pragmatiske/pedagogiske betydningene av verdensbygging (worldmaking), da dette faller utenom oppgavens hensikt og tema. Kort oppsummert handler dette om hvordan man skaper «verden» gjennom symboler, eller hvordan man kun kan «kjenne» verden gjennom hvordan vi representerer den. Dette omhandler (slik jeg forstår det) «verden» ekstratekstuellt, og har derfor ingenting med oppgavens problemstilling å gjøre, siden det her handler om spekulative verdener. Andre vinklinger enn den strukturelle får heller ikke plass.

Oppgaven prøver å vise hvordan verdensbygging forener de spekulative sjangrene gjennom et felles trekk som anvendes i varierende grader basert og som skaper sjangerinndelinger. Den forsøker også derfor å definere spekulativ litteratur som sjanger.

Begreper

I denne oppgaven kommer jeg til å etablere en del nye begreper, og i andre tilfeller utvide bruken for andre begreper. Dette er for å bedre kunne beskrive og tilpasse teoretiske innfallsvinkler til den spekulative litteraturen. Her følger en kort innføring i disse. Enkelte vil bli forklart dypere i sine respektive kapitler, og andre blir bare forklart her.

Verdensbygging er det generelle ordet for etableringen av et handlingsrom, spesielt i spekulativ litteratur. Begrepet kan også brukes som et verb, da i tilfeller hvor man bygger videre fra en allerede etablert «verden». I sistnevnt tilfelle kan vi se dette i urban fantasy og dystopisk litteratur, som bygger på vår forståelse av den ekstratekstuelle verden. I tilfelle det bygges på en fiksjonell verden kan vi se dette primært i oppfølgere og fanfiction.

Mulighetsutvidelser handler om fenomener innad i narrativet som utvider hva som er teknisk mulig i handlingsrommet. Disse kan konkretiseres som magi eller teknologiske fremskritt henholdsvis i hver sin sjanger. Disse har ofte samme narrativ funksjon uavhengig om de blir skildret som magi eller teknologi og forskjellen kommer hovedsakelig an på hvordan de presenteres for leseren. For eksempel kan man i en fantasy si at å lese tanker er en form for magi, mens i en science-fiction vil man si at det er en teknologi. Mulighetsutvidelsen er den samme.

Intraestetikk handler om hvordan handlingsrommet blir skildret og «fremstår» for leseren. Når det er snakk om estetikk i denne oppgaven er det ikke i hentydning til den tradisjonelle filosofiske retningen estetikk. Det som menes med dette er heller en estetisk dimensjon skapt i leserens bevissthet i leseakten. Estetikken her blir de bildene som skapes i leserens hode, frembragt av tekstens innhold, representert som en egen estetisk størrelse. Dette bildet som skapes er ikke identisk hos samtlige lesere, men i kombinasjon bærer de en form for «objektiv» fremstilling av handlingsrommets utseende.

I tilfellet spekulativ litteratur er det ofte snakk om fortellinger som enten plasseres i fremtiden eller i fortiden. Fremtiden for science-fiction og fortiden i episk fantasy. Her blir det derfor også viktig å nevne begrepene *fortidsestetikk* og *fremtidsestetikk*. Disse formene for *intraestetikk* kan frembringes på flere måter, men som her kan defineres som et forsøk på en slags snarvei inn i det beskrevne universet. Ved å skildre enten en fremtidsestetisk eller fortidsestetisk virkelighet bringes leseren raskere inn i handlingsrommet som sjangerforventningen tilsier. En fortidsestetisk verden gjør leseren klar for en fantasy, og en fremtidsestetisk verden gjør dem klar for en science fiction.

Stedsetableringen er en av faktorene som kan bidra til en estetisk sans i handlingsrommet. Dette er delene av teksten som går ut på å skildre hvordan handlingsrommet ser ut, beskrivelser av byer, av bygg, av land, uansett størrelse. Dette er av spesiell interesse i spekulativ litteratur da stedene som beskrives ikke har en stedsforankring i den *ekstratekstuelle verden*.

Ekstratekstuell verden brukes for å gjøre en skille mellom verdenene som beskrives i fiksjon fra den virkeligheten vi opplever og beveger oss rundt i. Det er ikke mitt anliggende å utforske virkelighetsoppfattelse i den empiriske verden og jeg prøver dermed å holde meg til dette begrepet når det er snakk om «vår virkelighet». Når det er snakk om ekstratekstuell virkelighet så sikter jeg dermed til verden utenfor teksten.

Mimetisk litteratur er et begrepet som kommer til å benevne all litteratur som ikke kategoriseres som spekulativ. Det er innforstått at ikke all litteratur faller innenfor denne definisjonen, men at det hovedsakelig omfatter den litteraturen som *prøver* å etterligne den ekstratekstuelle verden.

Handlingsrom er et begrep som omtaler den umiddelbare spatiale illusjonen rundt handlingsforløpet på et gitt punkt. Hvor verdensbyggingen beskriver helheten, beskriver handlingsrommet bare det stedet karakterene opplever til en viss tid, det vil si det «observerte» stedet karakterene befinner seg i.

Heteronom og Autonom verdensbygging er et begrepspar som omhandler både handlingsrommets relasjon til den ekstratekstuelle verden og relasjonen mellom handlingsrommet og handlingen. Hvor verdensbyggingen bygger på den ekstratekstuelle verden er et snakk om en *heteronomi*, og i tilfellet der den ikke bygger på den ekstratekstuelle verden er det snakk om *autonomi*. Disse begrepene blir brukt som to ytterpunkter på en skala hvor all litteratur faller innenfor, også den *mimetiske litteraturen*. Mye av mimetisk litteratur forsøker å komme så nærme det *heteronome* punktet som mulig for å skape en skildring av den ekstratekstuelle verden, det vil si de forsøker å skape en realistisk skildring av den ekstratekstuelle verden. *Autonom* verdensbygging som det andre ytterpunktet er i praksis det motsatte av dette.

Den andre dimensjonen av disse begrepsparene er også koblingen mellom handlingen og handlingsrommet. Der hvor verdenen som beskrives er avhengig av fortellingen –det vil si at handlingsrommet ikke kunne ha «eksistert» uten selve narrative er det snakk om en *heteronomi*, mens i tilfeller hvor handlingen og handlingsrommet ikke låses sammen er det snakk om en *autonomi*. Sistnevnte er ekstra påfallende i tilfeller hvor verdensbyggingen ikke har et narrativ som gjør verdenen tilgjengelig for noen andre en skaperen.

Kronotop er et begrep hentet fra Mikail M. Bakhtin, og viser til koblingen mellom tid og sted som en helhetlig størrelse, både intratekstuet og ekstratekstuet. Historisk brukes de ofte om steder som har hatt en spesiell litterær relevans i et gitt ekstratekstuet tidspunkt. Ved å bruke historiske kronotoper anakronistisk kan vi se en av måtene en forfatter kan skape en fortidsetetisk effekt i handlingsrommet, men også hvordan den intratekstuelle tiden gjør stedet tilgjengelig for leseren.

Utvidet eksposisjon (eksplisitt og implisitt) er begreper som omhandler hvordan informasjon om steder, personer og situasjoner blir gitt til leseren i teksten. Eksposisjon er redegjørelsen for handlingsrommet ved starten av et teaterstykke, og i mindre grad i prosalitteratur. *Utvidet eksposisjon* er eksposisjon utover fortellingens åpning, det vil si en redegjørelse for handlingsrommet som dukker opp gjennom hele fortellingen. Dette er nødvendig gjort av avviket den intratekstuelle verden har fra den ekstratekstuelle. I mimetisk litteratur trenger man ikke forklare hvorfor det er prestisje i å komme inn på ett av de best kjente universitetene i verden, som Oxford, Yale og så videre, men i en verden hvor disse ikke eksister må man forklare hvorfor det er prestisje i å komme inn på et «kjent» universitet i fortellingens verden, uavhengig om dette hender i starten eller slutten av en fortelling.

Eksplisitt og implisitt eksposisjon forteller oss hvordan denne eksposisjonen blir presentert for leseren. I tilfellet *eksplisitt eksposisjon* er dette informasjon i teksten, som forklarer informasjon om handlingsrommet direkte. *Implisitt eksposisjon* er eksposisjon som indirekte forteller leseren om verdenen. Begge kan forekomme i både dialog og løpende tekst.

Fokalisering er et begrep brukt narratologisk for å sikte til hva eller hvilken karakter som «ser» i fortellingen (Genette 1997, s.186). *Interforkalisering* sikter til tilfeller hvor fortellingen vinkles gjennom karakterens opplevelse av handlingsrommet. Dette innebærer både fortellinger i første og tredjeperson. Forskjellen på første og tredjepersons fokalisor i hensyn til eksposisjonsbyrde har spesielt relevans. *Eksternfokalisering* sikter til tredjepersons fortellinger hvor man følger en spesifikk karakter «ovenfra», uten å ha innblikk i karakterenes tanker eller meninger. *Nullfokalisering* sikter til tredjepersonsfortellinger uten fokalisor, dvs. at fortelleren er allvitende. *Stedsfokalisering* sikter til fokalisering som forankres til et enkelt sted. Fortellerinstansen kan ikke forlate dette stedet uten å skifte fokalisering.

Metatekst er et begrep jeg bruker for å sikte til en type *paratekst* (fra Genette) som plasseres i starten av et kapittel kun for å kontekstualisere og sette kapittelet eller kapittel-deler inn i et system. Dette betyr at denne parateksten ikke kan kommentere på innholdet i teksten den tilhører, bare beskrive det. Jeg vil her bemerke forskjellen mellom metatekst og metatekstualitet her som intensjonell og at disse har lite med hverandre å gjøre. I denne

oppgaven fokuser jeg hovedsakelig på fiktiv para- og metatekst, som har som funksjon av å etterligne ekte para- og metatekst og hvordan dette påvirker tekstens og i utvidelse verdensbyggingens autenticitet.

Autensitetsmarkører er et begrep som her omhandler hver enkeltdel som skaper en virkelighetsillusjon. Autenticitet handler om verdensbyggingens troverdighet intratekstuet. Som blir nevnt innledningsvis er lesere bevisst at fortellingen de leser ikke er virkelig (med unntak av virkelighetslitteratur). Autensitetsmarkører jobber mot dette umulige målet å få leseren til å tro på virkelighetsinstansen innad i fortellingen. I mimetisk litteratur er denne autenticiteten i større grad allerede innebygd i handlingsrommets troverdighet fra leserens egne erfaringer, mens i spekulativ litteratur kreves det en viss kunstig rammeverk for å få leseren til å tro på at handlingsrommet faktisk eksisterer, enn bare mens man leser teksten.

Presentasjon av de tre hovedverkene

The Handmaid's tale er en dystopisk roman utgitt i 1985 av Margaret Atwood. Boken har siden blitt adaptert til ulike media, og har hatt en økende relevans både på grunn av serien som kom ut i 2017 men også på grunn av den pågående abortpolitikken i USA, det vil si omgjøringen av prejudikatet Roe mot Wade i 2022, og lignende hendelser i mange andre land. Bildet Atwood «maler» i boken er av et samfunn hvor kvinners rettigheter er fratatt dem. Det er dette som gjør estetikken av disse tjenerinnene så anvendelig for protester. Ingen tviler på hva som menes når kvinner kler seg i røde kapper og hvite kyser. Dette visuelle uttrykket er like lett å ekstrapolere fra den faktiske teksten, lenge før tv-serien viste oss dette, og det sitter igjen som noe av det mest markante med teksten.

Bokens handling følger en navnløs tjenerinne. En tjenerinne, eller *handmaid* er en kvinne som i følge samfunnet hun lever i syndet mot Gud og har dermed fortjent straff. I dette samfunnet har de store fertilitetsproblemer og veldig få kvinner (og menn) er i stand til å produsere et barn. Fordi disse syndige kvinnene har vist seg kapabel til å føre frem et barn blir de delegert til å være tjenerinner. Deres rolle er å føde barn på vegne av dydige kvinner som er gift med nasjonslederne. Fordi det er ulovlig å påstå at en mann kan være infertil må den navnløse unnfange et barn med familiens sjåfør og ikke med husets overhode som antas å være infertil. Hun bærer frem dette barnet før hun blir smuglet ut av landet.

The Left Hand of Darkness er en science-fiction roman utgitt i 1969 av Ursula K. Le Guin. Boken ble nominert og vant flere internasjonale priser. Bokens tematikk førte til at den var ekstra relevant for feministiske lesninger, med tanke på protagonistens tilsynelatende sterke sexismen i møte med et enkjønnet rase med romvesen, noe som ikke blir fokus for denne oppgaven, men som fortsatt er viktig å benevne.

Handlingen følger Genly Ai som er et sendebud fra Ekumen, -en samling med planeter som har inngått diplomatiske og handelsmessige forhold. Som sendebud er det Genlys oppgave å overbevise folket på Gethen, planeten handlingen er satt i, at de bør innlemmes i dette samarbeidet. Fortellingen starter i Karhide, en av nasjonene på planeten, hvor Genly møter motstand på grunn kulturelle instanser. Han reiser til nabolandet Orgoreyn og har først en tilsynelatende god progresjon i oppdraget, men

ender likevel opp med å bli fengslet på politisk grunnlag. Resten av handlingen følger Genly og hans venn Estraven som bryter ham ut og smugler ham over isbreen tilbake til Karhide. Gjennom Estravens politiske kunnskap ender Genlys oppdrag med suksess, men på bekostning av Estravens liv.

The Name of the Wind er første bok i «The Kingkiller Chronicles», en serie på tre romaner hvor siste bok fortsatt ikke er utgitt. *The Name of the Wind* er en episk fantasy som ble publisert i 2007. Påfølgende bok kom ut i 2011, og siste bok er i 2023 fortsatt ikke utgitt. Boken ble møtt med overordnet positiv respons, men den manglende tredje boken er blitt et diskusjonspunkt for mange tilhengere av bokserien. Nevneverdig er da deler av dedikasjonen til første bok «*And to my father, who taught me that if I was going to do something, I should take my time and do it right.*» (Rothfuss, 2007) Dette får oss som lesere til å tenke at boken ikke er ferdig. En annen spekulasjon som er populær kommer ut fra bokseriens tittel «The Kingkiller Chronicles» på bakgrunn av at det ikke figurerer en eneste konge i verken bok en eller to, og at Rothfuss simpelt har skrevet seg inn i et hjørne.

Boken følger protagonisten Kvothe som i rammefortellingen eier et vertshus kalt The Waystone Inn. Han oppdager og redder en krøniker og bringer ham tilbake til vertshuset hvor han blir overbevist om å la krønikeren skrive ned livshistorien hans. Hovedhandlingen følger Kvothe gjennom livet hans, først med hans oppvekst og utslettelsen av familien hans, tiden han overlevde som hjemløs i en by kalt Tarbeen og så hans utdanning på universitet. Her lærer han å bli arkanist, noe som betyr at han blir opplært i magi og det vi i dag kanskje tenker på som alkymi.

De tre romanene har hver sin sjanger og tidsestetiske trekk. Det er dog tilfeldig at valget falt på tre bøker med invertert tidsestetikk i forhold til utgivelse. Det vil si at den eldste boka ble utgitt i 1969 men er satt minst 2000 år i fremtiden, den dystopiske romanen ble utgitt i 1985 men handlingen er satt nærmere «vår» tid, og den nyeste boka fra 2007 har fortidsestetiske trekk. Dette vitner heller til en pågående trend som er uavbrutt mellom dem og som munner ut i konseptet verdensbygging.

Bøkene blir analysert i grad av *heteronomi*, det vil si handlingsrommets likhet med den ekstratekstuelle verden. Dystopien blir dermed undersøkt først fordi den ligner

mest på en gjenkjennbar virkelighet, mens *The Name of The Wind* blir analysert sist som den mest autonome av de tre romanene.

Hva er spekulativ litteratur?

Spekulativ litteratur benevner den litteraturen som ikke forsøker å gjengi den ekstratekstuelle verden intratekstuet. For å gjøre dette legges det til mulighetsutvidelser i handlingsrommet som enten bygger på den verden vi er kjent med ekstratekstuet, eller så bygger forfatteren en ny verden hvor handlingen får utspille seg. Samtidig har disse mulighetsutvidelsene ofte definerte intraestetiske trekk som definerer undersjangeren den tilhører. Disse handler i hovedsak om tid og virkelighetsnærhet. Sjangerteoretisk blir det derfor nødvendig å se på spekulativ litteratur i relasjon til intraestetisk tid og avvik fra ekstratekstuell virkelighet. For å gjøre dette vil jeg bruke Tzvetan Todorovs metode for strukturell analyse av sjanger.

Todorov skrev *The Fantastic: a Structural Analysis of a Literary Genre* i 1970. «The fantastic», eller det fantastiske, var en sjanger innenfor gotisk litteratur. Denne sjangeren setter han opp mot to andre delsjangere som et midtpunkt i en skala av virkelighetsnærhet i de gotiske tekstene. Skalaen ser slik ut: Det vidunderlige (marvelous) - Det fantastiske (fantastic) - Det uhyggelige (uncanny). På de to ytterkantene etablerer Todorov at det vidunderlige er narrativ hvor de overnaturlige eller ikke-virkelige elementene faktisk eksisterer eksplisitt og er en del av den verdenens logikk og virkelighet. I det uhyggelige etablerte han at de overnaturlige og tilsynelatende ikke virkelige elementene hadde en logisk og vitenskapelig forklaring som avviser at det ikke virkelige var en del av narrativets virkelighet. I denne balansen mellom det vidunderlige og det uhyggelige satte Todorov det fantastiske, hvor det er uvisst for karakterene og leseren om det overnaturlige eller ikke virkelige er en del av diegesens realitet. Det er denne tvilen som er hovedaspektet i hans søkelys på det fantastiske.

Her oppstår det en gnisning mellom Todorovs faktiske analyse og mange av verkene som bygger på den. Fantastisk litteratur og fantasy er ikke det samme, men der det finnes arbeider bygd på Todorovs analyse, som anser sjangeren som fantasy. Her har man prøvd å jevnføre dem og dermed ha skapt et uheldig skille mellom det som er gjenkjennbart som fantasy og det som defineres som fantastisk litteratur. Et eksempel på dette finner man i innledningen av Rosmary Jacksons *fantasy: The Literature of Subversion* hvor hun blant annet skriver:

Todorov has little time for metaphysics and he opposes impressionistic attempts to *define fantasy*. He is not interested in the semantic approach of many other critics (looking for clusters of subjects and for the meaning of the fantastic in these subjects), and he turns instead to a structural analysis of *fantastic literature*, (Jackson, 1981, s.5) (min uthevning)

Problemet med denne påstanden er at Todorov forsøkte aldri å definere hva fantasy faktisk er. Jackson følger opp denne påstanden med å snakke om fantastisk litteratur som om de to

konseptene er de samme i følge Todorov. Todorov nevner for øvrig aldri fantasy i boken sin, men han nevner en litteratur han kaller «marvelous» eller «vidunderlig» på norsk. Denne litteraturen defineres av Todorov som adskilt fra det fantastiske, og det er heller denne sjangeren vi i dag ville kalt fantasy. Når Jackson bygger sin teori på at det fantastiske er fantasy så greier hun å rettferdiggjøre sin egen tittel, men samtidig ekskludere forfattere som John R. R. Tolkien og Ursula K. Le Guin. Disse ser Jackson som uinteressante fordi det ikke egentlig er fantasy, og hun utelater derfor disse fra boken. Forfattere som Kafka og Dickens, inkluderes i Jacksons bok (2003, s.10), selv om de tradisjonelt ikke blir sett på som forfattere av spekulativ litteratur. En mer presis tittel hadde heller vært «The Fantastic: the literature of subversion» siden de sistnevnte forfatterne bedre faller inn i sjangerkravene Todorov setter for fantastisk litteratur.

Lignende blanding av begrep kan leses i Farah Mendelsons *Rethorics of fantasy* (2008), som går rundt dette problemet ved å definere Todorovs fantastisk som *Liminal Fantasy*, og på den måten kan bruke fantastisk som fantasy. «Liminal fantasy as discussed here is very clear that magic, or at least the possibility of magic, is part off the consensus reality, a position rather different from, but not in conflict with, Todorov's more specific interests.» (Mendelshon, 2008, s. xxiii) Her påstår Mendelshon at dette ikke har en konflikt med Todorovs definisjon av det fantastiske, men dette er ikke direkte sant, og det er ikke underbygd videre.

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer over the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. (Todorov, 1973, s.25)

Todorovs definisjon av det fantastiske går faktisk i konflikt med den liminale fantasien, nettopp på grunn av Mendelson definisjon. Hvis muligheten for magi er en del av handlingsrommets realitet har man valgt *marvelous* som sjanger og ikke det fantastiske hvis man følger Todorovs sjangerinndeling.

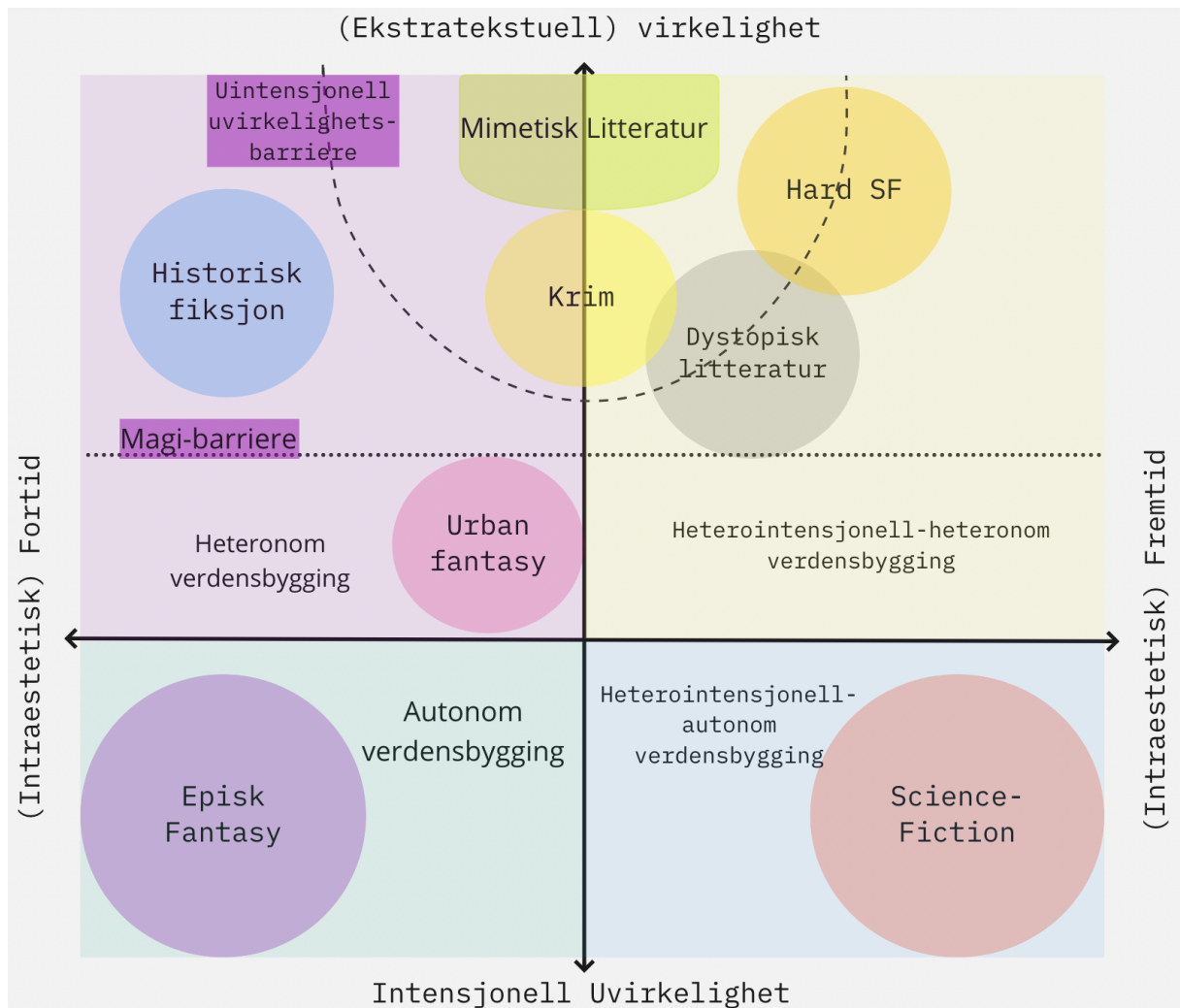
I *The Cambridge Guide to Fantasy Literature* nevnes Todorov flere ganger, men i kontekst av å separere ham –rettferdig– fra fantasy som sjanger: «The genre Todorov examines in this book is not what most English-speakers call Fantasy; [...] Todorov's title and his reputation as a theorist have given this work a greater prominence than its relevance warrants.» (Attebery, 2012, s.89) Denne boken handler altså ikke om fantasy, men om det fantastiske. Måten jeg velger å bruke denne boken på er ikke å bygge på det fantastiske som om det er fantasy, men å etterligne Todorovs metode for strukturell plassering av sjanger.

Hvor Todorov setter en linje fra Vidunderlig - Fantastisk - Uhyggelig, som tre undersjangerer innenfor Gotisk litteratur, kommer jeg til å legge ved enda et kryssende plan som beskriver intraestetisk tid i forhold til sjanger og anvende dette på de spekulative sjangrene.

En av de andre grunnene til å gå vekk innholdet i Todorovs bok har med hans egen stilling til sjangeren han skriver om. I boken hevder at det fantastiske (som sjanger) ikke er i bruk lenger: «the fantastic has had a relatively brief lifespan. It appeared in a systematic way around the end of the eighteenth century with Cazotte; a century later, we find the last aesthetically satisfying examples of the genre in Maupassant's tales.» (Todorov, 1973, s. 166). Denne undersjangeren som Todorov hevder ikke eksisterer lenger kunne man kanskje ha funnet eksempel på i dag, men de fortellingene ville ha vært adskilt fra det gotiske i forhold til både tiden og kulturen den skrives i, men også ville man ha måttet skrive med en fortidsetestetisk intensjon, et aspekt som ikke tilhører den originale sjangeren. Om man skriver i ånden av det gotiske og prøve å oppfylle dette estetiske kravet blir man trolig kategorisert som paranormal-historisk fiksjon, en sjanger som også regnes som spekulativ.

Gotisk litteratur i seg selv er ikke en sjanger som vi i dag ser på som en levende sjanger, men det er åpenbart at denne har videre inspirert litteratur til å bli det vi i dag kaller spekulativ fiksjon. Hvis vi bare ser på de to ytterpunktene av Todorovs skala: Det uhyggelige, hvor Todorov gir detektivromaner som eksempel, kan vi sammenligne disse med dagens krimromaner. En undersjanger som i dag har spesielt rom i nordisk litteratur, men vi kan også se hvordan moderne SF delvis passer inn i denne kategorien. Alt tilsynelatende «overnaturlig» har en «vitenskapelig» forklaring, uavhengig om den er realistisk eller ikke. I «det vidunderlige» kan vi se likheten med moderne den fantasy sjangeren hvor det magiske er en del av handlingsrommets realitet.

For å kunne se disse sjangeren i relasjon med hverandre er ikke en linje lenger tilstrekkelig, og derfor har jeg laget den følgende figuren for å illustrere dette. Det meste av gotisk litteratur opererer mer eller mindre i samme diegetisk tidsrom, men om vi skal kunne bedre se hvordan sjangrene operer i dag i forhold til hverandre trenger vi en akse for *tid*. De spekulative sjangrene kan derfor gjenkjennes via deres relasjon til ekstratekstuell virkelighet og deres relasjon til estetisk tid. På denne figuren ville «det uhyggelige» sammenfalt med krim, «det fantastiske» ville sammenfalt med krysningen mellom virkelighetsaksen og magi-barrieren, og «det vidunderlige» ville sammenfalt med alt under denne magibariæren. Alle tre sjangrene ville ha falt på virkelighetsaksen i forhold til tid.



Sjangrene som vises her er ikke en komplett liste over spekulative sjangre, men de gir et overblikk over de mest populære sjangrene. De kategoriseres etter deres forhold til virkeligheten, men også etter hvilken grad de forholder seg til en fortidsestetikk eller en fremtidsestetikk. Dette er i relasjon til hvilken tid de er skrevet i og ikke relativt til tiden de leses. En framtdsrettet roman er fortsatt framtdsrettet selv om handlingen settes i 2020 og vi leser den i 2023. Samtidig er det viktig å påpeke at denne modellen viser tendenser og er ment for å leses i relasjon og ikke konkrethet.

Heteronome sjangre

I øvre venstre hjørne finner vi historisk fiksjon, fortellinger som ønsker å skildre fiktive fortellinger I fortiden, som forsøker å gjenskape virkeligheten slik den var. Det som gjør at denne sjangeren kategoriseres som spekulativ er at man i realiteten ikke har et grunnlag for å kunne skildre fortiden på en så pålitelig måte at man kan gjøre det troverdig. I tillegg til dette må man også sette fiktive personer inn i situasjoner og historiske hendelser som forfatteren

ikke var tilstede i og som kan inkludere hendelser som dermed ikke er reelle. Å skrive om fortiden og fortidens standpunkter kan også være ugunstig i moderne kontekst: Man kommer i større grad til å skrive om personligheter som sammenfaller med dagens forståelse for moral og tro, uavhengig om det er realistisk eller ikke, for å bedre etterkomme leserens forventninger og ønsker. Om vi tillater oss en liten tur innom tv og filmverdenen har dette kanskje blitt spesielt synlig i 2020-tallets kostymedrama, hvor karakterer som historisk sett ville vært hvit, blir spilt av ikke hvite skuespillere, men det samme gjelder karakterer som fremstilles med moderne moralske og politiske holdninger. Historiske romaner gjenskaper dermed fortiden med dagens øyne og kunnskap på en måte som er fordøyelig for dem og deres publikum, men fortellingen i seg selv har ikke et faktisk tak på virkeligheten slik samtidslitteratur har. Om hundre år vil ikke forfattere kunne skrive om 2020-tallet like pålitelig eller troverdig som forfattere gjør i dag.

Denne litteraturen faller som vi kan se utenfor den uintensjonelle uvirkelighetsbarrieren, markert på figuren. Dette har med akkurat det som er nevnt om Historisk Fiksjons manglende evne på å skildre fortiden i realitet som skaper denne linjen, som strekker seg fra fortidsestetiske narrativ til fremtidsestetiske narrativ. I de fremtidsestetiske fortellingene kan man ha en vag formening av hva fremtiden kan bringe, men man kan aldri vite med sikkerhet hvordan fremtiden kommer til å utfolde seg i den ekstratekstuelle verdenen, og det er da aldri mulig å representere denne trofast i en fortelling. En hver fortelling som ser for seg fremtiden defineres dermed som spekulativ.

Sjangeren hard science-fiction (heretter Hard SF) faller på grensen av denne barrieren og enkeltverk kan befinne seg på hver sin side. Hard SF, skille fra den klassiske presentasjonen av SF går mest ut på troverdigheten som kan legges i de teknologiske fremskrittene som skal til for at handlingen er troverdig. Disse fortellingene settes i større grad i en ikke så fjern fremtid hvor fremskrittene som gjør handlingen mulig er basert på allerede troverdige konsept og teorier som ikke har blitt forsøkt, enda. I *The Martian* (2011) for eksempel, hvor handlingen sentrerer rundt en astronaut som strandes på mars, har forfatter Andy Weir skildret en handling som det påstås at selv ansatte ved NASA vedkjente var troverdig. Selv om ingen så langt har greid å kolonisere mars er det fortsatt et konsept som i våre øyne virker troverdig. De påfallende hendelsene som får hovedkarakteren tilbake til jorden er i realiteten umulig med dagens teknologi, men hoppet for troverdighet er mye kortere enn i mange andre sjangere innen for spekulativ litteratur. Denne boken befinner seg dermed på den indre siden av barrieren.

