

# «To move a horror skilfully»

Galskap og skrekk i to noveller av Edgar Allan Poe og  
Nathaniel Hawthorne



Lea Widding Bakken

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Våren 2021

# INNHold

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>4</b>
1.1 Innledende betraktninger .....	4
1.2 Framgangsmåte og problemstilling .....	5
1.3 Teoretiske betraktninger .....	7
1.3.1 Skrekk i den romantiske litteraturen.....	7
1.3.2 Fantastisk litteratur .....	8
1.3.3 Novellesjangeren: den uhørte begivenheten.....	9
1.3.4 Amerikansk litteratur: hjemløshet og skrekk.....	13
1.4 Valg av skjønnlitteratur .....	15
<b>2. OM Galskap som tema i litteraturen.....</b>	<b>19</b>
2.1 Galskap i antikken .....	19
2.2 Galskap i romantikken.....	22
2.3 Galskap og normalitet: det fremmedgjorte mennesket.....	29
<b>3. EDGAR ALLAN POE – «A TERRIBLE EXPERIENCE BEING CONVEYED» .....</b>	<b>33</b>
3.1 Litterær inspirasjon.....	33
3.2 Den svarte romantikken og femme fatale.....	35
3.3 Oppvekst og påvirkning .....	36
<b>4. «THE TELL-TALE HEART» - ET VRANGFORESTILT SINN .....</b>	<b>38</b>
4.1 Galskap og skrekk i «The Tell-Tale Heart» .....	38
4.2 Den gamle mannen.....	41
4.3 Synssansen: det uhyggelige og det «uhjemlige» .....	42
4.4 Jegets panikk: lyden av en klokke innhyllet i bomull .....	44
4.5 Det delte selvet .....	46
4.6 Romantikkens sukk .....	48
4.7 Jegets galskap.....	48
<b>5. NATHANIEL HAWTHORNE – «THE TRUTH OF THE HUMAN HEART» .....</b>	<b>51</b>
<b>6. «RAPPACCINI'S DAUGHTER» - VITENSKAPENS DESTRUKTIVE KREFTER .....</b>	<b>55</b>
6.1 Inspirasjon og forbindelser .....	58
6.2 Kjærlighet, skrekk og galskap .....	59
6.3 En annerledes «femme fatale».....	61
6.4 Beatrices undergang .....	62
6.5 Vitenskapens destruktive krefter .....	65
6.6 Vitebegjærets destruktive krefter .....	67
6.7 Menneskets avstand og forbindelse til naturen .....	69
6.8 Beatrice og hagen som symboler.....	70

6.9 En proto-sjanger .....	72
<b>7. GALSAP, ØYNE, KJÆRLIGHET OG SKREKK. EN SAMMENLIGNING AV NOVELLENE .....</b>	<b>74</b>
7.1 Øyet og det «uhjemlige» .....	74
7.2 Interessant og bisart: den amerikanske novellen .....	77
7.3 Skrivestil og skrekk: «the gloom and terror may lie deep» .....	78
7.4 Konklusjon .....	82
<b>8. LITTERATURLISTE .....</b>	<b>84</b>
<b>9. SAMMENDRAG/ABSTRACT .....</b>	<b>87</b>

*En stor takk til Peter Svare Valeur for presis veiledning og støtte gjennom hele året. En videre takk til pappa som har fungert som substituerende veileder, og mamma for all moralsk støtte. Takk til alle hyggelige litteraturvitere på lesesalen som har gjort skrivehverdagen bedre. Men først og fremst takk til Jonas som har gjort livet mitt så fint innimellom skriveprosessen.*

# 1. INNLEDNING

## 1.1 Innledende betraktninger

Idéhistorisk kan vi føre myten om den geniale kunstneren helt tilbake til antikken. Synet på denne skikkelsen har endret seg mye gjennom de ulike litterære epokene. I denne undersøkelsen vil jeg se på denne tradisjonen i sitt opphav før jeg knytter den opp mot forandringene den gjennomgår i romantikken. Poenget vil være å vise hvordan idéen om galskap, og hvilke konsekvenser det kan føre til, framstilles i det skjønnlitterære i den senromantiske epoken. Forfattere som har følt på en sterk påkjenning i sinnet, i ulik grad tilnærmet psykiske lidelser, vil i sine tekster gå i dialog med en allerede eksisterende forestilling om tilknyttingen mellom kreativitet og galskap. Dette gjelder både galskap som drivkraft, og galskap som tematisk utfoldelse. Slik vil de gjennom sin litteratur skrive sin versjon av en gammel myte som ofte deler røtter med poesiens opphavsmyster. I denne tradisjonen er veien ofte kort til påstander om egen genialitet og om at galskapen er å betrakte som et delvis gode.

I denne historiserende konteksten mener jeg at det er mer aktuelt å bruke ordet galskap fremfor andre mer kliniske eller spesialiserte begrep, ettersom det jeg vil undersøke er forfatteren og tekstens forhold til en litterær tradisjon.

De to skjønnlitterære tekstene jeg skal se på har begge opphav i midten av 1800-tallet. Grunnlaget for valget av disse novellene er romantikkens forhold til, og opphøyning, av galskap. Til galskap knytter jeg romantiske tendenser som normoverskridelse, mani, irrasjonalitet og søken etter det sublime. Måten galskap ble forstått på i romantikken skiller seg på et avgjørende punkt fra måten det ble ansett i opplysningstiden, på den måten at man nå hadde et positivt forhold til galskap. I tillegg ble galskap som tema etter hvert hyppig brukt for å skrive skrekkinngytende fortellinger. Grunnlaget for romantikernes interesse for galskap og skrekk var deres reaksjoner på opplysningstidens rasjonalitet- og fornuftprinsipp; nå ville man fordype seg i ekstreme følelser, mystikk og velbehagelige gys. Romantikkens galskapsforståelse deler samtidig flere røtter og andre forbindelseslinjer med antikken, som gjør det interessant å kaste et blikk på antikkens galskapsforståelse.

Ved siden av galskap vil jeg også se på skrekk, som jeg mener har en klar sammenheng med galskap. Slik jeg vil vise, er skrekk-elementene et framtrødende aspekt ved romantikkens galskapstematikk, og det kommer særlig godt fram i de to noveller jeg vil se på. Skrekkromaner og skrekknoveller var vanlige i romantikken, og hadde en klar forbindelse til den gotiske romanen som ble popularisert i andre halvdel av 1700-tallet. Men det er først med de

amerikanske forfatterne Poe og Hawthorne at skrekken virkelig blir nærmest hovedsaken, selve det litterære nervepunktet. Og som sagt er skrekk og galskap intimt forbundet hos dem. I både Poe og Hawthornes noveller vil vi møte på talentfulle, normoverskridende og moralsk tvilsomme karakterer, som bidrar til novellenes skrekkinngytende effekt. Særlig Poe nærmest dyrker skrekken i «The Tell-Tale Heart» (1843) og flere av sine fortellinger. Hawthorne på sin side vekker også de samme følelsene i «Rappaccini's daughter» (1844), men med en annen stil og tilnærming enn Poe. Selve ordet horror blir brukt til stadighet i løpet av novellene, og er et naturlig holdepunkt i undersøkelsen av deres noveller.

## 1.2 Framgangsmåte og problemstilling

Først er det nødvendig å trekke opp et bakteppe om skrekk i romantisk litteratur, og amerikansk litteratur i denne samtiden, som grunnlag for den etterfølgende framstillingen og drøftingen av de to forfatternes noveller, som er oppgavens hovedfokus. Interessen for skrekksjangeren var utbredt over flere landegrenser, og dermed ser jeg det nødvendig å gjøre greie for hvorfor de to novellene passer til undersøkelsen min, ved å redegjøre for novellene både på grunnlag av nasjonalitet og sjanger. For å gi et helhetlig bilde av tradisjonen om galskap og genialitet vil jeg deretter kartlegge viktige idéhistoriske holdepunkt vi finner om dette. De videre skjønnlitterære analysene vil likevel ta for seg galskap som *tema*. Ettersom de to novellene denne oppgaven undersøker ble skrevet på 1800-tallet, en periode der galskapen treffer sitt kunsthistoriske klimaks, spiller det en stor rolle å se på de idéhistoriske tendensene for at det tematiske skal gi bedre mening.

Grunnlaget for å knytte galskap og normoverskridelse til skrekk er konsekvensene de to faktorene kan føre til. Hvis et manisk og irrasjonelt sinn, overbevist om sin rettmessighet, utfører en gjerning kan dette få skrekkinngytende og fryktelige konsekvenser. Som et eksempel på dette kan man se til de katastrofale følgene når doktor Frankenstein ønsket å kreere et menneske (dette eksempelet vil jeg utdype mer etter hvert i Mary Shelleys roman). I de to novellene jeg skal ta for meg i denne undersøkelsen vil jeg se på hvordan de to forfatterne bruker galskap for å vekke skrekk i leseren og novellens andre karakterer. Det vil bli klart at det å «move a horror skilfully» blir noe de amerikanske forfatterne i romantikken blir svært gode på (Baym et. al. 1989: 340). Slik det allerede ble hevdet på 1800-tallet, og slik vi vil se i løpet av denne oppgaven, var det nettopp de amerikanske forfatterne som hadde kommet lengst når det gjaldt å skrive frem, stimulere og håndtere skrekk i litteraturen.

Jeg vil heller ikke gjøre en patologisk undersøkelse mellom forfatter og tekst. Samtidig vil mye av denne oppgaven handle om psykologi og psykiatri, der galskap i seg selv sikter mot patologi, men i dette tilfellet gjelder det karakterenes galskap uavhengig av forfatteren. Jeg vil se nærmere på hvordan man ser galskap tematisert i narrativet, og hvordan dette spiller på en gammel tradisjon om galskapens opphav.

For å framstille galskap som tema, som brukes for å vekke følelser av skrekk, har jeg valgt for meg to amerikanske noveller, av Edgar Allan Poe og Nathaniel Hawthorne. Disse skrev begge i løpet av første halvdel av 1800-tallet og utover århundret, epoken jeg allerede har plassert i overgangen fra romantikken til senromantikken. Grunnlaget for valget av disse falt seg naturlig i løpet av arbeidsprosessen på grunn av hvor godt de egnet seg, ettersom begge forfatterne er kjente for sine skrekkelige noveller.

Om hvorfor novellesjangeren egner seg godt i en undersøkelse av galskap og skrekk vil jeg vende nøyere tilbake til. Et viktig moment her er samtidig at jeg har valgt to *amerikanske* noveller. Jeg skal se nærmere på hva dette innebærer før oppgaven går videre. Landet USA er historisk sett særdeles nytt, og deres litterære tradisjoner bærer åpenbare konsekvenser av dette. I mangel på egne tradisjoner å skue tilbake til måtte landet kompensere for dette med å hente fra andre kontinenter (særlig Europa) og å skape noe nytt. Noe nytt er kjernepunktet her.

Ettersom denne oppgaven vil ta for seg galskap som tema er det ikke de to forfatternes galskap jeg skal undersøke (her er det viktig å understreke at man neppe har grunnlag for å si at Poe og Hawthorne var gale, selv om de ganske sikkert var høyst ustabile, og hva gjelder Poe, kanskje manisk depressive skikkelser), men hvordan galskap tilføres novellenes karakterer i en henvisning til den idéhistoriske myten om det gale geniet. På denne måten ser jeg at de to romantiske forfatterne er inspirerte til å undersøke denne myten innad i sine egne verker. I begge novellene finnes det karakterer der deres galskap får dem til å ta skrekkelige avgjørelser.

Som Buvik skriver er galskap «uløselig en del av det menneskelige – som realitet og som potensialitet» (Buvik 1998: 108), men *hvilke konsekvenser oppstår når galskap i skjønnlitteraturen bryter fundamentale normer tillagt samfunnet? Og hvordan bruker Poe og Hawthorne dette til å mane fram skrekk i sine to noveller?*

### 1.3 Teoretiske betraktninger

Et viktig skille jeg finner det nødvendig å poengtere innenfor tradisjonen om galskap og genialitet er forskjellen på galskap som mental kreativ drivkraft, og galskap som tema. Galskap omtalt i denne oppgaven vil alltid vise til en av de skjønnlitterære karakterene. Definisjonene som brukes av ordet galskap i denne oppgaven er tilstander som irrasjonalitet, mani og entusiasme. Grunnlaget for at denne formen for galskap har et forhold til genialitet eller normoverskridelse er at disse tilstandene kan trigge mentale prosesser slik at de går fortere, vanlige tankeganger erstattes av nye, eller at manien endrer ens persepsjon. Genialitet forbinder jeg i denne oppgaven med en høyere form for enten intelligens, dyktighet eller overnaturlige fysiske begavelser. Samtidig er genialitet per definisjon noe normoverskridende, som ikke følger visse regler pålagt samfunnet. Sammen med galskap får dette de følger at individet anser seg selv som noe tilnærmet et overmenneske; noe som aldri ender i annet enn katastrofe (dette vil jeg komme tilbake til). Om det er galskapen som produserer genialiteten eller om genialiteten er noe som alltid var til stede i underbevisstheten som nå framprovoserer galskapen, vil jeg ikke trekke en konklusjon om, men det synes klart at de to faktorene drar nytte av hverandre.

#### 1.3.1 Skrekk i den romantiske litteraturen

Allerede i den gryende romantikken ble det skrevet skrekkhistorier og teoretiske beretninger om hvordan man best mulig oppnådde en god grøsset. Skrekk var noe man ble opptatt av i romantikken, der Ann Radcliffe (1764-1823) og hennes gotiske romaner var viktige premissleverandører for denne estetikken. Som allerede nevnt gikk man i romantikken bort fra opplysningstidens fokusering på fornuft og rasjonalitet ved å oppsøke det mystiske. Dermed så man en gryende interesse for overnaturlige krefter, galskap, det hjemsøkte, overnaturlige krefter, forfall og sammenbrudd for å mane fram skrekkelige fortellinger. Om skrekk i litteraturen skrev Radcliffe et essay med tittelen «On the Supernatural in Poetry» (som ble utgitt etter hennes død i 1826), der hun blant annet definerer det gotiske, og sier en god del om skrekk. Skrekk er noe som rykker oss ut av oss selv, og skaper uro og ubehag. Slik er det noe rystende, og taler for en litteratur som ikke setter seg fore kun å behage leseren, men også å skake hen opp. Det er dette Ann Radcliffe skriver om i sitt essay, og som på mange måter er noe nytt med den romantiske litteraturen – at den vil ryste leseren langt inn i sjelen. I essayet trekker Radcliffe frem begrepene terror (redsel) og horror (skrekk), og setter i samme stund et stort skille mellom



dem. Hun hyller følelsen av redsel som en innsikt til det sublime, mens skrekk kun er en fryktingytende følelse, som ikke kan vekke det sublime, men snarere lamslår fantasien på en destruktiv og lite fruktbar måte; «Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them» (Radcliffe 1826: 6).

Radcliffe hyller det obskure, og usikkerheten som følger den, for at det lar noe være igjen til fantasien. Slik oppstår det obskure for henne som en kilde til det sublime: «[No one] anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?» (ibid).

Poe og Hawthorne var utvilsomt kjent med Radcliffes arbeid, men de synes å ha en annen tilnærming til begrepet skrekk enn henne. Skillet mellom redsel og skrekk hos Radcliffe synes å være bygd opp mellom «life» (terror) og «annihilation» eller død (horror). For Poe og Hawthorne var det destruktive – lammende, paralyserende og margstjålne – ofte mer interessant enn det levendegjørende, og dermed er det på mange måter naturlig at de var mer opptatt av «horror». Dette skillet mellom de to amerikanske forfatterne, og den engelske Radcliffe, synes enda tydeligere i og med at der hun ønsker at terror skal utvide leserens sjel, ønsker Poe og Hawthorne å lamme leseren ved å legge vekten på skrekk, som; «contracts, freezes, and nearly annihilates» (ibid). I så måte er skrekk noe infernalsk; for både Poe og Hawthornes noveller er opptatt av ondskap og dens sammenheng med skrekk. Grunnen til at jeg er interessert i den amerikanske romantikken er at Poe og Hawthorne går lenger enn den engelske Radcliffe; for hos amerikanerne er det nettopp den mer radikale og destruktive skrekken (horror, ikke terror) som er hovedsaken. Her kan det kanskje spekuleres i at nettopp denne mer radikale tilnærmingen vi finner hos amerikanerne også har en sammenheng med at disse forfatterne i større grad enn de engelske forfatterne var preget av den mørke og fantastiske tyske romantikken, og ikke minst E. T. A. Hoffmann.

### 1.3.2 Fantastisk litteratur

E. T. A. Hoffmann vil vise seg som ganske viktig for denne undersøkelsen. Han skrev i en periode litt før Hawthorne og Poe, ettersom han levde mellom 1776-1822. Han kan sies å ha vært en fanebærer for mye av litteraturen som ble skrevet i romantikken, og i dag kan han kalles for en erkeromantikker. Særlig var han kjent for «fantastisk» litteratur. Det vil si litteratur som

handler om overnaturlige ting, der leseren aldri helt får taket på om det hen leser er realitet eller fantasi. Ofte møter man det drømske, mystiske, groteske, eliksirer og alkymi i Hoffmanns skrifter. Han var lite ansett i samtiden, men hadde stor betydning for neste generasjons forfattere; som for eksempel Hawthorne, Poe, Emily Brontë, Honoré de Balzac, Nikolaj Gogol og mange flere.