En annen sjanger som faller på denne linjen er dystopisk litteratur. Dystopisk litteratur har ofte en fremtidsestetikk slik som SF, men det mangler gjerne de teknologiske fremskrittene som kjennetegner sistnevnte sjanger. Det mest gjenkjennbare trekket er at en eller annen katastrofe har ført til at en faksimile av vår ekstratekstuelle verden har gått under og at vi har måttet ta i bruk fortidens teknologi. Disse fortellingene referer i stor grad til den ekstratekstuelle virkeligheten, men kan dra estetiske elementer fra både fortid og fremtid, og dermed også virke fremmed ovenfor leseren. I disse fortellingene har noe gått galt i den verdenen som beskrives og parallellene dras mellom det som er gått galt med det som holder på å gå galt i vår egen verden. Sjangeren har dermed pådratt seg en mer politisk konnotasjon, men dette betyr ikke at andre spekulative sjangere har like stort potensial for å komme med samfunnskritikk, men at det kan være vanskeligere å gjenkjenne for den gjennomsnittlige leseren på grunn av hvor stor avstand fortellingen har fra den ekstratekstuelle virkeligheten.

Magi-barrieren er markert for å vise skillet Todorov trekker for det overnaturliges realitet i narrativets indre logikk. Om overnaturlige elementer er vist å være en realitet i fortellingen kategoriseres det som «det vidunderlige» i følge Todorov. Her viser det også skillet mellom det mulige og (antatt) umulige. Som regel føyes all skjønnlitteratur med magiske element inn i kategorien fantasy, men rent funksjonelt i klassisk SF har teknologi hinsides vår forståelse samme funksjon som magi har i de fleste narrativ. Det eneste som skiller disse fra hverandre er hvilken forklaring for disse som blir gitt i narrativet selv. Om det fremstilles som magi eller teknologi går for det samme så lenge teknologien er like utilgjengelig for oss som magien.

Når vi nå kommer til sjangeren Urban fantasy blir det et behov for å forklare forskjellen mellom episk og urban fantasy, samt Klassisk SF og hard SF. Separasjonen av Episk fantasy og urban fantasy slik vist på modellen er i en hvis grad unøyaktig. Mellom de to kan vi finne tilfeller av fantasy som ikke oppnår sjangerkravene til noen av kategoriene. Med dette kan vi se at også fantasy som en egen størrelse eksisterer på et spektrum. Da et spektrum som også kan kvantifiseres etter kvaliteter på tid og virkelighet.

Kjennetegnet på episk Fantasy er at handlingen tar plass i et helt nytt univers, ofte inspirert av Europas middelalder, med innslag av overnaturlige elementer, kroneksemplet er her John R. R. Tolkien. Kjennetegnet på urban fantasy er at handlingen ofte foregår i vår egen verden, men med innslag av overnaturlige elementer. Det kanskje mest påfallende eksemplet her er Stephanie Meyers *Twilight* (2005), hvis handling foregår på tidlig 2000tallet, men med innslag av hamskiftere og vampyrer. Alt annet etterligner den ekstratekstuelle virkeligheten. Forskjellen utgjør en større effekt av fremmedgjøring i tilfellet av episk Fantasy, ettersom vi

da kastes inn i et helt nytt system, en helt ny kontekst, mens i urban fantasy så blir vi fremvist noen spesifikke avvik fra vår verden som er skjult for alle karakterene utenfor bokens persongalleri.

Autonome sjangre

Denne distinksjonen mellom urban og episk fantasy, mellom hard SF og klassisk SF avslører hvilken avstand undersjangrene har i avstand fra hverandre i deres forhold til virkeligheten. Det er kanskje mer intuitivt hvordan episk fantasy er totalt adskilt fra ekstratekstuell virkelighet, med sine innslag av overnaturlige element i en fortid vi vet er uekte, men det kommer kanskje ikke like naturlig å se det motsatte. Dette kommer naturlig fra det ukjente i fremtiden. Vi kan ikke vite hva teknologiens utvikling kan føre til i samme grad som vi kan garantere fortidens mangel på magi. Det vi kan gjenkjenne i disse sjangerne er hvordan innslagene av teknologi hinsides vår forståelse i dag har samme narrativ funksjon i SF som overnaturlige element har i fantasy. En dverg eller en alv i en fantasy bok kan være like fremmed som et romvesen i en SF-bok.

Sjangermessig er det også gunstig å nevne hybridsjangre. Hybridsjangre, altså spekulativ litteratur som blander sjangertrekk fra forskjellige spekulative sjangre, har sine tidspunkter i tid hvor de kan være mer populær enn andre og slik som andre sjangere kan de oppstå og forsvinne. Noen eksempel kan være 'grimdark': en sjanger som blander fantasy og dystopiske element. Noe av konnotasjonen ligger i navnet selv, men det innebærer en mørk tone og overnaturlige element som er virkelig i fortellingens virkelighet. Et annet eksempel er Steampunk, en sjanger som også har en kunstnerisk og mote-estetikk, hvor man spekulerer hvordan verden hadde utviklet seg post industrielt bare ved hjelp av dampkraft. Denne sjangeren blander dermed SF elementet av teknologi med en fortidsestetikk.

Felles for alle disse sjangrene er da ikke bare et avvik fra virkeligheten, men også i større grad en nødvendighet å kommunisere og etablere regler for hvordan handlingsrommet fungerer. Man kan argumentere for at alle fortellinger må gjøre dette og i en viss grad gjør de det, men det er i den spekulative litteraturen vi blir gjort oppmerksom på dette. Det er her meningen at vi skal legge merke til avviket og undre oss hva det har å si for karakterene vi møter. Denne handlingen av å skape et nytt univers eller nye regler for handlingsrommet har blitt kalt «Worldbuilding», som videre kommer til å bli omtalt som verdensbygging.

Det siste som har blitt skrevet inn i figuren er de fire kvadratenes forhold til *heteronomi* og *autonomi*. Dette er en skala i seg selv, men kan sees i relasjon til modellen av

avstanden fra mimetisk litteratur. Jo lenger ut fra den mimetiske litteraturen, jo mer autonom kan den regnes å være fra den ekstratekstuelle verden. En episk fantasy og en klassisk SF er som regel mer autonom enn de korresponderende Urban fantasy og hard SF. Dystopisk litteratur har i større grad enn de øvrige sjangrene et behov for *heteronomi* med den ekstratekstuelle verden, for å ha den ønskede virkningen. *Autonomi* og *heteronomi* utforskes i egne kapitler, mer viktig her er at det er dette som har gjort utvalget av sjangre for denne oppgaven klart. For å undersøke relasjonen virkelig - ikke virkelig og fremtid-fortid, tar jeg for meg den dystopiske sjangeren som bærer preg av både fortid og fremtid, men har en sterk tilknytning til den ekstratekstuelle verden, og SF og Episk fantasy som har hver sin tidsestetikk men et større avvik fra den ekstratekstuelle virkeligheten. Graden av *autonomi* kommer dermed til å bli utforsket fra *heteronom* til autonom med de korresponderende sjangrene disse ofte faller innenfor. Det vil si mest *heteronom*: dystopisk, SF og mest autonom: episk fantasy.

Hva er verdensbygging?

Episk fantasy er den sjangeren som i dag oftest assosieres med det som kalles verdensbygging. Tidlig bruk av ordet kommer for øvrig fra SF på 60-tallet («World-building,» 2007), men det er vanskelig å finne et konkret opphav til konseptet.

Verdensbygging innebærer ofte en ny geografi i form av tilhørende kart, egne språk med tilhørende register, nye naturlover det vil si det vi i korthet kan kalle magi, en historisk fortid som (oftest) bare gjøres tilgjengelig gjennom narrativet, –alt i alt en etablering av en helt ny verden som ikke setter seg som mål å være gjenkjennelig for leseren som en realitet de vet om fra før de leser boken.

Det mest kjente eksemplet er J.R.R. Tolkien som gjennom *Hobbiten* og *Ringenes Herre* etablerte Midgard (som ikke må forveksles med mytologiens Midgard) som et univers inspirert av både av norrøn mytologi og folketro fra de britiske øyer (Cawthorne, 2012, s.13&45). I bøkene får Midgard et eget kart som er illustrert i starten av boken, en trend mange fantasy-forfattere har etterlignet i etterkant. Universet ble også gitt flere kunstige språk som også fikk eget skriftspråk. Dette konseptet har fått sitt eget navn, *Conlang* som står for «Constructed language». Noen kjente eksempel er språk som Klingon fra *Star Trek*, og Dothraki og High Valyrian fra *Game of Thrones*. De sistnevnte ble skapt på bakgrunn av George R. R. Martins bøker, men utviklet av David J. Peterson for filmatiseringen til HBO. Både bruken av kart og bruken av et konstruert språk er autensitetsmarkører som prøver å låne en virkelighetsfaktor til det tilhørende universet, men samtidig vet vi at ingenting av det som beskrives er virkelig.

Seperasjonen av skaper av narrativet og skaper av språket i *Game of Thrones* viser også tendensen til et annet fenomen i verdensbygging som konsept. Det å lage et konstruert språk er en egen form for verdensbygging ettersom et språk og dens utvikling må kobles til et folk, et sted, med en kultur. Selv om det ikke er denne delen av verdensbygging vi skal se nærmere på i denne teksten er det viktig å poengtere at verdensbygging som konsept, inkludert *conlangs*, alene, har også utviklet seg til noe som eksisterer utenfor litteratur eller andre medieformer. Mange etablerer egne verdener som eksisterer uavhengig av et ønske om å formidle dem gjennom et narrativ for seg selv, enten som en ren øvelse i lingvistikk og lignende eller rett og slett som en hobby.

Her må vi da også anerkjenne et skille mellom to typer verdensbygging. Verdensbyggeren som skaper en verden, uten at det har noen tilknytning til et narrativ, og de som skaper en verden ut ifra narrativet selv. Disse har hver sin funksjon og effekt på

fortellingene disse skildres gjennom. Vi vil kalle disse modi autonom verdensbygging og *heteronom* verdensbygging.

Hvor vi finner en verdensbygging som følger karakterene, det vil si hvor handlingsrommet og handlingen er så dypt koblet til hverandre at det er vanskelig å forestille dem separat, er det ofte en større grad av samsvar mellom fortellingens verden og den ekstratekstuelle verden. Den viser dermed en *heteronomi* til virkeligheten. På den andre siden har vi tilfellene av at handlingsrommet er så separert fra fortellingen at de til en hvis grad kan «eksistere» hver for seg. Det helt ekstreme ytterpunktet av dette er som nevnt de som har verdensbygging som hobby og ikke gjør universet de har skapt tilgjengelig gjennom en fortelling. Disse verdene er dog statiske, og inneholder ikke tid og endring, og er dermed ikke interessant for denne utforskningen. Viktig blir det da å påpeke at det alltid vil være en grad av *heteronomi* i verdensbyggingen i alle fiksjoner som inneholder et narrativ, men at graden av *autonomi* kan vise sjangermessige forskjeller. Den *heteronome* verdensbyggingen er bare tilgjengelig for forfatteren gjennom fortellingen, akkurat slik den også er for leseren, mens den autonome verdensbyggingen vitner om forfatterens valg om å lage en verden og så sette en fortelling inn i den verdenen og dermed gi andre tilgang til den.

I tillegg til å vurdere et handlingsroms *autonomi* fra ekstratekstuell virkelighet viser figuren i foregående kapittel til forfatterintensjonaliteten rundt graden av *heteronomi*, da spesielt i fremtidsetetiske narrativ. Dette har mest med om forfatteren prøver å skape en verden som plausibelt kan kobles til vår virkelighet eller om de intensjonelt utelater denne koblingen. Grunnen til at man ikke kan si noe om dette i fortidsetetiske narrativ er at intensjonaliteten bør være lesbar i selve teksten på grunn av den intraestetiske tiden. Når det gjelder fremtidsetetiske narrativ finnes det en grad av «spekulering» fra forfatterens side om hvordan fremtiden kan komme til å se ut, men i de fleste tilfeller kobler man fortsatt dette handlingsrommet på vår ekstratekstuelle virkelighet som en forlengelse og ikke som en separat størrelse i seg selv. Derfor har de i større grad en *heteronom* intensjonalitet.

Heterointensjonell-heteronom verdensbygging har som mål å etterligne den ekstratekstuelle virkeligheten for å kunne få leseren til å gjenkjenne seg i handlingsrommet, til tross for enkelte teknologisk-berettiget mulighetsutvidelser. Her befinner hard SF og dystopisk litteratur inn, fordi de intensjonelt etterligner den ekstratekstuelle virkeligheten som et virkemiddel. I tilfelle av klassisk SF er forlengelsen mellom den ekstratekstuelle virkeligheten og fortellingens tid ofte så lang at handlingsrommet blir så fremmed for leseren

at det oppleves som autonomt, derav *heterointensjonell-autonom* verdensbygging.¹ En ren autonom SF kan eksistere, men trekker ofte inn elementer fra andre spekulative sjangre som gjør sjangerinndelingen uklar. Et eksempel på dette er Star Wars, hvor handlingen påstås å foregå i fortiden, men som har fremtidsestetiske trekk. Ingenting annet en menneskenes eksistens henter til en kobling til Jorda, og «magien» har både en vitenskapelig og religiøs forklaring.

Verdensbygging som blir tilgjengelig gjennom en fortelling, autonom så vel som *heteronom*, er til for å fasilitere handlingen og grensene for hva som blir mulig i narrativet. Det som er «mulig» utvides fra det vi kjenner fra virkeligheten med overnaturlige eller teknologiske umuligheter som blir gjort virkelig i narrativet. Dette er for øvrig ikke noe nytt. Selv i starten av den vestlige tradisjonen kan vi sammenligne denne tendensen. Auerbachs *Mimesis* (1946) går inn på verdenslitteraturens historie og utvikling og han starter med å kommentere Homers episke diktning. Her kommer han blant annet inn på den verdenen Homer skildrer og hvilken virkning den har:

[Homer] behøver ikke basere sine fortellinger på historiske realiteter, hans egen virkelighet er sterk nok; han fascinerer oss, spinner et nett omkring oss og det er tilstrekkelig for ham. Og denne «virkelige» verden som vi blir trukket inn i, eksisterer i seg selv og inneholder intet annet enn seg selv; (Auerbach, 2005, s. 23)

Dette nettet vi blir omringet av i *Odysséen* er likt nettet vi omringes av i en roman, eller et narrativ som kan defineres som spekulativ. I ikke-spekulative romaner er ofte dette nettet koblet til trådene av realitetsforståelsen som former vårt syn på den virkelige verden.

Verdensbygging er dermed en nødvendighet for spekulative sjangre. Det er ikke bare fantasy som krever at forfatteren etablerer nye regler, men også de andre sjangrene. Når man viker fra virkeligheten oppstår det et hull i nettet og man må fylle dem for å ivareta narrativets troverdighet eller risikere å miste leseren, idet universet som skildres faller like flatt som sidene de er skrevet på.

¹ Autointensjonell-autonom verdensbygging er det samme som autonom verdensbygging og heterointensjonell-autonom verdensbygging kan diskuteres faller innom modernistiske eller surrealistiske tendenser. Å utforske dette faller utenom oppgavens omfang.

Autentisitet

Det fins en rekke former for autensitetsmarkører som kan forekomme i spekulativ litteratur, men de har som regel alle samme funksjon. Det er å skape en illusjon av virkelighet. Dette forsøket er ikke fjernt fra hva vi kan på overfladisk vis se i den mimetiske litteraturen, forskjellen er bare at mimetisk litteratur forsøker å skape illusjon av virkeligheten, mens spekulativ litteratur forsøker å skape en illusjon av *en* virkelighet. Der intensjon og effekt skiller er samtidig metoden lik. Måten man virkeliggjør handlingsrommet er den samme, og dermed er det nyttig å faktisk se på hvordan dette er blitt gjort historisk. På grunn av spekulativ fiksjons ambivalent forhold til tid har dette en ekstra interesse i forhold til historiske måter å skrive på. Bare dette kan føre til et tidsestetisk trekk ved en nyere tekst.

For å begrense omfanget av dette inn kommer jeg til å hovedsakelig bruke Auerbachs *Mimesis* hvis forsøk var å vise hvordan den mimetiske litteraturen har forsøkt å etterligne virkeligheten litteraturhistorisk, med innslag fra Bakhtin hvor hans poenger sammenfaller med Auerbachs. Delene som kommer til å fokuseres mest på er den antikke litteraturen, den høviske litteraturen, realismen og modernismen. Som tidligere nevnt er det mitt forsøk å vise hvordan dette gjenspeiles i ikke spekulativ litteratur, med lignende effekt.

Homerisk realisme er et begrep Auerbach bruker i sin innledende tekst i *Mimesis*, «Odyssevs arr». Det første kapittelet er en vurdering av Homers epos, og virkeligheten som skildres, konsentrert på en enkeltscene hvor ammen gjenkjenner Odyssevs ved arret han har på ankelen. Gjenkjennelsen av arret fører til en lang utgreiing av arrets årsak fra mange år tidligere når Odyssevs var på villsvinjakt. Auerbach forsøker ikke å påstå at det fins noen virkelighetsinstans i denne teksten, men påpeker heller hvordan Homer skildrer en virkelighet adskilt fra vår egen. Det er dette som kanskje gjør det nødvendig for Auerbach å definere en realisme som ikke samsvarer med vår forståelse av hva realisme er.

Denne realismen, som Auerbach definerer ut fra Homer, er ikke bundet til vår egen virkelighet eller til vår normale forståelse av hva som er realistisk eller ikke. Dette handler heller om hvordan Homer skaper en fortelling som inneholder sin egen virkelighet. For å vende tilbake til sitatet brukt tidligere:

[Homer] behøver ikke basere sine fortellinger på historiske realiteter, hans egen virkelighet er sterk nok; han fascinerer oss, spinner et nett omkring oss og det er tilstrekkelig for ham. Og denne «virkelige» verden som vi blir trukket inn i, eksisterer i seg selv og inneholder intet annet enn seg selv; (Auerbach, 2005, s. 23)

Her vil jeg ikke bemerke hvordan teksten påvirker leseren men hvordan. Hvorvidt det er realistisk i vår verden at Odyssevs samhandler med de olympiske gudene, bekjemper en kyklope eller dreper magiske okser har ingen relevans. I den verdenen Homer skaper i diktningen sin er det realistisk, nemlig fordi han har skapt den, ikke ulikt hvordan vi også godtar overnaturlige elementer i fantasy, teknologiske fremskritt i SF eller en ny sosial orden i dystopisk litteratur. Så lenge hendelsene, stedene og karakterene som beskrives er realistiske i tråd med premissene for virkeligheten som allerede er blitt beskrevet, fremstår verdenen realistisk.

I følge Auerbach oppnår Homer dette gjennom å skildre dagligdagse hendelser som forvaskingen, med det tragisk opphøyde, for eksempel hjemkomsten til Odyssevs. Disse to modusene skaper en «synlig» virkelighet for leseren, en virkelighet som leseren godtar uten å tenke eller har behov for å tolke. «Grunnimpulsen i den homeriske stilen: å gi et klart bilde av fenomenene, anskuelig i alle enkelheter, nøyaktig bestemt i tid og rom.»(Auerbach, 2005, s.16) Denne nødvendigheten kommer fra nettopp det at Homer ikke skildrer «virkeligheten».

Grunnlaget for denne dualistiske inndelingen kommer fra det Auerbach beskriver som en stiladskillelse mellom det tragisk opphøyde og det komiske og hverdagslige. Dette blir ikke redegjort før kapittel 2, «Fortunata», som er et utdrag fra den romerske romansen *Satyricon*:

I moderne litteratur kan hvem som helst, uansett karakter eller sosial posisjon hvilken som helst hendelse, om den sokner til sagaens, storpolitikken eller den snevert hjemlige verden, tas på alvor [...]. Dette er helt utelukket i antikken. [...] men stort sett gjelder stiladskillelsesregelen som vi allerede berørte i første kapittel i denne undersøkelsen: Alt vanlig realistisk, alt hverdagslig må ubetinget fremstilles som komisk, uten problematiske perspektiv. Men dette setter snevre grenser for realismen. (Auerbach, 2005, s.41)

Dette fortsetter å være en stilregel som Auerbach bemerker gjennom hele *Mimesis* og som påvirker tendenser i litteraturen i varierende grad helt frem til realismen som bevegelse på 1800-tallet. «Her blir retten til å behandle et hvilket som helst emne, selv det laveste, seriøst - det vil si den ekstreme stilblandingen - begrunnet med både politisk-sosiale og vitenskapelige grunner.»(Auerbach, 2005, s.513) På samme side bemerker han dog at allmenhetens hverdag er langt fra å bli skildret, men det er ikke lenger et krav å ha de to adskilt. Det er dette som gjør det mindre gunstig å fokusere på resten av de historiske formene Auerbach skriver om i *Mimesis*, siden den spekulative sjangeren oppstår først etter at dette skillet opphører, og ville vært uforventet av en moderne leser.

Utviklingen Auerbach bemerker i kapittelet om *Satyricon*, er en som vises i dialogen mellom de forskjellige karakterene. Han bemerker direkte at her møter man ikke karakterene i en objektiv virkelighet slik som i de homeriske diktene men som subjektivt bilde (Auerbach,

2005, s.37). Når Odyssevs forteller faiakerne om reisen hans så forteller han den objektive virkeligheten om reisen han har hatt, og ikke hans subjektive perspektivet av reisen. Om *Satyricon* beskriver Auerbach utviklingen i subjektiv fremstilling av hendelser som et illusjonistisk grep for en livssituasjon.

for hensikten er ved hjelp av der subjektive grepet å gi en objektiv skildring av selskapet, inklusive den som fører ordet. Fortellermåten gir et mer sanselig og konkret livssituasjon. Ved at bordfellen beskriver det selskap som han selv i ytre og indre forstand selv tilhører, blir synspunktet lagt inn i bildet, som dermed får dybde, og fra et sted inne i det synes det lys å komme som belyser det. Moderne forfattere, som Proust, arbeider på eksakt samme måte, (Auerbach, 2005, s.37)

Subjektiviteten Auerbach sikter til her er at både fokalisator og karakterene fokalisatoren bevitner snakker med en talemåte om samsvarer med deres stand i samfunnet. Den nyrike handelsmannens dialog er vulgær og slurvete, nettopp fordi han er nyrik og ikke kan fjerne seg selv fra den talemåten som hører til samfunnsiktet som nå er under hans eget. Det vi kan trekke fra dette er at denne subjektiviteten i perspektivet ikke utelukkende kan skape en realistisk illusjon av samfundsstand, samsvarende med vår egen, men at så lenge denne subjektiviteten anvendes på en selvrealisert verden, utfører den samme funksjon. Der eksposisjonen forteller oss hva som kjennetegner forskjellige samfunnslag, kan dialogen fortelle oss hvorvidt karakterene passer med disse kravene.

Hva vis vi da forflytter fokuset litt lenger frem i tid og ser på den høviske litteraturen. Her gjelder den tidligere nevnte stiladskillelseregelen, og det setter grenser for hva som faktisk kan skildres realistisk, men også selve materialet:

Åpenbart befinner vi oss nå dypt inne i eventyrets magiske verden. Den rette veien gjennom en skog full av torner, slott som vokser opp av marken, velkomsten, den skjønne jomfruen, den merkelige tausheten hos slottsherren, skogtrollet, den magiske kilden - alt dette er eventyrets atmosfære. Og tidsangivelsene er like everytaktige som stedsangivelsene. (Auerbach, 2005, s. 137)

Dette er en av Auerbachs kommentarer til Chrétien de Troyes' *Yvain*, som er en ridderroman fra 1100-tallet. Åpenbart kan vi ikke se noen realistisk virkelighets instans i dette, eventyret i tradisjonell form er ikke forenelig med en realistisk verden, og det er heller ikke dette som er Auerbachs konklusjon. Ved slutten av kapittelet skriver han direkte at den høviske litteraturen var ugunstig for utviklingen av en litterær kunst som oppfattet virkeligheten (2005, s.148).

Det som kan bemerkes her er uansett hvordan Auerbach tilegner skildringen en estetisk tendens, den er «eventyraktig». Ridderen må gjennom diverse eventyr, eller *adventures* for å hevde seg som ridder til å starte med, dette er den eneste funksjonen det skildrede handlingsrommet har : «verdenen er skapt ene og alene for at ridderen skal kunne vise hva

han duger til»(2005, s.143) Her går Auerbach videre inn på at slottet ridderen møter på, som eneste bebyggelse etter en hel dags riding, har ingen stedsforankring i form av forklaring for hvordan praktisk talt dette slottet kan stå her. Det dukker rett og slett opp bare fordi det er beholdent til ridderens reise, som en «plutselighet».

Disse plutselighetene er også noe Bakhtin skriver om i «Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes Towards a Historical Poetics»(1937–938) bare i hentydning til den senantikke romansen. Han kommer frem til at på grunn av den greske romansens oppbygning kreves det at både tid og handling separeres fra virkeligheten og heller er preget av det han kaller *Adventure time* som vi videre kommer til å kalle *utforsknings-tid*². Grunnlaget for begrepet *utforsknings-tid* er Bakhtins argumenter for at handlingens utspillelse ikke har noen konsekvenser for den verdenen den utspilles i. Med det menes at starten og slutten rent biografisk kunne ha blitt plassert rett ved siden av hverandre i tid, fordi utfordringene og eventyret karakterene havner i har ingen faktisk påvirkningskraft på verdenen den tar del i og at det fortsatt er de samme karakterene, og de samme stedene som ligger til grunne. På denne måten kan vi se på det gitte *adventuret* som en fold i et ellers komplett bilde. Hvis karakterene starter forelsket, har forelskelsen verken økt eller forsvunnet i løpet av eventyret som har henspilt seg mellom disse punktene(s.89).

Moments of adventurous time occur at those points when the normal course of events, the normal, intended or purposeful sequence of life's events is interrupted. These points provide an opening of the intrusion of nonhuman forces - fate, gods, villains - and precisely these forces, and not the heroes who in adventure-time take all the initiative. (Bakhtin, 1981, s.95)

De to punktene, starten og slutten forblir de samme uavhengig av hva som skjer i midten, og Bakhtin kommer også med eksempel hvor Voltaire parodierer denne tendensen i en barokk roman ved å gjøre narr av dette ved å la jomfruen helten søker, bli gammel og grå før han når sluttpunktet hvor han kan gifte seg med henne(2020, s.90-91). Selve tiden *adventuret* tok ble her medregnet og viser tidens effekt på karakterene og derfor også handlingsrommet.

Auerbach bemerker også dette, men med hensyn til tidsbeskrivelsen i den høviske litteraturen: «I de syv år som er gått mellom Calogrenants eventyr ved kilden og hans fortelling om den , synes ingenting å ha hendt. [...] de syv år er gått uten å etterlate spor, nøyaktig slik det pleier å være i eventyret.»(2005, s. 137) Forskjellen er at de høviske heltene søker ut eventyret, mens de antikke heltene får fortellingen gjort rundt seg og ikke som et resultat av deres egne handlinger eller ønsker. I en lang rekke med plutseligheter ender de dog

² Eventyr-tid utgår som oversettelse på bakgrunn av den skiftende betydningen eventyr har på norsk. Siden det her er snakk om eventyr i form av utforskning og ikke som en litterær sjanger.

begge opp med et handlingsforløp som fører dem vekk fra sin biografiske sted og som bringer dem tilbake når det er beleilig for narrativet at de kommer tilbake.

Det at tiden ikke har noen konsekvens, leder videre inn i at stedene som skildres i *adventure* også ikke ha noen forankring i virkeligheten, det vil si det ofte virkelige stedet fortellingens start og slutt punkt etableres i.

No matter where one goes in the world of the Greek romance, with all its countries and cities, its building and works of art, there are absolutely no indications of historical time, no identifying traces of the era. [...] In this kind of time, nothing changes: the world remains the same the biographical life of the heroes does not change, their feelings do not change, people do not even age. (Bakhtin, 1981, s.91)

På grunn av karakterenes stagnasjon kan bare ting skje med dem og ikke på grunn av dem. Disse heltene er avhengig av skjebnens plutselige hendelser så handlingsforløpet kan videreføres, siden de ikke innehar noe agens på egenhånd. Denne statiske kvaliteten nødvendiggjør utenforliggende instanser som kan drive handlingsforløpet videre. Disse plutselighetene har like lite å gjøre i en biografisk etablert verden som karakterenes *adventure* har.

Disse plutselighetene «størkner» når de skrider over fra tiden og handlingens rom i fortellingen til heller å manifesteres i stedet og objektets verden. Siden *adventuret* ikke kan ha noen innvirkning på opphavspunktene i disse fortellingene nødvendiggjøres dermed også et sted hvor heltedåder, guder og plutseligheter kan forekomme. Dette forklare Bakhtin i at størrelsen på denne nye verden de går inn i er abstrakt-praktisk. Et skipsvrak behøver et hav og et skjær å grunne på, hvilket hav og hvilket skjær har ingen betydning, og de er akkurat så store som narrativet behøver, og ikke en dråpe større. På samme måte ser vi slottet i ridderromanen, hvor det vokser opp fra ingen steder kun for å gane fortellingens progresjon. Når handlingsrommet synes å ikke ha en annen hensikt enn plottprogresjon fører dette derfor til et brudd i illusjonen om virkelighet. Det er her fortellingen kan skride over i «eventyraktighet».

Ved å gjøre ett hopp kan vi gå videre til realismens virkelighetsskildringer. Som tidligere nevnt så gjelder stiladskillelsesregelen gjennom store deler av litteraturhistorien og setter grenser for hva som kan skildres realistisk, men når realismens periode manifesteres i litteratur brytes denne regelen. Det tragiske og den alminnelige kunne nå skildres om hverandre, og skulle skildres for å kunne gjengi virkeligheten slik den faktisk var. Auerbach fokuserer store deler av dette kapittelet på den politiske dimensjonen ved den realistiske

litteraturen, noe vi ikke kan dvele på her, men vi kan bemerke hans fokus på Zola og hans fokus på den realistiske litteraturen som eksperiment.

Observatøren i han [forfatteren] hentar fram kjensgjerningane slik han har observert dei, stiller opp utgangspunktet og legger den faste grunnvullen til rette der personane skal vandre rundt og fenomenene utvikle seg. Så kjem eksperimentatoren til syne og utformar eksperimentet, det vil seie at han lar personane bevege seg innanfor i bestemt historie for såleis å vise at dei ymse kjensgjerningane følgjer etter einannan slik determinismen i dei studerte fenomenene krev det. (Zola, 2007, s.282)

Her skriver Zola om den naturalistiske romanen, med bakgrunn for den eksperimentelle metoden, lånt fra den naturfaglige disiplinen. Denne ideen er dog ikke eksklusiv til den mimetiske litteraturen. Man kan forene dette med regler som ikke samsvarer med de reelle fysiske reglene og fortsatt se hvordan premissene spilles ut. Hvis man skaper et sett med regler, og setter karakter med bestemte personligheter inn i denne settingen, hvordan vil de reagere? Dette kommer vi så vidt inn på i forordet Ursula K. Le Guin skrev, om at SF i større eller mindre grad har blitt brukt som tankeeksperiment, og at dette viser seg også i historisk fiksjon. Hvis dette skjedde istedenfor det som faktisk skjedde, hva hadde resultatet vært? Fortellingen, om så den har sjangertrekk fra hvilken som helst spekulativ sjanger arter seg til en hvis grad på denne måten, eller i det minste kan vi spore et forsøk på dette. Troverdigheten må da komme gjennom den logiske følgen av reglene som er satt for handlingsrommet og personlighetene.