Tzvetan Todorov er berømt for sin utlegning av hva fantastisk litteratur er, med verket *Introduction à la littérature fantastique* som ble utgitt i 1970. Som utgangspunkt vet man at fantastisk litteratur er en subsjanger som er kjent for en tvetydig framstilling av overnaturlige krefter. For leseren kan det oppstå en uhyggelig følelse når man først blir presentert for overnaturlige fenomen, men dette blir ofte gitt en rasjonell forklaring i verkets slutt. Dette er noe man kjenner igjen fra gotisk litteratur, som for eksempel fra Ann Radcliffe eller Poe og Hawthorne. I andre tilfeller blir det fantastiske bekreftet som noe reelt. Todorov deler det fantastiske inn i et system som gjør det lettere å forstå dets betingelser. Den viktigste følelsen fantastisk litteratur skal forsøke å vekke er en nøling; leseren skal være usikker på om hendelsene som foregår har en naturlig eller overnaturlig forklaring. Denne følelsen skal vekkes i både leseren, samtidig som det skal speile seg i verkets karakterer. Fantastisk litteratur kan også framstille drømmer, der leseren og karakterene er usikre på om det som skjer er virkelig eller ikke. I det øyeblikket en avgjørelse blir tatt avsluttes det fantastiske elementet: dermed synes det klart at den viktigste faktoren ved fantastisk litteratur er usikkerheten og nølingen, og den uhyggelige følelsen dette vekker. Slik vi vil se, utgjør det fantastiske en viktig dimensjon i novellene jeg skal se på: «The Tell-Tale Heart» og «Rappaccini's daughter».

### 1.3.3 Novellesjangeren: den uhørte begivenheten

I denne oppgaven vil jeg undersøke to noveller. Novellen som vi kjenner den i dag, og ikke minst den såkalte «short story», er en forholdsvis moderne litterær sjanger. Den unndrar seg et hvert forsøk på en enkelt eller enkel definisjon. Her vil jeg gi et lite innblikk i ulike teoretiske innvendinger til sjangeren. Nadine Gordimer understreker dette faktum i en introduksjon til hennes *Selected stories*, der hun oppsummerer novellen grovt sett slik:

A short story *occurs*, in the imaginative sense. To write one is to express from a situation in the exterior or interior world the life-giving drop – sweat, tear, semen, saliva – that will spread an intensity on the page; burn a hole in it (Gordimer 1975: 3).

I dens nåværende korte form kan novellen spores helt tilbake til 1300-tallet og Boccaccios fortellinger i *Dekameronen*. Man skrev noveller også i etterkant av Boccaccio, men det kan hevdes at særlig med romantikken fikk denne sjangeren en opptur, hvor den ble formet tilsvarende det novelleformatet vi bruker i dag. Som navnet tilsier, handler sjangeren om «det nye». Marit Grøtta skriver i *Litterære bagateller*, der hun spesifikt omtaler romantikkens kortformer, og vektlegger nettopp dette:

Ettersom 'det nye' står utenfor noen kjent sammenheng, setter det innbildningskraften i bevegelse, og er derfor en høyaktuell kategori for all estetisk tenkning. I de romantiske genrene er det nettopp det nye, det interessante og det bisarre som står i fokus, og slik settes kjente begreper og forestillinger i bevegelse (Grøtta 2009: 96).

«Det nye» utfordrer alle nedarvede tankesett, og peker sådan mot det ukjente, uavklarte og ubestemmelige. Det tvinger, som Grøtta påpeker, innbildningskraften i gang ettersom man ikke kan ty til vanlige referansepunkt. At de romantiske sjangrene tar for seg det bisarre er vi kjent med, men hva rommer egentlig det bisarre? Om vi tar en liten reise i det bisarres etymologi finner vi røtter fra 1200-tallets Italia der det kunne bety noe uforutsigbart, eksentrisk eller merkelig. Vi finner igjen spor av dette i fransk på 1500-tallet der det kunne bety noe fantastisk eller rart. Videre føres dette til engelsk der det kan bety noe fantastisk, grotesk eller merkelig. Samlebegrepet galskap rommer alle disse beskrivelsene og mer, og er i likhet med «det nye» en utfordrer av allerede kjente kategorier og nedarvet fornuft. Novellesjangeren har med andre ord inkorporert det bisarre, det selsomme, det vrenge, det underlige og det gale i selve formen, rent bortsett fra at den er ideelt egnet til å tematisere dette også. En rekke noveller fra samtiden og fram til i dag handler om galskap; for eksempel Maupassants «L'Auberge» (som var forelegg for filmen «The Shining») og «Le Horla», Gogols «En gal manns dagbok», Hoffmanns «Sandmannen», B. S. Ingemanns «Det tilmurede værelse», Poes «The Fall of the House of Usher» og «The Tell-Tale Heart», og Hawthornes «Ethan Brand» og «Rappaccini's daughter».

At novellen egnes godt til å tematisere galskap synes allerede hos den første som funderte en teoretisk refleksjon av novellesjangeren; Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Han var en etablert figur i perioden som delvis overlapper med romantikken. Hans kriterier for at en novelle skal skille seg fra en vanlig fortelling er at det skal foregå en *overraskende hendelse* eller *uhørt begivenhet* (Gullestad et.al. 2018: 44). Denne begivenheten oppleves som novellens kulmineringspunkt, der man opplever innsikt i det fortellingens realiteter åpenbarer seg. Dette punktet i novellens hendelsesforløp forutsier at noe har blitt holdt skjult for leseren og/eller karakterene frem til nå, eller at uante krefter setter ens perspektiver på hodet. Dette samsvarer med «det nye» og galskapens forutsetninger; overskridelse og opplevelse av det sublime

utfordrer innarbeidede normer og fornuft. Det er for dem som er vitne til galskapen fra utsiden at den overraskende hendelsen fremstår som noe overskridende, mens for «de gale» vil det ikke oppleves som noe særdeles opprørende.

Kort tid etter Goethe bidrar Edgar Allan Poe (1809-1849) til novellesjangeren. Han ansees som en av de mest innflytelsesrike til å bidra til forståelsen av novellen, både i teori og i praksis. Hans velkjente påstand tilsier at novellen skal kunne «be read in one sitting» for derved å kunne oppnå en enhetlig effekt på sine lesere (40). En slik definisjon gjør oss oppmerksomme på mer enn bare spørsmålet om lengde. Den legger samtidig stor vekt på verkets *effekt*. For å oppnå en enhetlig effekt er det viktig at hver setning er med på fremme den ønskede effekten. I tillegg er det viktig at man ikke viser direkte til novellens formål. Slik bygges sakte, men sikkert, et helhetlig bilde for leseren. På grunn av at novellen bare konsentrerer seg om det viktigste, stiller den bedre enn romanen til å framstille en enhetlig effekt, ettersom dens lengde tilsvarer at man kan lese seg ferdig i løpet av en økt, og man forblir i novellens univers uten avbrytelser eller impulser fra omverdenen.

Poes teorier om novellen kommer blant annet fra lesning av den amerikanske forfatteren Nathaniel Hawthorne (1804-64). I en anmeldelse av Hawthorne utbryter Poe at: «every word tells, and there is not a word which does not tell» (Arvin 2011: xiii). De var begge to svært beleste, og inspirerte av forfattere som E. T. A. Hoffmann og Washington Irving sine bidrag til novellen som sjanger, men det er de senere romantikerne som virkelig forandrer novellen til slik vi kjenner den i dag. De ønsket en innoverskuende sjanger som ga rom for ettertanke og kontemplasjon. Hawthorne tillot en bevegelse bort fra en streng realisme for å bedre kunne undersøke «the truth of the human heart» (Besner et.al 1991: x). Hawthorne fant det slik at «'the gloom and terror may lie deep'» i hjertet, men han ser lenger enn til Poes rene grøssernoveller for «'deeper stil is the eternal beauty'» (1).

Poe foretrakk å kalle novellene sine «short stories». Noen mener at det er en viss forskjell på novellen og short stories. Om vi bruker de engelske termene for å inndele litterære sjangre finnes det en viss forskjell mellom en «short story», en «novelette» og en «novella». Grovt sett kan vi si at disse skilles på grunnlag av lengde, og med det har de i ulike grad rom for underliggende plot og tematisk utfoldelse. En «short story» er den korteste varianten av disse, og skal bare tematisere en enkelt hendelse eller episode. Dette tilsvarer nærmere det essensielle i Poes teori om novellen; ønsket om å oppnå en enhetlig effekt på leseren, som bare er mulig å oppnå om det foregår en utfoldelse av kun én enkelt hendelse.

For å fjerne misforståelsen om at novellen bare er en kortere og mindre betydningsfull versjon av romanen har det vært viktig for visse novelleforskere å undersøke hva novellesjangeren kan få til, som romanen ikke kan. Den amerikanske litteraturforskeren Norman Freidman presiserer to grunner til hvorfor novellen er kort. Enten finnes det noveller som handler om en begrenset tematikk som kan formidles med få ord, ellers finnes det noveller som omhandler mer omfattende tematikker, men som på grunn av en økonomisk skrivestil oppnår en fortettet effekt. Litteraturforsker Hans H. Skei kombinerer både Goethe, Poe og nye ideer når han skriver at novellen:

synes å ha en særlig evne til å beskrive høydepunkter og krisesituasjoner, eller vårt møte med det ukjente og farlige ... Den søker nesten alltid å gi en følelse av finalitet, av at motsetninger blir opphevet, likheter blir avslørt, kriser blir opphevet, slik at helhet og fullstendighet er et markert kjennetegn (Gullestad et. al 2018: 42).

Som sagt er det vanskelig å forenkle en definisjon av novellesjangeren. Et av problemene som oppstår, som med de fleste andre sjangre, er unntakene; «For hvert kjennetegn novelleteoretikerne setter opp – utover lengden – vil man høyst sannsynlig kunne finne en mengde unntak så snart man viser til faktiske tekster» (43). Et forsøk på å løse dette problemet er å skille mellom ulike typer noveller. Her finner vi definisjoner som blant annet klassiske noveller og moderne noveller. Likevel forsøker Søren Baggesen seg på en grensdraging når han gir novellen tre primære kjennetegn. For det første må det finnes en «*styrende forteller* som i retrospekt beretter om noe som allerede har skjedd» (44). Videre legger han også vekt på *begivenheten*. Det siste punktet tilsier at novellen skal inneholde et determinasjonspunkt. I dette legger han en slags todelt forståelse. Det kan altså både gjelde en «overraskende vending i handling» eller «det som tidligere er blitt fortalt brått fremstår i et helt nytt lys» (ibid).

At det eksisterer en tydelig sammenheng mellom novellesjangerens *effekt* og *uhørte begivenhet*, og galskap som bisarr, overskridende, sublim og genial er det ingen tvil om. Den enhetlige effekten og det faktum at novellen kan leses «in one sitting» danner samtidig et godt grunnlag for at sjangeren er ideell til å skrive skrekkhistorier, ettersom følelsen av skrekk ikke avbrytes av omverdenen (40). Nå gjenstår det for meg å understreke dette ved å eksemplifisere. I dette oppdraget finner jeg det godt å bruke ingen andre enn noen av dem som sto bak novellen som sjanger; Poe og Hawthorne.

### 1.3.4 Amerikansk litteratur: hjemløshet og skrekk

I boken *Nobody's home* (1993) gjør Arnold Weinstein et forsøk på å definere hva amerikansk litteratur innebærer. En del av dette går ut på faktorer vi allerede kan si oss kjent med. USA er landet som ble kjent for å være mulighetenes og frihetens land – friheten til det Weinstein kaller «self-making»: altså muligheten til å bli hva man vil, samme hvilken bakgrunn man kommer fra (Weinstein 1993: 3). Weinstein kaller den amerikanske litteraturen for et «language of freedom»; det vil si historier om frihet, som samtidig forsøker å frigjøre oss (6). Denne friheten spiller også på ytringsfrihet og muligheten til å endre på historie og kultur. Her skiller amerikansk litteratur seg fra britisk og europeisk mener han, ettersom USA ikke har den samme mengden av kulturhistorie man må forholde seg til, men viktigst av alt så amerikanerne på kulturhistorie som noe foranderlig. Dette er i tråd med den amerikanske idéen om kontinuerlig «self-making» eller søken etter identitet. Man behøver aldri stå fast et sted om man ønsker å komme seg videre. «Self-making» handler også om flytende identitet, og at selvet ikke er gitt. Samtidig gir det en følelse av å være «ingen», som om man ikke har noe å falle tilbake på. Dette er noe vi også finner hos Poe, men særlig hos Hawthorne. Han beskrev seg selv på et tidspunkt som «the obscurest man of letters in America» (Martin 1983: 11).

Weinstein hevder at dette fører til enda en fordel ettersom det betyr at litteraturen potensielt kan inneholde et større meningsmangfold. Om litteraturen ikke må skrives på en spesiell måte, må ikke fortolkningen heller følge et innforstått mønster. At amerikansk litteratur kan by på flere meninger kan bety at det inneholder flere tegn. Weinstein kaller denne delen av amerikansk litteratur for en semiotisk parade: «We find in American fiction a parade of semiotic projects in which 'markers' are strewn everywhere, overturning our conventions of center and margin» (6).

På starten av 1800-tallet var USA på flere måter et lite land, i alle fall i litterær skala. Det var få forlag og forfattere i virksomhet, og utslaget av dette var at de fleste som arbeidet i den litterære verden kjente til hverandre eller hadde noe med hverandre å gjøre. Mange av dem hjalp hverandres karrierer i gang; for eksempel da Washington Irving overbeviste et forlag om å utgi den til da ukjente Herman Melville, eller da Poe valgte å skrive en god kritikk om Hawthorne. Ettersom verden ikke var så lett tilgjengelig enda (det tok sin tid før dampbåter og jernbaner erstattet tregere framkomstmiddel) levde de fleste under de samme forholdene hele livet, bortsett fra noen få reiser, og dette påvirket naturligvis skrivematerialet. Mange, blant annet Hawthorne, drømte seg bort fra hjembyene sine for å oppnå flere opplevelser å skrive om. Når verden utenfor etter hvert ble lettere å oppsøke var det mange som utnyttet sjansen. Vi vet

for eksempel at både Hawthorne og Poe hadde arbeidsoppdrag i England en periode, og reiste rundt i Europa.

Selv om noen opplevde deler av en større verden på små reiser innenlands, hadde ikke de fleste forfatterne et mål om å nå et internasjonalt publikum med sine litterære karrierer. Deres forlag og ønskede publikum oppholdt seg stort sett i New York, Philadelphia og Boston (som på denne tiden var svært små byer i forhold til deres størrelser i dag). Irving var en av de første til å bevise at amerikanere kunne oppnå et internasjonalt publikum når han utga essay- og novellesamlingen *The Sketch Book* i 1819-20. En lov om nasjonal opphavsrett kom i stand i 1790, men det var ikke før 1891 at en internasjonal opphavsrett finner sted (Baym et. al. 1989: 337). Dette bidro til å gjøre det vanskeligere for forfattere å gjøre et levebrød ut av forfatterskapet ettersom de fikk så dårlig betalt for sine verker.

I jakten på sin egen nasjonallitteratur mente de fleste amerikanere på 1700-tallet at ingen god litteratur kunne bli skrevet uten referanser til britisk og europeisk litteratur. Alle de utdannede født sent i det attende århundret eller tidlig i det nittende ble opplært i det samme litterære arvematerialet som britene (blant annet Shakespeare, Edmund Spenser, John Milton, Samuel Johnson m.fl.). Amerikanerne var heller ikke sene med å reagere på de romantiske tendensene som grydde i England (deriblant Wordsworth og Coleridge) ettersom europeiske framskritt i kultur, religion, vitenskap og politikk var lett tilgjengelig for amerikanerne via britiske magasiner.

Samtidig så man i løpet av 1800-tallet en gryende egenart i amerikansk litteratur. I den bedre litteraturen så man noe annerledes, og kritikere forsøkte iherdig å definere det spesielle ved denne litteraturen. En anmeldelse i London-avisen *Leader* (som ble utgitt på 1850-tallet) hyllet *Moby-Dick* for sitt vellykkede forsøk på originalitet:

Want [lack] of originality has long been the just and standing reproach to American literature; the best of its writers were but second-hand Englishmen. Of late some have given evidence of originality, not *absolute* originality, but such genuine outcoming of the American intellect as can be safely called national. Edgar Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville are assuredly no British offshoots (340).

Videre påpekes det hva som definerer denne særegenheten til amerikansk litteratur:

The observer of this commencement of an American literature, properly so called, will notice as significant that these writers have wild and mystic love of the supersensual, peculiarly their own. To move a horror skilfully, with something of the earnest faith in the Unseen, and with weird imagery to shape these Phantasms so vividly that the most incredulous mind is hushed, absorbed – to do this no European pen has apparently any longer the power – to do this American literature is without a rival (ibid).

Denne anmeldelsen synes å fange det som definerer amerikansk litteratur for denne samtiden, og det er i lys av dette jeg skal lese de to novellene av Poe og Hawthorne; som skrevet av forfattere som kunne å «move a horror skilfully» (ibid). Som vi skal se, er også resten av definisjonen dekkende for novellene; «the wild and mystic love of the supersensual», så vel som det å fremme «Phantasms so vividly that the most incredulous mind is hushed, absorbed», er noe vi i aller høyeste grad vil finne i novellene av Poe og Hawthorne.

I formen kunne mye av amerikansk litteratur spores tilbake til europeisk prosa, og jeg har allerede nevnt at ikke minst Hoffmanns novellekunst var viktig for dem. Likevel var det rundt 1850 unektelig noe eget å sanse i denne nye litteraturen; ved å skrive om amerikanske opplevelser og verdier skapte man noe amerikanerne kunne kjenne seg igjen i, som var nytt eller ukjent for mange europeere. Mange forfattere ønsket nå å skape noe eget, som skilte seg ut fra mengden. Melville kjente igjen farene ved å gi seg ut i et forsøk på originalitet, men mente likevel at: «it is better to fail in originality, than to succeed in imitation» (349). Hos Irving kjente amerikanerne seg igjen i historier om rask forandring og evnen til å finne suksess gjennom nederlag. I Emersons *Self-Reliance* finner vi en slik individualisme og håp om en bedre framtid som Weinstein påpeker i sin bok. *Walden*, boken av Thoreau, handler blant annet om hvordan man kan lage seg et levebrød av å gjøre det man elsker. Thoreau var en talsmann for friluftslivet, og boken reflekterer over det enkle livet i naturen, og er et slags sosialt eksperiment der han ved å trekke seg unna samfunnet, og nærmere naturen, har muligheten til å utforske det åndelige. Selv om det ikke lett lar seg gjøre å definere essensen av amerikansk litteratur, kan man med rette påstå at amerikanske forfattere på 1800-tallet utrettet ting som ingen til da hadde forsøkt seg på.

## 1.4 Valg av skjønnlitteratur

I et helhetlig bilde ser man at amerikansk litteratur og novellesjangeren har flere fellestrekk. Dette kommer nok blant annet fra at amerikanske forfattere på 1800-tallet var med på å forme novellesjangeren slik vi kjenner den i dag; både ved å gi novelleformen en renessanse ved å på ny ta den i bruk, samtidig som de skrev teoretiske verker om hvordan novellesjangeren helst burde skrives. Likhetstrekket vi ser mest tydelig er faktoren av «det nye». USA var et nytt land som forsøkte å finne seg selv, på samme måte som novellen var en sjanger som var i ferd med å bli seg selv (og som i selve navnet betyr noe nytt eller nyhet).



At jeg i denne masteroppgaven tar for meg to noveller av noen av de som ansees som novellesjangerens moderne pionerer er ikke et valg basert på kun denne faktoren, men også fordi de åpenbarte seg naturlig som gode kandidater for spørsmålet om galskap og normoverskridelse i sin ytterste rand kan vekke følelser av skrekk. For den amerikanske litteraturen og novellesjangeren som sådan er begge gode til å framstille de former for galskap jeg undersøker; altså en tematisering av galskap i narrativet. De to novellene eier dette fellestrekket, men bruker det på hver sin særegne måte. Tross det at Poe og Hawthorne levde på samme tid, i samme land, under relativt like forhold, er deres litteratur svært ulike i framtoning. Denne ulikheten vil komme tydeligere fram i analysen av novellene, men jeg vil i korte trekk vise hva som forbinder og hva som skiller disse to novellene allerede her.

Poe og Hawthorne brukte mange av de samme gotiske elementene for å framstille grusomheter og skrekk, det onde mot det gode, og ondskapens psykologiske effekt på sinnet. Begge forfatterne framstilte karakterer som er svært begavede, men som krysser naturens grenser når de ønsker å nå sitt mål, og ender med å utføre horrible gjerninger. Som sagt varierer stilen deres en god del, men begge klarte med stor kløkt å vise de onde sidene av menneskets natur, og brukte dette til å vekke følelser av skrekk hos leseren. Novellen av Hawthorne jeg skal ta for meg er mer kjølig og fremtoner sitt budskap gradvis, mens Poes novelle starter *in medias res*, og tar oss med på en mer intens reise i en gal manns sinn. Dette kommer blant annet fram i valg av perspektiv; «Rappaccini's daughter» har som hovedperson studenten Giovanni Guasconti, men er skrevet i tredjeperson. «The Tell-Tale Heart» derimot er skrevet i førsteperson. Dermed får vi i Hawthornes novelle innsikt i hva som skjer gjennom handling, og det er tydelig at Giovannis handlinger er et resultat av det som foregår rundt ham. Gjennom Poes bruk av førsteperson blir det i større grad lagt vekt på hovedpersonens tanker og følelser.

Hawthorne undersøker det romantiske dilemmaet om vitenskapens grenser og naturlovene mennesket krysser i sitt vitebegjær, samtidig som dette kobles til kjærlighetens omfang. Vitenskapens grensesprenging er et tema vi kjenner igjen fra *Faust*<sup>1</sup> og *Frankenstein*. Poe derimot tar leseren med på en reise inn i selve sinnet til jeg-personen, som i sin vrangforestilling motiverer seg selv til å utføre mordet på en uskyldig mann. I en psykisk prosess der han ser seg selv i mannens øyne (eller ser sider av seg selv speilet i mannens blick) blir han skremt av det

---

<sup>1</sup> Skuespillet av Johann Wolfgang von Goethe som ble utgitt i flere deler på starten av 1800-tallet. Som en opplysningstidens mann er han med på å danne grunnlaget for de førromantiske tendensene (som også flyter over i den senere romantikken). Hawthorne spiller videre på disse tendensene i dette og flere av sine verker.

han ser, og ønsker derfor å utslette mannen; i overført betydning en del av seg selv som han ikke ønsker å anerkjenne.

Noe som forbinder disse to novellene er bruken av symbolikk. Dette er allerede nevnt som en viktig faktor i amerikansk litteratur. I «The Tell-Tale Heart» bruker Poe flere symboler; som for eksempel når han beskriver den gamle mannens øye og hjerte. Jeg-personen sammenligner mannens øye med øyet til en gribb. Selv om det beskrives som gammelt og sløvt har det likevel evnen til å påvirke jeget: «He had the eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold» (Poe 2015: 120). Jeget påstår også at han kan høre hjertet til den gamle mannen ved to anledninger, og begge gangene beskrives lyden som en klokke pakket inn i bomull. Den første gangen det skjer er selve mordnatten, når jeget står i mørket på den andre siden av soverommet hvor den gamle mannen ligger årvåken i sengen sin. Vi som lesere vet at det skal mye til for å høre en persons hjerteslag på denne avstanden, men jeget påstår som sagt at han hører det, og det driver ham til å angripe mannen; «It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage» (122). Den andre gangen jeget hører den gamle mannens hjerteslag er mannen død og begravet under gulvet. Nå *vet* leserne at dette ikke er en lyd jeget kan høre, men noe han innbiller seg. Lyden driver ham til vanvidd, og får ham til å tilstå mordet for de to politikonstablene som er til stede: «I admit the deed! – tear up the planks! Here, here! – It is the beating of his hideous heart» (123).

Hawthorne bruker også symbolikk og allegorier i «Rappaccini's daughter». Den vakre hagen i Italia symboliserer Eden, og Rappaccini framstår som skaperen av disse skjønne, men giftige, plantene som vokser i den. Han er en vitenskapens mann, og foretrekker dette overfor mennesker: «He would sacrifice human life, his own among the rest ... for the sake of adding so much as a grain of mustard seed to the great heap of his accumulated knowledge» (Hawthorne 1955: 211-12). Blant ofrene for kunnskapen er datteren hans, Beatrice. Hun vokser opp med å ta vare på plantene, med den konsekvensen at hun selv blir giftig. I den akkumulerende romansen mellom henne og Giovanni stilles flere spørsmål om kjærlighetens vesen og grenser. Giovanni ønsker å gi Beatrice en motgift, slik at de kan leve sammen, men dette resulterer bare i hennes død. Konsekvent viser Hawthorne farene ved at mennesket går alt for langt i sitt ønske om å styre naturen.

Poe og Hawthornes senromantiske tematisering av de onde sidene av menneskesinnet og grensesprengingen dette medfører gjør deres noveller ideelle for å undersøke galskap innad i teksten, og hvilke skrekkinngytende effekter dette har. Deres ulikheter i framstilling, men forbindelser i tematisering, gjør dem særdeles interessante å stille opp mot hverandre. Faktoren

av at de begge var amerikanske forfattere passer på samme tid godt med at begge to skrev noveller.

De følgende kapitlene vil belyse og fordype problemstillingen min knyttet til galskap, skrekk og normoverskridelse. I kapittel 2 vil jeg se på galskap og genialitet i et idéhistorisk lys. Grunnen til dette er både å vise slektskapet og ulikhetene mellom romantikkens galskapsbegrep og tidligere tiders, samtidig som jeg ønsker å gi en mer presis forståelse av hva som forbinder galskap med kunst og litteratur, samt den normoverskridelsen vi finner representert i Poes og Hawthornes noveller. I de videre kapitlene går jeg løs på en nærlesning av novellene. I kapittel 3 og 4 ser jeg på Poe og hans novelle. Her blir det sentrale poenget å se på jegets galskap, og hvordan dette får ham til å begå den forbrytelsen han gjør. Samtidig ser jeg på hvordan Poe anvender denne galskapen til å mane fram en skrekkelig stemning fra novellens start til slutt. I kapittel 5 og 6 vil jeg se på Hawthorne og novellen hans. Her vil fokuset være på hvordan Hawthorne bruker galskap i sine psykologiske portretter, og hvordan skrekk blir en konsekvens av de horrible gjerningene som begås. Avslutningsvis sammenligner jeg de to novellene. Av særlig interesse her vil være ulikhetene i Poe og Hawthornes bruk av stil og vokabular, bruk av galskap og normoverskridelse for å vekke skrekk, og hvordan skrekken deres framstår som ulik.

## 2. OM GALSKAP SOM TEMA I LITTERATUREN<sup>2</sup>

### 2.1 Galskap i antikken

Fenomenet galskap er noe de fleste har et forhold til, men som likevel blir tillagt svært ulike forståelser. En gryende interesse og større grad av undersøkelse av fenomenet i skjønnlitteraturen begynte på slutten av 1700-tallet og utover 1800-tallet. I løpet av denne perioden gjorde man store oppdagelser om menneskenaturen. Grunnlaget for dette synes i den gryende interessen for følelser og det indre sjelelivet (som skilte seg grundig fra opplysningstidens fornuftsfokus). Denne vektleggingen av følelseslivet gjorde at forfattere nå bega seg innover ulike deler av menneskesinnet. Et unngåelig sammentreff i denne reisen var møtet med det syke sinnet og psykiske lidelser. Galskap som fenomen har likevel flere muligheter for fortolkning, og jeg vil bruke dette kapitlet til å vise hvordan litteraturen har lært oss galskapen og geniet å kjenne.

Idéhistorisk kan vi spore koblingen mellom verk og galskap helt tilbake til antikken. I *Ion* fører Platon en samtale med Sokrates der de blant annet diskuterer poetens vilkår. Platon skiller mellom patologisk galskap og den inspirerte poeten. Sistnevnte har tilnavnet *furor poeticus* – «the poetic frenzy». Dette omfatter stadiet der de gode lyriske poetene oppnår en irrasjonell sinnstilstand i det dikteriske øyeblikket: «I likhet med korybantene i deres sanseløse dans skaper poetene sine vakre sanger uten helt å være ved sans og samling» (*Ion* 534a). Altså vil ingen god diktekunst oppstå så lenge poetene har fornuften i stand. Denne positive vurderingen av galskap er knyttet til guddommelig inngripelse: «A poet is a thing light, and volatile, and sacred; nor is he able to write poetry, till the muse entering into him» (Stephanus 534b-c). Platon formulerer her en religiøs idé om poeten som mottar inspirasjon i form av en guddommelig gave (*theia moira*).

Her skaper Platon en viktig distinksjon mellom den gudegitte inspirasjonen og det kunstneriske håndverket (*techné*). Altså et slags skille mellom geni og skolert talent. Dette forklares slik: «enhver bare kan skape *det* skjønt som Musen driver ham til ... En guddommelig kraft må det skyldes og ikke faglig kunnen når de utformer dette, for den som av faglig kunnen forstår å uttale seg om ett, makter det også om alt annet» (*Ion* 534c-d). Geniet vil ikke kunne uttale seg om mer enn nøyaktig det den guddommelige inspirasjonen går ut på, mens håndverkeren som innehar talentet kan utføre arbeid av en bredere kompetanse.

---

<sup>2</sup> En del av hovedpunktene jeg bruker for å kartlegge galskapens idéhistoriske reise er inspirert av Fredrik Parelius' masteroppgave «Vanvit!».

Opp gjennom historien eksisterer det store variasjoner i hvilken retning man vurderer poetens verdi. For Platon eksisterer idéen om *furor poeticus* som en slags nedvurdering av poetens rolle, der han utfordrer dens autoritet:

Vi skal ikke være i tvil om at disse skjønne skaperverk ikke er menneskelige og skapt av mennesker, men guddommelige og av gud, og at dikterne intet annet er enn gudenes fortolkere, besatt av den gud som måtte besette dem hver især. For å vise dette klart lar guden den skjønneste sang tone gjennom den usleste poet (*Ion* 534e).

Poeten skal ikke motta noen form for anerkjennelse for sitt verk, han eksisterer kun som et talerør for gudene. Han forblir like «ussel» som før. Gudene er de som skal motta hyllesten fra publikum for gaven de har velsignet dem med. For Platon rammer den gudegitte inspirasjonen og tilstanden av «the poetic frenzy» ikke bare poeten – det rammer jevnbyrdig alle som er tilskuere av verket. I så måte fungerer ikke den gudegitte gaven som noe forbeholdt dikteren, men som et allment gode. Dermed opphøyes ikke dikteren over resten av befolkningen ettersom alle kan oppleve den samme gleden som den gudegitte gaven gir.

Tradisjonen om geniets galskap har gjennom historien opplevd flere motstandere. Et eksempel på dette er den romerske responsen på gresk, poetisk galskap, som var skeptisk og satirisk (*Vesanus poeta*). De så den gale poeten som en gammel, utdatert trope. En nøkkelfigur i dette er Horats når han konkluderer i *Ars Poetica* at den gale poeten er en latterlig og gammeldags figur.

As when the accursed itch plagues a man, ... or a fit of frenzy and Diana's wrath, so men fear to touch a crazy poet and run away; children tease and pursue him rashly. He, with head upraised, splutters verses and off he strays; then, if ... he fall into a well or pit, despite his far-reaching cry 'Help! O fellow-citizens!' not a soul will care to pull him out ... Let poets have a right and power to destroy themselves (c. 19-18 BCE).

Horats gjør i denne lengre teksten et poeng ut av idéen om det gale geniet som en avleggs idé som ikke lenger passer inn i sivilisasjonen. Figuren gjøres bokstavelig talt til latter, og det gjøres blant annet et poeng ut av hans klesdrakt og personlige hygiene som upassende. Hans rolle framstilles i et satirisk lys som en konstant tåpelig eller uheldig karakter.

Dette kyniske synet Horats presenterer dukker opp igjen i romantikken, på lik linje med den greske idéen om poetisk galskap. Dette synspunktet finner vi blant annet hos Lord Byron (1788-1824). I «Hints from Horace» tilbyr han en gjengivelse av *Ars Poetica* med en moderne vri (skrevet i 1811. Offentliggjort, men aldri utgitt, i hans levetid). Her tilbyr han en ironisk idé om den gale kunstneren:

Lords of the quill! Whose critical assaults  
O'erthrow whole quartos, with their quires of faults ...  
Democritus himself was not so bad,  
*He only thought* – but *you* would make us – mad!  
But truth to say, most rhymers rarely guard  
Against that ridicule they deem so hard; (Byron 1994).

Diktet fortsetter portretteringen av en mann sidestilt av samfunnet; han bor utenfor byen og lar hår og negler vokse vilt. Således gjør Byron narr av denne formen for «splendid isolation» Wordsworth og mange flere romantikere hyllet (Withehead 2017: 38). Diktet fortsetter med en slags advarsel om at romantikerne reagerer for lite på den romerske varianten:

If this precaution softened not my Bile,  
I know no scribbler with a madder style;  
But since (perhaps my feelings are too nice)  
I cannot purchase fame at such a price,  
I'll labour gratis as a Grinders' wheel,  
And blunt myself, give edge to others' steel,  
Nor write at all, unless to teach the Art  
To those, rehearsing for the Poet's part,  
From Horace, show the pleasing paths of song,  
And from my own example – what is wrong (ibid).

Byron fortsetter å referere til Horats, og hans syn på poetisk galskap, i flere av sine verker. Hans vinkling og kritikk av poeten som sådan er ikke kun framstilt i et negativt lys, men man kan likevel påpeke at gjennom Byron får vi presentert en motpol til «the poetic frenzy» sine forkjempere i romantikken.

Uten kjennskap til Platon hadde middelalderen sin egen idé om den gale kunstneren. De mente også at åndelig inspirasjon gjorde poesien spesielt privilegert (*ut insanus vates delirabam*) (Burwick 1982: 3). Denne tropen eksisterte på samme linje med en mer vulgær idé om poetisk entusiasme i form av drukkenskap eller ravende galskap. Paradokset om inspirasjonen som en individuell affære som sameksisterte med nedskrivningens sosiale arbeid finner vi allerede her, før romantikkens opphøyelse av det ensomme geniet i masseproduksjonens tidsalder.

I renessansen gjenoppliver man Platons tanker, og bruker dette til å heve kunstnerens status (*alter deus*). Oppdagelsen av gamle skrifter gjorde at man nå fikk kjennskap til tanker om kunstnerisk kreativitet. Man beholdt fortsatt en viss tro på profetiske visjoner og guddommelig kunnskap, men den overtroiske appellen mistet raskt sin kredibilitet. I stedet så man en gryende

interesse for kunstnerens biografi. Her oppdaget de den populære trenden om koblingen mellom «melankoli» og kreativitet eller genialitet. I disse undersøkelsene så man et skille mellom positiv og negativ melankoli. Likevel førte oppdagelsen til en ny popularitetsbølge for melankolien som potensielt gunstig, blant humanister og i den litterære eliten (Whitehead 2017: 41). Dette er med på å danne grunnlaget for hvorfor melankoli og galskap spiller en så stor rolle i diskusjoner angående genialitet i så mange kommende år. Samtidig var det med på å skape en kritisk holdning til tradisjonen. Den kritiske responsen har røtter i bekymringer om geniet som usunt når det er knyttet til melankoli eller galskap.