Et siste trekk som kan bemerkes fra den historiske realismens verden er det partikulære i fremstillingen. Roland Barthes nevner på dette i teksten «Virkelighetseffekten» vedrørende beskrivelsen av steder:

Og endelig ser man at hele beskrivelsen er *konstruert* for å få Rouen til å ligne et maleri: språket gir seg til å male et bilde [...] På denne måten, selv om beskrivelsen av Rouen er fullstendig irrelevant i forhold til den narrative struktur i *Madame Bovary*, (Barthes, 2003, s.76)

Her bemerker Barthes på Flauberts fremstilling av handlingsrommet i *Madame Bovary* og bemerker at mengden beskrivelser har ingen eller liten innvirkning på fortellingen utenom å være et bakgrunnsbilde. Det partikulære sanselige som beskrives gir troverdighet til det partikulær i utvidet forstand, som ikke kan beskrives i narrativet, men som impliseres ved tilstedeværelsen av det som *faktisk* beskrives. Hvis stedet som beskrives i scenen har mangfoldige detaljer, vil også stedene adskilt fra handlingsrommet antas å ha like mange detaljer. Bildet som skapes kan være unikt for hver enkelt leser, men det er forfatteren som skaper rammeverket felles for alle lesere. Denne effekten trår ikke bare i effekt når det som

skildres er mimetisk, så lenge beskrivelsene bevarer den indre logikken til verket kan bildet skildre hva enn forfatterens fantasi kan finne på.

Her kan vi se en markant forskjell fra den *abstrakt-mekaniske* virkeligheten i den antikke og høviske romanen, hvor stedet vokser frem av handlingens nødvendighet, og det realistiske bakgrunnsbildet. Disse har igjen med handlingen og stedets *autonome* karakter. Begge formene for fremstilling forsøker å skape en sanselig virkelighet i handlingsrommet, men den ene er nødvendig avhengig av handlingen og den andre uavhengig. Der man forventer sjangermessig en mer *autonom* fortelling kan man dermed gjenkjenne den siste formen for beskrivelser. Dette vil si en beskrivelse som er dypt detaljert for å skape en form for troverdighet som kommer av virkelighetseffekten.

Når vi kommer til Auerbachs bemerkninger om modernismen nærmer vi oss hans bemerkninger om forholdet mellom karakterenes «indre» og forholdet forfatteren har til diegesen. Karakterene har til nå har ikke blitt diskutert i lengden, mest fordi karakterer bør til en hvis grad være troverdig generelt sett, og ikke bare i spekulativ litteratur. Det som skiller dem er bare at karakterene i spekulativ litteratur må reagere på et handlingsrom som verken er sansbart for forfatteren eller leseren. Dette gjøres blant annet gjennom ekstrem-fokalisering som er det Auerbach bemerker i Virginia Woolfs *To The Lighthouse*:

Forfatteren oppnår iblant denne effekten ved å fremstille seg som tvilende selv, ved å undre seg og spørre om ikke sannheten om romanpersonene kanskje ikke er mer kjent for forfatteren enn den er for dem selv eller leseren. Det er når alt kommer til alt, bare et spørsmål om forfatterens holdning til realiteten i den verden han beskriver. (Auerbach, 2005, s.555)

Dette er uforenelig med den realistiske litteraturen hvor forfatteren settes som forvalteren for den objektive sannhet i diegesen (ibid) Dette er i forlengelse forskjellen mellom den modernistiske stillingen til den realistiske. Karakterene blir her en like stor autoritet over dem selv og handlingsrommet som forfatteren.

Hvem har da størst autoritet i skildringen av stedet? I enkelte spekulative verk kan man sette seg ned å lese om karakter som reiser over de mest fantastiske stedene, men hvis ikke karakterene selv tror på universet de står mister stedet sin substans. Det er karakterene som derfor har den største autoriteten når det kommer til handlingsrommet, selv om også karakteren kommer fra forfatteren. Auerbach kommer inn på dette når han skriver om modernismen:

Forfatteren som meddeler av objektive fakta trer nesten helt tilbake. Nesten alt som blir sagt, kommer fram som reflekser i romanfigenes bevissthet. Når det gjelder huset for eksempel eller den sveitsiske tjenestepiken, får vi ikke de informasjonene som

Viginia Woolf sitter inne med om disse objekter for hennes skapende fantasi, men det som Mrs. Ramsey tenker eller føler om dem i et visst øyeblikk. (Auerbach, 2005, s.554)

Her blir det et ekstra fokus på at vi får karakterenes syn på handlingsrommet, men dette er bare forsterkende for en virkelighetsillusjon. Forfatteren lever ikke i den verdenen de har skapt, men det gjør karakterene. Det er derfor karakterene som har den ultimate autoriteten for hvordan handlingsrommet ser ut.

Det er i realitet at bare karakterene som *kan* oppleve handlingsrommet i spekulative verk. Hvor forfatteren ser seg selv som mer allvitende enn karakterene kan de oppstå gnisninger mellom handlingsrommets autentisitet og karakterenes virkelighet. Hvis forfatteren skriver om karakteren eller stedet i brødteksten som dialogen sier imot har man i essens mistet troverdighet. Konflikten mellom dem ville ført til et brudd i virkelighetsillusjonen forfatteren skildrer. Både karakter og forfatter må derfor skildre samme sted, og selv om karakteren kommer fra forfatteren er det fortsatt karakteren som må fremstå som den som har mest informasjon om stedet og seg selv.

Oppsummering

I den første delen av *Mimesis* fokuserer Auerbach på den antikk-episke litteraturen og etablere begrepet homerisk realisme. Denne realismen er ikke bunden til den ekstratekstuelle verden, på samme måte som autonom verdensbygging ikke bygger på den ekstratekstuelle verden. Nettet som kastes rundt leseren er ikke ett som er bundet nettet som omslutter den ekstratekstuelle virkeligheten, men trådene kan fortsatt ha blitt plukket fra vår verden. Det er blant annet disse trådene som gir en estetisk snarvei for leserens imaginasjon. Det de to teksten Auerbach bemerker har til felles er deres fokus på det sanselige «bildet» som blir «malt» for leseren. Dette sanselige, er i essens noe den spekulative litteraturen i en grad arver, og med det menes ikke at mimetisk litteratur ikke kan være sanselig, men at sanseligheten blir en nødvendighet for troverdig verdensbygging. En verden som er tom for all sanselighet er igjen tom for all troverdighet. Ved å farge disse bildene med det vi har kalt fremtidestetiske og fortidestetiske trekk, gir vi en snarvei til leserens forestillingsevne.

Når vi kommer til den senantikke romansen og den høviske litteraturen kan vi gjenkjenne den abstrakt-mekaniske funksjonen verdensbyggingen kan ha. Forfattere av spekulativ litteratur skaper en ny verden for sine fortellinger med bakgrunn i hvilket som helst grunn de vil, men funksjonen er alltid synlig i hvilken virkning de har på fortellingene. Den greske romansens *adventure*, altså det som ligger i folden av en ellers etablert virkelighet, har sin

egen indre logikk som ikke kan anvendes når helten når enden av bretten i arket og gifter seg med jomfruen. Selve *adventuret* er ikke forenelig med den biografiske stedet hvor de starter og slutter. Om vi da skal se på den spekulative fortellingen må vi heller se på det, ikke som en fold i et ellers komplett bilde, men som bildet i folden alene. Vi kutter vekk virkelighetsskildringen som definerer de greske romansene og sitter igjen med en helt fremmed virkelighet, hvis logikk må være selvanvendende, for ikke å bryte med virkelighetsillusjonen fortellingen har skapt.

Når man sier at moderne spekulativ litteratur har et abstrakt-mekanisk handlingsrom så er dette nettopp hva som menes med verdensbygging. Den verdenen som skapes som handlingsrom for en gitt roman må enten skapes rundt plottet eller så må fortellingen skapes rundt verdensbyggingen. Gitt det første scenarioet er faren her at stedskildringen som etterkommer fortellingens behov, synes å ikke ha noen reell forankring i verden. Her må man skjule den abstrakt mekaniske handlingen ved å legge til informasjon som gjør stedet plausibelt i den verdenen som skildres. Dette gjøres gjennom den realistiske skildringen, som har en autonom effekt. Selv om handlingsrommet er abstrakt-mekanisk kan det forsøke å fremstå autonomt gjennom å «male et bilde» for leseren. Hvis handlingsrommet beskrives på en måte som er like selvfølgelig som skildringen av ekstratekstuelle steder har de den effekten av å virke virkelig.

Disse skildringene kan fremstå som bakgrunnsbilder, men må bli gitt en dybde gjennom karakterens behandling av dem. Hvor forfatteren gir leseren beskrivelsen av stedet må karakterene også la leseren oppleve stedet gjennom deres fokalisering. Det er karakterene som blir autoriteten for hvordan stedet oppleves. Disse tendensene speiler de historiske tendensene til virkelighetsskildringer, men kombinerer og ekstrapolerer dem for å skildre det uvirkelige.

Utvidet eksposisjon – en narratologisk-praktisk metode for verdensbygging

Til nå har vi unngått elefanten i rommet: hvordan bygger man verdener? Å kartlegge og definere alle metoder for verdensbygging ville vært en egen oppgave som igjen måtte ha bygd på denne, men følgende er kanskje den mest potente, eller mest generelle metoden. Som nevnt i foregående kapittel er en av måtene en virkelighetsskildring skaper autentisitet gjennom å «male et bilde» for leseren. Dette gjøres hovedsakelig gjennom stedsbeskrivelsen. Hvordan maler man da et bilde i overført betydning, ikke av bare av stedet, men av situasjonen?

Eksposisjon er et begrep som i hovedsak brukes om hvordan starten av et drama og etablerer handlingsrommet, gir publikum den nødvendige bakgrunnsinformasjonen som trengs for å skjønne konteksten av handlingen de nå skal bli vitne til. Dette begrepet har også blitt brukt, dog sjeldnere, i forbindelse med konvensjonell prosa. I *Understanding Fiction*, (1943), skriver Cleanth Brooks og Robert Penn Warren:

But, obviously, a story cannot begin at its absolute beginning. The writer wants to strike into his story at a point which will lead fairly quickly and logically to the critical moment, the climax, the point of decision on which will hinge the fate of the characters. [...] The characters must be introduced, the setting must be established, the basic situation defined. In other words, a certain amount of *exposition* must be presented. (1959, s. 646)

Når eksposisjonen har funnet sted, kan tilskueren, eller leseren i dette tilfellet, følge narrativet uten å bli geleidet av forfatteren. Stedet, tiden, kronotopen om du vil, har blitt etablert og leseren trenger ikke å vite mer for å kunne følge handlingen til sin konklusjon.

Dette poenget, hvor eksposisjonen bare finner sted i starten av en fortelling, er bare tilstrekkelig i tilfeller hvor reglene som gjennomsyrrer handlingsrommet følger vår egen virkelighets logikk og sosiogeografiske plassering. Med dette menes at fortellinger hvis handling tar plass i en kultur som ikke er kjent for leseren har et større behov for å forklare fenomen som er dem fremmed. Eksposisjon, omformulert som informasjon som opplyser leseren om situasjonen, stedet og verdenen karakterene befinner seg i, kan ikke utelukkende opptre i starten av fortellinger som kategoriseres som spekulativ. Å skildre en helt ny verden krever for mye plass, for mye eksposisjon.

Om all denne eksposisjonen plasseres i starten av fortellingen blir dette overveldende, uinteressant og uoversiktlig. Det er derfor ikke overraskende at 'info-dumping' er et begrep som ofte brukes om spekulative sjangre, kanskje oftest om fortellinger med autonom-verdensbygging. Når man gir for mye eksposisjon på et sted, og i tilfellet av starten av en fortelling hvor man ikke har blitt tilstrekkelig investert i fortellingen, er det som å overlesse

leseren med informasjon uten at de får tid til å innfinne seg med eksposisjonens påvirkning for narrativet. I *The Cambridge Guide to Science Fiction*, blir dette bemerket og definert som «info-dump» «these blocks of explanation - known in sf circles as ‘infodumps’ or, more kindly, as ‘expository lumps’»(Attebery, 2003, s.33) og «The technique common in early sf is known contemptuously as the ‘info-dump’: a character lectures a captive audience about something they could be expected to know but which we do not.»(Mendelson, 2003, s.5) Begge disse antyder en noe misnøye med å bli «matet» informasjon på en unaturlig måte. Førstnevnte kobler for øvrig dette til eksposisjon noe som ikke er ubetydelig. I ikke-akademisk diskurs har dermed «eksposisjon» fått en betydning som er nærmere det som presenteres her som utvidet eksposisjon enn den tradisjonelle betydningen for ordet.

Det er en helt åpenbar og vanlig kritikk av mange lesere at starten av en fantasy, eller SF bok inneholder en enorm mengde informasjon på starten som er vanskelig for en førstegangslærer å plassere. Kroneksempelen her er *Dune* (1965) av Frank Herbert, som er kjent for å ha en spesielt bratt læringskurve i starten av fortellingen. Denne har også det problemet at informasjonen som blir presentert ikke blir forklart tilstrekkelig. For å ha forklart det tilstrekkelig ville forfatteren måtte ha for eksempel brukt metoden Mendelson presenterer i foregående sitat, nemlig fått en karakter til å informere andre karakterer om ting de allerede vet. Dette er ikke veldig naturlig og bryter med virkelighetsillusjonen. Hvordan bruker man eksposisjon da?

Måten dette gjøres på er å spre eksposisjonen ut over resten av narrativet. Informasjonene må gis proporsjonelt til handlingen og skildringene på en måte som er fordøyelig. Ofte er de stedene hvor denne informasjonen er lettest fordøyelig, stedene hvor informasjonen gir kontekst til noe som er prekært for handlingen der og da. Hvor dette senere gjør seg gjeldene igjen kan man bygge på tidligere eksposisjon og så videre. I spekulativ litteratur kan man derfor se eksposisjon gjennom hele narrativet og ikke bare i starten av fortellingen. Hadde man bare brukt dette på starten hadde lengden på eksposisjonen tatt for stor plass, for stor oppmerksomhet. Hvorfor skal vi bry oss om denne verdenen som beskrives uten karakterene og handlingen den inneholder? Lignende kan vi se på hvordan Bakhtin skriver om spenningsmomenter:

No artistic genre can organize itself around suspense alone, for the very good reason that to be suspenseful there must be matters of substance to engage. And only human life, or at least something directly touching it, is capable of evoking such suspense. This human factor must be revealed in some substantial aspect, however slight; that is, it must possess some degree of living *reality*. (Bakhtin, 1981, s.107)

Her skriver Bakthin selvfølgelig om en likhet til virkeligheten leseren kan kjenne seg igjen i eller leve seg inn i med bakgrunn i sin egen virkelighetsoppfatning. Kunsten spekulativ litteratur forsøker å få til er å få leseren investert i en verden de ikke er kjent med.

Typer utvidet eksposisjon

Eksposisjonen sier noe om tiden, stedet, situasjonen eller verdenen som skildres. Dette er da kanskje den mest «synlige» formen for verdensbygging vi kan legge merke til i selve teksten. I andre medieformer kan man snakke om den visuelle verdensbyggingen som kan bidra til å gi handlingsrommet substans, men uten dette blir eksposisjonen vårt viktigste «vindu». Den eneste visuelle fremtoningen man kan snakke om her er den leseren skaper i sitt eget hode når de leser teksten som ligger fremfor dem. Dette er i stor grad påvirket av hvilken eksposisjon som blir gitt og på hvilken måte den blir gitt.

Når en karakter forteller leseren informasjon publikum allerede vet er dette et eksempel på *eksplisitt eksposisjon* som blir oppdaget i større grad enn også andre former for eksplisitt eksposisjon. *Eksplisitt eksposisjon* er den enkleste formen for eksposisjon å lokalisere, men den er mindre åpenbar i tilfeller hvor informasjonen som gis blir kommunisert på en måte som er mer naturlig. Dette kan gjøres ikke bare i direkte og indirekte diskurs, men også øvrige deler av brødteksten. Det vil si at leseren blir eksponert for informasjon som sier noe direkte om hva verdenen eller handlingsrommet innebærer og at konteksten av denne informasjonen er at den skal informere leseren (og/eller karakteren) om dette. Dette kan handle om hvordan denne verdenen fungerer i konteksten karakterene nå skal inn i eller en være om en ting, sted, eller person som eksisterer i denne verdenen.

En av de mer brukte måtene å rettferdiggjøre denne typen eksposisjon er å ha en karakter som er ukjent med handlingsrommet de beveger seg i. Når protagonisten ikke er kjent med verdenen de omgår i får leseren tilgang til dette samtidig som karakteren gjør det. Dette er en organisk måte å gi leseren informasjon uten å påpeke at det er nettopp dette som skjer, siden karakteren heller ikke har tilgang til informasjonen. Stedsetableringer faller også innenfor denne kategorien. Presentasjonen av stedet er informasjon som forteller leseren om verdenen som skildres.

Den mindre åpenbare formen for eksposisjon er *implisitt eksposisjon*. Dette vil si at leser blir eksponert for samme type informasjon om verdenen uten at det blir presentert eksplisitt. I dette tilfellet kan delen av teksten hvor eksposisjonen forekommer ha en annen primærfunksjon, det vil si for eksempel en replikk som avslører karakterens intensjon eller

lignende. Dette kan avsløre informasjon i en form som for leseren ikke oppleves som like påtvungen og kan skildre nyanser ved en verden som ellers hadde virket for påfallende.³ Den implisitte informasjonen skaper også en form for dominoeffekt som bygger verdenen utover den faktiske teksten. Hvis du forteller leseren noe som impliserer noe annet, bygger den dette inn i verdenen.

Det er også tilfeller hvor eksplisitt og implisitt eksposisjon forekommer på samme sted, hvor vi får vite noe konkret om verdenen, men også noe implisitt i hvilken kontekst vi mottar denne informasjonen. Denne typen eksposisjon inneholder noe av den mest fortettede verdensbyggingen, fordi den sier noe konkret om verdenen som oppleves og sier noe som impliserer noe annet i den samme verdenen.

Et eksempel på *eksplisitt eksposisjon* fra *The Left Hand of Darkness*, kommer etter at protagonisten har reist fra hans opprinnelige nedfallssted i landet Karhide, til Orgoreyn som er nabonasjonen: «No child over a year old lives with it's parent or parents; all are brought up in the commensal Hearths. There is no rank by decent. Private wills are not legal:» (Le Guin, 2017, s.115). Dette forteller om juridiske tilstander i Orgoreyn, og hvordan barn blir oppdratt i dette landet som sitter på grensen til Karhide. På dette punktet er vi allerede kjent med styresettet i Karhide, hvor arverekken har blitt nøye beskrevet. Med dette kan vi anse utdraget som rent eksplisitt, siden den implisitte meningen, om vi i det hele kan si den eksisterer, bekrefter det eksplisitte. Det vil si, folket i Orgoreyn oppdrar barn annerledes enn folk i Karhide. Som vi også kan se opptrer dette langt etter starten på denne fortellingen. Å skrive om dette tidligere hadde ikke gitt mening for narrativet, men har innvirkning på hvordan vi oppfatter dette stedet og folket på *dette* punktet i fortellingen.

Implisitt eksposisjon forekommer mindre merkbart i de fleste tilfeller. Selve tegnet på det er at informasjonen er indirekte og derfor prøver å unngå leserens oppmerksomhet om informasjonen som blir kommunisert. I *The Left Hand of Darkness* havner protagonisten i en kjeller sammen med andre flyktninger fra et raid på en liten by, da rett etter han har krysset grensen til Orgoreyn: «They did not protest being locked up in a cellar by their fellow-citizens after having been shot and burned out of their homes.» (Le Guin, 2017, s. 110). Her kan vi se en type implisitt eksposisjon hvor skildringen av folkets sinnstilling kan virke å være hovedfunksjonen til tekstens tilstedeværelse, men det eksplisitte i denne setningen hadde ikke gitt mening uten det implisitte: folket på Vinter har ikke opplevd krig. Dette er ikke kjent for dem, de er ikke redde på samme måten som protagonisten er, som kommer fra Jorda. Han,

³ F.eks.: Tsjekhovs pistol. Hvis det henger en pistol på veggen, må skuddet gå av.

som fokalisator, kommer fra «Terra» og bærer med seg den blodige historien leseren også sitter inne med, og vet hvor prekært det faktisk er å være i denne kjelleren. Vi blir dermed fortalt hvilket perspektiv protagonisten har, hvilke implikasjoner dette har for hans planet gjennom hans reaksjon på disse flyktingene. Vi blir også fortalt om folket på Vinter sin naivitet ovenfor den volden som har karakterisert vår egen historie. Kontrasten gjør dette synlig og det blir alt fortalt gjennom *en* setning om bi-karakterenes sinnstilling.

Til slutt, her er eksempel på *eksplisitt* og *implisitt eksposisjon* som opptrer i samme sted: «At neck level there's another sheet, suspended from the ceiling. It intersects me so that the doctor will never see my face. He deals with a torso only.» (Atwood, 2016, s. 93). I denne scenen er den navnløse protagonisten i *The Handmaid's Tale* hos legen, på sitt månedlige besøk. Vi får vite hvordan hun stiller seg til, avgir urinprøve og legger seg naken på undersøkelsesbordet. Legen kommer så inn for å undersøke henne. Her får vi dermed eksplisitt vite hva situasjonen er, rent fysisk: vi får vite at dette er noe hun er påkrevd å gjøre hver måned, fordi hun har den rollen hun har. Det blir da en eksplisitt forklaring av samfunnsstrukturen. Implisitt får vi vite hvordan denne samfunnsstrukturen påvirker henne og Legen som må utføre denne undersøkelsen. Legen har som nevnt ikke tillatelse til å se den navnløse i øynene, tilsynelatende har han ikke lov til å se *noen* av tjenerinne i øynene, eller anse henne og resten av hennes sort som noe annet enn en inkubatorer. I dette samfunnet er hun ikke verdt mer enn hennes evne til å føre frem barn og det er dette vi får vite implisitt.

I bøkene som blir analysert i denne oppgaven kommer eksplisitt informasjon til å bli delvis rettferdiggjort fortellerteknisk på grunnlag av fokalisators stilling til fortellerhandlingen. I *The Handmaid's Tale* kommer fortellingen fra en rekke opptak den navnløse har etterlatt seg, i *The Left Hand of Darkness* «skriver»⁴ protagonisten en rapport om hendelsene, og i *The Name of the Wind* blir fortellingen nedskrevet av en krøniker, og på den måten blir vi vitne til fortellerakten til karakterene. Det er disse karakterene som forteller historien i førsteperson og de forventer ikke at lytteren skal ha et overblikk over all informasjonen de sitter inne med. De forklarer kontekst når det gjør seg relevant for fortellingen og leseren godtar dette som om de sitter og hører på en hvilken som helst samtale med en venn.

Dette fungerer hovedsakelig på grunn av førstepersons internfokaliseringen, som forekommer i alle tre verkene. Protagonistene forteller oss hvordan ting oppleves og gir oss den konteksten (eksposisjonen) vi trenger for å forstå den. I fortellinger med tredjepersons

⁴ Det er trolig at karakteren skriver via stemmeopptak (Le Guin, 2017, s. 221)

internfokalisering, eksternefokalisering eller nullfokalisering må dette verktøyet heller settes i den implisitte fortellerens stemme. Det er ikke lenger karakterene som gir kontekst, men fortellerstemmen. Hvor eksposisjonen plasseres her, forteller leseren ofte nettopp om det er intern, eksterne eller nullfokalisering. I tilfelle av nullfokalisering og eksternefokalisering gis eksposisjon i alle tilfeller hvor eksposisjon kanskje behøves, forskjellen er bare om vi følger en karakter eller ikke. I tredjepersons-internfokalisering, gis eksposisjon bare utifra hvilken kontekst den karakteren har å gi leseren.

Med dette er det enkelt å se hvorfor nullfokalisering og vedvarende eksternefokalisering ikke er et spesielt vanlig fenomen i disse sjangrene, da de setter informasjonsbyrden på den implisitte fortelleren, og impliserer dermed forfatteren. Med dette menes ikke at forfatteren er en del av diegesen, men at en allvitende forteller setter lys på at det *er* en forteller til å starte med. Hvor er denne fortelleren? Det setter fokus på at fortelleren eksisterer utenfor diegesen, et perspektiv utenfor det som prøves å skildres og setter dermed uønsket lys på at det som skildres ikke er ekte. Ved eksternefokalisering får ikke leseren inntrykket av at fortelleren vet mer enn karakterene og er derfor mer usynlig, eller i det minste mer integrert i diegesen.

The Left Hand of Darkness og *The Name of the Wind* har deler som fremstilles med nullfokalisering. Dette er i tilfellet av myter som eksisterer i det diegetiske nivået. Her settes informasjonsbyrden på en karakter i fortellingen og ikke på forfatteren eller en ekstratekstuell stemme og det bevarer på denne måten troverdigheten som tilhører et intern eller eksternefokalisert narrativ. Det blir her innforstått at myten er en myte som eksisterer i den verdenen som resten av handlingen foregår i og ikke er en myte som kommer fra den ekstratekstuelle verden.

I tilfellet av tredjepersons-internfokalisering kan ikke eksposisjonen i brødteksten alltid rettferdiggjøres av karakterenes forståelse av kontekst, hvordan kan det da rettferdiggjøres? En åpenbar måte er gjennom karakterenes erindring, men her møter man av og til på samme problem som når karakterene forklarer ting alle allerede vet. Hvorfor erindrer karakteren dette akkurat nå? Derfor faller dette fort inn i det som gjenkjennes som *implisitt eksposisjon* og ikke *eksplisitt eksposisjon*.

En av de mer vanlige måtene *eksplisitt eksposisjon* blir rettferdiggjort her (som dog ikke er uvanlig for fortellinger med internfokalisering) er gjennom å la fortellingens protagonist være ukjent med den verdenen han skal begi seg inn i. På den måten kan man gi leseren informasjon om verdenen samtidig som informasjon gis til protagonisten. Denne fortellerstrukturen er gjenkjent som en *Hero's Journey* i leserbasen for spekulativ litteratur, da

frarøvet begrepets originale potensiale for allmenn fortellerkunst⁵. Motivet er dog så kjent at det gjenkjennes som en klisje av mange lesere.

Et spesielt tilfelle av dette er magiskole motivet som mange fantasy-bøker bruker, hvor karakteren går på skole for å lære magi, eller for å omgå andre «overnaturlige» skapninger. I disse tilfellene har karakteren også nylig funnet ut at de enten er magisk eller er et overnaturlig vesen og beveger seg inn i denne «verdenen» uten å sitte inne med kunnskap om dette fra før av. Det vil si at katalysatoren for handlingen er nettopp denne oppdagelsen. To mindre stereotypiske eksempel på dette kan man faktisk finne både i *The Name of The Wind*, hvor protagonisten går på skole for å lære magi og i *The Left Hand of Darkness*, hvor protagonisten er et menneske på en fremmed planet.

Eksposisjonens mekaniske funksjon ekstratekstuell er direkte å bygge den verdenen som beskrives, informasjonen som gis handler nettopp om hvor, hva, hvorfor, hvem og hvordan forhold fungerer i diegesens verden. Intradiegetisk blir dette for øvrig bare vist, som en slags autentisertsmarkør for dybden på omverden. Hvor karakteren sier det finnes et slott har det intradiegetisk eksistert et slott der kanskje i tusenvis av år, mens ekstratekstuell er det som forfatteren har lagt den siste stenen ved å bare skrive ordene på siden. Der karakterene, eller den implisitte leseren blir vist slottet, har forfatteren bygd det for den faktiske leseren.

I tekster som ikke prøver å skildre en ny, eller annen verden, er ikke behovet for denne typen eksposisjon nødvendig utover starten av fortellingen. Konteksten ligger allerede innebygd i vår forståelse av vår egen virkelighet. Når en samtidsforfatter skriver om et slott, er dette ofte et allerede eksisterende slott, som leseren kan oppsøke og vandre rundt i om de så ønsker, og man kan lese seg opp på slottets historie gjennom diverse kanaler. Graden av kontekst som kreves er dermed langt mindre nødvendig enn i spekulativ litteratur, og det er dette som skiller kontekstualisering og eksposisjon. Eksposisjonen forteller noe om situasjonen eller handlingsrommet som ikke kan deduseres på egen hånd, som aktivt bygger den verdenen hvor handlingen finner sted.

Verker som bygger på vår verden, men fortsatt utvider mulighetshorisonen inneholder ofte mindre utvidet eksposisjon enn andre spekulative sjangre. Med dette menes dystopisk, og urban fantasy, men de krever ofte fortsatt dette elementet i de tilfellene ikke virkelige regler påvirker handlingsrommet. I *The Handmaid's Tale* forklarer protagonisten om sang-kulturen i Gilead: «Such songs are not sung any more in public, especially the ones that use words like *free*. They are considered too dangerous. They belong to outlawed sects.» (Atwood, 2016, s.

⁵ Joseph, Campbell: «The monomyth» i *A hero with a thousand faces*.

85). Dette er en eksplisitt eksposisjon hvor karakteren forklarer et aspekt ved kulturen hun lever i, som etableres lenge etter den etablerende fasen i starten av fortellingen, nettopp fordi det ikke gir mening å skrive om dette tidligere. Eksposisjonen må komme der handlingen behøver den. Sangen hun sikter til er dog en ekte sang som leseren kan finne resten av teksten til, om de så ønsker. Derfor kan hun gi noen få strofer av teksten og leseren skjønner resten. I en mer autonom verden, (og dette er også ofte tilfellet) ville man inkludert hele teksten til sangen, nettopp fordi sangen ikke eksisterer ekstratekstuet.

Også i urban fantasy kan handlingsrommet bli satt til steder som eksisterer ekstratekstuet, men eksposisjonen må integreres der det finnes mulighetsutvidelser. Det gir ikke mening, i de fleste tilfeller, at man i starten av en fortelling avslører at magi/overnaturlige skapninger eller fenomener eksisterer i handlingsrommet, da det ofte ødelegger spenningsmomentet som innebygges i den mystikken, eller illusjonen som skapes av at disse eksisterer parallelt med vår egen virkelighet. Igjen må eksposisjonen inntre der handlingen behøver den, og i disse tilfellene er det ofte at disse ikke kommer i starten av fortellingen.

Der hvor man gir for mye eksposisjon kan funksjonen eksposisjonen skal ha gå mot sin hensikt. Informasjon kan her «forsvinne i mengden» og eksposisjonens funksjon, går dermed tapt. Der *eksplisitt eksposisjon* er nødvendig, må dette forekomme, men hvorvidt den lykkes med sin funksjon kommer helt an på mengden og stedet hvor dette bukes. Implisitt eksposisjon i kontrast kan «komme unna» med mer da det i definisjon prøver å unngå leserens mest bevisste tanke, men heller gi informasjon indirekte. Ved å gjøre dette kan man skrive en ting og implisere en annen. Informasjonen går inn i leserens sinn ofte ubevisst, men med mindre motstand. Fallgraven i dette er at informasjonen kan i tilfeller her også gå tapt om leseren ikke plukker opp informasjonen som presenteres indirekte.

Dette poenget følger den ofte vanligste kritikken disse sjangrene må innfinne seg i. Nemlig at starten, det vil si eksposisjonen i den mer tradisjonelle betydningen, er alt for lang, for komplisert, for å være tilgjengelig for en førstegangsleser. Igjen er eksempelet på dette innledningen av *Dune*(1964), et av de mest kjente SF verkene skrevet, er overlesset med informasjon som leseren ikke har noe grunnlag for å kunne umiddelbart plassere. Tradisjonell eksposisjon kan ikke etterkomme behovet for informasjon en ny verden krever av en fortelling. Som vi har sett med bakgrunn i eksemplene er det ingenting som tilsier at denne eksposisjonen bare forekommer i starten av narrativet. Den spekulative litteraturen krever at den stykkes opp og fordeles utover verket i det jeg heretter vil kalle *utvidet eksposisjon*.

Kronotopen – Tiden og stedet

Den litterære kronotopen er et konsept Bakhtin definerer i «Forms of Time and of The Chronotope in the Novel» (1937) som koblingen mellom tid og sted som fremstilt i litteratur. Begrepet, som lånes fra naturvitenskaplig opphav, kommer her bare til å brukes om det litterær-kunstneriske fenomenet Bakhtin bruker det til, og ikke om andre kulturelle områder.

Kronotopen sammenfattes av to deler, *crono* (tid) og *topos* (sted). Disse kombineres i litteratur til å gjensidig påvirke hverandre, men også fremstå som en helhet.

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, become artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. (Bakhtin, 1981, s.84)

Denne koblingen mellom tid og sted har mer enn et interessefelt når det kommer til diskusjonen om spekulativ litteratur. En av dem er hvordan historiske kronotoper kan brukes som en «snarvei» for *intraestetikk* og den andre er hvordan, spesielt *heteronom*-verdensbygging genererer sitt eget handlingsrom og sin egen tid gjennom handlingen.