I boken *Madness and the Romantic Imagination* (2017) påpeker James Whitehead et problem i litteraturforskningen. Han mener at moderne kritikere ser bort i fra helheten ved kanoniserte verker, og ser heller utvalgte deler som representative. Dette skjer for eksempel med Seneca, der noen har tatt et sitat av ham ut av kontekst, og bruker det deretter som hans maksime: «No great genius ever existed without a touch of madness» (40). Ut ifra dette sitatet kan man vinkle Senecas standpunkt til den gale poeten som positiv. Dette kan gi feil forståelse av sammenhengen, for i dette tilfellet er det viktig å påpeke at sitatet presenteres med en rekke andre sitater som Seneca legger fram uforpliktet. Det er derfor viktig å trå varsomt i historielesning- og forståelse.

## 2.2 Galskap i romantikken

Romantikerne revitaliserte den antikke idéen om det inspirerte geniet, samtidig som de forandrer synet på tradisjonen. De er klare over at Platon frarøver *furor poeticus* æren av sin genialitet, men de bruker heller dette som en referansekilde, og skaper en ny tradisjon i reaksjon på antikkens vurdering av det gale kunstnergeniet. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) og Thomas De Quincey (1785-1859) er med på denne bevegelsen, der man nå tolket den gudegitte gaven, og evnen til å oppleve den, på nytt, ved å fremheve gaven som en *subjektiv opplevelse*. Slik får dikteren en unik posisjon i forhold til andre mennesker ifølge romantikerne, i motsetning til Platons vurdering. På denne måten revitaliseres Platons tanker i den gryende romantikken, samtidig som poetens rolle omformes til noe unikt og storslagent. Den guddommelige inspirasjonen blir noe som kun er forbeholdt dikteren, og kun via hans subjektive opplevelse av dette kan resten av menneskeheten oppleve noe storslagent. Samtidig står dikteren mye friere i sin fortolkning og formidling av den gudegitte inspirasjonen enn den gjør hos Platon.

I løpet av romantikken opplevde man en særegen interesse og oppmerksomhet for menneskesinnet og følelser. Følgelig la man stor vekt på effekten av at sinnet bryter med det normative og sprenger dens grenser der man når en tilstand av «galskap». James Whitehead påpeker i *Madness and the romantic poet* at «Romanticism is taken to be the literature of feeling, and madness represents sensibility in poetic bodies and minds pushed to its furthest extent» (Whitehead 2017: 1). Samtidig med opphøyningen av menneskesinnet foregikk det utover 1800-tallet flere utprøvningsprosesser av behandlingen av psykisk syke. Galskap kan både synes som et elevert forhold til normaliteten, men også som et misforstått geni som ikke finner sin plass i moderniteten. En problematikk som åpenbarer seg angående «galskap» er hvor skillet mellom patologisk galskap og poetisk irrasjonalitet går. Hvor sikker kan man være når man vurderer ett tilfelle til å være det ene eller det andre? Det eksisterer naturligvis en stor gråsonerom her hvor det vil synes vanskelig å si noe med sikkerhet.

De romantiske strømningene blir til på grunn av det som oppsto i andre halvdel av 1700-tallet, der en ny oppvurdering av naturen og menneskets eget forhold til den fant sted. På grunn av industrialiseringen så man hvordan naturen sakte, men sikkert, ble erstattet av maskiner og fabrikker. Dette satte etter hvert sitt inntrykk på menneskene som nå lengtet tilbake til en harmoni med naturen. En av foregangsmennene for denne tradisjonen i litteraturen var Jean-Jacques Rousseau (1712-78). Hans teori og poetikk hadde stor innflytelse på flere *Sturm und Drang*-lyrikere i tidligromantikken (en følsomhetens litteratur). I denne estetikken skapes et skille mellom den lærde dikter og det selvlærte geniet (som vi også så hos Platon). Den lærde er vel skolert, og viderefører klassiske og tradisjonelle konstruksjoner. Geniet derimot er født med et iboende talent. Hans skrifter er mer basert på spontane og enkle nedtegnelser. Et slikt menneske er i større grad i harmoni med seg selv og naturen, og vil bedre kunne formidle dette til et publikum.

Den tyske filosofen Immanuel Kant (1724-1804) bidro til en stor del av utarbeidningen av denne geniestetikken. Hans verk *Kritikk av dømmekraften* (1790) står for en stor del av etableringen av estetikken som egen disiplin. Bokens første del (*Kritikk av den estetiske dømmekraften*) omfatter blant annet hans berømte analyse av smaksdommen, vektlegging av den subjektive erfaringen og hans lære om geniet. Han begynner slik om kunst og geniet:

Genialitet er et talent (en naturbegavelse) som gir kunsten regelen. Ettersom talentet, forstått som kunstnerens medfødte produktive evne, selv tilhører naturen, kunne man også uttrykke seg slik: *Genialitet* er det medfødte sjelelige anlegget (*ingenium*) gjennom hvilket naturen gir kunsten regelen (Kant 1790: 84).



Originaliteten hos geniet er det viktigste som gjør det genialt. Likevel påpeker Kant at det kan finnes originalitet også i dårlig kunst, dermed behøves det samtidig et mønster ved det originale for at det skal kunne opphøyes. Disse mønstrene eksisterer hos geniet i hans natur, og er umulig for ham å beskrive vitenskapelig. Man ser at skillet mellom geni og skolert talent har levd videre fra Platon til Kant: «Alle er enige om at genialitet helt og holdent står i motsetning til etterligningens ånd. Siden læring ikke er annet enn etterligning, er altså den største lærenemhet (kapasitet) som sådan ikke det samme som genialitet» (Kant 1790: 84-5). Kant understreker dette skillet ved å vise til forskjellen mellom naturvitenskapelig forskning som er etterprøvbart, til forskjell fra evnen til å «dikte åndfullt» som umulig kan læres bort eller etterlignes (ibid). Likevel er det viktig for geniet at han mestrer kravene til bearbeidelse og form slik at stoffet kan aksepteres av dømmekraften. Slik å forstå må geniet innrette seg etter de stilistiske formene pålagt alle mennesker, men hans naturlige talent ikke vil kunne etterlignes.

Den amerikanske litteraturforskeren Frederick Burwick diskuterer forholdet mellom galskap og genialitet i overgangen til romantikken i boken *Poetic Madness and the Romantic Imagination* (1982). Her trekker han blant annet frem de romantiske forfatterne Coleridge og De Quincey. Via deres litterære arbeid i romantikkens oppstartsfasen ser vi problematikk angående myten om den geniale kunstneren. For det første: hvordan kan man verifisere at man har opplevd guddommelig inspirasjon? Det er mange som insisterer på at de har opplevd slike episoder uten at det eksisterer noe bevis. Burwick poengterer også at vi mangler gode studier om hvorvidt kreativitet (eller genialitet) og galskap henger sammen. Samtidig påpeker filosofen Michel Foucault (1926-1984) at det opptrer et rasjonalitetsparadoks når vi forsøker å undersøke irrasjonalitet i form av galskap: «every attempt to examine irrationality reveals only the rigorous categories of reason» (Burwick 1982: 8-9). Er det et delvis avhengig forhold mellom galskap og kreativitet, eller opererer de to uavhengige av hverandre? Det vi vet er at vi har kunstnere som har produsert gode kunstverk etter anfall av psykisk sykdom (for eksempel Hölderlin og Nerval). Kan vi se på galskap som er reise utenfor det rasjonelle, som man i ettertid kan kultivere? Om galskap og beslektede fenomener som mani, entusiasme, irrasjonalisme, månesyke og melankoli finner vi flere teorier: blant annet at det trigger mentale prosessen slik at de går fortere, vanlige tankeganger erstattes av nye, eller at manien endrer persepsjonen.

Burwick utbroderer de viktigste tankene fra antikken og Platon angående *furor poeticus* slik at han kan peke på hovedforskjellen mellom antikkens og romantikkens tanker om diktergeniet. Som sagt istemmer tanker i antikken idéen om at poeter kan produsere geniale verker hvis besatt av guddommelige krefter. I Faidros skriver Platon at: «In vain does one knock at the gates of

poetry with a sane mind» (Phaedrus, 245a). Aristoteles istemmer dette når han skriver: «Poetry demands a man with a special gift ... or a touch of madness» (Poetics, 1455a). Burwick ser så hvorledes de antikke *furor*-tankene «romantiseres» på slutten av 1700-tallet, og trekkes frem igjen som en positiv vurdering av selve poeten. Den viktigste forskjellen mellom den antikke og den romantiske tanken om diktergeniet, er at i romantikken opphøyet man selve mennesket bak diktekunsten: «During the romantic period, the century-old notion of the furor poeticus was reinterpreted as a revolutionary and liberating madness that could free the imagination from the 'restraint of conformity'» (Burwick 1982: 2). Bakgrunnen for denne forskjeller er at det ikke lenger legges vekt på selve de guddommelige kreftene, men den individuelle opplevelsen av dem. Ut ifra dette synet står dikteren mye friere til å tolke og formidle denne kraften. Slik oppvurderes den enkelte poets verdi, for publikum har bare tilgang til denne subjektive opplevelse av universets krefter via hver enkelt dikter.

For å understreke skillet mellom de romantiske tendensene og dens foregående epoke opplysningstiden, trekker Burwick fram Coleridge og De Quinceys litterære uenighet med David Hume (1711-76). Hume som opplysningsfilosof legger frem sitt syn på mirakler (innforstått guddommelig inspirasjon) i verket «Of Miracle» (1748). I kommentarer til denne teksten fremheves det hvordan romantikerne går bort i fra opplysningstidens tankesett, og tolker erfaringen av guddommelig inspirasjon på en ny måte: «Hume approaches the miracle as if it had to be documented as a historical event. Coleridge answers Hume by arguing that a miracle works subjectively rather than objectively» (44). Coleridges og DeQuinceys syn er et åpenbart brudd med Hume og opplysningstidens krav om vitenskapelige og faktabaserte undersøkelser, som ikke gir rom for subjektive og irrasjonelle erfaringer.

Når de to romantikerne går videre med å undersøke sinnslidelse låner Coleridge mye fra Kant. Dette gjelder særlig vektleggingen av patologiske undersøkelser: «Kant recognized that because the mind gives structure and meaning to external phenomena, the disturbed mind distorts external phenomena» (81). Selv om Kant vedkjenner at patologisk galskap kan gå ut over forståelse og dømmekraft, er det samtidig klart for ham at en kreativitetens galskap kan la sinnet og forståelsen stå igjen uskadet. Den viktigste faktoren for ham blir dermed viljekraften. Faren ved lidenskapen opptrer når man ikke lenger har muligheten til å kontrollere seg selv – når «*furor poeticus* ... thus sweeps genius across the threshold of madness» (82). Coleridge interesserer av Kants vektlegging av den subjektive erfaringen og hvordan man selv er med på å skape sin egen sinnstilstand, men tar avstand fra at en skadet viljestyrke er roten til galskap.

I et forsøk på å finne en grense der kreativiteten krysser galskapens grenser skiller Coleridge mellom illusjon og vrangforestillinger (85). For å forklare dette nærmere kan vi se til det fenomenet å ta på noe – ikke bare kjenner vi overflatens tekstur, men også følelsen i fingrene overflaten gir oss. I hverdagen en det objektene vi tar på som registreres, og man må tenke seg om for å kjenne på den subjektive erfaringen, som er en nødvendig hverdagslig seleksjon av sanseerfaring. Samtidig som noe eksternt stimulerer sanseapparatet, er vi i stand til å kontemplere over den interne responsen. Det samme gjelder i sanseerfaringen av enten å oppfatte natur eller kunst. Selv om et maleri kun viser til noe via symboler vil vi kunne oppfatte et mer helhetlig bilde av hva det er som kun blir hintet til. Desto bedre imaginasjon, jo mer vil man kunne oppfatte. En sunn variant av dette kaller Coleridge for illusjon; det tillater sinnet å gjenkjenne og verdsette det som representeres (enten i kunsten, naturen eller verden generelt). En vrangforestilling derimot omfatter ikke en forståelse av skillet mellom det som representeres og virkelighet<sup>3</sup>. Et godt eksempel på en som lider av vrangforestillinger er Don Quijote: hans galskap er et resultat av at han tilnærmer seg den fiksjonelle ridderlighetens verden som om den er reell. En essensiell rolle for illusjonen er at man innehar en bevisst viljestyrke til å se skillet mellom internt og eksternt, fakta og fiksjon.

Den romantiske perioden fornyer også «the poetic frenzy» til å omfatte en frigjørende galskap som lar fantasien slippe unna konformitetens grenser. Før 1800-tallets slutt produserer legen Cesare Lombroso (1835-1909) et verk som knytter genialitet til et bredt utvalg av mentale sykdommer. Galskapen i seg selv betinger på ingen måte den intelligente delen av sinnet, men det kan fungere som et fremprovoserende middel for talentet eller evnene som allerede er tilstede. Sinnslidelsen er i så fall ikke det som gjør dikteren genial, men eksisterer som en stor faktor i dikterens evne til å formidle sin genialitet. Coleridge ser også at det kan eksistere rasjonell selvbevissthet knyttet til opplevelser av galskap. Både datidens og nyere forskning viser at noen grader av patologisk galskap tillater bruk av logikk.

Burwick ser seg likevel nødt til å peke på den paradoksale siden ved det gale diktergeniet. Selv om Lombroso viser at logikken kan overleve episoder av sinnslidelse, påpeker han samtidig at visse former for galskap kan ha betydningsfull, destruktiv effekt. Geniet har altså mulighet til å krysse galskapens grenser, men hvorvidt det har mulighet til å produsere gode litterære produkt avhenger av om det krysser grensen tilbake igjen. Dette fører til spørsmål om hvordan

---

<sup>3</sup> «In desynomizing illusion and delusion, Coleridge declared that the latter depends on the failure of the understanding to discriminate the representation from reality, whereas the former allows the mind to appreciate the thing represented with full awareness of its mode of representation» (ibid).

man sådan skal vurdere verker produsert av «gale» forfattere. Burwick undersøker ulike gale narrativer og forfattere for å eksemplifisere representasjoner av irrasjonalitet. Han konkluderer med at det viktigste for slike diktere er at de må evne å gjenopprette en viss tilstand av rasjonalitet i sinnet, om det så bare er midlertidig, i den skrivende stunden. Hvis dette er oppnåelig kan man tillegge det litterære produktet positiv verdi.

Dette dilemmaet for «the mad rhapsodist» synes for Wordsworth om man ser på innledningen til *Lyrical ballads*:

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind (*Lyrical ballads* 1800).

De sterke, og ofte irrasjonelle kreftene utløser sterke følelser hos poeten, men disse gir verdi som et tekstlig uttrykk først når man i ro og mak har muligheten til å prosessere disse følelsene til noe som gir mening. Som sagt måles verdien av poetens kunstneriske uttrykk for Burwick ut ifra dens evne til å oppnå et øyeblikks rasjonalitet, når man skal formidle opplevelsen. Galskap eksisterer kun som en positiv drivkraft om man også har mulighet til å oppsøke de rasjonelle sidene av sinnet.

En av de viktigste inspirasjonene for romantikerne, og deres diskusjoner om poeten, var Shakespeare. I flere av hans verker opplever karakterene ulike varianter av galskap, med ulike utfall. Særlig Hamlet er et godt eksempel på dette. Burwick påpeker hvordan Shakespeare «dramatizes the fragility of reason, the unprotected borders between sanity and madness» (Burwick 1996: 3-4). I *A Midsummer Night's Dream* omtales tematikken om poeten og galskap direkte i en kommentar av Theseus: «The lunatick, the loue and the Poet – Are of imagination all compact» (Shakespeare 1986: 371)<sup>4</sup>. Selv om dette ikke er et sitat av Shakespeare selv ble det sitert så ofte av romantikerne at det nærmest ble ansett slik (Whitehead 2017: 44). En anmelder skrev i 1792 at: «This celebrated passage has been so often quoted, that it is needless to make any other comment upon it than, that no bard ever answered more the fine character of the poet than did Shakespeare himself» (*Universal Magazine* 1792: 90).

---

<sup>4</sup> Fortsettelse av passasjen: «One sees more diuels, then vast hell can holde: That is the madman. The loue, all as frantick, Sees *Helen's* beauty in a brow of *Ægypt*. The Poets eye, in fine frenzy, rolling, Doth glance from heauen to earth, from earth to heauen. And as imagination bodies forth The formes of things vnknowne: the Poets penne Turnes them to shapes, and giues to avery nothing, A locall habitation, and a name. Such trickes hath strong imagination.» (ibid).

En viktig foregangsmann for de førromantiske tendensene var Johann Wolfgang von Goethe. Tidlig i karrieren var han en del av dikterne ofte kalt Storm und Drang-dikterne, mens senere i livet fikk han seg en mer klassisk stil. Etterfulgt av denne endringen finner han det godt å stille frem spenningen mellom disse to strømningene: originalitet og lidenskap versus tradisjon og fornuft. Flere hevder at hans tematiske fokusering på galskap beviser hans eget kaotiske forhold til fornuft og lidenskap (vi kjenner til Eckermanns berømte uttalelse: «Det klassiske kaller jeg det sunne og det romantiske det syke»). Goethe fremstiller opposisjonen mellom romantiske og klassisistiske strømninger som et dialektisk forhold, der de drar fordeler av hverandre. Romantiske tendenser kan ha fatale konsekvenser, men tøyles av klassiske rammer.

Goethes viktigste verk, og et sentralt drama i europeisk litteratur, er *Faust*. Dramaet har en lang tilblivelsesfase, og ble ikke lest i sin egen opprinnelseepoke, men har inspirert utallige senere kunstnere. Faust-figuren representerer helten som ønsker å skue dypere enn alle andre. Selv om han er vellærd, er ikke dette nok. For at hans vitebegjær skal realiseres må han overtre samfunnets normer og hengi seg til det diabolske. Han inngår en pakt med djevelen som gjør at han vil få maksimale fortrinn i jordelivets verden – i bytte mot sin sjel etter døden. Slik begynner en vaklevoren ferd langs moralens grenser, ettersom mørkets krefter legger frem jordiske fristelser for ham. Faust diagnostiserer sitt eget psykologiske dilemma som kampen mellom verdslige og spirituelle tilbøyeligheter: «Two souls, alas! Reside within my breast, / And each withdraws from, and repels, the other» (Goethe 1983-89: 1112-13). På grunn av sin lange tilblivelsesfase bærer dramaet flere stillag, som gjør tolkningsmulighetene mange og forskjellige. Samtidig ser vi tydelig de romantiske tendensene i dramaet: vitebegjæret, mennesket som ønsker å frarøve naturens hemmeligheter, dragningen mot det transcendentale og hinsidige, og farene dette medfører. Burwick påpeker hvordan Goethe advarer mot å hengi seg til det romantiske: «The romantic sickness is not fatal, but vital – a periodic hibernation during which poetry gives up its vigilant observation of external being and retreats into reverie and introspection» (Burwick 1982: 141). Goethes *Faust* viser konflikten mellom å søke viten, og forbudet mot å gjøre det. Samt peker det Burwick sier mot schizofreni, som senere blir tematisert av romantikere som E. T. A. Hoffmann, og andre 1800-tallsforfattere som Dostojevskij og Stevenson. Denne tematiseringen, i form av arvemateriale som forbinder forfattere gjennom historien, vil jeg vende tilbake til senere i oppgaven.

Goethe viste også til myten om Prometheus da han skrev diktet med samme navn i perioden 1772-74. Prometheus er en rebelsk og kreativ sjel, som avvises av gud, og gjør dermed opprør. Vi kan fremheve to versjoner av myten her: i gresk mytologi er det han som lager mennesket

av leire. En annen myte sier at han stjal ilden fra gudene og ga det til mennesket. Et annet sted vi finner henvisninger til myten om Prometheus er i *Frankenstein - The modern Prometheus* av Mary Shelley (1818). Her finner vi de to versjonene blandet sammen til det å gi liv til død materie via ild. For det er nettopp dette doktor Frankenstein gjør nå han lager monsteret. Slik blir romanen et bilde på den gamle forestillingen om forskeren som i sin iver skaper et monster. Samtidig fungerer romanen, i likhet med *Faust*, som en advarsel mot det som kan skje når mennesket inntar posisjonen som overmenneske, og innsetter seg selv i rollen som selvstrekkelig skaper og enehersker.

## 2.3 Galskap og normalitet: det fremmedgjorte mennesket

Poe og Hawthorne skrev begge i begynnelsen av 1800-tallet og utover midten av århundret. Dette var en periode hvor forståelsen av galskap gjennomgikk store forandringer, forandringer som på sett og vis kommer til syne i deres verker. For hva er grensene mellom galskap og normalitet, og finnes det i det hele tatt tette skott mellom det irrasjonelle og det sedvanlige? Kan den gale av og til opptre helt normalt, og omvendt, og er det ikke minst dette som kan fremkalle skrekk hos betrakteren? Kanskje galskap er det egentlige normale?

En viktig teoretiker som tenkte mye på dette, men også på kunsten som sådan, var Nietzsche. Foucault, som var svært inspirert av Nietzsche, ønsket å utelukke koblingen mellom kunstverk (geniets domene) og galskap, samtidig som han opprettholdt en viss forbindelse mellom disse. For Foucault sameksisterer galskap og kunst i et paradoks; kunst er samtidig med galskap, men unnslipper den fordi kunsten eksisterer i den rasjonelle verdens diskurs. Paradokset synes på samme måte i *furor poeticus* (som gis en større sosial rolle og ansvar i førromantikken) som knytter kunst og galskap, samtidig som det tilsvarer at grunnlaget for geniets inspirasjon er grunnlaget for å avvise dets kredibilitet; «*der kunstverket finnes, eksisterer ingen galskap*» (Foucault 1961 [2008]: 189). Dette sitatet kommer fra hans bok *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) hvor han gjennomgår galskapens historie fra 1600-tallet og framover, ved å poengtere hvordan synet på galskap har endret seg. Der galskap før var en større del av samfunnet har det nå blitt undertrykket og omformet til en *sykdom*, ettersom fornuften ikke får has på den. Likevel er galskap en uunngåelig del av mennesket. Til å begynne med påstår Foucault at i det øyeblikket forfatteren blikker over galskapens rand kuttet hans forbindelse med verket, «og likevel eksisterer galskapen side om side med kunstverket, siden den innleder tiden for dets sannhet» (ibid).

I Nietzsches svært kjente tekst *Tragediens fødsel* opererer han med begreper om det dionysiske og apollinske. Her ser han tilbake på den antikke scenekunsten, og spesielt den greske tragedietradisjonen. Fremtredende for ham er dansen, rytmen og rusens rolle. I tillegg ilegger han koret stor vekt. Nietzsche knytter disse faktorene opp mot det dionysiske. Det vil si Dionysos; guden for vin, rus og ekstase i gresk mytologi. Gjennom den antikke tragedien kunne man oppnå kontakt med de irrasjonelle, urmenneskelige impulsene. Dette er korets oppgave; for det er disse som opptrer med de musikalske og rytmiske innslagene, og er i stand til å vekke de ubevisste sidene hos tilskuerne. Til kontrast finner vi de apollinske sidene av den greske tragedien. Her må vi se til Apollon; den greske guden for sannhet, musikk og poesi. Det apollinske er knyttet til det skjønne, formlige og rasjonelle, og i tragedien finner vi blant annet dialogen.

De to vidt forskjellige elementene, det apollinske og det dionysiske, utgjør to ulike effekter tragedien kan oppnå hos tilskuerne. Dette beskriver Nietzsche ikke bare som virkemidler i den antikke teatertradisjonen, men noe som har blitt videreført, og som man finner igjen i moderne kunst. De to elementene finner man for eksempel igjen i ulike kunstformer. Det apollinske markerer det bearbejdede, mens det dionysiske er det mer spontane og naturlige. I litteraturen skiller Nietzsche mellom epikeren og lyrikeren:

Den klassiske kunstner, og likeledes hans nære slektninger den store epiker, synker ned i den rene betraktning av bildet. Den dionysiske musiker er uten ethvert bilde, og dermed fullt ut bare selve ur-smerten, og den opprinnelige gjenklang av denne. Fra den mystiske selvoppheving og enhet føler det lyriske gemytt fremveksten av en verden av bilder og liknelser med helt annen farge, kausalitet og fart enn plastikerens og epikerens verden (Nietzsche 1969: 53).

Epikeren, på lik linje med bildekunstneren, er bare en betrakter av livets smerter og gleder. Lyrikeren derimot beskrives som en som opplever kraften epikeren bare kan forsøke å beskrive, og er på den måten er større del av urkreftene som styrer verden: «lyrikeren [ser] tvers gjennom tingene og inn til verdens grunn» (ibid). På samme måte har tilskuerne av dionysiske kunstverk større sjanse for en sterkere opplevelse av kunsten, men dette krever samtidig en større grad av innlevelse:

[epikeren og bildekunstneren] lever med muntert behag, i bildene alene. De blir ikke trett av å betrakte dem med kjærlighet, helt ned til deres minste trekk ... Gjennom en slik gjenspeiling blir epikeren beskyttet mot å bli ett med sine tanker og smelte sammen med dem. I motsetning til dette er lyrikerens bilder intet annet enn ham selv om likesom bare forskjellige tingliggjørelser av ham (ibid).

Samtidig som Dionysos bringer rusens gleder, er han også guden for ødeleggelse og selvutslettelse. Det er derfor grekerne skapte tragedien; for å kunne temme det dionysiske, ved å gi kreftene form og innhold via rammene det apollinske ved tragedien setter. Arild Haaland understreker i forordet til sin oversettelse av *Tragediens fødsel* at «Grekerne skapte tragedien, for å ikke drukne i sin egen, dionysiske rus» (24). Gjennom dialog og handling gis den berusede stemningen klare former. Slik kunne tilskuerne få utløp for sine egne følelser via tragedien, uten å selv måtte leve det ut (*katarsis*). Dermed ser vi hvordan de apollinske og de dionysiske elementene er avhengige av hverandre – koret og dialogen i samspill. Uten det dionysiske vil det apollinske alene kunne virke tørt og kjedelig, samtidig som det dionysiske står igjen uhemmet og kaotisk uten det apollinske. Sammen derimot oppnår de en dialektisk effekt, hvor man har mulighet til å oppleve de beste sidene av de to elementene.

Tanken om at de apollinske og de dionysiske elementene må spille på lag for å oppnå en best kunstnerisk og rensende effekt står i tråd med Burwicks konklusjon. Den antikke tanken om *furor poeticus* som en irrasjonell, gudегitte kraft gitt dikteren, står ukontrollert og unyttig igjen om den ikke blir gitt form og innhold. Den dikteriske galskap sitt potensiale vil verken kunne nytte sin opphavsmann eller tilskuere om det ikke bearbeides, som Wordsworth påpeker, «in tranquility».

En måte vi kan definere galskap på er at det er noe som avviker fra samfunnets pålagte normgrenser. Man behøver ikke krysse disse grensene med for mye før man beskrives som annerledes. Dette andre i menneskenaturen er ikke nødvendigvis noe bare de utagerende «gale» har i sin natur, men noe tillagt alle mennesker: «Galskapen er uløselig en del av det menneskelige - som realitet og som potensialitet» (Buvik 1998: 108). Det kan antas at ulike mennesker har ulike mengder av galskap i seg, og man har alle ulik tilbøyelighet for å styre seg selv.

En motsetning til idéen om at mennesket som avviker fra samfunnet er det som gjør feil, er at det *autentiske* mennesket er det gale, fordi det har unngått samfunnets fremmedgjøringsprosess. I det moderne samfunnets urbanisering og industrialisering gjøres vi mer og mer fremmed for naturen og vår opprinnelse. En lengsel vekk fra denne fremmedgjøringen kan med andre ord bare synes som noe naturlig. Det er de moderne menneskene som er fremmede for seg selv, og i den forstand sinnssyke.

Som vi vil se, er dette noe som aktualiseres i Poe og Hawthornes to noveller. De viser begge skikkelser som er splittet, og som sliter med sine indre følelser, og om de er til å stole på. Jeget



hos Poe vil vi se som fremmedgjort for seg selv, mens Giovanni hos Hawthorne lengter tilbake til et Paradis som skal utradere fremmedgjortheten han føler på. Paradiset fungerer for ham som et farlig lokkemiddel ut av den splittede og fremmedgjorte tilstanden. I begge karakterenes desperasjon søker de løsninger ut av denne tilstanden, som verken evner å redde dem selv eller de resterende av novellens karakterer som blir dratt med i de fatale konsekvensene.

### 3. EDGAR ALLAN POE – «A TERRIBLE EXPERIENCE BEING CONVEYED»

Poe, selv om han i dag har vært en anerkjent forfatter i lang tid, ble lenge ansett i akademia som en alkoholiker og rusmisbruker som kun skrev merkelige skrekkhistorier. Først mot slutten av nittenhundretallet begynte man å legge merke til hvor godt han mestret de litterære teknikkene og narrative strukturene. Var han kanskje alltid et slitent geni, som i tillegg var en forløper for de moderne visjoner og novellen som litterær sjanger? Med bakgrunn i hans teoretiske og skjønnlitterære bidrag egner han seg utmerket for å gjennomføre en undersøkelse av hvilken rolle galskap og genialitet i narrativet har for å fremkalle følelser av skrekk. Dette vil gjøre seg synlig utover i denne oppgaven. Julian Symons omtaler Poes verker slik: «The unconscious appeal is strong, but one should not leave it at that. Poe exerts a fascination also over our conscious minds, one based on his unique combination of qualities» (Symons 1978: 241). Som nevnt i innledningen vil jeg ikke antyde i denne undersøkelsen noe om Poes egen patologiske galskap eller om han overførte noe tilsvarende til sin litteratur. Tvert imot virker Poe særdeles tilstedeværende og kontemplerende når han skriver sine teoretiske bidrag til novelle- og skrekksjangeren, noe som blant annet synes i hans essay «The Philosophy of Composition» (1846). Det jeg vil undersøke er hvordan han brukes galskap *tematisk* i novellen «The Tell-Tale Heart», og hvordan dette bidrar til å gjøre novellen til en skrekkhistorie.

#### 3.1 Litterær inspirasjon

Edgar Allan Poe er i dag verdenskjent som en forfatter av groteske fortellinger som dykker ned i det gale sinnets verden. Han levde mellom 1809 og 1849, og skrev sådan i overgangen fra romantikken til senromantikken. Som kjent er strømmingene i litteraturen fra romantikken mange og ulike. Den senromantiske perioden skiller seg fra den tidlige romantikken blant annet ved flere gotiske og groteske elementer, der forfattere utforsket de mørkere sidene ved menneskesinnet og samfunnet. I likhet med mange engelskspråklige forfattere som skrev på 1830- og 40-tallet (som Emily Brontë eller den tidlige Dostojevskij) var Poe inspirert av E. T. A. Hoffmann, som ofte skrev om galskap. Disse fortellingene utforsket blant annet sosiale problemer, samfunnets utstøtte, det irrasjonelle, det demoniske og menneskenaturen evne til destruksjon.

I samme periode skriver samtlige andre amerikanske forfattere noveller, som Hawthorne og Washington Irving, der flere er av det grøssende slaget. Poe tok en del inspirasjon til sine noveller fra Hawthorne, som ønsket å utforske «the truth of the human heart» (Besner et.al 1991: x). Irving huskes særlig for sine spøkelsesnoveller, og særlig kjent er «The legend of sleepy hollow» (1820) og «Rip van Winkle» (1819). Blant de britiske bidragene til den gotiske romanen finner vi Ann Radcliffe; kjent som en av pionerne av den, kvinnelige, gotiske romanen. Hun var særlig kjent for å vekke skrekk og spenning hos leseren, blandet med romantisk følsomhet. Hennes roman *The Mysteries of Udolpho* (1794) er et godt eksempel på dette. Radcliffe fant sin inspirasjon blant annet hos Horace Walpole, som skrev en av de første gotiske romanen vi kjenner til på engelsk; *The Castle of Otranto* (1764), også kjent som en av de første litterære grøsserfortellingene i historien. Andre grøssende, romantiske tekster er William Beckfords bok *Vathek* (1782), og *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) av James Hogg. Som nevnt var de amerikanske forfatterne som skrev på slutten av det attende århundre og utover det nittende godt skolert i britisk litteratur og kultur. Poe fant nok sin inspirasjon hos disse forfatterne, men forsøkte, som de fleste andre amerikanere, å gjøre det om til sitt eget. I analysen av «The Tell-Tale Heart» vil jeg se nærmere på hvordan Poe skriver seg opp mot denne tradisjonen. Som vi allerede har sett på skiller de amerikanske forfatterne, Poe inkludert, seg fra de britiske blant annet ved at de tar i bruk en mer destruktiv form for skrekk.

Poes ettermæle er stort, og det finnes utallige verker som er inspirert av ham, men man kan påstå at verken før eller etter har noen evnet å måle seg med hans unike skrekkehistorier, og hvilken effekt han klarte å fremkalle hos leseren. Om dette skriver Harvey Allan at «Poe vastly influenced all modern poetry by the way he used imagery to evoke and suggest rather than to picture and photograph with words what he had to say - his method is subjective rather than objective - and the modern short story ... is largely his invention» (Allan 1938: 7). Selv om Poe lånte fra andre forfattere står han igjen som en stor inspirasjonskilde i sin egen rett. Spesielt sterk var hans påvirkning i Frankrike, der hans litteratur var til inspirasjon for særlig Charles Baudelaire. Samtidig er hans bidrag til novellesjangeren, og grøsser- og detektivhistorien avgjørende for hvordan vi kjenner disse sjangrene i dag.

## 3.2 Den svarte romantikken og femme fatale

Poes hengivenhet til skjønnheten ved det groteske er en tendens vi finner dypt forplantet i romantikkens strømninger. Romantikerne opphøyet det vakre, og skjønnheten ble forsterket om man samtidig så til de kvaliteter som opprinnelig står kontrært til det skjønne: jo mer skrekkelig, trist eller smertefullt noe var, jo mer kunne det nytes. Mario Praz skriver om dette i *The romantic agony* (1930) der han kaller dette fenomenet «den svarte romantikken». Han mener det er unyttig å definere forfatterne som brukte disse elementene for monstrøse, men heller se det universelt menneskelige som ligger bak disse tendensene. Opprinnelsen til denne tendensen mener Praz ligger i overgangen til moderne tider, da gamle dogmer mistet sitt fotfeste i vitenskapens tidsalder, og nye idealene skulle praktiseres (Praz 1978: xix). Dette er likevel ikke noe nytt som plutselig oppsto mot slutten av 1700-tallet, men noe som har skjedd gradvis siden middelalderen. Det som gjorde denne tendensen til noe sentralt i romantikken var på grunn av en rekke nye oppdagelser og nye bidrag av litterære verker med disse mørke tendensene. Praz skriver om Europas historie for å forklare hvilken virkning dette hadde på forfattere og kunstnere:

This malady [mal du siècle] was due, not so much to breaking away from a traditional faith, as to the difficulty of really appropriating to oneself and living the new faith, which, to be lived and put into action, demanded courage and virile attitude ... it was not within reach of feminine, impressionable, sentimental, incoherent, fickle minds, which stimulated and excited doubts and difficulties in themselves and then could not get the better of them, and which liked and sought out dangers and then perished in them (Laterza 1932: 53).