En av måtene Bakhtin forklarer kronotopen, kobles opp mot hvordan kombinasjonen av realtid påvirker hvilke steder som blir skildret i litteratur. Dette vil si at i en bestemt tidsperiode kan man gjenkjenne spesifikke steder som har spesiell kulturell påvirkning på litterære skildringer i de spesifikke tidsrommene. Veldig forenklet: romantikerne skrev om naturen, realistene skriver om det borgerlige hjemmet, og naturalistene om de fattige i byen osv. Stedene de skrev om får konnotasjon av tiden de er skrevet i. Dette gjør at kronotopen ofte er koblet opp til historiske perioder hvor enkeltsteder har sin hovedrelevans.

Disse har igjen blitt forsterket og videreført gjennom en tradisjonalistisk tendens som Bakhtin beskriver som mindre produktiv: «in their subsequent development they continued stubbornly to exist, up to and beyond the point at which they had lost any meaning that was productive in actuality or adequate to later historical situations.» (2020, s. 85). Med dette menes at stedene som har mistet sin kulturelle relevans, fortsatt blir skildret i litteratur som en tradering fra forfattere. Dette gjør at den historiske kartleggingen av disse kronotopene blir særdeles vanskelig, siden stedene dukker opp i litteratur hvor de kulturelt-historisk «ikke hører hjemme». Derfor legger han frem hvordan vi kan spore disse kronotopene, og ikke hvorfor de oppsto, men på hvilken måte de fremtrer historisk, og hvordan de er videreført i moderne litteratur.

Her oppstår et skille mellom Bakhtins forsøk på å spore de historiske kronotopene med denne oppgaven. Hvis vi følger logikken av at kronotoper oppstår rundt steder som har kulturell relevans i sin samtid, er dette da begrenset til steder som eksisterer ekstratekstuet eller som på et tidspunkt har eksistert ekstratekstuet. Mitt anliggende er heller å vise hvordan kronotop-begrepet kan brukes på steder som aldri har eksistert empirisk, og hvordan historisk tid, eller forestillingen av historisk tid har evne til å skape kunstneriske steder.

Det vil ikke si at kronotopene Bakhtin beskriver ikke også *kan* opptre i disse fortellingene. Reproduksjon av motiver og klisjeer, dvs. *topoi* er en godt dokumentert faktum i litteraturhistorisk sammenheng, Bakhtin forsøkte kanskje å vise hvordan disse utviklet seg over tid. Mitt fokus er dog å se på hvordan disse kronotopene brukes anakronistisk, ikke som en tradering, men som et virkemiddel. Og ved å gjøre dette vise hvordan de skaper en «snarvei» til estetisk tid.

For eksempel om du setter fortellingen din i et enormt slott så har fortellingen umiddelbart preget av middelalderen, delvis fordi slottet gjorde seg gjeldene i den høviske litteraturen fra middelalderen, men også fordi det er den tiden den moderne leseren forbinder slottet med.

Bakhtin bemerker dette også i forbindelse med den gotiske litteraturen:

The castle is saturated through and through with a time that is historical in the narrow sense of the word, that is, the time of the historical past. The castle is the place where the lords of the feudal era lived (and consequently the place of historical figures of the past) the traces of centuries and generations are arranged in it in visible form as various parts of its architecture, in furnishings, weapons, the ancestral portrait gallery,... (Bakhtin, 1981, s. 246)

Bakhtin gir her et godt eksempel på nettopp hvordan tid kan bli gjort synlig i beskrivelsen av stedet. Derfor kan man se hvordan en *intraestetikk* er med på å definere tiden i fortellingen.

Bakhtins historiske utforskning av de historiske kronotopene starter ikke overraskende med de antikke romansene. Han bemerker at disse fortellingene har en mer abstrakt og mekanisk relasjon mellom tid og sted:

The world of the Greek romance is of course chronotopic, but the link between space and time has, as it were, not an organic but a purely technical (and mechanical) nature. In order for the adventure to develop it needs space, and plenty of it. (Bakhtin, 1981, s. 99)

I dette legges det at de stedene som kreves for at handlingen skal utfolde seg må genereres ut fra behov og ikke etter hva som finnes ekstratekstuet. «It, therefore, requires large spaces, land and seas, different countries. The world of these romances is large and diverse. But this size and diversity is utterly abstract.» (Bakhtin, 1981, s.99-100). Stedene etterkommer her fortellingen på en *heteronom* måte, i forstand av *heteronom* som forhold mellom handling og handlingsrom, nettopp fordi stedet generes ut ifra handlingens behov.

Når Bakhtin skriver om eventyrlig tid i en abstrakt-mekanisk størrelse eller handlingsplan i den greske romansen hevder han at tiden og stedene som generes mellom de historisk ankrede stedene og tiden har ingen faktisk betydning for slutt punktet. Dette er fordi slutt punktet ikke har endret seg i forhold til start punktet. Men om vi skal se på fortellingen mellom disse punktene, skapes det både en tid og et sted selv om disse ikke har noen relasjon til den historisk-geografiske stedet som skildres på hver ende. Effekten av dette er at stedet generes av tiden og tiden av stedet mellom disse forankrede stedene og skaper noe nytt. Dette genererende fenomenet er hva vi kan definere *heteronom*⁶-verdensbygging som, tid og sted som skaper hverandre, generert av fortellingen.

Det som skiller de moderne spekulative sjangrene fra den greske romansen, er spesifiseringen som nødvendig gjøres for å skape en troverdig annen verden. «Every concretization, of even the most simple and everyday variety, would introduce its own *rule-generating force*, its own *order*, its own *inevitable ties* to human life and to the time specific to that life.» (Bakhtin, 1981, s.100). Dette står i kontekst med den abstrakte verden som nødvendig gjøres i utforskingstid (dvs. tid som ikke har noen varig konsekvens). Regelgenerering og menneskelige bånd er autentisitetstegn og derfor ikke forenelig med den greske romansen. Bakhtin påpeker at konkretiseringen i *utforskingstid* vil begrense den absolutte evnen til tilfeldigheter som han hevder den greske romansen krever å ha: «these points provide an opening for the intrusion of nonhuman forces-fate, gods, villains-and it is precisely these forces, and not the heroes who in adventure-time take all the initiative» (Bakhtin, 1981, s.95). Dette har mer med at de greske heltene ikke har noen agens, noe som ikke kan overføres til heltene i spekulativ litteratur, men muligheten for tilfeldigheter *kan* delvis bli bevart da konkretiseringen i spekulativ litteratur referer til en verden utenom vår egen. Den henter til og skaper et regelsystem som genererer en ny orden, en ny kobling til menneskelig (eller humanoid) liv. I en greske romanse ville for eksempel ikke konkretisert hvilket slott man er kommet til fordi det avslører at slottet ikke eksisterer ekstraplutt, slottet har ikke noe navn fordi det dukker mest opp på grunn av at fortellingen krever det. I spekulativ litteratur ville man navngitt slottet og latt det stå der og påvirke resten av verdenen og handlingen. Begge er abstrakt mekanisk, men sistnevnte prøver å skjule at den ikke er det.

Kronotopen er dog ikke bare konsentrert rundt dette konseptet av ekstrapluttuelle steder. Kronotopen fortolkes også som forholdet mellom tid og sted i selve diegesen. Ved å skape et nytt sted skapes også en tid når handlingen drives fremover, og dette igjen skaper stedet som

⁶ i kobling handling og handlingsrom

denne tiden eksisterer i. Denne fortolkningen av kronotopen gir oss mulighet å gå inn narratologisk og snakke om en fortellings hastighet i gjengivning av tid, og hvordan dette igjen påvirker stedet. Selve lesehandlingen er med på å bestemme hvilken tid som oppleves gjennom fortellingen, men også hvordan fortellingen skrives. Ved utelatelse, eller oppsummering oppleves tiden i fortellingen som hurtigere enn den oppleves i vår ekstratekstuelle virkelighet. Beskrivelser av handling kan oppleves i samme hastighet som de leses, mens beskrivelser og tankerekker kan oppleves som en forlengelse av tid, en utdragning av øyeblikket det fortelles om. Noe av grunnen til at leseren opplever dette er at tidens illusjon er avhengig av stedets foranderlighet. I tankerekker endres stedet rundt karakteren (som oftest) særdeles lite, mens i utelatelse er det den store endringen i handlingsrommet som bestemmer «hvor lang tid» som er gått mellom de to punktene som blir fortalt om.

Narratologisk beregner Gerard Genette fortellingens «hastighet» (speed) som relasjonen mellom fortellingens tidsspenn i timer/dager/år og dens relasjon til tekstens linjer og sider. Han konkluderer med at denne sammenligningen ikke er spesielt fruktbar siden diegesens tid sjeldent blir presisert til den grad en slik analyse behøver, og fordi en fortelling med bare en hastighet ikke eksisterer (1983, s.87-88). Større betydning her har derfor relasjonen mellom diegesens tid og det tilhørende stedets foranderlighet. Genette gir et eksempel i delkapittelet om ellipsen, her om den implisitte ellipsen spesifikt: «we meet him next in a new apartment attached to the Guermantes townhouse, which presumes the elision of at least a few days, and perhaps considerably more.» (1983, s. 108). Genette bemerker åpenbart her hvor udefinert den implisitte ellipsen er (dvs. vi får ikke vite eksakt hvor lang tid som er gått), men i kontekst av illusjonen av tid er dette irrelevant. Fordi handlingsrommet har endret seg drastisk blir leseren fortalt konkret at tiden har gått raskere enn den gjør ellers i fortellingen. Dette gjøres uten at forfatteren må eksplisitt skrive «etter noen dager» inn i brødteksten.

Tidens illusjon ekstratekstuelt gjør seg også gjeldende i en fortellingsinstans. Med dette menes at til den grad vi kan snakke om tidens illusjon ekstratekstuelt er det i endring av stedet. Den varierende hastigheten tid pådrar seg i tekst, er derfor speilet av hvordan tid oppleves ekstratekstuelt. Ekstratekstuelt kan tid bare oppleves i en retning, vi kan «huske» fortiden som en erindring i nået, men aldri direkte oppleve fortidens begivenheter, og vi kan ikke se frem i tid hvordan begivenheter kommer til å utspille seg. Vi kan dermed se leserens lesepunkt, det vil si punktet leseren er i fortellingen i selve leseakten, som vår egen plassering i tid. Når leseren slutter å lese, stopper fortellingen; Diegesens tid stopper, helt til leseren starter å lese igjen. Tiden blir da en illusjon som forankres i leseakten, men som er avhengig

av stedets foranderlighet diegetisk for å ha troverdighet. Kronotopen blir her dette forholdet mellom tid og sted i diegesen.

Dette er grunnen til at beskrivelser av omverdenen, utbrodering av tanker og lignende synes som utstrekning av tid, handlingsrommet endres ikke så tiden strekkes saktere ut. Utelatelser og rask plottføring på den andre siden virker til å forkorte tidoppfattelsen fordi handlingsrommet endres i en oppfattet høyere hastighet. Dialog synes i denne sammenheng å være den formen for tekst som best kan gjengi realistisk tid, da man kan anta at leseren kan lese i samme hastighet som dialog kan snakkes. Selv om man kan anta at handlingsrommet ikke endres så alt for mye i en dialogveksling, kommer man unna med dette fordi replikkene også kan regnes som en endring. Stopper man å lese i midten av vekslingen kan man erindre hva som ble sagt, men ikke hva som kommer til å bli sagt.

Forfatteren har friere tøyler når det kommer til representasjonen av tid. Som nevnt tar man ofte i bruk steder for å estetisk tilegne en tid i fortellingen, men også i forhold til tidens kronologi står forfatteren friere enn den ekstratekstuelle opplevelsen av tid. Med dette menes at man faktisk kan «gå tilbake i tid» og «oppleve» fortiden slik vi ikke kan i den empiriske virkeligheten. I tilbakeblikk kan vi, i enkelte tilfeller, anta at hendelsene er representert slik de objektivt skjedde i diegesen på en måte som er umulig å gjenskape ekstratekstuelte. En erindring har alltid preg av tiden mellom hendelsen som erindres og tiden den erindres i. Dette er potensielt et tema for videre utforskning, men som ikke kommer til å utbedredes her da det ikke har stor innflytelse på hovedpoenget for denne oppgaven, utover at grepet er brukt i den første romanen som skal analyseres.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg lagt frem de to klareste formene for kronotopen, den historiske og den som vedrører diegesen. Gjennom analysene skal vi se hvordan de historiske kronotopene kan brukes for å skape intraestetisk tid, mens diegetisk er det ikke like åpenbart hva som forener de spekulative sjangrene. Litt av poenget i spekulativ litteratur er nettopp avviket fra den ekstratekstuelle verden, og dermed må også denne verdenen «oppleves» av karakterene som lever i dem. Hvis fortellingens handling *kan* ta plass i et enkelt hus, hvorfor lage en planet å sette huset på? Reisen blir derfor et aspekt som går igjen i de fleste spekulative verker. Når karakterene beveger seg gjennom handlingsrommet bygges både verdenen og tiden rundt dem.

Dette er hva vi kan kalle reisens kronotop. Dette blir en diegetisk kronotop som kan koble de spekulative sjangrene, men som også har sine koblinger til resten av verdenslitteraturen. Veiens kronotop er en kronotop Bakhtin presenterer både i åpningskapittelet, og det konkluderende kapittelet, som en kronotop som har gjort seg gjeldene i den aller største delen av litteraturhistorien. «Time, as it were, fuses together with space and flows in it (forming the road);[...] The road is especially (but not exclusively) appropriate for portraying events governed by chance.» (1981, s. 244). Videre blir det gitt en rekke eksempler fra Apuleius (slutten av 100-tallet) til Nekravsov (1866) og hvordan disse har belyst den *sosiohistoriske heterogeniteten* av sine respektive hjemland, det vil si at de har utforsket kjente steder for forfatter og implisitt leser og forsterker det de begge vet om sitt eget land (s.245). Bakhtin skiller disse fra vandringsromanene fra de greske Sofistene og den barokke 1700-talls romanen: «In these novels, a function analogous to the road is played by an ‘alien world’ separated from one’s own native land by sea and distance» (ibid.). Denne distinksjonen utdypes ikke, men vi kan anse at i den grad den greske romansen kan sees som en romanform, at disse også inngår i denne kategorien.

Reisen i spekulativ litteratur står lignende veldig sterkt som veien gjør historisk. Dette er fordi utgangspunktet allerede er «alien» og stedene som vandres da også er like fremmed. Eventyret (*adventure*) forblir en av de aspektene som spekulativ litteratur bevarer og viderefører inn i vår samtidslitteratur og som Bakhtin bemerket så krever dette plass for å utfolde seg. I en *heteronom verdensbygging* er stedet og tiden koblet på en slik måte at de genererer hverandre og skaper en reise på den måten, mens i en *autonom verdensbygging* blir selve reisen(e) et eget verktøy for å «vise» leseren den verdenen som er blitt skapt. Jeg har valgt å sammenfatte disse til reisens kronotop, der veien i seg selv er en abstrakt størrelse.

Reisen i dette tilfellet viser til en bevegelse innenfor et handlingsrom. Hvorvidt det er snakk om en reise som går over et kontinent eller en reise til butikken går dette for det samme, så langt reisen i seg selv forteller oss noe om verdenen som reises gjennom. Bevegelsen skaper tiden som igjen skaper omverdenen. Dette er anvendelig også for ikke-spekulativ litteratur: «The represented world, however realistic and truthful, can never be chronotopically identical with the real world it represents, where the author and creator of the literary work is to be found.» (Bakhtin, 1981, s.256). Denne prosessen dog, i ikke-spekulativ litteratur, har en forsvinnende synlighet. Som ble nevnt i innledningsvis tar leseren for gitt at fortellingen som skildres ikke tar plass i den ekstratekstuelle verden, men at de samme reglene gjelder for karakteren som gjelder for dem. Spekulativ litteratur gjør denne prosessen til et verktøy for å utforske narrativ som ellers ikke hadde vært mulig.

The Handmaid's Tale – tid og sted

The Handmaid's Tale er en dystopisk roman skrevet av Margareth Atwood, utgitt i 1985. Romanen beskriver et kristentotalitært samfunn kalt Gilead, hvor kvinner og menn blir delt inn i kategorier som benevner deres samfunnsrolle. Et av de største problemene dette samfunnet prøver å «løse» er den veldig lave fertilitets-raten. Barn er sårt ønsket av alle og lederne av Gilead prøver å gi de sterile konene sine barn ved å bruke «handmaids» (tjenerinner). Tjenerinnene er kvinner som har vist at de har mulighet til å bli gravid, men som av regimet blir sett på som syndere. Rollen de har blitt satt til er å være tvungne «surrogater» for høytstående familier i Gilead. Vi følger en av disse kvinnene i romanen.

I vintage-utgaven av boken (2016) er det avslutningsvis et intervju med Atwood hvor hun sier at «the dystopian society I proposed would contain no feature that human beings had not already put into practice, somewhere, sometime, or that they lacked technology for. All totalitarian regimes have had an interest in controlling women» (Atwood, 2016, s.483). Bokens inspirasjon kommer fra fortiden, mer bestemt 1700-tallet som Atwood nevner i samme intervju, men handlingen er satt i framtiden relativt til når teksten ble skrevet. Dette aspektet ved dystopisk litteratur, hvor skildringen refererer estetisk-sosialt til fortiden, men er framtidrettet er både et veldig markant kjennetegn, men til en viss grad også påkrevd. For å være avskrekkende må man kunne si at dette *kan* skje, om man setter handlingen til fortiden har man sagt at dette ikke skjedde.

Hvis man kikker tilbake på figuren på side 16 for plasseringen til dystopisk litteratur, kan vi se at denne sjangeren, i forhold til de to andre sjangrene som denne oppgaven ser nærmere på, ligger nærmere vår virkelighet. Dette er for at det ikke skal være en tvil om at teksten som leses har en allegorisk hensikt, at noe av intensjonen er at man skal lese seg inn i fortellingen. For å ha en dystopisk effekt må narrativet ha en sansbar kobling til den virkeligheten leseren befinner seg i. Det er intensjonen at disse skal være lik nok til at leseren lett kan se hvordan deres ekstratekstuelle verden kan ha endt opp som den verdenen som blir beskrevet i den dystopiske romanen. I *The Handmaid's Tale* blir dette ekstra synlig ettersom vi blir med karakteren fra den virkeligheten som er kjent for oss til Gilead gjennom hyppige tilbakeblikk.

Bokens første seks kapitler bærer hovedvekten av å etablere hvordan handlingsrommet både ser ut og hvordan det sosialt fungerer, og kommer til å bli fokuset i denne analysen. Gjentatte ganger referer også protagonisten til «tiden før» Gilead. Ved å gjøre dette skapes det en fortrolighet med hvordan ting ser ut, hvordan de lukter, hvordan de føles, men alt dette blir fremmedgjort i de påfølgende kapitlene. Fordi «tiden før» er gjenkjennbart for leseren som en

mimetisk verden blir fremmedgjøringen og endringene som påfølger, synlig som en forlengelse, et påbygg i form av verdensbygging. Dette blir da en *heteronom* verdensbygging, en verden som i større grad prøver å etterligne den ekstratekstuelle verden, men med innslag av nye regler og samfunnsnormer. Forfatteren tar det vi er kjent med fra vår egen verden og bygger på denne for å skape noe nytt, men gjenkjennbart.

I analysen kommer jeg til å bevare Atwoods tegnsetting med hensyn til titlene de ulike karakterene inneholder. Det vil si at enkelte ord som 'Tante'(Aunt), 'Kone' (Wife), kommer til å stå med stor forbokstav. Dette er et virkemiddel brukt i boken og kommer til å skille mellom når det menes vår egen forståelse av ordet (kone), og rollen Kone har innad i samfunnet beskrevet i boken. Jeg kommer også til å kalle protagonisten «den navnløse», da navnet til denne karakteren ikke blir eksplisitt gitt i denne boken. Navnet har dog blitt kjent via tv-adaptasjonen som June.

Denne analysen kommer til å nokså deskriptivt til verks. Dette fordi poenget er å vise spesielt forholdet mellom tiden og stedet. Det er derfor en hel rekke aspekter ved denne boken som ikke kan innlemmes i analysen, noen av dem er de religiøse temaene som bare så vidt blir nevnt, forholdet mellom den navnløse og de fleste av karakterene og diskusjonen rundt Mayday, som er undergrunnsbevegelsen som smugler kvinner ut av Gilead. Ved å fokusere spesifikt på reisen den navnløse gjør på starten av fortellingen kan vi se hvordan denne bevegelsen er med på å skape sin egen tid og hvordan tidsestetiske trekk påvirker handlingsrommet. Derfor etableres det en distinkt diegetisk kronotop, som er fokuset for denne analysen.

I *The Handmaid's Tale* etableres det tre kronotoper. Kun de første to blir diskutert i dette kapitlet, den tredje blir diskutert i neste kapittel. Den første kronotopen er handlingsrommet som vi «følger» protagonisten i og som blir beskrevet i hoveddelen av boken. Denne kronotopen kan vi kalle Gilead. Denne kronotopen står i kontrast med hva protagonisten omtaler som «tiden før», som kan sees som den andre kronotopen ettersom vi regelmessig «lever» gjennom den navnløses erindringer. Som Bakhtin påpeker i starten av teksten om kronotopen «for in literature the primary category in the chronotope is time.» (1981, s. 85). Begge disse kronotopene er koblet til samme sted, men de skilles ut i fra hvilken tid som påvirker stedet. Gilead er hoved-kronotopen for boken, men kronologisk kommer denne etter «tiden før». Grunnlaget for å følge protagonisten gjennom Gilead er for å gjøre oss kjent med tids-stedet som for leseren er ukjent. Det geografiske stedet for disse hendelsene har kanskje ikke endret seg stort, da vi kan anse begge som en vag etterligning av USA, men tiden som

påvirker hvert samfunn gjør disse til distinkt forskjellige. De har distinkte kronotopiske forskjeller.

Boken er delt inn i markerte kapitler og så videre delt opp i dag og natt. Den første delen, som bare inneholder det første kapitlet, er kategorisert som natt, mens del nummer 2 kalles «Shopping» og inneholder de neste fem kapitlene. Natt-delene består som regel av bare ett kapittel, men som den navnløse sier «the night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move.» (Atwood, 2016, s. 59). Dette er tiden hvor den navnløse erindrer «tiden før». Hun lever gjennom minnene om en tid hvor hun ikke var en tjenerinne. Boken separerer nesten disse to verdenene mellom dag og natt, den ukjente og fremmede som vi blir kjent med, og den velkjente fortiden som er svunnen. Vi får i slutten av boken vite at disse delene er satt sammen i etterkant og kan ha en rent arbitrær kronologi. Det vil si at det kan være liten til ingen sammenheng mellom hvilken natt som kommer etter hvilken dag, og dette er med på å vise hvor fragmentert bokens forhold til tid faktisk er. Dette kommer vi tilbake til i neste kapittel om parateksten. Denne analysen kommer til å fokusere hovedsakelig på denne første natten og påfølgende dagen.

Boken åpner i en gammel gymsal. Denne sanseliggjøres for leseren gjennom hvordan salen ser ut, hvordan den lukter, men også hvordan minnene om en svunnen tid henger igjen i lufta. Det er disse minnene som gjør at den navnløse greier å sette ting i perspektiv, og som gir oss en følelse av tid, hva som har skjedd. Alt som har skjedd her er i fortiden, og det er dette som gjør at vi umiddelbart vet hva det er vi leser. Alle gode ting er forsvunnet. «There was old sex in the room and loneliness, and expectation, for something without shape or name.» (Atwood, 2016, s. 3). Gymsalen kronotopisk bringer med seg en estetisk tid som vi blir fortalt er borte. Det er ikke lenger en realitet i diegesen. Dette er fordi skildringen videre er av kvinner som ligger rad på rad i et rom fjernet fra sin egentlige hensikt, som utveksler navn. De snakker med hverandre uten å snakke, ligger på feltsenger med pledd markert med logoer fra «tiden før», passet på av «Tanter».

Stedets endring i funksjon er med på å vise et tidsmessig skifte. Gymsalen er et sted som forbindes med slutten av 1900-tallet og videre og det gir derfor ikke mening at dette tar sted før bokens utgivelse. Den eneste konklusjonen er at det plasseres i fremtiden, til en tid hvor gymsalen ikke har den kulturelle hensikten vi er kjent med lenger og blir brukt til noe annet.

Det som etableres for leseren her er at karakterene som skildres har passert fra en tid som er gjenkjennelig for oss, med gymsaler, skoledanser, miniskjørt og farget hår til en tid da dette er minner. Fortiden er det som er gjenkjennbart og karakterenes nåtid er fremmed. Hvorfor ligger de i en gymsal? Hvorfor er de passet på som om de var små barn? Det er denne

underliggjøringen som plasserer handlingen i en forestilt nær fremtid, da den verden leseren er kjent med ligger i fortiden.

Dette rommet blir beskrevet statisk. Den eneste bevegelsen som blir beskrevet er Tantene som går opp og ned langs radene med feltsenger, og de to daglige spaserstundene de får ta rundt i hagen som er inngjerdet på alle kanter. I stedet for å skildre en spesifikk dag gir denne beskrivelsen heller en illusjon eller inntrykk av normalitet. Her er en representativ dag på dette senteret, dette er en kveld av mange hvor de ligger på rad og snakker sammen uten ord; både statisk og flytende.

Samtidig blir vi introdusert for flere spatiale aspekter ved denne verdenen. Disse Tantene som blir omtalt, og som gjentatte ganger blir trukket frem av den navnløse i tankene hennes, henter til hierarkiet som blir etablert. Tante blir her brukt som tittel og ikke som en faktisk familiær relasjon, dog med den hensikt å ha en falsk familiær konnotasjon. Tantene er åpenbart satt høyere på rangstigen enn kvinnene de passer på. De patruljerer gangene med «cattle prods», elektroshokkvåpen vanligvis brukt på kyr. Protagonisten forklarer at de ikke får lov å ha skytevåpen. Det er bare vaktene som står med ryggen til gjæret ute som får lov å ha dette. Vi får av dette implisitt vite at disse vaktene, eller «Englene» som de også kalles, står høyere enn Tantene.

Rangordningen utdypes videre i neste kapittel hvor vi gjør et hopp i tid, men selve hoppet fra 'natt' til 'shopping' er ikke gitt i detalj. Hoppet blir klart vist da vi befinner oss i et nytt rom med den navnløse. Dette ligner eksempelet fra Genette i forrige kapittel, med at den totale endringen av handlingsrommet gir en effekt av tid. Her har det gått betydelig mer tid enn bare noen få dager, men dette kommer også av at tiden både i gymsalen og i dette rommet er flytende. I gymsalen blir vi introdusert til en beskrivelse av mange dager på samme sted, og her blir vi også introdusert til en beskrivelse av et sted over lengere tid. Tiden mellom disse punktene blir dermed ekstra usikker, ekstra flytende.

Her som i gymsalen går mye av teksten ut på å sanseliggjøre omgivelsene, en tradisjonell eksposisjon til handlingsrommet, men det blir også gitt en del implisitt eksposisjon: «They've removed anything you could tie a rope to» (Atwood, 2016, s.9). Denne linjen snikes inn mellom beskrivelsene av rommet hun har blitt gitt i dette huset og ganske useremonielt kommer også bemerkningen «it only opens partially» om et vindu. Dette gir oss med en gang ikke bare en beskrivelse av rommet, hvor det pleide å være en lysestake eller at vinduet ikke kan åpnes mer enn på gløtt, men også av hva dette rommet betyr, samt hvilken sinnsstemning den navnløse er i. Selv om rommet på overflaten kan virke hjemmekoselig, prydet med bilde av blomster og hvite gardiner er det også en underliggende forventning at de som bor her har

lyst til å unnslipe. Å rømme fra Gilead er ikke aktuelt eller mulig, men de var også nødt til å fjerne alle midlene tjenerinnene hadde for å rømme fra sin egen eksistens. Implisitt blir det da at denne eksistensen tjenerinne har er så forferdelig, at Gilead måtte forebygge selvmordene deres.

Et annet merkbart aspekt ved dette rommet er at estetikken som blir beskrevet står i kontrast til tiden som har blitt etablert, istedenfor å fremstå som fremtid minner det heller om en vag fortid; gardinene, puten teppet:

This is the kind of touch they like: folk art, archaic, made by women, in their spare time, from things that have no further use. A return to traditional values. [...] So, apart from these details this could be a college guestroom, for the less distinguished visitors; or a room in a rooming house, of former times, for ladies in reduced circumstances. (Atwood, 2016, s.9-10)

De detaljene som sees bort fra her er mangelen på gjenstander og funksjonaliteter som hadde gjort det mulig å ta selvmord. Denne inverteringen av *tidsestetikker* kan sees som et av de sentrale kjennetegnene ved den dystopiske sjangeren. Effekten er fremmedgjørende og uhyggelig da dette ikke passer med vår forståelse av kontinuerlig utvikling som vi kjenner igjen fra vår egen verden (hvorvidt dette konseptet faktisk er gjeldende er en annen sak). Tematisk kan vi se dette som en manifestering av konseptet «alt var bedre før». Gilead har som utvendig ønske om å returnere til et samfunn som er kristent og «godt» i deres egne øyne, selv om det ikke gagnar noen andre enn de mennene som sitter på toppen.

Bevegelsen vi blir med på videre er utløst av «the bell that measures time». Før dette har rommet hun beskrev hatt samme statiske kvalitet som gymsalen som ble beskrevet tidligere. Tiden som har blitt etablert har vært flytende, dette er henne hver dag, men på et sted har det vært et opphold mellom senteret og dette huset. Først når bjellen ringer kan vi som lesere feste oss til et spesifikk tidsløp, til en kronotop, det vil si tiden og stedet.

Protagonisten, eller den navnløse, reiser seg fra hvor hun har sittet og kler seg i den lange og formløse kjolen, hun tar på seg hansker og vimpelen som hun kaller vinger. «The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen.» (Atwood, 2016, s. 11). Dette er uniformen hennes, som hun er påkrevd å gå med. Hun forlater rommet, med handlekurven over armen. Allerede her kan vi se effekten av konkretiseringen av handlinger som blir beskrevet. Den røde kjolen, vingene og handlekurven forteller leseren mer enn bare hva hun tar for seg, det forteller også at det finnes et regelverk for hvordan hun skal gå kledd. Vingene forteller oss at hun ikke skal se, da både bokstavelig og i overført betydning, og handlekurven, og snittet av kjolen henter tilbake til fortidsestetikken som har blitt gjort obligatorisk i Gilead. Endringen i handlingsrommet, som beskriver tiden som festes

til stedet, etablerer med det samme en fiktiv fortid relativ til handlingen hvor disse reglene ble implementert og vedtatt.

Videre blir vi med den navnløse gjennom huset og får et innblikk i refleksjonene hun har. Huset er et gammelt viktoriansk hus, laget for en stor rik familie. Dette forteller oss at huset eies av noen som kan likestilles i maktforhold til de som originalt eide huset. Det finnes en bestefarsklokke i gangen, som er opphavet til 'bjellen som forteller tid'. Her er det en sittestue hvor hun aldri sitter, men står eller kneler i. Dette forteller oss at hun har en lav stilling i dette huset, da hun ikke en gang får lov til å sitte i sittestuen. Det er et speil her som hun kan se seg selv i mens hun går ned trappen:

round, convex, a pier-glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairytale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness that is the same as danger. (Atwood, 2016, s.12)

Speilet er med på å vise oss den totale fremmedgjørelsen den navnløse har til seg selv og hennes eget selvbilde. Skikkelsen hun ser i speilet er ikke en person, men en fiktiv skikkelse, en parodi, en skygge av den hun pleide å være. Hun er ingen, ovenfor andre og seg selv. Hun vet at hvert steg hun tar i dette huset kan være hennes siste og at hun konstant er i fare, men samtidig kan hun ikke være noen som tenker på dette. Hun må være ingen, for å overleve.

Ved trappens ende finner hun et paraplystativ hvor hun bemerker de tre paraplyene og hvordan fargen forteller oss hvilken paraply som er tilskrevet hvem. Kvinnene i Gilead blir inndelt i 6 kategorier: Kone, Tante, Øko-Kone, Martha, Tjenerinne og Ukvinne (Unwoman). I tilnærmet den rekkefølge av sosial rang. Hver av disse ble gitt spesifikke antrekk slik at statusen deres er tydelig for alle andre rundt dem. Konene går kledd i blått, Tantene i brunt, Øko-konene i striper, Marthaer i grønt, og tjenerinnene i rød. Det er uvisst for hovedkarakteren hvilken farge Ukvinnene går kledd i. Denne separeringen av kvinnene en klar underliggende funksjon i Gilead. Ikke bare gjør det kvinnene lett kontrollerbare av mennene rundt dem, men de skaper også et moralsk og sosialt hierarki mellom de forskjellige gruppene. Dette hierarkiet skaper igjen barrierer mellom individer som bor i samme hus for å holde kvinnene på plass i rollen de har blitt tildelt.

Maktfordelingen i Gilead gir kvinnene sine gjør at selv om de alle er undertrykt, så er alle investert i å beholde den makten de faktisk har. Konene er derfor investert i å holde sin posisjon over andre kvinner. Konene blir idealisert til å stå på en slags infertil pidestall hvor de ser seg selv som moralsk og spirituelt bedre enn de andre kvinnene i samfunnet. Tantene får makt ved at de har ansvar for å lære opp andre kvinner til å fylle rollen de har blitt tildelt og beholder en grad av frihet. Øko-konene får vi vite lite om, og det er ingen av disse som er

aktive karakterer i fortellingen, men de synes å ha mer frihet i sine liv, kanskje med unntak av hvem de får som ektemann.

Hvis husets Mann, Kone og Tjenerinne har fått tildelt en paraply, hva har dette da å si for de øvrige om bor i huset? Det at den navnløse har en paraply er ikke et tegn på rang, men virker heller tilbake på hennes «bruks-rolle» for samfunnet. Tjenerinnen har paraply ikke for sin egen del, men fordi hennes helse er av fellesskapets interesse, hennes livmor tilhører husstanden og i forlengelse Mannens. Hun har ly for regnet, ikke fordi hun er en person men fordi hun er en eiendel som må beskyttes fra sykdom.

Den navnløse finner veien ned til kjøkkenet hvor hun møter på en av husets to Marthaer: Rita. Martha⁷ er en rolle gitt til kvinner som verken er fertile eller syndere. Disse arbeider som husholdersker, som lager mat og vasker huset for de med mye makt. Rita blir beskrevet i detalj, og rommet hun befinner seg i blir også sanseliggjort for leseren. For å komme seg til kjøkkenet må hun gå til enden av gangen forbi sittestuen og spisestuen og når hun passerer dørstokken lukter huset ikke lenger av møbelpuss. Fraværet blir det eneste som forteller oss om tilstedeværelsen av dette. Rita er ikledd en grønn kjole i samme fasong som den navnløses, ermene er brettet opp og hun er i gang med å lage brød. Det bemerkes at hun ikke har vinger, «She puts the veil on to go outside, but nobody much cares who sees the face of a Martha» (Atwood, 2016, s. 13). Dette er igjen med på å forsterke hvordan kleskonvensjonene ikke bare er obligatorisk for tjenerinnene, men også til den generelle befolkningen av kvinner, selv om disse reglene i større grad er håndhevet ovenfor tjenerinnene. Deres seksuelle og reproduktive oppgave gjør at kroppen deres samt ansiktet, som representerer dem som personer, blir tabu overfor resten av befolkningen. De er både de mest tildekkede, men også de mest nakne da man kan se hvilken oppgave de er tildelt ved første øyekast. Samtidig dehumaniseres de ved å ikke kunne bli gjenkjent fra ansiktet.

Rita gir henne «kuponger» (tokens) med avbildninger av hva hun skal ta med tilbake, altså hva hun skal «kjøpe inn» til husstanden. Dette aspektet om skriftløshet blir videre utbrodert senere i romanen, og dette viser leseren at selv om Gilead har gått over til et pengeløst system finnes der fortsatt et makthierarki som viderefører hvilken maktposisjon penger hadde i «tiden før». «‘Tell them fresh, for the eggs’ she says. ‘Not like last time. And a chicken, tell them, not a hen. Tell them who it’s for and then they won’t mess around.’» (Atwood, 2016, s.17). Utvekslingen mellom den navnløse og Rita viser dermed at mannen

⁷ Tittelens opphav kommer fra en bibelhistorie om to søstre som tar i mot Jesus i sitt hus. Den ene jobber hardt for å stelle huset og for å lage mat til gjestene (Martha) og den andre lytter til Jesu ord (Maria). (Luk 10:39-40) Konteksten kobler husets kone opp mot Maria, og i forlengelse også jomfru Maria.

hvis husstand de tilhører, er en mektig mann i Gilead. Hadde dette vært «tiden før» ville han vært styrtrik, men i Gilead er transaksjoner utveksling av makt og ikke penger.

Vi blir med videre ut av huset, hvor den navnløse erindrer dagen hun ankom huset. Det var den ene gangen hun fikk lov til å bruke hovedinngangen og dveler ved at denne samfunnsordenen er ny og at aspekter som dette ikke har falt helt på plass når hun ankom huset. Før eller siden, når man blir mer sikker på hvilken status tjenerinnene har i hierarkiet kommer de enten bare til å kunne bruke hovedinngangen eller tjenestedøren bak huset. «Aunt Lydia said she was lobbying for the front. Yours is a position of honor, she said.» (Atwood, 2016, s. 20). Denne uttalelsen viser til den dualistiske stillingen tjenerinnene har. De bærer den mest ettersøkte evnen i samfunnet, fertilitet, men er også mest hatet på grunn av sjalusi. En annen erindring den navnløse gir oss er at dette er den tredje utplasseringen hun har. Dette impliserer at to familier før har «eid» henne. Dette er også den eneste indikasjonen vi får om hvor lang tid det er mellom denne tiden og gymsalen.

Erindringen skildrer den navnløses møte med husets Kone, mens bevegelsen vi gjør med karakteren er ned oppkjørselen hvor kommandantens bil står parkert. Erindringen «stopper» tiden på en måte som er uvanlig for dags-kapitlene. Denne typen erindring har karakteren hovedsakelig på natten når hun tenker tilbake til «tiden før» og fremstår dermed mer som eksplisitt eksposisjon. Fordi fortellerakten er direkte, det vil si at det er den navnløse som forteller er det dog ingen karakter som allerede «vet» dette og det virker dermed ikke like unaturlig som det ellers ville ha gjort. Dette må fortelles på denne måten, fordi Serena Joy, husets Kone, direkte forteller den navnløse at hun ikke vil se henne om hun ikke må. Det er dermed ikke noen naturlig måte å introdusere denne karakteren utenom den navnløses erindring. Den eksplisitte eksposisjonen må forekomme for å forstå dynamikken i huset. Fordi denne erindringen tar en del plass og handlingsrommet ikke endres stort fra avstanden mellom huset og ned oppkjørselen virker det som tiden har blitt utvidet.

Ved enden av oppkjørselen står sjåføren Nick og vasker kommandantens bil. De utveksler et blick, noe vi blir fortalt ikke er lov. Han blunker til henne og hun blir ukomfortabel: «He's just taken a risk, but for what? What if I were to report him? [...] Perhaps it was a test, to see what I would do. Perhaps he is an Eye.» (Atwood, 2016, s. 29). Dette forteller oss flere ting. Det første er hvor separert den navnløse er fra all kontakt med menn: hun har et nesten dissosiativt forhold til mannen hvis husstand hun tilhører, og hun har ikke en gang lov til å kikke på de andre mennene som også tilhører husstanden. Det andre er at denne utvekslingen er så ulovlig at hun blir direkte redd for konsekvensene. Hun undrer så på om han er med i organisasjonen hun kaller 'Øyet'. Vi blir ikke fortalt hva denne organisasjonen innebærer,

men konteksten tilsier at dette er en gruppe mennesker som rapporterer inn til «The Sons of Jacob» når noen bryter lovene satt av Gilead. Hvem som helst kan være et Øye og dette skaper en frykt hos innbyggerne av Gilead. Man vet aldri hvem som stirrer så man får holde seg til reglene konstant. Dette vekker assosiasjoner til et panoptisk fengsel, men istedenfor celler er hver enkelt person fanget i rollen de er tilskrevet av Gilead. Nick vet at den navnløse også kan være et Øye, like mye som hun vet at han kan være et Øye, og da spiller det ingen rolle om én, begge eller ingen av dem er det. Hvorfor ta risikoen for å bli rapportert?

Den navnløse går videre og fokuserer heller på å sanseliggjøre omgivelsene rundt seg. Tidligere har vi blitt fortalt at været er mildt og at det ikke regner, gangfeltet er laget av røde stener som bølger seg hvor frosten har forstyrret dem hver vinter. Gangfeltet er renere en det pleide å være. Hun går til hjørnet av gaten og venter. Dette skaper et stemningsbilde av omgivelsene, men i det den navnløse stanser forsvinner hun inn i en erindring og vi blir fortalt om en av Tante Lydias prekener.

Bevegelsen her blir med på igjen å vise hvordan omgivelsene skaper tiden og omvendt. Både stedsbeskrivelser og tankerekker har forsinkende virkning på handlingshastigheten, men i dette tilfellet, hvor fokalisatoren forsøker å holde tankene i sjakk, har stedsbeskrivelsen større hastighet enn tankerekken. Ikke før hun stopper og må vente stanser tiden hennes nok for at tankene spriker og hun mister kontroll over sin egen erindring. Så lenge hun beveger seg fremover, lik tiden, kan hun unngå sin egen fortid. Dette står også i kontrast til den tidligere erindringen hvor hun var i bevegelse når erindringen ble gjengitt. Fordi hun står stille og «venter» kan vi se for oss at tiden ikke står stille som det gjorde i tidligere eksempel, men at tiden er flytende og udefinert helt til noe nytt skjer. Dette oppleves dermed mindre påfallende.

På hjørnet møter den navnløse *Ofglen*, som beskrives å ligne helt på den navnløse. Dette er første gang vi blir kjent med navnekonvensjonen for tjenerinnene, da *Ofglen* heter dette fordi mannen hvis husstand hun tilhører heter Glen. Dette er et navn, den tidligere tjenerinnen av samme husstand hadde før henne og samme navn tjenerinnen etter henne vil ha. Navnekonvensjonen taler igjen til tjenerinnens rolle i Gilead. Alle de andre karakterene vi har kommet i kontakt med har hatt navn i tillegg til hvilken rolle de har, Tante Lydia, Rita og Cora som er Marthaer, Nick som er «Guardian» og sjåfør, Serena Joy som er Kone. Disse får lov til å beholde navnene sine, men tjenerinnene ei. Disse har ikke navn utenom hvilken husstand de tilhører. *Ofglen* heter *Of Glen*, fordi hun sees som en forlengelse av Glen. Hennes kropp tilhører ikke henne, men tilhører Glen.

Den navnløse møter *Ofglen* for å gå sammen til butikken, dette er «offisielt» for deres egen beskyttelse. Den navnløse avviser dette: «The truth is she is my spy, as I am hers. If

either of us slips through the net because of something that happens on one of our daily walks, the other will be accountable.» (Atwood, 2016, s.30). Dette speiler det tidligere forholdet mellom den navnløse og Nick, men har enda et lag av kompleksitet på grunn av deres like stand i Gilead. Den navnløse er redd for å bli observert av Nick fordi han er en mann og har underliggende mer makt i dette samfunnet enn hun har. Hun er usikker på hva hans rolle innebærer og kan ikke forutsi hva han kan gjøre mot henne, mens overfor Ofglen er hun mer bevisst og forberedt. De vet begge hva den andres rolle er og er dermed perfekt for å passe på hverandre, likt alle de andre tjenerinnene som blir parret sammen for denne obligatoriske daglige spaserturen. Den eneste makten de kan karre til seg er den de har over hverandre, makten til å holde systemet og hverandre på plass.

Den navnløse og Ofglen utveksler ord, men vi får inntrykk av at disse er replikker som i et stykke. De sier kun det som er forventet av dem. «‘Blessed be the fruit’ she says to me, the accepted greeting among us. ‘May the lord open’ I answer, the accepted response.»(Atwood, 2016, s. 30) På et punkt faller også replikkmarkørene bort, ikke for å vise fri indirekte diskurs, men fordi det ikke spiller noen rolle hvem som sier hva. Replikkene er de samme uansett hvem som starter. Denne første utvekslingen er enda et kristentotalitært påbud som både referer til Bibelen og til rollen tjenerinnene har. Senteret hvor de begge har blitt opplært og som vi omsider kan koble til gymsalen, bærer navnet «Lea og Rakel senteret» etter bibelfortellingen om Lea og Rakel, to søstre som er gift med samme mann:

Da Herren så at Lea ikke ble elsket, åpnet han morslivet hennes; men Rakel var barnløs. (1 Mos 29,31)

Da Rakel så at hun og Jakob ikke fikk barn, ble hun misunnelig på søsteren sin og sa til Jakob: «Gi meg barn! Ellers dør jeg.» Jakob ble rasende på Rakel og sa: «Er jeg i Guds sted? Det er han som har nektet deg livsfrukt.» Da sa hun: «Her er slavekvinnen min, Bilha. Gå inn til henne! Hun kan føde på mine knær, så jeg også kan få barn ved henne.» (1 Mos 30,1-3)

Tjenerinnene tar her plassen til slavekvinnene til Rakel og Lea i bibelfortellingen, begge gir Jakob sønner ‘på deres knær’ som vil si i deres plass. Når en tjenerinne møter en annen blir de tvunget til å anerkjenne sin egen rolle, og å be gud om å gjøre dem med barn. Frukten er barnet, og måtte gud åpne morslivet deres. I disse bibelversene kan vi også gjenkjenne ‘The Sons of Jacob’ som er gruppen med menn som har dannet Gilead og som fortsatt sitter med makten. Det er også disse som får gjenskape dette forholdet og ‘får lov’ til å ha tjenerinner i sin husholdning.

Sammen går den navnløse og Ofglen videre til ‘the first barrier’ hvor de møter to «Guardians of the Faith» i grønne uniformer. Den navnløse forklarer at disse ikke er soldater,

men menn som utfører diverse fysisk arbeid, og at også disse kan være forkledde «øyer». De yngste vaktene er lettest på avtrekkeren og det har vært tilfeller hvor de har skutt kvinner. Mennene hilser tjenerinnene og de må vise frem passene sine. Det hele minner om flyplasskontrollen hvor man må identifisere seg selv før man kan gå videre. De får stempel i passet sitt og «navnene» deres blir skrevet inn. Den navnløse sammenligner dem med hunder, og viser oss den totale segregeringen av kjønnene i Gilead. Hun er en gjenstand som er eid av en mann, og mennene hun møter er ikke personer, men dyr man må være varsom rundt.

Videre går de mens den navnløse bemerker at gatene ser ut som modeller av gater og på mangelen på barn som leker. Alt ser ut som det idylliske fortidsidealet, men mangelen på lekende barn gjør at illusjonen er brutt. Mangelen på barn blir også åpenbar når de senere kommer til den første butikken og alles blikk blir dratt til en tjenerinne med svullen mage. «She's a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her. She's a flag on a hilltop, showing us what can still be done: we too can be saved.» (Atwood 2016, s.42). Dette synes ikke bare å være den navnløses tanker, men fellesskapets. Det er klart at den gravide tjenerinnen er her ikke fordi hun må, men fordi hun har kommet for å hovre. «She's come to display herself. She's glowing, rosy, she's enjoying every minute of this» (Atwood, 2016, s. 43). Det er en bragd å bli gravid, og med dette kan vi stadfeste at en av de største konfliktene som har inspirert 'The Sons of Jacob', var nettopp den voksende infertiliteten. Tjenerinnenes rolle blir berettiget med bibelske vers så de kan tvinges til å være surrogater fordi resten av befolkningen ikke kan produsere barn. Dette er deres samfunnstjeneste, dette er deres gudегitte rolle.

Den gravidens tilstedeværelse er dog merkelig for den navnløse, hun bemerker «Jealousy could get her, it's happened before. All children are wanted now, but not by everyone.» (Atwood 2016, s.42). Med dette sikter hun til at selv om alle ønsker barn, er sjalusien så sterk at man står i fare for å bli overfalt. For tjenerinnene er denne sjalusien muligens rettet mot den gravidens rolle og ikke til morsrollen. De vet at barnet i tjenerinnens livmor ikke er «hennes» men konen hvis husstand hun tilhører. Sjalusien her har mer med hva graviditeten har å si for hennes posisjon. Som tidligere nevnt er husstanden den navnløse nå bor med hennes tredje plassering. Det som ikke blir klart før senere er at etter den tredje utplasseringen fraktes hun ikke videre til en annen husstand, men til koloniene hvor hun vil bli en Ukvinne. Ved å vise seg garantert fruktbar har den gravide tjenerinnen spart seg dette. Uansett hvor mange plasseringer hun har etter dette vil hun aldri bli sendt til koloniene, hun er for verdifull for Gilead. Hennes sosiale status, dog fortsatt en av de laveste, er nå over hennes med-tjenerinner. Hun er reddet.

Den navnløse og Ofglen utveksler sine kuponger for matvarene de korresponder til og vandrer videre hvor de kommer til å møtet på en gruppe japanske turister. Dette møte er enda et slag for inverteringen av samfunnskonvensjoner. Beskrivelsen av disse turistene, særlig kvinnene, setter posisjonen karakterene er i, i enda større kontrast enn erindringen til fortiden gjør.

The skirts reach just below the knee and the legs come out from beneath them, nearly naked in their thin stockings, blatant, the high-heeled shoes with their straps attached to the feet like delicate instruments of torture. [...] Their heads are uncovered and their hair too is exposed, in all its darkness and sexuality. (Atwood, 2016, s.45)

Måten karakteren beskriver disse kvinnene, fremstår fremmed for henne, men ikke for leseren. Et skjørt som går under kneet er ikke noe en vestlig leser ville reagert på ekstratekstuet. Høyhælte sko, og avdekket hår er ikke noe som gir mening å reagere på i vesten til vanlig, og den navnløse reflekter direkte over dette også: «It has taken so little time to change our minds, about things like this. Then I think: I used to dress like that. That was freedom. *Westernized*, they used to call it.» (Atwood, 2016, s. 42). Hun er selv klar over hjernevaskingen hun har gjennomgått, men er maktesløs for å gjøre noe med dette. Hun kan ikke be turistene om hjelp, og når de spør om hun er lykkelig kan hun ikke gjøre annet enn å svare ja. Turistguiden som viser dem rundt er trolig et Øye og kan anmelde henne om hun sier eller gjør noe som helst feil.

Ofglen og den navnløse velger å gå den lange veien hjem. Begge vet grunnen men begge later også som om det er fordi de er fromme og vil gå forbi kirken. Den egentlige grunnen er at de vil gå forbi veggen som marker området hvor de har lov å bevege seg. Når de står ved kirken, reflekterer den navnløse rundt forholdet hun har med Ofglen. Selv om de er sammen hver dag, er i samme situasjon, og samme stand er det en evig ensomhet i å være tjenerinne. Fordi de er i konstant overvåker hverandre er et vennskap umulig:

I think of her as a woman for whom every act is done for show, is action rather than a real act. She does such things to look good, I think. She's out to make the best of it. But that is what I must look like to her, as well. How can it be otherwise? (Atwood, 2016, s.51)

Måten tjenerinnene blir behandlet, lært opp og forventet å oppføre seg gjør at dehumaniseringen deres til og med gjør at de dehumaniserer hverandre. Den navnløse klarer ikke å se Ofglen som en person og hun forventer ikke at Ofglen kan se henne som en person heller. De kan ikke se hverandre som personer nettopp fordi de begge er opplært til å late som de ikke er personer. All dialog er innøvd, alle meninger fabrikkert og all oppførsel påkrevd av staten. De er uten ansikt, en kopi av hverandre.

De går videre fra kirken for å se veggen hvor seks nye lik har blitt hengt opp til skrekk og advarsel.

It doesn't matter if we look. We're supposed to look: this is what they are there for, hanging on the Wall. Sometimes they'll be there for days, until there's a new batch, so as many people as possible will have the chance to see them. (Atwood, 2016, s.52)

Disse mennene er iført hvite frakker og har poser hengt over ansiktet. Disse er òg frarøvet ansikt, kriminelle i Gileads øyne uten rett på en menneskelighet, nettopp fordi de har utført handlinger som Gilead ser på som umenneskelig. Rundt halsen har de hvert sitt skilt hengt med bilde av et foster. «They were doctors, then, in the time before, when such thing were legal. Angel makers, they used to call them: or was that something else?» (Atwood, 2016, s. 53). Antydningen her er at disse mennene har i «tiden før» drevet med abort, og dette er en forbrytelse i Gilead, med tilbakevirkende kraft. Deres «uthenging» skal fungere som eksempel for befolkningen, men som den navnløse bemerker; «No woman in their right mind, these days, would seek to prevent a birth, should she be so lucky as to conceive» (Ibid). Men advarselen er ikke bare for kvinnene, den er også for mennene. Dette er det som skjer med de som går imot Gilead. Enda en grunn for overvåkenhet, både for sin egen del og andre.

Oppsummering

Denne reisen som den navnløse tar på starten av boken, det vil si kapittel 2 til 6, har den effekten at det etablerer kronotopen av Gilead i leserens sinn. Måten gjenstander, gatene, og klærne blir beskrevet er med på å skape et indre bilde av hvordan hjertet av Gilead ser ut, da også med hjelp av at det er bygget på gjenkjennbare steder. Disse blir konstant sammenlignet med tiden før og hvordan disse skiller seg fra hverandre. Gileads estetiske fremtoning blir på denne måten veldig klar og «synlig» for leseren. Ved å bruke kjente «bilder» av idyll, som den perfekte gaten, men med blanding av sjekkpunkt med bevæpnede menn, klarer Atwood å kombinere fortiden med fremtiden.

Disse reglene som blir forklart for leseren ofte indirekte, blir presentert gjennom hvordan karakterene behandler hverandre, hvordan de snakker til hverandre og gjennom den navnløses erindringer og følger logiske baner som gir mening i nettet av koblinger. Kombinasjonen av det kjente og det nye skaper det nye tids-stedet og skaper en illusjon av en meningsfylt og logisk orden, dog en uhyggelig en.

Ved å fokusere dette stedet gjennom den navnløse, en av medlemmene i den mest fastlåste 'rollen' Gilead får vi det grundigste overblikket for den verdenen som beskrives. Den

eneste friheten den navnløse har er om nettene, og de eneste stedene hun kan gå er i sine egne minner. Hun er den ideelle fokalisatoren for å vise frem dette handlingsrommet som legger beslag på alle fysiske bevegelser hun gjør, dette handlingsrommet som også beslaglegger hennes menneskelighet og reduser henne til et verktøy for reproduksjon. Både det fysiske og sosiale systemet holder henne fanget i et konstant nett som hun sliter med å komme seg ut av, et system som også beslaglegger hennes tanker i handlingsøyeblikket. Hun sier at hun er lykkelig til turistene og later som hun er from. Kun når hun er alene kan hun være fri i sin egne tanker.

Skulle vi sett Gilead fra en annen kant ville man ikke fått samme innblikk i det altopplukende nettet av regler og tankekontroll om vi hadde fått fortellingen fokusert gjennom en karakter med mer sosial kapital. En slik karakter er husets kone: Serena Joy. «I know you aren't stupid, she went on. She inhaled, blew out the smoke. I read your file. As far as I'm concerned, this is a business transaction. But if get trouble, I'll give trouble back.» (Atwood, 2016, s.24). Serena Joy avslører her flere aspekter ved hennes egen karakter. Hun er pragmatisk og viser at hun til en viss grad er villig til å bryte regler. Røyken som hun i denne scenen nyter blir røket i fullt syn av den navnløse, til tross for at tobakk ikke lenger er tillat. Serena Joy never også at hun har lest om den navnløse, noe som går imot at kvinnene i dette samfunnet ikke er tillates å lese. Hvor kan hun lese den navnløses journal? Dette er ikke holdningen til en kvinne som er en rebell og motstander til systemet. Dette er en kvinne som ikke bare lever under Gileads styre, men en kvinne som var med på å grunnlegge det. Dette er noe vi igjen får vite gjennom den navnløses erindring, da hun kan huske hvordan Serena Joy uttalte seg på nasjonal TV i «tiden før» .

Serena Joy legger fram for den navnløse med klare ord at kommandanten er hennes mann og ingen andres, som om hun antyder at den navnløse kunne få følelser for ham. «It's one of the things we fought for, said the commanders Wife,» (Atwood, 2016, s.25) Vi-et i denne replikken sikter på overflaten kanskje bare til de andre kvinnene som deltok og hjalp «The Sons of Jacob» å styrte den tidligere regjeringen, men i overført betydning skiller dette Vi-et også den navnløse og konen. I avsnittet før får vi vitne til: «She put her cigarette out, half-smoked, in a little scrolled ashtray on the lamp table besides her. She did this decisively, one jab and one grind, not the series of genteel taps favored by many of the Wives.» (Atwood, 2016, s.24). Gjennom sine handlinger, og ord viser Serena Joy for den navnløse, vel så mye som for leseren at hun har likestilt seg med mennene, hun er i allianse med mennene og anser seg selv ikke som mindre verdt, uansett om dette er en realitet eller ikke i hennes personlige liv. Overfor den navnløse kunne hun like godt ha vært en mann.

Hadde vi sett Gilead gjennom Serenas øyne hadde det kanskje sett veldig annerledes ut, hennes handlingsrom, dog smalere enn det kvinner hadde i «tiden før», er fortsatt mye større enn det den navnløse kan påkreve. Hun kan tøyne reglene, hun kan gjøre som hun vil på dagtid, og har en viss form for frihet som den navnløse bare kan drømme om.

Dette viser oss hvordan dette handlingsrommet som skildres i boken i enorm grad er knyttet til den navnløse som karakter. Ikke bare viser narrativet en stor grad av *heteronomi* med tanke på hvor koblet verdenen er til den ekstratekstuelle virkeligheten gjennom skildringen av «tiden før», men den viser også en ekstrem *heteronomi* til karakteren som fokalisator. Handlingsrommet og den navnløse er så avhengig av hverandre at det er den genererende effekten av selve kronotopen. Der karakteren trækker blir handlingsrommet til, og tiden stanser når hun stanser. Her kan man ikke separere karakteren fra handlingsrommet fordi handlingsrommet ikke ville vært det samme uten å se det fra denne karakterens synspunkt. Det er nettopp derfor denne karakteren er uten navn. Man kan se for seg at samme fortelling kunne ha kommet fra en av de andre tjenerinnene, og det er litt av bokens poeng. De er redusert til å være kopier av hverandre. Det er tjenerinnens beretning, den navnløse taler for dem alle, hun er alle og én på samme tid.

Fiktiv paratekst og illusjonen av fremtiden

Det avsluttende kapittelet i *The Handmaid's Tale* står ikke i innholdsfortegnelsen som et «ekte» nummerert kapittel, men med den tilsynelatende uskyldige tittelen «Historical Notes». Dette er en fiktiv paratekst, det vil si en historisk note som ser ut som den er skrevet av forfatteren og som forsøker å fremstå for leseren som om den er faktisk historisk. Denne fiktive posttekstens handlingsrom er spatialt i samme 'verden', men separert fra bokens hovedhandling i tid. Her kan vi dermed se den tredje kronotopen i *The Handmaid's Tale*. Stedet er det samme men tiden som preger dette stedet er helt forskjellig og det er dermed skapt et nytt tidssted, en ny kronotop.

Denne postteksten behandler materialet i boken, beretningen den navnløse gir leseren, som historisk materiale. Det er her det kommer frem at romanens innhold er transkripsjonen av diverse opptak som har blitt funnet i etterkant av at Gilead som nasjon har kapitulert. Tiden mellom bokens begivenheter og tiden i postteksten har gjort materialet, den navnløses fortelling, om til historiske begivenheter. Måten materialet blir omtalt vitner også om en form for akademisk distanse til hendelsene og til den navnløse, som er med på å styrke romanens tematiske fremtoning. Hvis temaet i boken er faren villig ignoranse utgjør for voksende ekstremisme, viser den akademiske konteksten hvordan akademisk distanse til ideologisk realitet gjør folk blinde.

Det avsluttende kapittelet i boken innledes med en fiktiv metatekst, det vil si en tekst som kontekstualiserer den kommende teksten: «Historical notes on *The Handmaid's Tale: Being a partial transcript of the proceedings of the twelfth Symposium on Gileadean studies*, [...] University of Denay, Nunavit, on June 25, 2195» (Atwood, 2016, s. 447) Dette er den eneste konkrete tidsetableringen vi får i boken, ettersom årstallene i hovedfortellingen og «tiden før» ikke blir oppgitt. Dette er på ingen måte tilfeldig, men også lett å overse. På grunn av formen blir det lett å tenke seg at kapittelet er en faktisk historisk note, og ikke en fiktiv note. Det er også mulig at lesere har hoppet over denne delen i forventning at den var ekte, både på grunn av det akademiske språket, men også på grunn av plasseringen i innholdsfortegnelsen.

Kapittelets tittel er listet, men markert uten kapittelnummer, og fremstår dermed som en faktisk historisk note, til forskjell fra en fiktiv note. Når leseren kommer til denne delen oppleves også den akademiske distansen vi blir presentert for som påfallende brå, og forsterker følelsen av at dette er en historisk note. Leserens har til nå bare kjent den navnløses fortelling, hun har blitt gjort ekte. Når leseren plutselig blir introdusert for en tilsynelatende akademisk omveltning blir inntrykket av den navnløse utsatt for en enorm kontrast. Denne

kontrasten og den emosjonelle distansen akademikerne viser har en forsterkende effekt på bokens tema.

Den fiksjonelle postteksten i *The Handmaid's Tale* viser på flere måter at den «leker» med den historiske funksjonen post- og pretekster har for romanen som historisk størrelse. Her kan flere ting nevnes, som relasjonen mellom fiktiv og faktisk forfatter, både for narrativet, men også den avsluttende postteksten. En annen er plasseringen av postteksten som avsluttende og ikke innledende. Dette har i seg selv en effekt, siden funksjonen post- og pretekster har er vidt forskjellige, og dette overføres til fiktive paratekster. Til slutt hvordan postteksten faller innenfor flere kategorier for noter i følge Genette og hvordan disse relaterer til det fiktive. Jeg skal belyse alle disse i tur.

Tidspunktet for hoveddelen av teksten er ikke gitt eksplisitt, men vi kan anta at det er relativt kort tid mellom Gileads oppstandelse og «tiden før», med tanke på at den navnløse fortsatt er fertil. Vi kan dermed anta at handlingen er ment å være relativt nær publiseringsåret, 1985. Det vil si at vi kan estimere at disse «historiske notene» kommer fra cirka hundre år etter handlingen i boken finner sted og at vi er fortsatt i Nord-Amerika, mer nøyaktig nord i USA og Canada. Hundre år hvor Gilead har blitt til historisk materiale, omtalt i samme stemme som vi omtaler historiske hendelser fra 1920-tallet. «But with the delayed preface, the most obvious function of delayed notes is to review one's past, half-critically and half-compassionately.» (Genette, 1997, s.330). Her snakker Genette om noter skrevet av forfatteren i etterkant av den første publiseringen av boken. Selv om etterstillingen av notene kommer i et fiktivt ellipse er effekten den samme, og derfor et litterært virkemiddel. Distansen er et grep som brukes for å gi autentisitet til påstanden om at dette er 100 år etter handlingens faktiske tidspunkt.