På den måten endte romantikere som ikke eide styrken til å undertrykke disse mørke følelsene, i tiden av omveltninger, i «fortapelse», og falt for perversjonens fristelser; «lust and voluptuousness put in place of ideals, cruelty and horror flavoured with sensual pleasure, a taste for incest, sadism, satanism and other amusements of that kind» (Praz 1978: xx). De forfattere som evnet å beherske seg derimot kunne benytte seg av disse tendensene som inspirasjon til sine litterære verker, uten selv å bli personlig forstyrret.

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) var en av dem som omtalte skjønnheten ved det groteske i blant annet diktet om Leonardos statue av Medusa, der han skriver: «'Tis the tempestuous loveliness of terror» (Shelley 1819). Slike tendenser var ikke noe nytt som kun finnes i romantikken, for helt tilbake til antikken finner man skjønnhet i det deformerte, det ordinære og det gamle. Det nye romantikerne tilføyer denne tropen er en *følsomhet*. Smerte eksisterer nå som en integrert del av begjæret, og Gustave Flaubert kaller dette «la grande synthèse». Skjønnhet og død ble knyttet sammen til den grad at det ble sett på som et hode med to ansikter.

De døde eller døende kvinnene i slike skjønnlitterære verker eier en fryktinngytende skjønnhet, i likhet med de «femme fatale» som er fremstilt av Charles Baudelaire, eller i John Keats' «La belle dame sans merci». Det er noe innbringende og lurende hos den skrekkelige og vakre kvinnen.

Man kan finne utallige eksempler på forfattere som utforsker tropen om femme fatale og skjønnhet ved det groteske, og blant dem finner vi Poe. I «The Philosophy of Composition» skriver han at «the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world» (Poe 1846: 5). I løpet av hans livstid dør flere av hans kvinnelige bekjentskaper i en altfor ung alder. Hans egen mor dør når han bare var tre år, hans fostermor (som han hadde et nært bånd til) dør og etterlater han hos den kjærlighetsløse fosterfaren, og Poes egen kone, Virginia, dør av fortæring i ung alder. Hans verker portretterer flere vakre, men døde eller døende kvinneskikkelser: blant dem finner vi Morella, Ligeia, Berenice og Eleonora. Noe av det vakre ved den døde kvinnen er at hun er ikke-verdslig, og kan derfor ikke ødelegges av verdslige feil. Julian Symons påpeker at dette var måten Poe forholdt seg til kvinnene han holdt høyt: «To be in love meant, for him, to take a particular woman as an ideal, and an ideal woman is by definition one as far as possible removed from reality» (Symons 1978: 51).

Skjønnheten i det døde er noe vi kjenner igjen fra *Frankenstein*. Doktor Frankenstein bruker lang tid på å samle ulike deler av menneskekroppen fra døde mennesker, for å så sette sammen et perfekt menneske. Det vesenet han setter sammen er vakkert mens det fortsatt er livløst, men det han glemmer å ta i betraktning er at et sovende menneske er mye vakrere enn et våkent et; som strekker muskler, rynker på ansiktet og skjærer grimaser. Dette faktum er en av faktorene ved det innbringende ved å skrive om livløse statuer som fremstiller vakre kvinneskikkelser, som for eksempel Medusa; fordi man vet at som døde er de vakre, men våkner de kan de skape fryktinngytende kaos og smerte.

### 3.3 Oppvekst og påvirkning

Poes oppvekst var preget av turbulens, og en god del mindre kjærlighet enn det et barn behøver. Både hans mor og fostermor døde for tidlig, og etterlot han til det krangevorne forholdet til fosterfaren. Dette må ha vært en faktor til at hans voksne liv var preget av alkohol, fattigdom og intens skriving for å få endene til å møtes. Likevel er det et faktum at han var særdeles sensitiv og intelligent – et kjennetrekke vi finner igjen blant flere av romantikkens forfattere. Blant de romantiske poetene var det ikke alle som skrev med bakgrunn i sitt eget liv, men Poes

litteratur var tydelig preget av dette: «other poets in the nineteenth century wrote in similar terms, invoking in their work superhuman joys and unearthly sorrows, but for most of them these were only phrases. It was Poe's unhappy distinction to live out the spirit of his poems in his life» (Symons 1978: 44). Hans kone Virginia døde som sagt også i ung alder, og det er mulig å anta at hennes sykdom og død forsterket Poes tiltrekning og fascinasjon av «the supreme beauty of death, the association of pleasure and cruelty, and fascination of blood» (210).

Poe fikk utlevert sine personlige smerter i fiksjonen ved å plassere visse biografiske karakteristikk i sine fortellinger og hos sine hovedpersoner. Symons påpeker hvordan dette har en rolle å spille i at Poes skrekknoveller får sin unike og fortreffelige effekt:

The qualities that make Poe's horror stories unique in their kind are not to be found in plotting, characterization or style ... The lasting power of the stories rests in the feeling one has of a terrible experience being conveyed without any of the subterfuges and evasions commonly used by fiction writers (ibid).

Skrekkelementene forsterkes ettersom Poes grøssernoveller alltid er skrevet i førsteperson. Når protagonisten rammes av en eller annen forferdelig hendelse gis det innsyn i ikke bare selve handlingen, men i sinnet som begår og opplever den. Altså får leseren et innblikk i de tankene som står bak en gal manns handlinger, samt oppleve den uhyggelige følelsen av at noe er galt (for jeget selv mener ikke nødvendigvis at dens handlinger er feil), og slik bygger Poe sakte, men sikkert opp en intens og skrekkelig følelse hos leseren.

## 4. «THE TELL-TALE HEART» - ET VRANGFORESTILT SINN

### 4.1 Galskap og skrekk i «The Tell-Tale Heart»

«The Tell-Tale Heart» ble utgitt i 1843 i magasinet *The Pioneer*, og er en intens novelle som drar leseren med seg inn i protagonistens sinnssyke verden. I det innledende avsnittet henvender jeg-personen seg direkte til et «you», som man kan anta er leseren. Eller snakker han<sup>5</sup> til en imaginær andrepert? Det er jeget som forteller, og han befinner seg åpenbart i en slags nervøs eller psykotisk tilstand, for setningene hans er brokete og fulle av tankestreker. Dette normaliserer seg gradvis i det han begynner å fortelle om hva som har hendt, men det tar seg så opp igjen i de avsluttende avsnittene hvor klimakset i fortellingen finner sted.

«TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them» (Poe 2015: 120). Slik begynner fortellingen lik mange andre noveller; in medias res. I disse to første setningene mottar vi en del informasjon om hva slags tilstand jeget befinner seg i. Han omtaler for eksempel åpenlyst at han har blitt rammet av en sykdom som han kaller for «the disease» (ibid). Det er tydelig at sykdommen er noe som har rammet ham psykisk, ettersom han forsøker å benekte overfor «you» at han ikke har blitt gal av det. Tvert imot påstår han heller at sykdommen har skjerpet sansene hans. Utover i novellen veksler han mellom å påpeke de sanselige forbedringene sine, og å benekte for at han er blitt gal. For å bevise at han ikke er gal viser han til diverse ting han kan gjøre som en gal person ikke kunne ha gjort. Han mener blant annet at det gjerningene han har utført er for geniale og gjennomtenkte til at han kan være gal: «You fancy me mad. Madmen know nothing» (ibid). At de geniale gjerningene han utfører består i å drepe den gamle mannen han bor sammen med, for så å gjemme liket under noen bordplanker, taler ikke hans sak. I tillegg påpeker han hvor rolig han forteller om hva som har skjedd – dog dette ikke er fullstendig sant, med tanke på hvor oppdelte setninger han til tider snakker i.

I Poes skrekknoveller finner man ofte personer som har begått eller skal til å begå grusomme begivenheter. Som vi allerede har sett i denne oppgaven kan det være vanskelig å skille mellom galskap og genialitet, blant annet fordi en gal person kan begå gjerninger den synes er «geniale»,

---

<sup>5</sup> Leseren blir aldri fortalt kjønnet på vedkommende, men basert på den fysiske styrken jeget utøver i løpet av novellen kan det være mulig å anta at det er yngre mann.

men som for et friskt sinn synes horrible. I denne novellens tilfelle påpeker jeg-personen selv koblingen mellom hans tilstand og galskap («the disease»), selv om han benekter at han selv har blitt gal. For leseren blir det derimot tydelig i løpet av novellen at jeget lider av en form for sinnslidelse, men jeget selv påstår at i stedet for å ha blitt gal, har han blitt genial. Han forklarer dette slik: «Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded – with what caution – with what foresight – with what dissimulation I went to work!» (ibid). Han mener dermed at han ikke kan være gal på grunn av hvor smart han utfører mordet. Selve kvelden mordet begås er de såkalte kreftene hans ekstra potente: «Never before that night had I felt the extent of my own powers – of my sagacity» (ibid). Han kommer tilbake til dette poenget gjentatte ganger i løpet av novellen. Midt i forklaringen av hvordan han overlistet den gamle mannen sier han at: «And have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the sense?» (121). Etter at mordet er begått skal han gjemme liket, og bruker denne anledningen til å påpeke at: «If you still think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precaution I took for the concealment of the body» (122).

Basert på jegets omtale av seg selv virker det som om han anser seg som et slags overmenneske, et geni. Det vil si et menneske med overnaturlige evner, og som står over de moralske lovene tillagt vanlige mennesker. Han mener at «the disease» har gitt ham overnaturlig gode sanser, og at han opererer med uvanlig kløkt. Hans rett til å ta livet av noen, på grunn av noe som kun skal gagne ham selv, er også et tegn på et overmenneske. Slike mennesker støter vi på gjennom litteraturhistorien fra tid til annen. Et eksempel på en slik person er Raskolnikov fra *Forbrytelse og straff*. Han tar livet av en gammel pantelånerske, og deretter hennes søster for å unnslipe mordscenen. Grunnlaget for det første mordet forblir en gåte, men oppretter spørsmål om et mord kan forsvares av målet. Ingen klare svar blir gitt i romanen, men den fungerer godt til å problematisere slike spørsmål. Farene ved å innta en posisjon som overmenneske har vi allerede sett fremstilt i Faust- og Prometeusfiguren. Når et menneske setter seg inn i rollen som tilstrekkelig enehersker kan dette bare føre til problemer. Faust må som sagt opprette en avtale med djevelen for å oppnå den innsikten han ønsker, som i seg selv er et tegn på at dette er viten forbeholdt de ikke-verdslige. Doktor Frankenstein – en moderne Prometeus – presterer i sitt forsøk på å skape et menneske (eller et monster) kun å skape flere problemer og stor ulykke.

Jeget begrunner det at han ikke kan være gal blant annet på grunn av at hans sanser har blitt skjerpet av «the disease». Sansen som mest av alt er blitt skjerpet er høresansen: «I hear all things in the heaven and in the earth. I heard many thing in hell» (120). Men hva legges det



egentlig i at han hører ting i himmelen og helvete? Det virker som om han føler seg knyttet til større krefter som styrer universet. Kanskje dette gjør det lettere for ham å rettferdiggjøre mordet? På grunn av at han nå er en del av noe større, gir det handlingene hans mening, som igjen gjør at han ikke nødvendigvis må rettferdiggjøre dem. Han anser seg selv som et overlegent vesen som ikke behøver å føye seg etter moralske lover som andre mennesker følger.

Jeget henviser flere ganger til at man kan tro at han er gal, men gjentar hver gang at dette ikke er tilfellet. Når jeget forteller om hva han tenkte mordenatten, da han hørte den gamle mannen sitt hjerte slå i det han skulle til å angripe han, sier jeget om dette: «And have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the sense?» (121). Etter mordet gjentar han: «If you still think me mad, you will think so no longer» (122). Dette begrunner han i hvor flink han var til å dele opp, og skjule, liket. Det han gjør er å kutte opp liket i flere deler, for så å gjemme det under noen bordplanker i gulvet. Etter jegets forklaring kan man ikke handle intelligent om man er gal, men som vi allerede har sett stemmer ikke dette. Det er mulig at han bare bruker dette argumentet i et ønske om å bortforklare en tvil han føler på. En annen mulighet er at han faktisk står i det han sier, og at hans vrangforestilling nå er så framtreddende at han er sikker på at argumentene for at han ikke er gal stemmer.

Det novellens plot sentrerer seg rundt er muligens den største faktoren man kan begrunne at jeget er gal med. For det jeget gjør er å begå et mord begrunnet i en nødvendighet han kun finner i seg selv. Hvorfor han føler en nødvendighet for å gjøre dette begrunner han nøye overfor dette «you» han snakker til (eller er det til seg selv?). Han forklarer det slik at han måtte myrde mannen på grunn av hans «Evil Eye» – eller onde øye (120). Han beskriver øyet til mannen som; «the eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it» (ibid). Dette øyet får det til å gå kaldt gjennom jeget hver gang den gamle mannen ser på ham. Til slutt bestemmer han seg for å ta livet av mannen, «and thus rid myself of the eye forever» (ibid).

Det finnes en åpenbar lydlikhet mellom «the eye» og «the I». Altså mellom øyet og jeget. Dette er et velplassert faktum i litteraturkritikken, men det finnes en rekke ulike tilnærminger til hvordan «the eye» og «the I» henger sammen. Enkelt forklart er det ikke den gamle mannen og øyet hans som jeget har et problem med. Det man forstår er at den gamle mannen ser sider av jeget som jeget enten nekter å se eller akseptere ved seg selv. Det å bli vist eller påminnet om sider av seg selv når han møter den gamle mannens blikk, plager jeget. Derfor ønsker han å drepe mannen, og dermed «shut the eye forever», for slik kan jeget avslutte denne speilingen av seg selv («the I»).

Problemet jeget har med mannens øye, og ikke mannen i seg selv, understrekes i det at jeget ikke kan drepe mannen mens øynene hans er lukket. Hver kveld, sju kvelder på rad, ser jeget på mannen mens han sover, og lyser på øyet hans. Ettersom øynene var lukket kunne jeget ikke drepe ham: «I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye» (ibid). Den åttende kvelden derimot blir mannen var på jeg-personen sitt nærvær i rommet, så da jeget vinkler en lysstråle mot mannens ansikt, treffer lyset det åpne øyet hans – dermed kan jeget gå til angrep.

Slik gjøres det også klarere at det ikke er den gamle mannen som jeg-personen ønsker å drepe, men «the Eye»/gjenspeiling av seg selv. Han forteller helt til å begynne med at «Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye!» (ibid). Og den kvelden jeget dreper han er det ikke selve mannen lyset treffer: «I could see nothing else of the old man's face or person. For I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot» (121). Hele rommet er lagt i mørke, selv mannen er det, bare øyet er opplyst, og det er dette jeget går til angrep på.

Når mannen så er død sier jeget lettet: «His eye would trouble me no more» (122). I Poes forfatterskap er det tydelig hvordan han synes å trekkes mot finalitetsfraser som «no more» og «nevermore». I hans famøse dikt «The raven» slutter hver strofe enten med «nothing more» eller «nevermore». Ravenen i diktet som entrer rommet til hovedpersonen gjentar gang på gang «nevermore», som bidrar til å understreke flere endelige fakta. Diktet handler om et jeg som kontemplerer over å ha mistet sin elskede – ikke bare i denne verden, men også spirituelt. Sorgen over tapet av henne vil aldri forsvinne, og han ønsker aldri å nevne hennes navn igjen, samtidig som det er umulig for ham å la være. Finalitetsfrasene rimer til og med på navnet hennes: Lenore. Jegets mer og mer frustrerende samtale med raven viser hvordan sorgen og dets galskap overstyrer hans evne til rasjonalitet og fornuft. Denne bevisste ordbruken til Poe, som synes gjentagende i hans forfatterskap, samt «The Tell-Tale Heart», er med på å bygge opp en gradvis grøssende stemning i løpet av novellen.

## 4.2 Den gamle mannen

Hva slags forhold står egentlig til grunn for at jeget og denne gamle mannen bor sammen? Når jeget forteller om årsaken til sitt problem med mannen sier han at «Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given

me insult» (120). Ut ifra dette virker det som om det ikke bare er et nøytralt forhold i grunn, men et fint et (med tanke på bruken av ordet kjærlighet). Om de bor sammen av økonomiske hensyn eller av en annen foreliggende relasjon blir det ikke sagt noe om. Siden de bor i et hus, og ikke en leilighet eller lignende, kan vi anta at de ikke bor i kjernen av en by. Likevel bor de nære nok andre mennesker til at naboene kunne høre skrikene fra huset. At man bor sammen for å spare på kostnader er ikke utenkelig, men hvis det lå en familiær relasjon mellom jeget og mannen ville man antatt at det ville ha blitt nevnt.