Bokens hovedhandling har en fiktiv forfatter, det vil si den navnløse, og en fiktiv redaktør som nevnes i den historiske noten. Leseren vet at dette ikke er en historisk fortelling, og de vet at Atwood står som forfatter på omslaget. Vi kan dermed si at Atwood både påstår at hun er og ikke er, forfatter av verket. Funksjonen dette har er å sette fortellingens handlinger nærmere den ekstratekstuelle virkeligheten boken blir lest i. Den implisitte leseren er en av deltagerne i symposiet og ikke oss i den ekstratekstuelle verden.

Ved å la leseren «glemme» at Atwood er forfatteren av verket legges en ekstra autentisitet til stemmen til den navnløse. Det er hennes stemme, og ikke Atwoods, som taler til leseren, både gjennom førstepersons-internfokaliseringen, men og hvordan teksten metatekstelt blir presentert i postteksten. Effekten dette har er å virkeliggjøre karakteren emosjonelt for leseren, for så å på et plan også si «hun var en ekte person». Ved å gjøre karakteren nærmere

ekte enn de aller fleste karakterer får lov å være, prøver Atwood å få oss til å føle på hva den navnløse har gått gjennom på et dypere plan enn som ren underholdning.

Denne delen av teksten er ikke presentert som del av boken i kapittelinnndelingen: det er ingenting som forteller leseren at dette ikke er en faktisk transkripsjon fra et ekte symposium, utenom den åpenbare henvisningen til årstall satt i fremtiden. Det vi da kan konkludere med er at dette er en fiksjonell paratekst: «As in fictional prefaces, in fictional notes the author presents himself as an editor, responsible in detail for establishing and managing the text he claims to have taken or been given custody of.»(Genette, 1997, s. 340) Måten Genette her beskriver den fiksjonelle noten tar ikke i betraktning måten den fiksjonelle parateksten blir presentert av Atwood. Det er ikke forfatteren som utgir seg for å være redaktør, men en fiksjonell tredjepart som har satt materialet i system og holder et faglig innlegg om det:

This item - I hesitate to use the word *document* - was unearthed on the site of what was once the city of Bangor, in what, at the time prior to the inception of the Gileadean regime, would have been the state of Maine. [...] Within this footlocker, which was sealed with the kind one used on packages to be sent by post, were approximately thirty tape cassettes, [...] Thus it was up to Professor Wade and myself to arrange the blocks of speech in the order in which they appeared to go; (Atwood, 2016, s.460-462)

Her er det en professor Pieixoto som taler, hovedtalen for symposiet. Pieixoto og Wade påstår dermed å være redaktørene for teksten vi akkurat har lest, disse har blitt transkribert fra lydopptak av en kvinne. Formen på noten, i fraværet av forfatteren og med den akademiske settingen tatt i betraktning, ligner dermed mer på det Genette betegner som en «allographic note»:

...a much more objective type, ideally rid of evaluation and limited to the function of providing clarification (encyclopedic and linguistic) and information - in formation about the history and establishment of the text, [...] about sources, and (by way of quotations from the private epitext) about the author's own assessments or interpretations. (Genette, 1997, s.338)

«Allographic notes» er noter skrevet av en tredjepart, enten uten eller med forfatterens viten.

Her har vi tilfellet hvor noten kommenterer på en fiktiv tekst som om den er ekte, men kommentaren kommer fra en fiktiv karakter. Rent diegetisk eksister begge karakterene i samme nivå, men de er separert i tid med rundt 100 år. Selve stedet er det samme, men handlingsrommet er ikke det samme på grunn av tiden som preger stedet.

Hvilken effekt har denne parateksten? Selv om noten har form som en allografisk note og virkningen av en forsinket note, er noten fortsatt skrevet av den originale forfatteren, utgitt på samme tidspunkt som den egentlige teksten og er derfor også en original note: «what can we conclude from all of this? Undoubtedly that the basic function of the original authorial note is

to serve as a supplement, sometimes a digression, very rarely a commentary:» (Genette, 1997, s. 327). Bare på grunnlag av at noten er fiktiv kan vi anta at dette faller i den siste kategorien, nemlig kommentar til teksten. Dette inntrykket forsterkes av Genettes kommentarer på noter fra fiktive tekster:

...we must specify that this type of note, quite obviously rarer than the preceding type, is still used most often with texts whose fictionality is very “impure,” very conspicuous for its historical references or sometimes for its philosophical reflections: novels or poems whose notes for the most part bear precisely on the nonfictional aspect of the narrative. (Genette, 1997, s.332)

Ekte noter som hører til fiktive tekster viser dermed oftest til de historiske referansene som er innlemmet i verket, eller til de filosofiske refleksjonene i selve teksten. Den fiktive noten her, til tross for at den prøver å fremstå som en allografisk note, har også denne effekten. Dette kan vi se gjennom annonseringen av flere talere på symposiets agenda:

Tomorrow afternoon, Professor Gopal Chatterjee [...] will speak on ‘Krishna and Kali elements in State Religion of the Early Gilead Period’, and there is a morning presentation on Thursday by Professor Sieglinda van Buren [...] [she] will be giving a fascinating illustrated lecture on ‘The Warsaw Tactic: Policies of Urban Core Encirclement in the Gileadean Civil Wars’(Atwood, 2016, s. 458)

Ved å nevne disse «foredragene» kan Atwood hinte til historiske inspirasjonskilder hun la inn i verket, uten at det blir gitt eksplisitt eller overforklarende. Samtidig ligner det enda en dyp autensitetsmarkører at disse fiktive historikerne har brukt av sin tid til å forske på disse fenomenene. Disse foredragene bygger også på religion og historiske hendelser som leseren allerede er kjent med og det gjør at leseren selv kan trekke tråder fra sin egen forståelse av historie til de «historiske» hendelsene i boken.

Det Atwood gjør med denne fiktive parateksten er å kombinere de historiske effektene noter kan ha, for å etablere en ekstra dimensjon av autentisert til verkets narrativ. Samtidig har det forsterkende effekt på den tematiske dimensjonen verket prøver å fremstille. Når du leser *The Handmaid's Tale* blir du tvunget inn i hodet til den navnløse, du blir tvunget til å gå gjennom det hun går gjennom og på den måten etablere en medfølelse med henne. Reisen hun gjennomfører er også reisen leseren gjennomfører. Når den navnløse blir offer for Gilead, er det ikke i uvitenhet om faren ved den voksende ekstremismen, men mens hun velger å ignorere bevegelsen:

We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn't the same as ignorance, you have to work at it. [...] There were stories in the newspapers [...] but they were about other women, and the men who did such things were other men. [...] We were the people who were not in the papers. We

lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom. (Atwood, 2016, s.89)

Den navnløse og hennes partner levde friere fordi de valgte å ikke ta stilling til faren de nå kom til å oppleve. De valgte å ikke ta på alvor det som lett kunne påvirke dem. Den distansen den navnløse og partneren hadde til samfunnet de levde i var tilnærmet akademisk. Det som leses om i avisen, det som figureerte på nyhetene, dette handler ikke om *oss*, men de andre. På samme måte omtaler historikerne i parateksten fortellingen som noe som ikke er direkte anvendbart til deres tid, dette skjedde ikke med *oss*, men med dem. Tidens hovmod får dem til å tenke at hendelsene som førte til Gilead er utenkelige i deres egen tid. «How awful, we would say, and they were, but they were awful without being believable.» (ibid). Historikerne lever til en viss grad også i de hvite feltene mellom linjene i noten.

Den akademiske avstanden til ekstremisme er det noten forsøker å understreke. I det legges at intellektualiseringen av fortellinger som disse fører til en emosjonell distanse til fortellingens innhold og dermed frarøver narrativets evne til å kreve empati, og anvendelse. Paratekstens plassering vitner også om dette, da den kommer mot slutten av teksten og ikke står før. Hadde vi lest denne historiske disseksjonen av fortellingen i forkant hadde vi trolig lest teksten med mer distanse. Ikke latt de forferdelige hendelsene som protagonisten må gjennom påvirke oss. Dette skjer med henne, ikke *oss*. Ved å ha denne teksten i etterkant blir vi ikke like innstilt på å ha en slik akademisk distanse til fortellingen. Vi blir som nevnt, tvunget til å empatisere med karakteren, og så tvunget til å se hykleriet i distansen historikerne har til verket.

Verdt å bemerke avslutningsvis om parateksten i denne boken er at utgaven fra 2016 også har ekte allografiske noter. Det vil si en liste over karakterer, historiske referanser og et intervju med forfatteren 30 år etter utgivelsen. Utenom intervjuet innledningsvis har jeg ikke tatt for meg disse på grunnlag av at de har lite å gjøre med diegesen, og derfor lite å si for verdensbyggingen. Når det kommer til verdensbygging er det de fiktive paratekstene som har mest å si for autenticiteten til verkets diegese. «Besides, are we really dealing with a paratext? Here again, the semblance of notes obviously is part of the fiction - and therefore, indirectly, of the text» (Genette, 1997, s.342). Det er påstanden om autenticitet i handlingsrommet og ikke den faktiske autenticiteten som er i fokus.

Metatekst – kontekstualisering av tekstdeler

Den fiktive parateksten i *The Left Hand of Darkness* er i mye større grad integrert i teksten enn den er i det foregående romanen. Der Atwood kommer med en historisk note til slutt, som en forsterkning av verkets tema, tar heller Le Guin parateksten i bruk fra første stund. Ikke bare innleder hun verket med et forord, men hun benytter seg av metatekstuelle markører gjentatte ganger, fiktive fotnoter, samt en indeks i slutten av boken. Her vil vi se nærmere på de metatekstuelle markørene.

Viktig her blir distinksjonen mellom metatekstualitet og metatekst som substantiv. Der metatekstualitet referer til tekstens selvrefererende elementer, prøver jeg heller å etablere et begrep om systemgenererende tekst knyttet til enkeltdeler av et helt verk. Metatekst er et begrep hovedsakelig brukt innenfor koding og defineres som tekst som tilknyttes digitale dokumenter for å informere søkemotorer hva teksten inneholder. Hvordan kan vi da kalle tekst fra litterære kilder metatekstuell? Det som definerer metateksten er dens selvrefererende karakter, og dette ligger innebygd i selve ordet. I litterær forstand kan vi dermed definere metateksten som en kontekstualisering av enkeltdeler av den fullstendige teksten. Et eksempel er introduksjoner til kapittel i antologier som er historisk/teoretisk natur, hvor hvert kapittel har ny forfatter. Forfatteren av disse er ofte allografiske, det vil si at senderen ofte er redaktøren for verket og ikke forfatterne av kapitlene. Disse metatekstene kan inneholde: hvem som har skrevet kapittelet, hvilken kontekst de skriver ut fra, hvor teksten er hentet fra og annen relevant informasjon leseren kan ha nytte av. Metateksten skilles her fra de andre paratekstuelle kategoriene fordi den ikke aktivt prøver å kommentere på tekstens innhold, men å sette den inn i en større sammenheng.

Den fiktive metateksten har også sin historiske relevans i for eksempel brevromaner. I stedet for eller i tillegg til kapittelinndeling har bøker som dette ofte inndelinger markert med datoen brevet blir skrevet, på samme måte som datoen bemerkes i bøker skrevet i dagbokformat. På grunn av at den systemgenererende teksten her er kort, har det trolig ikke vært noen grunn for å bemerke den eller sette navn på hva denne teksten gjør, men poenget er det samme når den får en økt relevans i SF. Disse små paratekstene setter delen av teksten inn i et system, uten dette mister delen den konteksten den trenger for å gi mening i relasjon til de andre delene av verket. Informasjonen i seg selv informerer ikke teksten eksplisitt.

Hvilken funksjon har da en fiktiv metatekst? Den fiktive metateksten har i likhet med annen fiktiv paratekst, samme funksjon som den ekte metateksten. Her funksjonen å skape en kontekstualisering av tekster i relasjon og å informere leseren om hva tekstens utspring er.

Når det kommer til det fiktive aspektet har dette en ekstra dimensjon, fordi effekten av funksjonen er å skape en falsk autentisitet. Metatekstens tilstedeværelse alene forteller leseren at teksten(e) som ligger foran dem har blitt forvaltet og arrangert i et system. Dette skaper også da en implisitt (eller eksplisitt falsk) redaktør før verket. Hvem er det som har satt alle de forskjellige tekstene sammen til et verk? Både i tilfellet *The Handmaid's Tale* og *The Left Hand of Darkness*, er antydningen at noen har forvaltet teksten som et historisk dokument og organisert delene inn i et system som skaper en ekstra dimensjon av troverdighet. På denne måten kan man forestille seg at verket er plukket fra en annen verden, og på en eller annen måte dukket opp i vår ekstratekstuelle verden, istedenfor å innfinne seg med at den er skapt i vår verden og kun er et resultat av fantasi og forfatterskap. Der forfatteren påstår at de er redaktøren, eksisterer redaktøren fortsatt ekstratekstuet, mens der redaktøren bare eksisterer i diegesen kan man separere den implisitte fortelleren og redaktøren fra forfatteren.

Hvis vi går tilbake til metatekstens originale betydning og kontekst kommer vi inn i teknologiens sfære. Som et teknologisk sentrert begrep bidrar bruken av metatekst i litterære kilder til en slags tematisk dytt inn i teknologiens estetikk. Som tidligere nevnt har undersjangeren hard-SF ofte forsøkt å oppnå en så troverdig teknologi at de fremskrittene beskrevet i fortellingen faktisk er i sikte i vår ekstratekstuelle virkelighet. Eksempelet brukt før, *The Martian* (2011), har i likhet med de øvrige romanene lignende metatekst. Boken åpner slik: «LOG ENTRY: SOL 6». Denne boken er skrevet i loggformat i sin helhet. Hvert innlegg er markert med «SOL» og et nummer som beskriver hvor mange omdreininger planeten Mars har gjort rundt sin egen akse. Dette kommer fra den faktiske benevnelsen for dagenheten brukt for Mars av NASA. Andy Weir «låner» derfor deler av NASAs troverdighet for å skildre noe «ekte».

Fordi SF (hovedsakelig) plasser narrativene sine i fremtiden, låner den sjangertrekk og begreper fra teknologiens sfære. Dette gjøres fordi teknologi synes å være det mest «synlige» formen for fremskritt. Ved å ha teknologiske fremskritt beskrevet i narrativet skapes dermed en illusjon av en fremtidsestetikk. Fremtidsnarrativ har dermed større nytte av metatekst, da dette hjelper fortellingens påstand om fremtid, og det sees mindre i fortidsnarrativ.

En siste form for paratekst som bør nevnes er ordlister og register som settes i slutten av enkelte spekulative verker. Disse kan inneholde spesiell informasjon tilegnet fortellingen, for eksempel kart og ordlister i de tilfellene forfattere har skapt egne språk for verdenen som beskrives i fortellingen. Hvorvidt dette har en økende eller forminskende virkning på virkelighetsillusjonen kan diskuteres. På den ene siden har man da en oversikt over hva disse ordene betyr, og man kan i teorien la være å forklare hva de mener i selve teksten. Fordelen

med dette er at det ikke faller naturlig å forklare hva et ord betyr til leseren om alle karakterene vet hva det betyr (*eksplisitt eksposisjon*), men på den andre siden avslører også ordlisten at det bare er ordene som står i listen som «eksisterer». Et uferdig språk gir ikke mening hvis et helt folkeslag snakker det i diegesen. Språket kan på den måten virke underutviklet og lite troverdig.

Register kan tidvis ha mer hell med å være supplement, men selve tilstedeværelsen kan også tyde på at forfatteren har «bygd» mer verden, enn de greier å naturlig innlemme i narrativet, eller at det registeret informerer om enten er for komplisert eller fremmed for leseren. I *The Left Hand of Darkness* blir det helt til slutt gitt en forklaring for Gethensk tidsberegning og hvordan denne står i relasjon til den vi kjenner, dog skrevet for en implisitt leser i den diegetiske verdenen og uten navngitt forfatter. I kontekst av at dette registeret har en implisitt leser i diegesen og ikke ekstratekstuellt blir dette enda en fiktiv paratekst som forsterker og ikke forminsker virkelighetsillusjonen.

The Left Hand of Darkness – Metatekst og intratekstualitet

The Left Hand of Darkness (1969) av Ursula K. Le Guin innledes med et ekte forord fra forfatteren, som reflekter rundt sjangerens mål og hensikt og som setter teksten i perspektiv. Her er det flere poeng som gjør seg gjeldende også for denne oppgaven, siden intensjonalitet har spesifikt noe å gjøre med rubrikken som sikter til hetetointensjonalitet i figuren på side 16. Le Guin skriver blant annet: «I write science fiction, and science fiction is not about the future. [...] This book is not about the future. Yes it begins by announcing that it's set in the Ekumenical Year 1490-97, but surely you don't believe that?» (Le Guin, 2017, s. xvi) Denne påstanden er etterfulgt av Le Guins avvisning av SF som tankeeksperiment: hvis dette hadde skjedd isteden for dette ville ting gått på denne måten (et poeng som for øvrig minner om Zolas tanker om den naturalistiske romanen som eksperiment). Poenget er snarere at forfattere beskriver samtiden og ikke fremtiden, ved å ta i bruk fremtiden som metafor:

What sets it apart from older form of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life - science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. (Le Guin, 2017, s. xvii)

Det disse metaforene sier er noe Le Guin mener det ikke er mulig å sette ord på. Det er metaforen selv som fordrer selve teksten. Le Guin sier i dette forordet altså at alt dette er løgn, men en løgn som forsøker å si noe ekte, ikke om fremtiden, men om samtiden. Le Guin skriver også at om hun kunne ha satt ord på denne metaforen ville ikke Genly Ai satt seg ned ved hennes arbeidsbord og brukt opp alt blekket hennes (ibid). Dette er et interessant fenomen hvor Le Guin eksplisitt gir en form for metaagens til karakteren. Hun gir mikrofonen videre i overført betydning, og avslutter forordet med ordene Genly Ai kommer til å skrive på første side i fortellingen.

Bokens deler er sammenfattet av beretningen til protagonisten Genly Ai, et sendebud fra «vår» jord, loggføringsmateriale fra Lord Estraven deuteragonisten, innslag av myter, historiske tekster og rapporter fra «kunnskapssamlere» som kom til planeten før sendebudet og har observert folket. Disse delene er satt i system av en fiksjonell metatekst som innleder enkelte kapitler. Her kan vi derfor igjen se tegnene på en implisitt redaktør som i dette tilfellet mest sannsynlig ikke er allegorisk, men som er protagonisten selv.

Genly Ai er protagonist for fortellingen og fokaliseres hoveddelen av boken. Genly er et sendebud (Envoy) fra Ekumen, et felleskap av 83 planetariske folkeslag, sendt til planeten Gethen, eller Vinter som Genly og de andre kunnskapssamlerne har kalt den. Dette er fordi

planeten har en vedvarende relativ kald temperatur og preges av snøfall de største delene av året. Genly kommer fra Terra, det vil si jorden, og blir sett på som et romvesen.

Den andre fokalisatoren er Lord Estraven. Både han og Genly fokaliserer samme verden, og disse fremstilles estetisk tilsynelatende likt. Begge har dog, trukket forskjellige slutninger utfra deres forståelse av kulturen de har sitt opphav i. Estraven sier dette rett ut, «Mr. Ai, we've seen the same events with different eyes; I wrongly thought they'd seem the same to us.»(Le Guin, 2017, s. 197). Delvis er konflikten akkurat denne, at de to har gjensidig trodd at de så verden likt som den andre. Det er dette som har generert konflikten og derfor handlingen. En lignende konflikt kunne ha oppstått og generert en lignende fortelling, gitt at karakteren som erstatter Genly også er leserens kobling til den ekstratekstuelle verden. Estraven er koblingen til Gethen eller da det fremmede; hver sin side av *heteronom* og *autonom* kobling til handlingsrommet. Genly fordi han bærer med seg de kulturelle instansene fra den ekstratekstuelle verden og Estraven fordi han ikke gjør det.

Det er selvfølgelig forskjeller mellom skildringen Genly og Estraven gir leseren. Estraven trenger ikke å gi like mye eksposisjon som Genly gjør, fordi han er kjent med handlingsrommet og forventer at leseren allerede vet mye av konteksten rundt det han skriver om. Estravens leser er en leser fra Gethen, en leser fra Karhide mer spesifikt. Karakterene får uansett en (ikke)tilfeldig likhet når Estraven havner i Orogryen, nabonasjonen til Karhide hvor fortellingen starter. Genly skriver til Ekumen, en organisasjon minst 17 år med reise unna, og vet at disse trenger en del kontekst, og gir derfor eksposisjon for å få dem til å forstå hva han skriver om. Estraven skriver ikke til Ekumen, men tilsynelatende til sin familie, i følge Genly (Le Guin, 2017, s.209). Det som gjør at Estraven «kan» finne på å gi eksposisjon av handlingsrommet er at delene han forteller om, sett bort i fra starten av hans flukt fra Erhenrang, er at han er en utenforstående i Orogryen. Han trenger å forklare nye samfunnsstrukturer i sin tekst fordi leserene har ikke vært i Orogryen. Teksten han skriver har dermed en del eksposisjon som ikke virker malplassert, men berettiget.

Genlys oppgave er å få Gethen inn i alliansen med Ekumen, og han er alene på denne planeten som eneste menneske (fra Terra). Dette er et vanlig motiv for SF ofte kalt *first contact*(first contact, 2006), hvor handlingens hovedfokus er første møte med folket på en planet. Dette motivet ligner veldig på det korresponderende motivet i fantasy som Farrah Mendelson kaller *portal fantasy*, hvor protagonisten enten frivillig blir med, eller blir kastet inn i en ny verden eller situasjon som er ukjent for dem(2008, s. xix). Dette motivet kobles også ofte til Joseph Campbells «*Heros Journey*», som har en mytologisk forankring. Felles for

disse er en karakter på et ukjent sted, utforskningen og den sosiale konflikten som oppstår i møte med de nye omgivelsene og folkeslagene.

Utypisk for sjangeren er at i denne boken har Genly allerede bodd på Vinter i 2 år mens han forsøker å fremme sin sak om diplomati, handel og kunnskapsutveksling. Stillingen Genly har, som menneske på en ny planet gir fortsatt leseren den fordel dette motivet har, nemlig at leseren lærer om verdenen som skildres samtidig som protagonisten lærer. Fordi Estraven er ukjent med nabolandet overtar han denne stillingen når han fokaliseres.

Metateksten som innleder første kapittel etablerer til en viss grad sin egen plassering utenfor det umiddelbare handlingsrommet: «From the archives of Hain. Transcript of Ansible Document 01-01101-934-2-Gethen: To the Stabile on Ollul: Report from Genly Ai, First Mobile on Gethen/Winter, Hainish Cycle 93, Ekumnical Year 1490-97»(Le Guin, 2017, s. 1) Som Le Guin selv bemerker, så tror vi ikke på at denne fortellingen er satt i Ekumensk tid, men til å starte med, –uten å vite hva alle disse ordene betyr eller hva det har å si– lånes det en form for teknologisk kompleksitet til beretningen vi nå skal få lese. Fordi det ikke utforskes senere i boken kan det nevnes her at det universet som kalles «Hain» i kontekst av arkivet, er et univers som går igjen i flere av Le Guins bøker. Dette alene vitner om en *autonomi* til karakterens beskrivelse av handlingsrommet. En Ansible blir senere forklart som et kommunikasjonsapparat som kan sende informasjon over utrolige avstander. Stabile er mottaker av kommunikasjonen, som er stasjonert på det vi kan anta er en planet kalt Ollul. Denne metateksten etablerer her systemet boken arranger materiale i.

Det første som etableres i brødteksten er protagonistens stilling til fortellingen som ligger foran leseren. Den innledende setningen er som følger: «I'll make my report as if told by a story, for I was taught as a child on my homeworld that truth is a matter of the imagination.»(Le Guin, 2017, s.1) Når man leser dette for første gang kan man her få inntrykket av at denne fortellingen ikke er en fortelling utenom rapporten denne fortellingen inneholder. Både det at starten av rapporten er etterstilt på denne måten, og måten boken slutter, kan dog gi denne påstanden en ny mening ved gjenlesing. Han forteller videre at ikke alt i denne rapporten er fortalt av ham, men at det fortsatt er *en* fortelling.

Her oppstår det et fasinende dilemma om vi som lesere skal anta at den implisitte redaktøren for fortellingen er Genly, eller om Genly er bevisst redaktøren som kommer til å organisere innholdet. De delene som fokaliseres gjennom Genly tar ikke stilling til de resterende delene, sett bort i fra dette partiet helt først i fortellingen. Om Genly er redaktøren er altså denne første siden, hvor han legger frem denne fortellingen, en uoffisiell (fiktiv) paratekst, en prolog eller forord for fortellingen.

Genly som redaktør forsterkes ved at han starter denne rapporten etter to år på Gethen. Hvilken grunn har han for å utelate de første årene av sine opplevelser på Gethen? Vi kan i starten ikke gjøre annet enn å anta at begivenhetene som har utspilt seg før de som skildres, ifølge Genly/redaktøren ikke har betydning for sluttresultatet. Om dette var en ren rapport ville vi forventet at Genly inkluderte hele tidsløpet han opplevde på Gethen og ikke utelot noe. Tilsynelatende er det uansett at denne teksten er satt sammen på en måte som gir et helhetlig bilde, til tross for den fragmenterte fremtoningen som etableres ved å presentere tekster fra så mange forskjellige «kilder». Når du går fra Genlys beretning til myten som kommer i neste kapittel virker dette desorienterende. Ikke før du har lest hele boken kan du se hvorfor denne myten blir plassert der, og skaper *en* fortelling.

Dette innledende uoffisielle forordet synes i etterkant av hele handlingens forløp å heller være skrevet i trass. Genly sier nærmere slutten «I ought to be keeping a journal for the Ekumenical files; but I never could stick to it without a voice-writer» (Le Guin, 2017, s. 221) Denne påstanden (som vi for øvrig får gjennom Estravens rapport) antyder at Genly, stort sett ikke har skrevet på langt nær så mye som han egentlig er pålagt. Det er mulig at i de to første årene Genly har brukt på å fremme sin sak, at han helt enkelt har gitt opp på dette og at han her først tar tak for å rette opp i hans mangel på arbeid. Men selve rapporten han skriver er ikke i form av en rapport, den er ikke fjernet fra den subjektiviteten han føler «fortellingen» fortjener. Han skriver trolig denne rapporten først etter at Estraven har dødd, som en bitter forskansning for det Genly ser på som sitt eget nederlag, at han lot sin venn dø. Både for å separere seg selv emosjonelt fra tapet, men også for å renske Estravens navn og rykte.

Det er dog noen få momenter som kan motsi Genlys stilling som redaktør, men de er lette å overse og kan lett forklares vekk om man ser det som overforklarende og ikke motbevisende. For eksempel helt til slutt når Genly reiser til Estravens familie for å overrekke dem journalene Estraven har skrevet og han møter Estravens sønn. Vi har i forkant av dette blitt forklart hvordan folket på Gethen forholder seg til incest, men likevel forklarer Genly at incest er lov, og hvor fremmed det er for ham som menneske fra Terra (Le Guin, 2017, s.300). Dette får vi vite allerede i kapittel syv, så det hadde ikke strengt tatt vært nødvendig for Genly å informere leseren om dette på nytt⁸. Hvis han var klar over kapittel syv når han skrev dette er det mindre forventet at han lot dette stå, med mindre han ville være 100% sikker på at leseren fikk det med seg.

⁸ Dette er et tilfelle av implisitt og eksplisitt eksposisjon. Her er den eksplisitte eksposisjonen unødvendig, og den implisitte kunne strengt tatt blitt gitt på en annen måte. Her påpekes det implisitt at sønnen det er snakk om er resultatet av et incestuøst forhold mellom Estraven og broren.

Uavhengig av Genly er redaktøren eller ikke låner innslagene fra forskjellige kilder en form for autentisitet til selve eksistensen av Gethen som planet. Allerede i kapittel to blir viggitt metateksten: «From a sound tape collection of North Karhirdish “hearth-tales” in the archives of the College of Historians in Erhenrang, narrator unknown, recorded during the reign of Argaven VIII» (Le Guin, 2017, s.21). Metateksten her forteller oss at dette er en transkripsjon av et lydopptak som ble spilt inn under kong Agraven VIII. Kongen Genly møter er Kong Agraven XV. Kronologisk setter dette kapitlet seg derfor mye tidligere enn fortellingens hovedhandling, men det er fortsatt troverdig at Genly har funnet det fram for å inkludere det i samlingen sin.

Metateksten definerer dette som en Nord-Kahidisk «hearth-tale», som i forbindelse av at ildstedet har en spesiell betydning i dette samfunnet, kan oversettes til folkeeventyr eller myte. Og dette *er* en myte i både form og funksjon. Kapitlet beskriver et par brødre som inngår i et incestuøst forhold, noe som er tillatt på Gethen i de fleste kulturer, så lenge de ikke «lover kemmer» til hverandre, det vil si en slags ekteskapspakt. Et slikt forhold kan heller ikke resulterer i mer enn ett barn. Om et søskenpar produserer et barn er de pålagt å aldri «møtes i kemmer» igjen. Dette er tilsynelatende for å forhindre incest over flere generasjoner. Her finner vi også det eneste tilfellet av en fiktiv fotnote med signatur. Det er flere slike fotnoter, som i seg selv har en egen autentiserende effekt, men tillegget av «G.A.» gjør at denne fotnoten også kan innlemmes i listen over ting som viser at Genly er redaktøren for fortellingen.

Denne myten i kapittel to beskriver et forhold hvor et par brødre lover kemmer til hverandre, og er i essens et ektepar. Disse ender opp med å unnfange et barn. Når de blir tvunget fra hverandre tar den broren som bærer barnet selvmord og den andre blir utstøtt fra landsbyen. Dette er fordi det incestuøse forholdet blir i tilbakevirkende kraft sett som en forbrytelse når det fører til brorens selvmord og barnets død. Det er dette som understrekes i Genlys fotnote. Når Getheren, den gjenlevende broren, ikke finner ly eller husrom hos noen drar han tilbake til sitt hjemsted og legger av seg sitt navn og skygge:

“Getheren is my name. That name I lay on this Hearth as a curse, and with it my shame. Keep that for me. Now nameless I will go seek my death,” Then some of the hearthmen jumped up with shouts and tumult, intending to kill him, for murder is a lighter shadow on a house than suicide. (Le Guin, 2017, s. 22)

Utdraget viser ikke bare hvor alvorlig selvmord er i denne kulturen, men det viser også bruken av skygge som en kulturell størrelse, som vi til en viss grad kan sammenligne med synd. Her vises også bruken av navn som noe med større kulturell betydning. Synden som

Getheren har begått ved å forårsake sin brors selvmord er så stor at han bestemmer seg for å overføre den til huset som gjorde ham utstøtt. Fordi de fører til hans selvmord har de pådratt seg samme skygge.

Getheren vandrer opp på isbreen og beveger seg bort fra all sivilisasjon, klar til å dø. Omsider kommer han gjennom en is-storm hvor han møter broren Hode, som forteller at det er her de som tar selvmord ender opp. I et evig limbo, lignende den første ringen av helvete i Dantes *Inferno*.

And Getheren saw that the white man was his brother in body and feature. But there was no longer any life in his belly, and his voice sounded thin like the creaking of ice. [...] But you broke your vow, throwing it away with your life. And now you cannot say my name.” This was true. Hode moved his white lips, but could not say his brother’s name. (Le Guin, 2017, s. 24)

Getheren blir redd når han ser Hode, og han kjenner ham først ikke igjen og når han gjør dette så er det ikke den Hode han husker, men et skall av den han pleide å være. Han innser at han ikke vil være her hos Hode. De kunne ha rømt fra hjemmet og levd sammen uten at noen trengte å vite at de var søsken, men ved å ta livet sitt har han brutt pakten. Hode kan ikke si Getherens navn, både fordi han brøt ekteskapspakten, men også fordi Getheren har lagt fra seg navnet sitt før han gikk opp på breen. Navn er her ikke bare en auditiv og skriftlig merkelapp for en person. Det har større innvirkning, en ekstra vekt, en tinglighet som gjør det mulig å legge fra seg og ta tilbake navn.

Når Getheren kommer ut av snøstormen blir han funnet og leget. Han mister hånden Hode griper før han greier å komme seg unna til koldbrann. Han tar et nytt navn og lever fram til alderdom før han tar tilbake navnet sitt, og skyggen som tilhøre den.

“Tell them at Shath the I take back my name and my shadow.” Not many days after this Getheren took sick and died. The traveler carried his words back to Shath, and they say that from that time on the Domain prospered again, and all went as it should go in field and house and Hearth. (Le Guin, 2017, s. 25)

Når Getheren tar navnet sitt tilbake oppløser han forbannelsen han satte over huset og landet og det returnerer til sin vanlige gang. Når det senere blir nevnt at det ikke finnes en Oidipus-myte på Gethen viser dette talerens uvithenhet ovenfor kulturen de snakker om. Getheren og Hode er Oidipus og Jokaste, begge har samme mytologiske funksjon, begge resulterer i samme sluttspunkt, hvor en har tatt selvmord og den andre er i eksil.

Det denne teksten viser er ikke bare en mytologisk dimensjon til Gethens kulturer, men et forsøk på å etablere en fiktiv intertekstualitet, det vil si en intratekstualitet. Tekstene som inkluderes kommer tilbake til hoved-fortellingen på naturlige, men samtidig overraskende

steder. Fortellingen om Getheren og Hode, kommer tilbake i kapittel 15 hvor Genly og Estraven må planlegge hvordan de skal komme seg tilbake til Karhide, etter at Genly har blitt fengslet i Orogyen. Reisen deres konkluderes med å ta dem over Goberin-isen, den samme isbreen fra fortellingen om Getheren. Denne reisen må ta plass over vinteren og som Estraven sier: «The good weather, you know, tends to stay over the great glaciers, where the ice reflects the heat of the sun; the storms are pushed out to the periphery. Therefore the legends about the Place inside the Blizzard»(Le Guin, 2017, s. 203) Redaktøren/Genly setter myten inn tidlig for å kunne referere til den her, for å skape *en* fortelling. Trolig er det også på dette punktet i handlingen at Estraven forteller Genly om denne myten, da vi blir fortalt at de forteller hverandre myter mens de vandrer over isen.

Denne myten eller eventyret, som kommer tilsynelatende ut av det blå når man først leser det i kapittel 2 er bare en av disse komplimentære fortellingene som er med på å skape en intratekstualitet. Kapittel 9 «Estraven The Traitor» er enda en slik fortelling. Metateksten sier her:

An East Kahirdish tale, as told in Gorinhering by Torbord Chorhawa and recorded by G.A. The story is well know in various versions, and a “habben” play based on it is in the repertory of traveling players east of the Kargav. (Le Guin, 2017, s. 123)

Denne fortellingen handler ikke om Estraven som er en karakter i hovedfortellingen, men en tidligere person fra samme sted som hadde samme tittel. Igjen dukker G.A. opp og det kan synes at denne teksten ble samlet inn etter at hovedhandlingen har utspilt seg. Den er relativ kort og har som den første myten nullfokalisering. Selve narrativet kan sees som en gethensk versjon av Shakespeares *Romeo og Julie*.

Arek av Estre (Estraven) er sønn av en av to familier i en blodfeide, han forelsker seg i, og lover kemmer til en sønn av den andre familien Therem av Stok. Når familien til Therem kommer for å se etter ham, de er begge oppe på fjellet, og de dreper Arek. Therem bærer frem et barn fra deres relasjon og leverer det til familien til Arek. Dette barnet får navnet Therem, og fordi han sluttet fred med Stokven ved å gi dem mye av landet de feides over ble han kalt «Estraven the Traitor».

Dette finner sin parallell i hovedfortellingen ved at Harth av Estre, Genlys Estraven, blir kalt «Estraven the Traitor» etter at han må flykte fra Ehrenrang. Når Genly kommer på besøk til faren hans i slutten av fortellingen har de denne utvekslingen: «The king will recant. Therem was no traitor. What does it matter what fools call him?» the old lord nodded slowly, smoothly. “It matters,” he said.»(Le Guin, 2017, s.300) Ikke bare har Estraven samme navn som karakteren i fortellingen, men vekten det Gethenske folket gir til navn tilsier også at

denne fortellingen skaper en form for profeti for Estravens skjebne. Selve navnet han bærer er et frempek på hvordan livet hans kom til å gå. Sett i relasjon med den andre myten/eventyret som også belyser fortellingen har dette enda et lag av sammenligning med Oidipus. Estraven kan ikke unngå sin egen skjebne, på samme måte som Oidipus.

Estraven er en karakter som vi i starten av fortellingen ikke får et veldig godt inntrykk av, gitt at Genly selv ikke respekterer ham.

“There are some persons in court who are, in your phrase, in favor with the king, but who do not favor your presence or your mission here.” And so you’re hurrying to join them, selling me out to save your skin, I thought, but there was no point in saying it. (Le Guin, 2017, s. 14)

Til å begynne med greier ikke Genly å se Estravens oppriktighet i hans forsøk på å hjelpe ham med oppgaven hans, mens Estraven ikke er klar over at Genly har denne mistroen til ham. Dette er mye av gnisningene som genererer konflikt både mellom dem, men også handlingen rundt dem. Etter at Estraven rømmer landet reiser Genly til et religiøst samfunn kalt Haraddata mens Estraven drar til Orgoreyen, nabonasjonen til Karhide. Der forbereder han denne andre nasjonen på at Genly kan komme dit og fremme sitt oppdrag på en mer effektiv måte enn han har gjort i Karhide.

Når Genly faktisk kommer til Orgoreyen så slår dette først til i hans fordel og han får fremmet saken sin betydelig mer enn han gjorde i Karhide, men også her ender den politiske situasjonen innad i landet opp med å sette kjepper i hjulene hans og han blir sendt til en fangeleir. Før dette skjer kommer Estraven og advarer Genly, men han tar han fortsatt ikke på ordet, noe som nødvendiggjør at Estraven kommer og henter han ut fra fangeleiren og det er dette som fører til den lange turen over isbreen. Det er først her at Genly greier å ta inn over seg hvor dedikert Estraven faktisk var til hans oppdrag: «When I came he was ready. Nobody else on Winter was.»(Le Guin, 2017, s. 204) Her sikter han til å være klar til å bli en del av noe større enn de lokalpolitiske kranglene. For Estraven hadde det ingenting å si om det var Karhide eller Orgoreyen som ble første nasjon som ble med i Ekumen, fordi han visste at den andre ville følge etter.

Ferden de tar over breen tvinger dem til å løse konflikten, for hvis de ikke holder sammen kommer begge til å dø. Det er spesielt Genly som må ta et oppgjør med seg selv og hvordan han har behandlet Estraven.

And I saw then again, and for good, what I had always been afraid to see, and had pretended not to see in him: that he was a woman as well as a man. [...] Until then I had rejected him, refused him his own reality. He had been quite right to say that he, the only person on Gethen who trusted me, was the only Gethenian I distrusted. For he was the only one who had entirely accepted me as a human being: (Le Guin, 2017, s.248)

Han har frem til dette punktet ikke greid å separere sin egen verdi som mann fra sin verdi som menneske. Fordi han som menneske fra Terra har en dualistisk kjønnskultur, greier han ikke å forsone seg med dette folket som bare har et kjønn.

På denne planeten hvor folk bare har et kjønn er Genly Ai en merkelig skikkelse. Siden han har vedvarende kjønnsorgan og derfor permanent mannlig blir han i deres øyne sett på som pervers. Samtidig ser Genly på disse personene med en merkelig sexistisk holdning, som ikke er forsonlig med deres faktiske kultur eller væremåte. Alle karakterene omtales med han/hans pronomen, de er brødre og fedre, ikke fordi disse kategoriene er del av et dualistisk begrepspar som den er på Terra, men fordi språket nødvendiggjør en oversettelse som er tilgjengelig for leseren. Dette er ikke bare åpenbart i møte med pronomen og familiær kategorisering, men også i relasjon til nettopp hva et menneske er rent diegetisk.

I mesteparten av fortellingen blir vi fortalt at karakterene enten snakker Karhirdisk eller Orgota, og på disse språkene er det godt mulig at ordet for søster og mor ikke eksisterer. Genly snakker Karhirdisk til Estraven, en «mann», og han svarer på Karhirdisk, men vi får tilgang til denne fortellingen på et jordisk språk, og med tanke på at alle har evnen til å føre frem et barn skulle man kunne forvente at Genly identifiserte disse som en unikt kvinnelig rase, men isteden brukes det eksklusivt mannlige pronomen. Mer bokstavelig nøyaktig kunne man også brukt kjønnsnøytrale pronomen, men hvorfor dette ikke gjøres forklares eksplisitt: «...I must say “he,” for the same reasons we used the masculine pronoun in referring to a transcendent god: it is less defined, less specific, than the neuter or the feminine»(Le Guin, 2017, s.94) Nettopp fordi mannlige pronomen defineres som mindre definert blir de som en slags «standard» pronomen, frarøvet sin kjønnslige konnotasjon på Kahirdisk. Det faller dermed naturlig å tenke at oversettelsen av pronomenet fra Karhirdisk til «engelsk» brukes det mannlige pronomenet, selv om det ikke har denne meningen på originalspråket.

Det samme problemet dukker opp i forskjellen mellom hvordan Genly og Gethiene bruker ordet menneske. Når Genly får audiens hos kongen på starten av boken er kongen veldig skeptisk til å høre på hva han har å si. «They can't all be liars, and they all say you're not human. What then?» (Le Guin, 2017, s.33). Kongen har her et perspektiv på Genly som vi ville hatt på et utenomjordisk vesen, ikke-menneskelig, men fordi han snakker sitt eget språk er det Gethiene som er mennesker og ikke Genly. Dette er også fordi Genly er det første mennesket fra Terra som har gjort seg til kjenne for Gethiene på Vinter. Kongens varsomme behandling av Genly her viser den fremmedfrykten vi ofte kan kjenne igjen hos oss selv, og i et følsomt øyeblikk kaller kongen Genly og alle de andre nasjonene i Ekumen med

«mennesker» for monster (Le Guin, 2017, s. 34). Gethiene, eller i det minste kongen av Karhide, anser seg selv som menneske, og Genly som ikke-menneskelig.

Bruken av dette begrepet videre i boken viser omsider hvordan Ekumen bruker begrepet annerledes. Genly prater om alle folkeslagene innlemmet i Ekumen som mennesker. Dette kan ha flere betydninger. Hva vil det egentlig si å være menneske? I denne verdenen er det ikke gitt at beskrivelsen «menneske» blir gitt bare de som er av menneskelig rase, men alle skapninger som har erkjennelsesevne. Om man har evnen til å inngå et samarbeid med Ekumen er man allerede kvalifisert som menneske, med de rettighetene dette vil tilsi. En annen måte vi kan se på dette kommer fra et av kapitlene skrevet av en kunnskapssamler 43 år før hovedfortellingen tar plass, om den Gethenske rasens opphav. Disse var personer som skjulte sitt nærvær fra befolkningen for å kunne samle informasjon til sendebudet som kom til å måtte skape diplomatiske relasjoner på planeten:

It seems likely that they were an experiment. The thought is unpleasant. But now that there is evidence to indicate that the Terran Colony was an experiment, the planting of one Hainish Normal group on a world with its own proto-hominid autochthones, the possibility cannot be ignored. Human genetic manipulation was certainly practiced by the Colonizers; (Le Guin, 2017, s. 89)

Menneske, i dette tilfelle kan også ha med faktumet at de Ekumenske kunnskapssamlerne, og sendebudene har inntrykk av at de alle har samme opphav. De fysiologiske og morfologiske forskjellene det Gethenske folket har fra Genly, blir sett på som et resultat først av genetisk manipulasjon og senere mutasjon over en lang periode. Hva denne koloniseringen innebar får vi ingen videre forklaring for i denne boken, dette gjøres utilgjengelig for leseren, men til en viss grad kan vi tenke oss at Ekumen er en samling kolonier av samme rase, som har utviklet diverse forskjellige trekk, og derfor er alle fortsatt mennesker.

Når Genly gjenkjenner Estraven som menneske og ikke som en mann eller kvinne (for når han er misfornøyd med ham så beskriver han Estraven med kvinnelige egenskaper) blir han også tvunget til å møte sin egen seksisme og absurditeten denne innebar:

For he was the only one who had entirely accepted me as a human being: who had liked me personally and given me entire personal loyalty, and who therefore had demanded of me an equal degree of recognition of acceptance. I had not been willing to give it. I had been afraid to give it. I had not wanted to give my trust, my friendship to a man who was a woman, a woman who was a man. (Le Guin, 2017, s.248-249)

Genly blir her bevisst sin egen mishandling av Estraven, og dette i lys av at Estraven omsider har kommet inn i sin kemmerperiode og stirrer på ham med «kvinnelig» ansikt.

Kemmerperioden, ligner på den menneskelige fuktbarhetsperiode og blir forklart i sitt eget

kapittel. Oppsummert så manifesteres biologisk kjønn for Gethiene i en viss periode hver måned, og dette kalles å være i kemmer. Hvilket kjønn som manifesteres kan variere fra person til person, men også kemmerperiode til kemmerperiode. Alle er kapable til å få barn, og det er dette som etablerer eventuelle arverekker. «A son of the flesh» altså et morsbarn skilles fra «a sired child» det vil si et farsbarn. Fordi Genly er et menneske fra Terra og har et konstant kjønn utvikler Estraven kvinnelig kjønn i sin kemmerperiode.

Denne åpenbaringen Genly har etterfølges av den andre åpenbaringen, nemlig at de har en seksuell spenning mellom dem. En seksuell spenning som også inneholder det Genly senere vil kalle kjærlighet, men en de ikke kan agere på: «For us to meet sexually would be for us to meet once again as aliens. We had touched, in the only way we could touch. We left it at that.» (Le Guin, 2017, s.249). Dette er en kjærlighet som baseres på et vennskap som de sårt trenger på reisen de tar sammen. Først når Genly ser Estraven som et menneske og ikke som et romvesen finner han evnen til å elske ham.

Gjennom alle samtalene de har med hverandre i teltet lærer de hverandre å kjenne på et dypere nivå og omsider spør Estraven om Genly kan lære ham «mindspeach». Dette er en evne som til nå ikke har hatt så mye å si for fortellingen, men er en av «teknologiene» som er vidt brukt innenfor Ekumen, evnen til å snakke telepatiske til andre personer. Det tar en del forsøk før de endelig får til å bruke «mindspeach» med hverandre og når de først får det til blir Estraven utilpass. «You heard me mindspeak” “you called me- It was my brother. It was his voice I heard. He’s dead. You called me - you called me Therem? I... This is more terrible than I had thought.»(Le Guin, 2017, s.253) Det at Genlys stemme i Estravens hodet ligner på den av hans avdøde bror er forståelig forstyrrende i seg selv, men leseren får ikke vite dybden av dette før Estraven ligger døende i Genlys armer:

I took his head in my arms and spoke to him, but he never answered me; only in a way did he answered my love for him, crying out through the silent wreck and tumult of his mind as consciousness lapsed, in the unspoken tongue, once, clearly, “Arek!” Then no more.(Le Guin, 2017, s.283-284)

Her antydes det at Estraven som i sitt siste ord bruker «mindspeach», og sinnet hans roper ut etter den han elsker. Genly er sikker på at dette er et svar til ham, men navnet han bryter ut med er Arek, Estravens bror. Det blir som sakt klart i siste kapittel at Estraven har en sønn med sin bror. Han har derfor paralleller med begge de foregående ekstraportellingene.

I fortellingen om «Estraven the Traitor» er det snakk om Arek of Estre, og Therem of Stok. De har sønnen Therem av Estre. I Genlys fortelling er Therem og Arek brødre av Estre

og de får barnet Sorve. Vi får vite at Estraven har to barn med en annen mann kalt Ashe men at disse aldri lovet ekte kemmer:

It was a false vow, a second vow. You know it; you knew it then. The only true vow of faithfulness I ever swore was not spoken, nor could it be spoken, and the man I swore it to is dead and the promise broken, long ago. (Le Guin, 2017, s.74)

Implikasjonen, sett i lys av resten av fortellingen er at Estraven elsket sin bror og ga et stille løfte til ham. Når de fikk barn ble de tvunget fra hverandre. Vi har ingen indikator på hvorfor Arek dør, men tematisk hadde det ikke vært usansynlig at han tok livet sitt slik som Hode.

Når Estraven dør er det trolig at han roper ut til Arek ikke bare fordi Arek var hans «ektefelle», men fordi han har gjenkjent Genly som, og har elsket ham like dypt som han elsket Arek. Når Estraven hører Genly snakke med hans brors stemme kan det ha vært et gjensidig øyeblikk for ham, at han også innser at han elsker Genly, og det er derfor han ofrer livet for at Genlys oppdrag skal lykkes.

Disse parallellene i fortellingen, også med resten av innskuddene, er der for å skape en intertekstualitet innad i fortellingens verden. Fortellingen er ikke skrevet for oss som leser den, men for karakterene som lever i en av de Ekumenske nasjonene, eller til og med de som bor på Gethen. Refereringen til de allerede «etablerte» mytene og eventyrene har den effekten av å ha bygd en falsk litterær tradisjon som denne fortellingen innlemmes i. Den bygger på det som allerede er der, samtidig som den har et nytt perspektiv. Dette speiles i hvordan vi konstruerer fortellinger i mimetisk litteratur. Ingenting referer til absolutt ingenting, og det er også en fundamental del av konseptet av sjanger. Ved å skape en tradisjon å referere til har Le Guin bygd en verden med kulturell dybde, en som derfor har en større troverdighet i møte med en leser som også i større grad ikke innser dette mens de leser. Tekstens intratekstualitet er dermed med på å styrke handlingsrommets troverdighet og autenticitet.

Samtidig referer teksten til tekster som faktisk eksisterer og har en ekte intertekstualitet på grunnlag av dette. Dualiteten av dette fører til at teksten både har et autonomt og et *heteronomt* forhold til den ekstratekstuelle verden. Dette forsterkes ved å fokusere handlingsrommet mellom en karakter med kulturell kobling til den ekstratekstuelle verden og en som ikke har det. Videre har fortellingen et forhold av *semi-autonomi* diegetisk. Det vil si at Gethen som planet er abstrakt mekanisk til stede åpenbart for å muliggjøre handlingen i akkurat denne boken, men resten av verdensbyggingen, det vil si det som omgår de andre bøkene i denne syklusen er ikke det. Som en helhet har dermed verdensbyggingen i *The Left Hand of Darkness* både *autonome* og *heteronome* trekk. Det er *heterointensjonell-autonom* verdensbygging.

The Name of The Wind - Autonome verdener og de som vandrer i dem

I *The Name of The Wind* følger vi protagonist Kvothe, en rødhåret minstrel, som har oppnådd nesten mytisk status etter sine *adventures*. Denne boken er en av de som inkluderer et kart som viser «The four corners of civilisation» som viser til kontinentet handlingen er satt til. Her kan man følge karakterenes reise gjennom handlingsrommet, men i kontekst av akkurat denne fortellingen har ikke dette kartet en stor funksjon eller innvirkning på narrativet: med eneste unntak av å være en autentisitetsmarkør bare gjennom å eksistere. Ved å lage et kart av et sted som ikke finnes får man fortsatt effekten av at dette er et «ekte» sted. Ellers har denne boken veldig lite paratekst, noe som muligens er et eget virkemiddel. Sjangerforventningen i fantasy er ofte at man har indekser på slutten på samme måte som i *The Left Hand of Darkness*.

Boken åpner med en prolog som mer enn noe annet er en stedsetablering av Kvothes vertshus. I likhet med starten av *The Handmaid's Tale*, er prologen her en tidløs skildring. Som leser blir vi introdusert til et vertshus med tre stillheter, dette er ikke noe som beskriver bare nuet, men en lengre periode av avventing: «It was the patient, cut-flower sound of a man who is waiting to die.» (Rothfuss, 2007, s. 1) Her får vi allerede innblikk i hvilken situasjon vi finner hovedkarakteren av fortellingen. Men det gir spesifikt mer et stemningsbilde som setter leseren inn i hvilken type fortelling dette er.

Selv om vi ikke får en konkret tidsforankring til stedet, –vi blir ikke koblet til et spesifikt øyeblikk hvor vi følger historien fra– får vi fortsatt en følelse av stedet som fordrer en tidsestetikk. Vi får vite om tregulvet og tønnene med øl bak baren, vi får vite om ildstedet og linkluten som blir strøket over mahogni. Dette «maler et bilde» av omgivelsene i dette vertshuset, og maler et bilde som for leseren er gjenkjennbart som noe vagt fortidsestetisk. Hadde det vært en bar nærmere vår «egen tid», ville det ikke vært øl-tønner bak baren, men en dispenser. Det ville ikke vært et ildsted, men varmeovner, og det ville ikke vært en lin-klut men en i bomull eller til og med mikrofiber, på en linoleumsbar. Kronotopen etableres i gjenkjenneligheten av en fortidsestetisk forankring. Hadde behovet vært at fortellingen hadde en annen *tidsestetisk* fremtoning ville det ikke startet i et vertshus, men for eksempel et hotell for å fremstå samtidsestetikk, eller et podhotell på en asteroide for å fremstå fremtidsestetisk. Både i prologen og i dette første kapittelet blir vi gjennom stedsetableringen så vel som språket brukt av karakterene, med en gang kastet inn i fortiden.

Fra første kapittel til fjerde blir vi presentert for en rammefortelling. Vi starter i samme vertshus som vi blir beskrevet i prologen, men er på et spesifikt tidspunkt, en spesifikk kveld

hvor en gjeng med menn forteller hverandre skumle historier. Old Cob er en av de få mennene som har tatt inn på vertshuset og stiller som «storyteller». Dette er den første introduksjonen vi får for «the Chandrian», som er en gruppe demoner eller overnaturlige skapninger som er denne verdenens, eller i det minste denne kulturens, avskrekkende skikkelser. Som førstegangsleser blir vi ikke veldig investert i disse fortellingene, da dialogen rundt dem diskuterer fortellingen, og viser leseren at det er flere versjoner av samme fortelling.

‘They ain’t demons’ Jake said firmly. ‘They were the first six people to refuse Telhu’s choice of the path, and he cursed them to wander the corners-‘ ‘Are you telling the story, Jacob Walker?’ Cob said sharply. ‘Cause if you are, I’ll just let you get on with it.’ (Rothfuss, 2007, s.5)

Thelu i denne konteksten kan sammenlignes med en monoteistisk gudeskikkelse. Hva som er den rette historien synes å være bokens tema, og det virker derfor ekstra passende at dette er det vi får presentert allerede fra første kapittel.

Introduksjonen av «The Chandrian» her er på ingen måte tilfeldig og er et frempek til hvilken rolle disse har videre i fortellingen. Måten de blir fremstilt har dog en både eksplisitt karakter, og en implisitt effekt. Dette er en form for eksposisjon, en fortelling som alle karakterene kan forventes å kjenne men som leserne ikke kjenner. Fordi vi blir informert om at dette er både noe de gjør regelmessig, men at det også fins flere versjoner av samme fortelling, fremstår det ikke som tvungen eksposisjon. Etter å ha lest dette vet leseren om «The Chandrian» på samme måte som de vet om draugen eller fanden: Anekdotisk, uten at de faktisk tror på at disse skikkelsene eksisterer diegetisk. Dette speiler til en grad hvordan disse mennene som hører på forholder seg til disse skikkelsene: som skumle historier men ikke noe spesielt utover dette. Det er først når Kvothe forteller om hans møte med «The Chandrian» blir at de «ekte» i diegesen.

Den polemiske karakteren til denne fortellingen blir på en måte sin egen autentisitetstegn. Fra vår egen ekstratekstuelle verden er vi vant til polemiske mytiske sannheter. Afrodite er for eksempel Zevs datter ifølge Homer, mens Hesiod forteller at hun ble skapt av havskum. Begge «får lov» til å være sanne fordi vi ikke anser dem som reelle. Når dette blir skildret som polemisk, selv om vi bare får én versjon eksplisitt, bygges det fortsatt en kompleks mytologi for samfunnet fra starten av.

Senere får vi enda en mytologisk beretning, som tangerer den Jake skyter inn med i rammefortellingen. Denne gangen er taleren en helt annen karakter:

Then Tehlu drew a line in the dirt of the road so that it lay between himself and all those who had come. ‘This road is like the meandering course of a life. There are two paths to take, side

by side. Each of you are already traveling that side. You must choose. Stay on your own path, or cross to mine.' (Rothfuss, 2007, s. 159)

Dette er en slags Jesus-analogi. Tehlu møter en kvinne som forklarer at han ikke vet hvordan det er å være menneske, og han gjør henne så gravid for å selv kunne bli født som menneske. Dette utdraget kommer fra etter at han har konfrontert innbyggerne i kvinnens landsby og ber dem angre sine synder og å følge ham og den rette veien. Dette ligner utallige bibelske vers, for eksempel «tenk på ham hvor du enn ferder, så gjør han stiene dine gjevne» (Ordsp 3:6). Tehlu gir dem ikke noe enkelt valg, begge stiene fører til døden og likevel kommer landsbyboerne over streken for å bli straffet av sin gud nå, i fordel for senere.

De seks som velger å ikke krysse linjen er ikke *her* opphavet til «The Chandrian», dog en er en demon, men de *blir* slått ned og forlatt. Tehlu reiser så rund om i landet i syv år for å overbevise folk om å krysse streken og å bli troende. Han ender opp med å jage en demon kalt Encanis, og straffe ham ved å smi et stort jernhjul som han fester demonen til, og som han dør på for å holde demonen festet til hjulet som brennes i en grop.

... But I am Tehlu. Son of myself. Father of myself. I was before, and I will be after. If I am a sacrifice then it is to myself alone. And if I am needed and called in the proper ways then I will come again to judge and punish' So Tehlu held him to the burning wheel, and none of the demon's threats or screaming moved him the least part of an inch. So it was that Encanis passed from the world, and with him went Tehlu who was Menda. (Rothfuss, 2007, s. 164)

Det er ingen tvil om at dette har en lignende funksjon diegetisk som den kristne beretningen av Jesus. Dog her er fortellingen mer direkte, mindre åpen for fortolkning. Tehlu sier det eksplisitt at han er et offer, og da et offer til seg selv, mens i kristendommen sier man «For så høyt har Gud elsket verden at han ga sin Sønn, den enbårne» (Joh 3:16) som om Jesus også ikke var gud, sønn av seg selv, et offer til seg selv også.

Grunnlaget for å bemerke denne spesifikke mytologien er å vise parallellen protagonisten Kvothe har med et mytisk opphav. I rammefortellingen blir vi omsider introdusert til en krøniker som blir overfalt av banditter på landeveien. Han blir funnet av Kote, skikkelsen Kvothe har forkledd seg som, og brakt tilbake til vertshuset. Når de får liv i ham forteller han at han er egentlig på gjennomreise, Kote gir krønikeren tillatelse til å skrive ned fortellingen hans, men sier at det kommer til å ta tre dager. Den første boken er denne første dagen hvor Kvothe forteller om barndommen og oppveksten sin.

Ganske raskt i fortellingen hans får vi vite hvordan «The Chandrian» har en stor kobling til Kvothe. Hans far var også en minstrel og han samlet fortellinger for å fremføre foran publikum. Når han dør er han i prosessen av å finne den rette fortellingen om «The Chandrian», men også på grunn av dette kommer disse demonene og dreper hele Kvothes

familie. Her sier han også, 113 sider inn i fortellingen «In some ways, this is where the story begins.»(Rothfuss, 2006). Men åpenbart er det ikke her det starter. Man kan til en viss grad anse alt før dette som eksposisjon i den tradisjonelle betydningen av ordet, men samtidig kan det ikke sees som ren eksposisjon, rett og slett fordi vi har 113 sider med tekst som gjør oss investert i karakterene. Dette er kun katalysatoren for Kvothe som sender ham først på en vandring over kontinentet, til en by hvor han kan overleve vinteren, og så senere til Universitet, hvor han kan finne mer informasjon om «The Chandrian» og dermed finne en måte å ta hevn for foreldrenes drap.

Fortellerposisjonen blir ekstra interessant i denne boken på grunn av måten rammefortellingen er konstruert. I prologen har vi en form for stedsfokalisering som senterer rundt dette vertshuset, et punkt vi kommer tilbake til i epilogen, mens i rammefortellingen har vi er det hovedsaklig krønikeren som er fokalisator, da i tredjeperson. Det er først når Kvothe skal starte å fortelle at vi kommer over i førstepersons internfokalisering. Måten dette gjøres på ligner ikke på tilsvarende historiske scenarioer, fra for eksempel *Dekameronen* hvor en karakter i rammefortellingen forteller en ny fortelling med nullfokalisering. Selve fortellerakten forblir i vertshuset til enhver tid, og leseren blir gjentatte ganger påmint dette gjennom «pause»-kapittel (interlude) hvor vi kommer tilbake til Kvothe, krønikeren og Bast, som er Kvothes lærling. På denne måten har vi tilsynelatende et nytt diegetisk nivå uten at man definerer det med total sikkerhet. Dette er fordi fokaliseringsskiftet gjør at vi ikke «transporteres» til den nye fortellingen, men vi blir heller vitne til selve fortellerakten. I denne interfokaliseringen blir vi dog gjentatte ganger transportert til et nytt diegetisk nivå, når karakterene Kvothe forteller om forteller historier. Disse fortellingene er for det meste i nullfokalisering, så leseren mister fortsatt aldri grepet på at det er Kvothe som taler.

Boken faller her inn i et trekk som sammenfaller med navnekonvensjonen ved hele sjangeren. Når man tenker på episk fantasy så er det ikke alltid at man bemerker seg hvorfor sjangeren egentlig er «episk», men distinksjonen har egentlig veldig klare tegn. Det episke er ikke bare en beskrivelse av handlingen og verdenensbyggingens episke proporsjoner, men det har en klar sammenheng med den antikke episke diktningen. Når Kvothe forteller historien sin til krønikeren, så er det som Odyssevs som forteller faiakerne om reisen han har gjennomgått siden trojanerkrigen. Som Auerbach påpeker er fortellingen Odyssevs forteller objektiv og uten subjektiv dimensjon (2005, s.37), og Kvothe prøver å fortelle oss det samme: «If this is to be something resembling my book of deeds, I can spare the time. It will be worth it if I am remembered, if not flatteringly, then at least with some small amount of accuracy» (Rothfuss, 2007, s. 52). Kvothe snakker her om å ha tid til å fortelle «hele»

historien, da å starte med de mer interessante delene ikke vil kunne skape et helhetlig bilde av hvem han er eller hvordan han har utrettet sine dyder. Beretningen han kommer med blir dermed fremstilt som å være den objektive sannheten og ikke hendelsene gjennom Kvothes subjektive synsvinkel.

Også i likhet med Odyssevs, så er Kvothe allerede en mytisk skikkelse blant den generelle befolkningen i dette landet. Vi ser dette både gjennom praten mellom gjestene på vertshuset, men også gjennom krønikeren:

Chronicler refused to back down. 'Other people say you're a myth.' 'I am a myth,' Kote said easily, making an extravagant gesture. 'A very special kind of myth that creates itself. The best lies about me are the ones I told.' 'They say you never existed,' Chronicler corrected gently. (Rothfuss, 2007, s.45).

Kvothe forsøker i det minste å bli en myte. Når han tidligere i rammefortellingen blir gjenkjent av en gjest så gjør han alt for å forsøke å avlede gjestens mistanke og går så langt som å gi ham medikamenter som gjør at han glemmer hele kvelden, og derfor glemmer vertshuseieren. Dette spores tilbake til den avsluttende setningen i prologen, Kvothe er kommet hit for å dø, mer metaforisk enn fysisk. Dette kan vi også se i slutten av fortellingen hvor Bast, Kvothes lærling, smyger seg inn på rommet til krønikeren etter at han har gått og lagt seg:

'But you're close enough to see my point. Think of what he said today. People saw him as a hero, and he played the part. He wore it like a mask but eventually he believed it. It became the truth. But now . . .' he trailed off. 'Now people see him as an innkeeper,' Chronicler said. 'No,' Bast said softly. 'People saw him as an innkeeper a year ago. He took off the mask when they walked out the door. Now he sees himself as an innkeeper, and a failed innkeeper at that. You saw what he was like when Cob and the rest came in tonight. You saw that thin shadow of a man behind the bar tonight. It used to be an act. . . .' (Rothfuss, 2007, s. 658)

Bast har innsett at Kvothe holder på å forsvinne. Han ser mer og mer at det er Kote som står igjen som en skygge av hvem han pleide å være. For å stoppe dette har Bast spredt rykter om Kvothe for å prøve å frembringe noe fra Kvothes fortid som kan få ham til å huske seg selv. Når krønikeren først ankommer vertshuset er det derfor han faktisk møter Kote, vertshuseieren, og ikke Kvothe. Kote prøver å legge Kvothe død. Bast prøver å holde ham i live.