Et viktig faktum er det likevel at jeget deler bopel med en *eldre* mann. I de fleste tilfeller der flere deler et sted å bo er man som oftest på samme alder eller i en lignende livssituasjon. Det blir her naturlig å se på Poes egen oppvekst. Han vokste opp foreldreløs og skilt fra søsknene sine, i et fosterhjem i sørstatene. Forholdet mellom Poe og fosterfaren John Allan begynner uklart, men manifesterer seg som dårlig med årenes løp. Likevel slutter Poe aldri å lengte etter hengivenhet og kjærlighet fra fosterfaren. Hvorfor Allan aldri tar til Poe er uvisst, men Julian Symons gjør en antagelse om at «Perhaps jealousy of Edgar's literary ambitions was mixed with the pride that Allan undoubtedly felt in him, and very likely the fact that the boy behaved exactly as if he were the son of a rich man angered his foster father» (Symons 1978: 25). Som sagt nevnes det aldri alderen eller kjønnet til jeget, som gjør det vanskeligere å reflektere seg fram til hvilken relasjon de to personene eventuelt kan ha. Likevel er det mulig å anta at Poe kanskje så for seg fosterfaren John Allan da han skrev novellen, men dette er ikke et avgjørende punkt for denne oppgaven.

### 4.3 Synssansen: det uhyggelige og det «uhjemlige»

I denne ubehagelige øyetematikken faller det seg naturlig å se linjer til E. T. A. Hoffmanns «Sandmannen». Det vil si novellen utgitt i 1816 basert på kveldshistorier for barn om sandmannen: mannen som ville komme og blåse sand i øynene deres om de ikke la seg når de skulle. Her uttrykkes en frykt for å miste synet og/eller øynene. Hoffmanns «Sandmannen» handler om den unge Nathaniel som er redd for denne skumle figuren, og han søker både trøst og svar for å endelig få bukt med denne frykten. Her opptrer et paradoks, for i hans ønske om å slippe frykten for sandmannen, forsøker han å *se* ham. Altså ønsker Nathaniel å *se* det som potensielt kan ødelegge synet hans.

Freud tar opp denne tematikken i artikkelen «Das Unheimliche» som utgis i 1919. Her forklarer han hvordan det uhyggelige er knyttet til det hjemlige og kjente. Tittelen er vanskelig å oversette

direkte; det kan bety «det uhjemlige» (noe man ikke er fortrolig med) eller så kan det bety noe hemmelig (i overført betydning noe uhyggelig). Freuds tese i artikkelen går ut på at det uhyggelige ikke er det ukjente, men hjemkomsten av det fortrenge (altså noe kjent). Det fortrenge rommer for eksempel opplevelser fra barndommen eller andre traumer. Hvis følelser fortrenge, vil de forvandles til angst. Angsten er tilbakevendende, og det er når dette oppstår at følelsen av det uhyggelige blir fremtreden. Samtidig er det fortrenge forbundet med en ambivalens, og må ikke alltid berøre mørke ting fra barndommen. Derfor er det også noe pirrende ved det uhyggelige; det innebærer en blanding av begjær, samtidig som det er skremmende. Freud bruker eksempler fra Hoffmanns «Sandmannen» for å bekrefte denne tesen.

Øynene våre, og dermed synet, er menneskets fremste sans. Det å miste denne kroppslige funksjonen kan knyttes til å miste seg selv. En slik synsproblematikk finner vi i «The Tell-Tale Heart», der lydlikheten mellom «the eye» og «the I» er slående. Om man kvitter seg med synet kan man potensielt også utslette selvet. Jeget i «The Tell-Tale Heart» ønsker ikke nødvendigvis å drepe den gamle mannen, som han beskriver at han ikke har et problem med, men det er mannens øye – som reflekterer det jeget fortrenge ved seg selv – jeget ønsker å kvitte seg med. I «The Tell-Tale Heart» oppstår en slags forvridning av øyematikken man finner i «Sandmannen». Det er ikke en protagonist som frykter å miste synet/selvet, men jeget som ønsker å bli kvitt mannens øye/den delen av seg selv han ønsker å fornekte. Følelsen jeget opplever når han møter den gamle mannens blikk er som Freuds beskrivelse av det *unheimliche*.

Synsproblematikken å se eller å ikke se viser paralleller til det bevisste og ubevisste. I «Sandmannen» har det Nathaniel ikke ser (hans ubevissthet) en stor betydning for fortellingen. På samme måte har det jeget i «The Tell-Tale Heart» velger å ikke se/fortrenge stor betydning for handlingen. Leseren forstår hva det er som egentlig som ligger til grunn for at jeget ønsker å drepe den gamle mannen, mens jeget forblir blind for akkurat hva det er ved mannen og hans øyet som gjør at han ønsker å drepe ham. Hans rettferdiggjørelse for hvorfor mordet er nødvendig, viser både til jegets galskap, samtidig som det forklarer hvorfor han selv ikke ser galskapen i gjerningene sine. Siden han nekter å se de onde sidene ved seg selv reflektert i mannens blikk, ser han heller ikke hvor naturroverskridende galt det er å drepe noen for en slik grunn.

Dobbeltgjengermotivet er også et eksempel på hva uhyggemotivet til Freud kan romme. Den representerer menneskets todelte natur – alle har både en kjent og en ukjent side av seg selv. I «Sandmannen» opptrer dobbeltgjengeren for Nathaniel som selve sandmannen, mens i «The

Tell-Tale Heart» ser vi en slags todeling eller splitting av jeget. Andre grøsserfortellinger som tar opp dobbeltgjenger-motivet er *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Her møter man doktor Henry Jekyll, som når han drikker en egenkomponert drikk «forvandles» til den onde Edward Hyde. Hyde begår onde gjerninger, men Jekyll er verken klar over at forvandlingen har funnet sted eller hvilke gjerninger han har begått, når han blir seg selv igjen. En slik veksling av selvets personlighet under påvirkningen av et stoff, kan på samme måte ligne en persons ubegrunnede handlinger mens man er under et anfall av galskap. Den samme tilbøyeligheten til å glemme eller å ikke gjenkjenne det man selv har utført når man var «påvirket», kan også ligne på at anfall.

#### 4.4 Jegets panikk: lyden av en klokke innhyllet i bomull

Måten jeget dreper mannen på sier også noe om hans forhold til den mannen, for mordet i seg selv er lite opphetet. Jeget velter rett og slett bare sengen over den gamle mannen, og i en viss forstand er det ikke jeget som dreper mannen, men sengen, og jeget fremstår passiv i selve kvelningsakten. Etter at mannen har blitt myrdet, gjemt, og øyet ikke lenger kan plage jeget, fremtrer han helt rolig. Selv når politiet ringer på døren for å undersøke et skrik naboen hadde hørt fra huset, er han helt rolig. To ganger gjentar han: «for what had I now to fear?» (Poe 2015: 122). Denne oppførselen er også det som gjør at politiet ikke lenger mistenker han for noe kriminelt. Men det er nå jeget gjør en grov feil. I det han kaller sin «enthusiasm of my confidence» og «audacity of my wild triumph» ber han de tre politimennene om å sette seg i rommet den gamle mannen er gjemt, mens han selv setter sin egen stol over plankene der liket er gjemt (ibid). Det er nå han begynner å føle seg merkelig: «I felt myself getting pale ... My head ached, and I fancied a ringing in my ears» (ibid).

Han blir var på en lyd i øret som er svært forstyrrende, og som bare øker i volum. Deretter innser han at lyden ikke bare eksisterer i hodet hans, den kommer utenfra. I et desperat forsøk på å hindre politimennene fra å høre lyden begynner han å snakke høylytt og masse. Lyden beskrives som: «such a sound a watch makes when enveloped in cotton» (123). Dette er den samme lyden jeget hørte da han sto i rommet til den gamle mannen på mordnatten. Etter hvert opptrer han villere og villere for å avlede politiet fra lyden: «I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations» (ibid). Lyden fortsetter likevel bare å øke i volum, og han blir mer og mer fortvilet over situasjonen: «what could i do? I foamed – I raved – I

swore!» (ibid). Hans økende frustrasjon synes nå i skriften, ettersom setningene ikke fremstår som hele lenger, og mengden tankestreker øker.

Politimennene, i motsetning til jeget, fremstår helt rolige. Dette burde være et tegn for han om at lyden bare er noe han innbiller seg. Han lurer et sekund på dette, men tror heller at de bare later som om de ikke hører lyden: «Almighty God! – no, no! They heard! – they suspected! – they knew! – they were making a mockery of my horror!» (ibid). For leserne fremstår det i motsetning ganske klart at politimennene faktisk ikke hører noen ting, lyden er kun jeg-personens samvittighet som banker i hans ører. Til slutt klarer han ikke mer: «anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! ... I felt that I must scream or die!» (ibid). Og det er nettopp det han gjør: «'Villains!' I shireked, 'dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! Here, here! – It is the beating of his hideous heart'» (ibid). Det er interessant her hvordan han anklager politimennene for å forstille seg, når det i sannhet er han som forstiller seg for dem.

Lyden av den gamle mannens hjerteslag blir ved to anledninger beskrevet som lyden av en klokke innpakket i bomull. Den første gangen skjer det når jeget står utenfor den gamle mannens dør og observerer ham: «there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew that sound well, too. It was the beating of the old man's heart» (121-22). De aller fleste ville ikke ha hørt hjertet til et annet menneske på en slik avstand, men jeget beskriver det igjen som en «over-acuteness of the sense» (121). Denne lyden påvirker jeget i den forstand at det «increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage» (122). Ved bruken av ordet «fury» er det mulig å se en forbindelse til det latinske «furor» – innforstått «furor poeticus». Det vil si den irrasjonelle tilstanden den inspirerte poeten oppnår i det dikteriske øyeblikket. I dette tilfellet synes jegets «fury» å være en irrasjonell tilstand på lik linje med «the poetic frenzy». Med similen «as the beating of a drum stimulates the soldier into courage» sammenligner Poe jegets økende sinne når han hører den gamle mannens hjerte slå, med en militær tromme som stimulerer soldatens mot og undertrykker all frykt før han skal i krig (ibid). Ved å sammenligne hjertets slag med en tromme, illustrerer Poe jegets økende frustrasjon når han hører mannens hjerteslag.

Den andre gangen jeget innbiller seg at han hører mannens hjerteslag er når han sitter med politimennene på stedet der mannen ligger begravet: «the sound increased – and what could I do? It was a low, dull quick sound – much such a sound a watch makes when enveloped in cotton» (123). Den andre gangen forklares det ikke hvor lyden kommer fra før jeget avslører seg for politimennene, men ettersom lyden som sådan allerede har blitt avslørt for leseren

forstår man hva som er i vente. Selve similen med en klokke innhyllet i bomull utdyper for leseren følelsen av skrekk jeget opplever ved å høre lyden av hjerteslagene. En tikkende klokke gir en følelse av stress, noe skummelt som skal komme, en nedtelling til noe forferdelig, og slik vekker Poe en følelse av skrekk hos leseren. Novellens siste ord er til og med «hjerter»: «it is the beating of his hideous heart!» (ibid). Dette avrunder tematikken som starter allerede med tittelen: «The Tell-Tale Heart». I seg selv avslører den at vi har å gjøre med et sladre hjerte, som vil være selve undergangen for jeget. Det er selvsagt kun i jegets eget hode at lyden av hjertet høres, for i virkeligheten er det han selv som avslører seg for politiet.

Selve mordnatten beskriver jeget lyden av mannens hjerteslag, og hvilke følelser dette vekket i ham: «the beating grew louder, louder! ... And now a new anxiety seized me – the sound would be heard by a neighbour!» (ibid). Dette minner oss om novellens tittel: «The Tell-Tale Heart». Hjertet er sladrete – det både avslører for naboene at den gamle mannen er i livsfare, og senere avslører det for politikonstablene at han ligger begravd under bordplankene. Som leser er det åpenbart at dette ikke stemmer, for hjerteslag høres ikke over en så stor avstand, og særlig ikke når en person er død. For jeget derimot er dette virkelig. Lyden av hjerteslagene er også grunnen til at han avslører seg for politiet, for han tror hjerteslagene høres så godt at politiet vil forstå at det er noen som ligger begravd under bordplankene. Dermed fremstår hjertet svært sladrete for jeget. «Tell-Tale» er samtidig en reduplikasjon eller gjentakelse av samme ord. I løpet av novellen skjer sladringen også gjennom gjentakelser, der det er som om ordene blir til ekkoer av seg selv; som for eksempel når jeget hører hjertet slå «Louder! Louder! *Louder!*» (123). Disse språklige gjentakelsene bidrar til å øke jegets sinne og hysteri, som om han opphisses av de ordene han bruker på å beskrive situasjonen. Dette er enda et eksempel på Poes flittige ordbruk for å øke følelsen av skrekk hos leseren i takt med karakterenes frykt.

## 4.5 Det delte selvet

I hovedpersonens syn på seg selv er vi vitne til en deling av selvet; altså at han ikke er i stand til å oppfatte seg selv helhetlig. I sine egne øyne er han perfekt, mens sine feil ser han kun i den gamle mannens blikk. Dette synes tydelig ettersom han blant annet feildiagnostiserer «the disease» til å omfatte en overmenneskelig forbedring av selvet, og ikke en psykisk lidelse han burde få hjelp til å bli kvitt. Sinnssykdommen som «the disease» egentlig innebærer er ikke jeget i stand til å forstå, ettersom han ikke lenger ser sine egne feil. Disse har han som sagt projisert over på den gamle mannen, og det er dette fryktelige han ser i mannens øyne som

forferder ham slik. En slik deling av selvet er gjentakende hos Poe. En tilsvarende deling av selvet kan vi finne i *Faust*. Faust diagnostiserer sitt eget psykologiske dilemma som kampen mellom en verdslig og en spirituell tilbøyelighet: «Two souls, alas! Reside within my breast, / And each withdraws from, and repels, the other» (Goethe 1983-89: 1112-13).

Madgalen Ki nevner i «Ego-Evil and The Tell-Tale Heart» Poes evne til å fremstille bibelske sannheter i fortellingene sine. I dette eksempelet er det snakk om evnen til å se det gale i andre, men ikke den store feilen hos seg selv. Jeget i «The Tell-Tale Heart» lider åpenbart av denne feilen. Han evner å se det vonde i seg selv når han møter mannens blick, men fornekte i samme stund at det er sine egne feil han er vitne til. Poes protagonister forblir dog vanligvis ikke blinde gjennom hele fortellingen:

Poe always sees to it that his heroes do not remain blind to the Truth for long, for the other's inquisitive gaze hystericizes them to such an extent that they quickly confess their crimes - even though their confessions often in no way lead to redemption, nor imply a recognition of their guilt (Ki 2008).

Det Ki skriver om her er også tilfellet i «The Tell-Tale Heart». Jeget innbiller seg at han hører den døde mannens hjerte slå gjennom gulvet, og dette minner han om hans skyld. Til slutt kan han ikke utstå det lenger, så han utbryter for politimennene gjerningen han har begått. Novellen slutter akkurat her, og det er vanskelig å si hvor mye anger eller forløsning jeget opplever i ettertid av tilståelsen. Om man skal fundere kan vi notere oss at novellen er fortalt i retrospektiv, slik at jeget egentlig har rom til vise anger for sine handlinger i begynnelsen eller i løpet av fortellingen. Det han faktisk beskriver i novellen er det motsatte av dette. Jeget virker mer ivrig etter å fremstille historien som noe genialt han selv har utført.

Burwick gjør et poeng ut av å beskrive en deling av selvet som en delvis konsekvens av å leve isolert fra andre mennesker. Man dyrker den personen man er alene, der feil og skrupler unnslipper andres blick. Når man så møter andre mennesker, kommer denne delen av selvet i konflikt. Dette selvet man har vært i eget selskap blir man oppmerksom på at ikke passer inn i det «normale» samfunnet. Dermed oppretter man en fasade i andre menneskers selskap. Likevel vil det være visse som kan ane det sanne selvet bak fasaden noen viser utad, og hvis man møter disse menneskenes blick kan man få følelsen av at de ser ditt sanne jeg. Vi kan anta at det er noe slikt jeget i «The Tell-Tale Heart» ser når han møter den gamle mannens «onde» øye. Derfor er det nødvendig å drepe mannen, for jeget er i fornektelse over sitt sanne jeg, og ønsker ikke å se sannheten i øyet.



## 4.6 Romantikkens sukk

Et gjentagende trekk i litteraturen vi kjenner fra den romantiske epoken er diverse utrop. I lyrikken finner vi igjen utrop som «Ah» eller «Oh». I denne novellen finner man utrop som «ha!», «oh, no!» og «oh, God!» (Poe 2015: 120-21). Dette er impulsive lyder som man ikke nødvendigvis har en spesiell hensikt med, og som sådan skiller seg fra vanlige gjennomtenkte setninger man bruker for å enten formidle noe eller stille et spørsmål. I den forstand sier disse lydene mye om hva som foregår i menneskenes indre sjeleliv, for dette er lyder man har liten eller ingen kontroll over. De unnslipper oss i det vi føler sterkt på noe, enten det er sinne, frykt eller glede. Dette ene «oh, no!» unnslipper mannen den åttende kvelden når han føler at det er noen til stede i rommet hans (121). Det forklares som et «groan of mortal terror» som «was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe» (ibid).

I «Sandmannen» forelsker protagonisten Nathaniel seg i roboten Olympia. De eneste lydene hun kan produsere er sukk («Ah»). Friedrich Schiller sier om sjelen at den bare kan forkvakles av språket: «Snakker sjelen, så snakker, ach! sjelen ikke lenger» – «Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? / *Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr*» (Schiller 1965: 81). Sukk («Ah») er muligens sjelens egentlige lyd. Nathaniel elsker dette ved Olympia fordi han mener at han kan se hennes sjel. De samme formene for utrop finner man i «The Tell-Tale Heart».