Det episke er altså ikke bare en størrelse, men også en slags mytisk kvalitet både for karakterene og verdenen de bor i. Kvothe er en mytisk skikkelse i sin verden, Frodo frakter den mytiske ringen til Mordor, og Odyssevs har seiret mot mytiske skapninger som kyklopen Polyfemos. Dette episke trekket kan utvides i flere retninger, ikke bare i den mytiske

forstanden, men i selve omfanget av det som står til spille. Innenfor episk fantasy kan man derfor også snakke om et spekter av episke trekk i enkeltverk.

Hvordan kan vi da se *The Name of the Wind* i episk forstand? Denne parallellen Kvothe har med de mytologiske skikkelsene i verdenens religion er tilsynelatende mer innarbeidet enn den mytologiske vinklingen i handlingsrommet. Hva anngår *autonomi* så har Kvothe større påvirkning på verdenen enn verdenen har på han. Det vil si at han har gjort seg selv til myte, og selv om mytologien innvender i Kvothes liv, er dette fortsatt skult i forhold til den generelle forståelsen karakterene har til handlingsrommet. Kvothe vet at «The Chandrian» er ekte, men det gjør ikke resten av karakterene. Til en større grad enn i de andre bøkene kan man derfor se for seg karakteren og handlingsrommet som separate størrelser. Kvothe reagerer på handlingsrommet og ikke motsatt. Den navnløse er ikke den samme utenfor konteksten hun er satt i, og Genlys innretning av tekster gir ikke mening uten at han har opplevd det han har opplevd, men Kvothe er en myte fordi han bestemte seg for å være det, uavhengig om myten er sann eller ikke.

Kvothe bruker lang tid til å etablere fortellingen, og starter til og med en ekte *ab ovo*, skapelsesberetningen, før han blir bedt om å starte mye senere. Skapelsesberetningen som bare nevnes overflødig gir oss fortsatt et innsyn til verdensbyggingen: «‘In the beginning, as far as I know, the world was spun out of the nameless void by Aleph, who gave everything a name. Or, depending on the version of the tale, found the names all things already possessed’» (Rothfuss, 2007, s. 52). Dette blir basen for religionen som preger handlingsrommet. Med hensyn til navnet på boken og den unge Kvothes motivasjon, har navn en spesiell rolle i både den religiøse dimensjonen for verdenen, men spesielt for det vi senere finner ut har med magiske egenskaper å gjøre. Unge Kvothe er et barn som vokser opp i en nomadisk gruppe med underholdere. Faren hans er en minstrel, skuespiller og sanker av fortellinger. Han er omringet av fortellinger om «Tabolin the Great» som kaller vinden med navnet og gjør ekte magi. Det er her vi «faktisk» starter; når Kvothe møter Abernaty, en eldre arkanist,(fra latin *arcanum* «hjemlighet»), og er derfor en som kan gjøre magi.

Kvothe har et barnlig syn på dette og romantiserer magi på lik linje med hvordan barn romantiser magi i vår ekstratekstuelle verden. Han blir fort desillusjonert av magi når Abernaty begynner å faktisk lære ham prinsippene i måten han gjør magi. Her kommer vi inn på det som mange innenfor denne sjangeren kaller et magisystem. Dette er et begrep som brukes innenfor den generelle diskusjonen av sjangeren og har ikke et konkret opphav i

relasjon til litteratur⁹. Magisystemet er en bemerkning for regler og konsekvenser for hva magi kan og bør kunne gjøre diegetisk, samt hvilken kostnad det har for karakterene i fortellingen. Magi uten betingelser har et eventyrlig preg, likt det vi ser i antikke romanser og ridderromaner. Hvis magi kan fikse alt hvorfor løser man ikke alle problemene med magi? Hvis magi kan gjøre alt, blir plutselig fortellingens «stakes» dvs. den diegetiske konsekvenssummen for handlingens påvirkning på handlingsrommet, veldig lite. Magien må dermed få et regelbevisst rammeverk om det skal brukes som autentisitettsmarkør. Og reglene må stå i tråd med fortellingens diegetiske logikk.

I *The Name of The Wind* finnes det 2 magisystem, det ene er «hardt» og det andre «mykt» (mykere). Det vil si at graden av regelsetting kategoriserer disse som separate størrelser. Harde magisystem fungerer bedre som autensitettsmarkører fordi det legger til begrensninger for hva magien kan gjøre og leseren blir ofte innført i dette. Hvis karakterene havner i en situasjon som kan løses med magi kan leseren forså og i tilfeller forutse hva som kan skje på bakgrunn av det de allerede vet om magisystemet. Hvis problemet løses med magi som ikke passer med verdens indre logikk fremstår det som en *deus ex machina*, uberettiget og ufortjent. Det er derfor man sjeldent ser et magisystem uten noen en eller annen form for regler. De myke magisystemene på den andre siden har en nærmere mystifiserende funksjon hvor magien ikke blir forklart. På denne måten kan man skape en mer mytisk effekt.

Magien Abenthy lærer Kvothe er hard, og behandles diegetisk ikke som «ekte magi» fordi det har en tilnærmet vitenskapelig rammeverk. Arkanister er dette universets alkymister. Kvothe hopper raskt over disse reglene innledningsvis, og det mest konkrete eksempelet vi får kommer når Kvothe har kommet til universitetet, en skole for arkanister. Vi blir også vagt introdusert for det myke magisystemet, navning. Ikke tilfeldig er dette mykere systemet basert i navnekonvensjoner og derfor kobles opp mot skapelsesberetningen. «Ekte magi» er derfor fortsatt et mytologisk konsept i det generelle befolkningens tanker.

Kvothe er en usedvanlig kjapp ung man og opplever at sin første leksjon om «sympati» er for enkel og han ønsker derfor å heller få ta del i klasser på høyere nivå. Han informerer foreleseren om dette, som timen etter ønsker å gjøre et eksempel av Kvothe, fordi han undervurderer hvor mye Kvothe allerede vet om «sympati». Dette fører til at Kvothe blir, i forventning av at han kommer til å dumme seg ut, invitert til å holde en forelesning om sympati. Dette blir også en berettiget måte å tvinge eksposisjon på leseren på en måte som føles naturlig.

⁹ Fantasy forfatteren Brandon Sanderson har offentliggjort en serie leksjoner om verdensbygging hvor han blant annet går inn på dette, som han påstår han har utarbeidet etter å ha tatt et lignende kurs med Patrick Rothfuss.

“The concepts of sympathy are not entirely easy to grasp. But underneath everything there remain three simple laws.” “First is the Doctrine of Correspondence which says, ‘similarity enhances sympathy.’ Second is the Principle of Consanguinity, which says, ‘a piece of a thing can represent the whole of a thing.’ Third is the Law of Conservation, which says ‘energy cannot be destroyed nor created.’ Correspondence, Consanguinity, and Conservation. The three C’s.”(Rothfuss, 2007, s.257)

Kvothe demonstrerer disse prinsippene ved å lage en voksdukke av foreleseren, feste et hår fra foreleserens hode på dukken, og så bruke varmen fra et fyrfat til å brenne dukkens fot, og derfor brenne foreleserens fot i samme slengen. Han havner selvfølgelig i trøbbel for dette siden å påføre skade på andre med sympati ikke er lov. Poenget er mer at han forklarer magiens logikk mer som en fysikklærer forklarer newtons lover enn et arbitrært magisk konsept. På denne måten kan man se hvordan magiens grenser setter parameter for hva som faktisk er mulig, og man kan da igjen vise karakterenes rådsnarhet ved hvordan de anvender magien i handlingsrommet.

Den andre formen for magi Kvothe prøver å lære seg er navnemagi, eller såkalt «ekte magi». På denne skolen har de en foreleser for hver type magi, derfor går Kvothe til mester Elodin for å lære seg navning. Elodin avviser Kvothe gjentatte ganger før han tar han med seg til skolens eget asylum for å vise ham hvorfor han burde gi opp et så håpløst mål som å lære seg navning. Her besøker de diverse «pasienter», men til slutt kommer de til Elodins eget rom, hvor han ble stengt inne for sin egen sikkerhet da han gikk fra sans og samling.

Why does a University with under fifteen hundred students need an asylum the size of the royal palace? My mind raced. ‘Most students are from well-to-do families,’ I said. ‘They’ve led easy lives. When forced to . . .’ ‘Wrong,’ Elodin said dismissively, turning to walk down the hall. ‘It is because of what we study. Because of the way we train our minds to move.’(Rothfuss, 2007, s. 311)

Det Elodin prøver å få Kvothe til å forstå er magiens kostnad. Magien Kvothe søker, som har mindre «regler» har en større kostnad, i form av mental stabilitet. Når Kvothe endelig greier å kalle på vinden, noe han gjør uten å bevist ønske å gjøre det, ender han opp i en type mental dissosiasjon fra seg selv. Dette skjer etter at en medstudent har ødelagt lutten hans, den eneste gjenstanden han hadde som hadde noen verdi:

‘He’s not right, Master,’ Simmon said, his voice shrill with worry. ‘He’s gone all dumb. He won’t say a thing.’ While I heard the words, knew they had meaning, even knew the meanings that belonged to them, I couldn’t pull any sense from them. (Rothfuss, 2007, s. 606)

Kvothe kommer ikke ut av denne tilstanden før Elodin dukker opp og hjelper ham tilbake til seg selv: «He leaned forward and his lips brushed my ear. I felt his breath. He spoke . . . and the storm stilled. I found a place to land.» (Rothfuss, 2007, s. 607). Når Kvothe får samlet seg

så har han ingen viten om hva han faktisk har gjort eller hvordan han gjorde dette. Det er først når han får snakket med Elodin igjen at han får spurt ham ut.

‘When Ambrose broke your lute, it roused your sleeping mind. Like a great hibernating bear jabbed with a burning stick, it reared up and roared the name of the wind.’ He swung his arms around wildly, attracting odd looks from passing students. ‘Afterward your waking mind did not know what to do. It was left with an angry bear.’ ‘What did you do? I can’t remember what you whispered to me.’ ‘It was a name. It was a name that settled the angry bear, eased it back to sleep.’(Rothfuss, 2007 s. 616).

Elodin forklarer her hvordan navning har med underbevisstheten å gjøre. Det er ikke en magi som kan læres intellektuelt, men en magi som må først føles og så mestres, for når man først har vekket denne evnen så er den mer tilgjengelig og uberegnelig. Mye av magien i denne verdenene har med mentale evner å gjøre, det vil si at Kvothe har lært seg å splitte sin oppmerksomhet i to for å utføre «sympati». Dette blir som en mental øvelse som har handlingspotensial, men den har liten effekt på hans kognitive helse. Mens navning er mer kognitiv, noe som rettferdiggjør mengden med studenter som havner på asylumet. Hvis du feiler med å kontrollere ubevisstheten din så ender du opp som mentalt forstyrret.

Tekniske regler og kostnad blir de to tingene som definerer mye av magisystemene vi kommer i kontakt med i fantasy. Har magien mange regler kan man i enkelte tilfeller utelate kostnad, og om magien har kostnad kan man komme unna med å ha få regler. Disse er begge tegn på et «hardere» magisystem hvor reglene sees som mer hardt-definerende og kostnaden mindre, men fortsatt harddefinerende. Enkelte magisystem har begge, og i dette tilfellet her systemet «hardere¹⁰» enn et system som bare har den ene eller den andre. I en viss grad kan man si at den regelbeviste magien i denne boken også kan ha både regler og kostnad. På flere punkter leder karakterene magiens «energi» fra sin egen kropp, noe som fører til sterk nedkjøling og generell uvelhet, men dette kan unngås ved å «stjele» energi fra en annen kilde enn seg selv. Navning synes å ha bare en kostnad og fremstår som et «mykere» system på grunn av dette.

Magi uten kostnad eller regler fremstår som eventyraktig, og lite berettiget i en virkelighetsillusjon, og det avslører magiens funksjon som et verktøy for handlingsprogresjon. For hva annet har magi, eller teknologi i tilfellet av SF, enn handlingsprogresjon? Her blir det igjen snakk om slott som dukker opp fra ingen steder, troll som lusker under bruer for at heltene skal kunne vise seg tapper og heltmodig. De aller mykeste magisystemene finner vi dermed i selve eventyret. Når den gode feen gir Askepott en magisk kjole som forsvinner kl.

¹⁰ Denne distinksjonen deler en språklig dimensjon med hard SF hvor regelbevisstheten, eller for Hard SF dedikasjonen til plausibel teknologi, gjør at disse virker «hardere» eller mer konkret.

12 så er dette regler som ikke har noen indre logikk utenom den å ha en handlingsprogresjon, og dette er gjennomskuelig for leseren selv om man ikke vier det mye oppmerksomhet. Kjolen forsvinner kl. 12, mer fordi Askepott må rømme fra ballet, enn at magiens logikk tilsier dette. Her er det handlingsrommet som reagerer på karakteren mer enn karakteren som reagerer på handlingsrommet.

For å vende fokuset tilbake på Kvothes ferd gjennom dette handlingsrommet har selve fortellingen en mindre samtidsrettet progresjon. Kvothe opplever som nevnt at hele familien hans blir utslettet, og at dette blir katalysatoren for hans videre ferd i denne verdenen. Etter dette har vi dog en noe ukonsekvent spenningskurve, og det oppleves som om handlingen bygger til flere punkter etter hverandre enn en helhetlig handlingsprogresjon. Dette virker for øvrig veldig intensjonelt. Etter at Kvothe har funnet veien til Tarbeen, en av de større byene på kontinentet, treffer han en «storyteller» i en bar. Denne karakteren heter Skapri og blir Kvothes andre katalysator: «I only know one story. But oftentimes small pieces seem to be stories themselves.» (Rothfuss, 2006, s.182). Dette synes ikke bare å være karakterens utsagn men også forfatteren. Gitt tid (og plass) kunne man ha kategorisert bokens handling inn i separate fortellinger som alle har hver sin spenningskurve og narrativt klimaks. Inndelingen i 3 bøker virker dermed å ha mer med hva man troverdig kunne ha fortalt til en krøniker på en kveld¹¹ heller enn en naturlig 3 delt progresjon av Kvothes liv.

Skapi forteller om opphavet til «the Chandrian», en fortelling som bringer Kvothe ut av den dissosiative tilstanden han har hatt siden foreldrene ble drept. I denne fortellingen får vi også høre at navnet på lederen er Haliar. Dette er også navnet Kvothe hører «The Chandrian» kalle lederen når han vender tilbake til leiren og finner alle i gruppen hans døde. Når Kvothe blir påmint dette finner Kvothe ut at han må forlate byen og reise til universitetet hvor han kan lære mer om disse skikkelsene. Og dette fører til neste «historie» i rekken. Omfanget av denne oppgaven tillater ikke å kommentere på dem alle, men den avsluttende er kanskje den som viser hvordan Kvothe begynner å bli denne mytiske figuren, ikke bare på universitetet, men også i den bredere konteksten av kontinentet.

Mens han studerer på Universitetet får Kvothe nyss om et bryllup ikke langt unna hvor alle bortsett fra en av musikerne ble drept og det rapporteres om blå flammer. Siden blå flammer og ødeleggelse er de to sikreste tegnene på «The Chandrian» reiser Kvothe for å undersøke dette. Han finner ut at det er trolig *er* «The Chandrian» som er grunnen for dette. Brudens far hadde gravd opp en vase som skildret noe av historien bak «The Chandrian» og

¹¹ Lydboken er på 28timer så dette er i seg selv ikke troverdig. Handlingene som henspilles i rammefortellingen innskrenker også dette tidsrommet. Faktisk troverdighet og opplevd troverdighet er her ikke forenelig.

de kom og drepte alle involverte, på samme måte som Kvothes familie. Når han ser blå flammer i avstanden løper han selvfølgelig i den retningen, men istedenfor å finne demoner finner han en gigantisk øgle, en *draccus*, som spruter ild. Denne øglen finner senere veien inn i landsbyen i nærheten og Kvothe må bruke sin rådsnarhet til å redde innbyggerne. Med parallell til Kvothes leksjon på «sympati» binder han øgla til en metallvekt og det gigantiske hjulet festet til kirken til magneten han har funnet:

I let go of the loden-stone. It shot toward the iron scale. Below my feet was an explosion of stone as the great iron wheel tore free from the church wall. A ton of wrought iron fell. If anyone had been watching, they would have noticed that the wheel fell faster than gravity could account for. They would have noticed that it fell at an angle, almost as if it were drawn to the draccus. Almost as if Tehlu himself steered it toward the beast with a vengeful hand. But there was no one there to see the truth of things. And there was no God guiding it. Only me. (Rothfuss, 2007, s. 585-586).

Måten han bruker magien er helt forenelig med hva vi vet om magisystemet. Han lager to faksimiler av tingene han prøver å påvirke og får dem til å utføre handlingen han ønsker, og det fungerer som forventet. Kvothe greier å drepe øgla og i etterkant blir han sett på av landsbyboerne ikke som en ung gutt men som en mystisk helt: «It occurred to me they didn't see a penniless, ragged boy sitting across from them. They saw a mysterious battered figure who had killed a demon. I saw no reason to dissuade them.» (Rothfuss, 2007, s. 592) Kvothe er klar over at det ikke er en demon han har drept, men han vet også at det er nytteløst å overbevise landsbyboerne. Han vet trolig også at dette også blir en fortelling som de kommer til å fortelle hverandre i fremtiden. Oppførselen hans videre blir påvirket av dette. Når han spør dem hva de gjorde med levningene til øgla så blir han ikke sint utav når de forteller at den er blitt destruert. Masken han har tatt på seg av denne mystiske/ religiøse helten prøver å etterkomme deres forventinger om ham, selv om Kvothe er meget irritert på innsiden fordi han hadde en akademisk interesse i draccusen.

Samtidig på et rent praktisk nivå kan vi se på grunnlaget lagt for tilstedeværelsen av alle gjenstandene og forholdene som gjorde denne situasjonen troverdig. Vekta er noe Kvothe går rundt med på grunn av studiene, magneten er en allerede etablerer kuriositet som Kvothe har plukket opp og har som intensjon å selge, draccusen blir først introdusert i den første boken Kvothe leser på Universitetet (som også tilfeldigvis er skrevet av krønikeren) og metallhjulet som henger på kirken som er et tegn for Tehlu og hans kamp med Encanis som diskutert tidligere. Fordi disse allerede er etablert i handlingsrommet synes det ikke som disse dukker opp fra intet fordi handlingen krever det. De er allerede troverdige ting som simpelthen eksisterer i handlingsrommet og som står til Kvothes disposisjon. Karakteren har tatt i bruk de

verktøyene som står til disposisjon i handlingsrommet og resultatet blir troverdig fordi enkeltdelene skildres på en troverdig måte.

Konklusjon

I de to foregående romanene har vi vært gjennom verdensbygging som i større grad har en merkbar *abstrakt-mekanisk* oppbygning. Dette vil si at verdensbyggingen vi har vært vitne til har en «synlig» funksjon i fortellingen som fortelles. I tilfellet av Gilead så er det klart at endringene som har ført til det nye samfunnsordenen metafunksjonelt er til for å muliggjøre handlingen og ikke motsatt. Handlingen kan ikke eksistere utenfor rammene verdensbyggingen har laget for handlingsrommet. De to instansene er dermed fastlåst i hverandre og viser en *heteronom verdensbygging*. Gilead blir til der karakterene trår og ikke motsatt.

Dess nærmere handlingsrommet legger seg den ekstratekstuelle verden des mer blir karakterene knyttet til de elementene som utvider mulighetshorisonen. Fortellingen om den navnløse er ikke bare fortellingen om henne, men om handlingsrommet rundt henne. De er gjensidig avhengig av hverandre. Karakteren uten handlingsrommet er en kvinne uten kontekst, og derfor også konflikt, handlingsrommet uten karakteren er fjernet sitt potensiale for konflikt. Kun i samspeilet mellom dem skapes det en fortelling. Fordi dette handlingsrommet utarbeides i en gjenkjennelse av den ekstratekstuelle verden viser den en intensjonalitet til å være delvis mimetisk og kan derfor defineres til å inneholde *heterointensjonell-heteronom verdensbygging*.

I Gethen synes karakterene å trå i handlingsrommet og ikke motsatt. Verdensbyggingen vi finner i *The Left Hand of Darkness*, er ikke bare bunden til denne ene boken alene, men til resten av Le Guins Hanish cycle: en gruppe bøker satt i samme univers. Disse er ikke satt i serie med hverandre og kan leses som hver sin bok, men det overskridende universet er det samme i dem alle. Det vil si at mange av de samme elementene kommer til å kunne bli funnet i alle bøkene. Det som er unikt for Gethens skildring er selve folket som ikke har vært i kontakt med andre utenomgethenske skapninger før. Konfliktene som oppstår kommer på bakgrunn av de kulturelle forskjellene mer enn samfunnsstrukturen som en helhet. Gethen eksisterer for å tilrettelegge handlingen, men resten av universet gjør ikke det.

Samtidig kan man forestille seg Gethen uten Genlys tilstedeværelse. Med en annen protagonist *kunne* man hatt en annen fortelling, men det kunne også ha utfoldet seg ganske likt. Det at stedene han observerer er konstruert abstrakt-mekanisk er fordøyelig i at opphavet, uansett hvor fjernt bak i tid, har en sammenheng med det ekstratekstuelle «virkelige». Dette er dermed en *heterointensjonell-autonom verdensbygging*. Handlingsrommet er så distansert fra vår egen ekstratekstuelle virkelighet at den har effekten av å være autonom, men fordi den

indre logikken til fortellingen, protagonistens opphav for det meste, antyder en kobling til jorden, og derfor også vår ekstratekstuelle virkelighet, har den fortsatt røtter der. Det går en rød tråd fra oss i dag, til Genly Ai på Gethen om 2000år. Intensjonen er *heteronom* men avstanden i tid gjør den *autonom*.

Til slutt har man fortellingen om Kvothe, hvis handlingsrom ikke er like knyttet til karakteren. Mer i forstand av at karakteren kan fjernes fra handlingsrommet og at de begge da fortsatt har potensiale for en fortelling, karakteren i en annen verden og handlingsrommet med en ny karakter. Kvothe som karakter er ikke så bunden den verdenen han reager på at han ikke kunne ha funnet veien i en annen verden, men en annen karakter kunne også ha fokusert det handlingsrommet Kvothe fokaliserer og leseren kan forestille seg det likt som når Kvothe er fokalisator. I disse tilfellene ser vi en mer utbredt form for *heteronomi* mellom karakter og handlingsrom og den mer utbredte formen for *autonomi* mellom karakter og handlingsrom. Begge reagerer på handlingsrommet, men for førstnevnte er det selve reaksjonen som generer fortellingen, mens i sistnevnte er fortellingen ikke avhengig av reaksjonen.

Til sin helt banale ende vil det si at konflikten i *The Handmaid's Tale* er forholdet mellom karakter og handlingsrom, konflikten i *The Left Hand of Darkness* er delvis forholdet mellom karakter og handlingsrom mens i *The Name of The Wind* er ikke konflikten forholdet mellom karakter og handlingsrom, det er bare der han lever. Dette gjenspeiles i verdensbyggingens *autonomi* til den ekstratekstuelle verden.

I *The Name of The Wind* har vi ulikt de to andre romanene for det første en fortidsetetisk fremstilling av handlingsrommet. Dette blir vist på flere steder, innlemmet i stedsetableringen og i samfunnsstruktur, men også paratekstuet. Ved å ha en fortidsetetisk fremtoning og andre naturlover (dvs. magi) enn de vi kjenner fra den ekstratekstuelle virkeligheten blir det skapt en *autonom verden* for handlingen å utspille seg i. Hovedkarakteren Kvothe lever i denne verdenen uten at handlingsrommet selv gjør beslag på hans utvikling. Det er hans samhandlinger med de andre karakterene som former fortellingen og de eksisterer alle i et handlingsrom som har sin egen selvregulerende logikk. Fordi karakteren er viktigere enn handlingsrommet kan vi fortsatt definere verdensbyggingen som abstrakt mekanisk, fordi den eksisterer for å innramme karakteren. Ved å etablere alle elementene i et logisk system på en naturlig måte blir synligheten av det abstrakte mekaniske fortsatt forminsket, og i noe grad ikke merkbart.

Tidsperspektivet her har en ekstra relevans når det kommer til intensjonalitet og *autonomi*. Når du plasserer en fortelling i fremtiden kan du til en viss grad komme unna med, –gitt at du ikke introduserer magi– å si at handlingsrommets mulighetsutvidelse er noe som er mulig i

fremtiden. Fremtiden er ikke kjent for oss, og det skal derfor mer til å påstå at noe ikke er mulig. Når du plasserer fortellingen intraestetisk i fortiden, støter du på problemet av at fortiden allerede er kjent for oss, historisk om ikke erfaringsmessig. Leseren vet allerede ved første avsnitt at fortellingen som skildres ikke er mulig, da stedet handlingen tar plass ikke finnes og aldri har eksistert.

For å oppnå en troverdighet i dette handlingsrommet må man derfor påstå en *autonomi* fra den ekstratekstuelle verden. Her kan vi se skillet mellom fantasy og Historisk fiksjon, hvor forskjellen i størst grad har med *autonomien* til handlingsrommet. Dette vises eksemplarisk gjennom blandingssjangeren av historisk fiksjon og fantasy, hvor handlingsrommet er en ny verden uten koblinger til vår ekstratekstuelle virkelighet, men det er et fravær av magiske krefter. Denne typen litteratur regnes fortsatt som fantasy og ikke som historisk fiksjon, på basis av det uvirkelige handlingsrommet. *Autonomiteten* fra den ekstratekstuelle virkeligheten skaper en automatisk sjangerinndeling, som til tross for fraværet av magiske krefter, fortsatt setter fortellingen inn i fantasysjangeren.

Det som gir fantasy sin tidsetetikk er fortsatt plukket fra den ekstratekstuelle virkeligheten og historie gjennom historiske kronotoper. Motsatt kan vi se hvordan SFs steder ofte unnviker historiske kronotoper og isteden bruker teknologi som intraestetikk, for bedre å skildre fremtiden. Dystopisk litteratur bruker ofte historiske kronotoper, men inverterer disse for å skape en uhyggelig effekt, hvor fremtiden har blitt til fortiden.

Fortellerposisjon har også stor innvirkning på handlingsrommets troverdighet. Felles for de tre romanene som er analysert i denne oppgaven er at leseren til en viss grad blir delaktig eller «vitne» i selve fortellerhandlingen. I *The Handmaid's Tale* er det snakk om at den navnløse har blitt smuglet ut av Gilead, og bruker tiden sin i etterkant av hendelsen beskrevet til å gjøre opptak av hennes opplevelser. Vi får lite innblikk i hennes motivasjon for dette annet en å skape et historisk bevis for hva som har skjedd, inne i Gilead. I *The Left Hand of Darkness* synes det nesten som Genly Ai setter sammen tekstene på trass: for å hevne sin venns skjebne, og for å gi ham navnet sitt tilbake, ikke som forræder men som helt. Den innledende tonen, som først kan leses som hovmod, har en form av maktesløshet sett i lyset av slutten av boken. Fortellingen er også her «skrevet» ved hjelp av et stemmeopptak, tatt ut ifra Genlys egen innrømmelse på isbreen. Den implisitte leseren er en leser som eksisterer intradiegetisk, på samme måte som den første romanen, det vil si at det er en implisitt leser til å begynne med. Tekstene er skrevet, eller i disse tilfellene spilt inn, for at *noen* skal lese dem.

I siste bok, *The Name of The Wind*, ser vi hvordan det finnes en implisitt leser i diegesen, men denne samsvarer ikke med den faktiske leseren. Den implisitte leseren er leseren av

krønikerens fullførte bok, men det er ikke denne teksten leseren får tilgang på. I stedetfor blir de «vitne» til Kvothes fortellerhandling, og gjentatte ganger blir de påmint om dette gjennom de gjentatte kapitlene skrevet i tredjeperson. Leseren er ikke en implisitt leser i effekt, men en implisitt flue på veggen i Kvothes vertshus.

Det er rent tilfeldig at alle disse bøkene har dette auditive trekket, men effekten av trekket viser seg sjangermessig i spekulativ litteratur som en helhet. Ved å la karakterene fortelle narrativet separerer leseren forfatteren fra verket og dette er med på å skape en virkelighetseffekt. Forfatteren eksisterer i vår ekstratekstuelle verden, de kan snakke om den og komme med sine innvendinger av hva som var intensjon og hensikt, men dette forsvinner når man sitter og leser teksten. Forfatterens eksistens i den ekstratekstuelle verden er et brudd i virkelighetsillusjonen, for hvis de eksisterer (har eksistert) så eksisterer ikke den navnløse, Genly Ai eller Kvothe. Når teksten skilles fra forfatteren intratekstuelt så er det som om verket selv er blitt plukket fra en annen verden (eller tid) og blitt plassert i «vår verden» som en anakronisme. Et dokument som har reist gjennom tid.

Selv om alle disse bøkene inneholder varierende former for fokalisering ligger fortellerbyrden og derfor også eksposisjonsbyrden på karakterene og ikke på forfatteren. Det er karakterene selv som er autoriteten for deres eget handlingsrom. Det er karakterene som lever i handlingsrommet som vet noe om det og derfor får lov å informere leseren om hva de lever i. Forfatteren separeres her fra teksten på en måte som er med på å skape en virkelighetsillusjon for verdenen som finnes i boken. Når leseren blir påminnet at forfatteren eksisterer i den ekstratekstuelle verdenen blir de også påminnet at handlingens verden ikke eksisterer. Separasjonen av forfatteren av teksten i kombinasjon med en etablert indre logikk gjør at leseren blir overbevist om det som ikke er virkelig er virkelig: det virkelige ikke-virkelige.

Kildeliste:

- Auerbach, E. (2005). *Mimesis*. Gyldendal
- Atwood, M. (2016). *The Handmaid's Tale*. Random House.
- Attebery, B. (2012) «Structuralism» i James, E., & Mendlesohn, F.(red) . *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). «Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes Towards a Historical Poetics» i *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.
- Barthes, R. (2003). «Virkelighetseffekten», i *Moderne litteraturteori: en antologi*. Kittang, A.(red) (s.73-79) Universitetsforlaget
- Brooks, C. (1959). *Understanding Fiction [by] Cleanth Brooks [and] Robert Penn Warren*.
- Cawthorne, N. (2012). *A Brief Guide to J.R.R. Tolkien: The Unauthorized Guide to the Author of The Hobbit and the Lord of the Rings*. Robinson Press.
- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Guin, U. K. L. (2017). *The Left Hand of Darkness*. Gollancz.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion (New Accents) (1st ed.)*. Routledge.
- James, E., & Mendlesohn, F. (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press.
- Rothfuss, P. (2007). *The Name of the Wind*. Orion Publishing
- Todorov, T.,(1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press.
- Zola, E (2006). «Frå Den eksperimentelle romanen» i Eide, E., Kittang, A., & Aarseth, A. (red.) *Klassisk litteraturteori: en antologi*. (s.281–286) Universitetsforlaget
- (2006). first contact. In Prucher, J. (Ed.), *The Oxford Dictionary of Science Fiction*. : Oxford University Press. Retrieved 30 May. 2023, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678-e-216>
- (2006). world-building. In Prucher, J. (Ed.), *The Oxford Dictionary of Science Fiction*. : Oxford University Press. Retrieved 30 May. 2023, from

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678-e-868>.