En lignende tendens mener jeg man finner når mennesker stammer. I skrift finner man dette ofte i form av brutte setninger fylt av tankestreker, og disse finner man som sagt mange av i de innledende og avsluttende avsnittene i «The Tell-Tale Heart». Når man stammer, eller når man er så opprømt at man ikke klarer å snakke i fullstendige setninger, føler man gjerne så sterkt på noe at språket ikke klarer å romme følelsen. Dette er gjerne fulgt opp av gestikulering og ansiktsmimikk, men dette kommer ikke så tydelig frem i litteraturen. Det er ved slike anledninger at leseren kan forstå at den som snakker er påvirket av en sterk sinnsstemning.

## 4.7 Jegets galskap

Det er åpenbart at jeget lider av en eller annen form for galskap (selv om han nekter for dette). Om det er hysteri, schizofreni, panikk, noe annet eller en blanding av dette og mer, er det vanskelig å fastslå sikkert. Om man tar utgangspunkt i leseren i 1840 sitt utgangspunkt, var man på denne tiden nettopp blitt oppmerksom på noe man kalte «moral insanity» (Jones 2017). Dette

begrepet innebærer at det moralske vettet som opererer hos friske mennesker, og som hindrer dem i å begå forbrytelser, er forstyrret. Dermed vil en person med denne lidelsen ikke kunne skille mellom ondt og godt, slik at man vil kunne begå en forbrytelse før fornuften får muligheten til å forhindre dette. Etter dagens terminologi vil vi kalle en slik person følelsesmessig ustabil.

Det er i alle fall åpenbart at jeget i «The Tell-Tale Heart» lider av vrangforestillinger, slik at verdens realiteter ikke stemmer overens med hans oppfatning. Friske mennesker forstår at om man ikke liker følelsen av noens øyne, er ikke dette en legitim grunn til å drepe dem, spesielt ikke når man ikke har noe som helst annet imot dem heller. Som sagt sier jeget at: «Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me» (120). Særlig den brutale måten jeget kvitter seg med liket på, og det at han ikke virker berørt av dette, er illevarslende. Dette gjelder også evnen til å høre noens hjerteslag etter at de er døde. Måten han forsøker å forklare at han ikke kan være sinnssyk på gjør det bare enda mer klart at noe er galt: «Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen *me*. You should have seen how wisely I proceeded—with what caution—with what foresight» (ibid).

Under selve drapet, og planlegging før og etter, er jeget helt klar over hva han gjør. Han lider ikke av et psykotisk anfall der han enten tror han må forsvare seg mot noe, eller ikke er klar over hva han gjør. Han mener selv at han rettmessig kan drepe den gamle mannen, samtidig som han vet at det han gjør er galt i lovens øyne, ettersom han gjemmer liket med omhu og forsøker å avlede politiet fra sannheten. Det eneste som avslører han er hans egen vrangforestilling om at han kan høre den døde mannens hjerteslag. Han blir fortvilet idet hans paranoia får han til å tro at politimennene kun virker avslappede for å håne ham. Dette fører til at han i ren frustrasjon tilstår drapet, noe som viser at han er moralsk klar over følgene for det han har gjort. Noen kan argumentere for at dette viser til at jeget ikke er gal. At grunnen til at han er nervøs for politiet er at han føler skyld for mordet, og at han avslører seg fordi han mener han fortjener straffen. Hvis han er i stand til å føle disse tingene er han ikke nødvendigvis så gal som først antatt.

At han lider av en form for mental ubalanse synes dog i hans fragmenterte måte å snakke på og hans urolige tone. I tillegg hevder han at han har overnaturlig god hørsel, samtidig som han forsikrer leseren opptil flere ganger at det ikke kan ha noe å gjøre med at han lider av noe. Så hva er det jeget lider av? Jeget gir tydelige signaler om at han ikke er mentalt stabil. Samtidig som han er fullstendig klar over hva han gjør, hindres han likevel ikke av en indre moralsk

stemme fra å begå mordet. Han passer således inn i det bildet av en psykopat man introduseres til i dagens skrekkhistorier. Jegets vrangforestilling av mannens øye, og følelsen av at han har rett til å ta livet av mannen *kun* på grunn av dette, er grunnlag nok for å sette hans mentale tilstand i tvil. Det kan sies at jeget lider delvis av flere former for galskap, skal det være schizofreni eller panikk eller noe annet.

Likevel var det å finne ut av hvilken sykdom jeget lider av patologisk aldri målet med denne oppgaven. Det vi har sett er hvordan Poe undersøker galskap og normoverskridelse tematisk i novellen, og hvordan han bruker dette for å mane fram følelser av skrekk. Dette klarer Poe med stor suksess. Han introduserer leseren for et jeg som det åpenbart er noe alvorlig galt med, på grunn av hans maniske besettelse om å utslette øyet til den gamle mannen, samtidig som man ikke vet hva dette er. Dette bidrar til at leseren er usikker på om det man blir introdusert til er noe overnaturlig eller om det har en naturlig forklaring. Slik klarer Poe å engasjere leseren i en økende følelse av skrekk, galskap og grøss i novellens hendelsesforløp. Nå gjenstår det for meg å se hvordan Hawthorne behandler galskap og skrekk i sin novelle.

## 5. NATHANIEL HAWTHORNE – «THE TRUTH OF THE HUMAN HEART»

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) var født og oppvokst i kystbyen Salem i USA. I likhet med Poe tilbragte han store deler av livet omkring i hjemlandet, men fikk arbeide noen år i England, og tok en reise til Europa som endte i Roma. I motsetning til Poe opplevde Hawthorne en større harmoni i sitt ekteskap og i inntekten av sitt forfatterskap. Som et mulig produkt av dette (og vica versa) finner man som nevnt Hawthornes litteratur roligere og mildere i språk og framtoning. I hans litteratur finner man elementer fra romansen og skrekkromantikken, blandet sammen med hans interesse for historiske og moralfilosofiske emner. Hans første tid som forfatter omfavner kun kortere fortellinger og noveller. Det er først i førtiårene at han skriver *The Scarlet Letter* og andre romaner som fører til hans berømmelse. Takket være hans skyhet, var hans vei til berømmelse svært lite sensasjonell. Lenge gjemte han seg bak diverse pseudonym, og det var først da han ble nevnt ved navn i en avis i 1836 at han begynte å bli kjent. At Poe berømmet ham i en anmeldelse i 1842 var i tråd med tidens generelle anerkjennelse av ham.

Han, som Poe, leste mye hele livet, og kan sådan sies å bære videre litterære tradisjoner fra for- og samtiden. Som man nå vet var de amerikanske forfatterne godt skolerte i engelsk og europeisk litteratur generelt, samtidig som de forsøkte å finne sin egen stil. Novellen jeg skal se på i denne oppgaven, «Rappaccini's daughter» (1844), inneholder flere temaer som samtiden fant aktuelle. Blant disse finner vi det intime forholdet til natur, mysteriet ved vitenskapelige utfoldelser og dets konsekvenser. I lesningen av novellen synes det klart hvordan Hawthorne skiller seg fra Poe i stil, tone og ikke minst i hvordan han anvender tematikken galskap som skrekk i litteraturen. I likhet med Poe anses Hawthorne som en stor bidragsyter til novellesjangeren og den amerikanske litterære tradisjonen slik man kjenner den i dag. Det er også slik vi kommer til å behandle tradisjonen galskap i forhold til Hawthorne; noe han anvender tematisk, ikke en mental drivkraft han spiller på som forfatter.

En stor del av Hawthornes personlige ønsker og begivenheter i hans liv var med på å farge novellene hans. Dette mente han selv var en stor ulempe, og tidlig i livet ønsket han seg ut på reiser og oppdagelser som kunne gi en annerledes tyngde til historiene hans. Likevel er det slik at livet hans etterlot seg et betydningsfullt særpreg til verkene hans. Hans sjenerte vesen ga verkene en slags kjølig intensitet som virket både privat og kommuniserende på samme tid. Selv om han tilbrakte store deler av sin tid tilbaketrukket fra mennesker, skrev han mye om det

sosiale livet i diverse storslagne eller intime settinger. Hadde det ikke vært for at han giftet seg med Sophie Peabody, eller hans karriere i England, ville man nok ha kjent han som en enda mer tilbaketrukket mann. I et av hans mest kjente brev til henne, skrevet i 1840, bekjenner han forskjellen hun utgjorde for livet hans:

forth I went, but found nothing in the world that I thought preferable to my old solitude, till at length a certain Dove was revealed to me ... [I] opened my bosom to her, and she flitted into it, and closed her wings there – and there she nestles now and forever, keeping my heart warm, and renewing my life with her own (Martin 1983: 15-16).

Det at han skrev flere notatbøker gjør det mulig for oss i dag å undersøke hans kreative prosesser nærmere. Han beskrev selv at hans verker ikke prøvde å være «the talk of a secluded man with his own mind and heart», men et forsøk «to open an intercourse with the world» (Arvin 2011: viii). Samtidig skrev han dette i et etterord av «Mosses form an old Manse» om seg selv som forfatter: «So far as I am a man of really individual attributes, I veil my face; nor am I, nor have I ever been, one of those supremely hospital people, who serve up their own hearts delicately fried, with brain-sauce, as a tidbit for their beloved public» (Hawthorne 1982: 1147).

I forsøket på å skrive noe særegent, både privat og som amerikansk forfatter, lette Hawthorne i amerikansk historie. Selv om landet var nytt, og dermed fattig på egne myter og historie, klarte Hawthorne å finne viktige punkter som et publikum kunne kjenne seg igjen i. Han fant blant annet mye inspirasjon fra kolonitiden, som strekker seg fra sent på 1500-tallet til 1776, da de tretten koloniene erklærte sin uavhengighet, og dermed dannet USA. Interessert var han også i den puritanske arven han var en del av, men som han i samme stund tok avstand fra. Hawthorne hadde en egen evne til å se de menneskelige problemene i historien, slik at fortiden kunne knyttes til de aktuelle samfunnsproblemene i samtiden. Denne røde tråden ga Hawthornes tekster en unik dybde.

I utforskningen av samfunnet så han til det isolerte enkeltindividet, og han var særlig interessert i hva som foregikk i selve menneskesinnet. Eksempler på det han undersøkte i litteraturen var:

the consequence of pride, selfishness, and secret guilt; the conflict between lighthearted and somber attitudes toward life; the difficulty of preventing isolation from leading to coldness of heart; the impingement of the past upon present; the futility of comprehensive social reforms; the impossibility of eradicating sin from human heart (Baym et.al. 1989: 496).

Om synd og skyld skrev han mye, og for ham var den verste synden av alle selvopptatthet og stolthet. Stoltheten over sitt eget intellekt var det verste for Hawthorne, og han stolte av den grunn ikke på academia. I perioden han bodde i Old Manse i 1840-årene ble han kjent med

Concord-kretsen, med blant annet Ralph Waldo Emerson og Henry David Thoreau. Hawthorne ønsket likevel aldri å delta i deres virksomhet. Han beskrev dem i «The Old Manse» som: «a poor little country village infested with such a variety of queer, strangely-dressed, oddly-behaved mortals, most of whom took upon themselves to be important agents of the world's destiny, yet were simply bores of a very intense water» (Martin 1983: 22). Her beskrive han det de av hovmodig natur gjør seg skyldige i, som i sin tur bærer usedvanlig diabolsk frukt: man gjør seg til et slags overmenneske når man hever seg over det alminnelige i sin tro på at man kan utrette større ting enn de fleste. Dette er en utilgivelig synd som blant annet Hawthornes Dr. Rappaccini, i «Rappaccini's daughter», gjør seg skyldig i. Straffen for ulykken ved distansering fra andre mennesker, er ensomhet og isolering, samt en fremmedgjøring fra de moralske lover alle samfunnsborgere er pålagt. På dette punktet skiller Hawthorne seg fra flere intellektuelle i den romantiske samtiden, som oppvurderte det å være en uavhengig individualist. Pennell kommenterer denne innstillingen som noe man ofte finner igjen hos Hawthornes karakterer: «Hawthorne, wary of the Romantic concept of self-reliance when taken to extreme, questions its effect upon his central character» (Pennell 1999: 45).

Det han ønsket å formidle i sine verker var likevel ikke kun de moralske og estetiske dilemmaene for hans tid, for han hadde et eget kunstnerisk instinkt som tillot han å formidle noe eget. Dette instinktet delte han med blant annet Poe, og selv om de som samtidige forfattere skrev om til dels like ting, skilles de blant annet på måten de formidlet tankene sine i litteraturen. Det hovedanliggende skillet mellom dem går ut på at Hawthorne var mer kontemplerende og rolig, mens Poe opplevdes mer intens og hallusinerende i litteraturen. Dette synes også delvis i vokabularet. Hawthornes fortellinger bærer et større preg av romantiske tendenser, og de framstår ofte moraliserende. De skrev begge om de groteske sidene ved det å være menneske, som sykdommer og fysiske plager, men på veldig ulike måter. Mens Poe fant det sjokkerende og makabre i sykdommen, skrev Hawthorne om dette som noe sakte fortærende. Hos han finner vi herjende pest og forvrengte fysiske plager; som et arr, en forvridd munn eller en føflekk.

Hawthorne henga seg også til psykologisk fiksjon for å bedre kunne undersøke og forstå seg på dybden av vår felles natur. I den menneskelige virksomheten oppdaget han mye som gjorde han trist og forferdet, samtidig som han ble oppmerksom på at menneskelige feil er uunngåelig. Fortvilelsen over det han fant i menneskets felles natur var noe han delte med flere av sine samtidige intellektuelle, men hans tilnærming var annerledes enn den vi ser hos for eksempel Poe. Hawthorne så alt det vonde i menneskets natur, men han forble i sin tro om at det innerst inne fantes noe godt der. «He took a dark view but not a low one of human nature; he took a

doubtful but not a despairing view of the human prospect» (Arvin 2011: xviii). Selv om han ikke fremsto optimistisk, hadde han alltid tro på det som fantes i menneskenes hjerter, og for de affeksjoner og sorger som knytter mennesker sammen. Hans forfatterskap portretterer slik både ondt og godt slik det fremstår i livet. Således skriver han seg inn i en arv, for:

Comic or tragic in vision, epic or elegiac in tone, the most significant works in Western literature have never ceased to proclaim a faith in the human condition - confused, imperfect, toil-stricken as it may be. It is to Hawthorne's credit that he furthers this significant legacy in both his major and minor fiction, shaping his sense of human experience to meet his special talent as an American writer (Martin 1983: 182).

## 6. «RAPPACCINI'S DAUGHTER» - VITENSKAPENS DESTRUKTIVE KREFTER

Novellen «Rappaccini's daughter» ble første gang utgitt i 1844 i «The United States Magazine and Democratic Review», og deretter i 1846 i novellesamlingen *Mosses from an Old Manse*. Det er en langt lengre novelle enn Poes «The Tell-Tale Heart», og dens handlingsforløp foregår over en mye lengre periode. Her presenteres vi for hovedpersonen, Giovanni Guasconti, i første setning, men synsvinkelen er i tredjeperson. Novellen forholder seg hovedsakelig til fire karakterer: den unge studenten Giovanni, vitenskapsmannen Giacomo Rappaccini, hans datter Beatrice, og Rappaccinis rival Pietro Baglioni (medisinprofessor). De tre mennene tilhører vitenskapens verden, mens Beatrice tilhører naturens.

Fortellingen begynner med elementer fra en dannelsesroman: «A young man, named Giovanni Guasconti, came, very long ago, from the more southern region of Italy, to pursue his studies at the University of Padua» (Hawthorne 2011: 206). Novellen kartlegger Giovannis reise til byen, hans vitebegjær, møtet med den potensielle mentoren Baglioni, og hans opplevelse av kjærlighet. Selv om Giovanni kommer til Padua for å oppsøke mer viten (i form av naturvitenskaplig lærdom), viser Hawthorne at han også trenger å lære mer om seg selv, verden og kjærligheten. Hans uskyld brytes i novellens slutt når han deltar i Beatrices død.

Knutepunktet for novellens hendelsesforløp og tematikk er Rappaccinis hage. Giovanni ser den for første gang fra vinduet i sitt værelse:

Every portion of the soil was peopled with plants and herbs, which, if less beautiful, still bore tokens of assiduous care, as if all had their individual virtues, known to the scientific mind that fostered them. Some were placed in urns, rich with old carving, and others in common garden pots; some crept serpent-like along the ground or climbed on high (208).

Synet av hagen avbrytes når han hører en lyd. Rappaccini dukker fram blant blomstene, og han beskrives som «a tall, emaciated, sallow, and sickly-looking man, dressed in a scholar's garb of black ... a face singularly marked with intellect and cultivation, but which never, even in his more youthful days, have expressed much warmth of heart» (ibid). Rappaccini dukker sjelden opp i løpet av novellen, men hans manglende framreden forstyrrer ikke hans evne til å manipulere fra kulissene. Måten han beveger seg blant plantene gjør det tydelig at han er skaperen av denne hagen, men det vises aldri noe tegn til intimitet mellom ham og plantene. Giovanni blir gradvis oppmerksom på hvor forsiktig han beveger seg blant dem for å ikke komme borti noen, samt de tykke hanskene han har på seg. Etter hvert beveger Rappaccini seg



inn i hagens midte, hvor den mest storslagne av plantene befinner seg: «There was one shrub in particular, set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and richness of a gem» (ibid). Han plasserer en slags maske over munnen og nesen når han skal til å ta på planten, men det er som om han ombestemmer seg og finner ut at oppdraget er for farlig. Han snur seg så og kaller på sin datter Beatrice.

Beatrice er, som allerede nevnt, et naturens vesen, og hennes skjønnhet oppfyller romantikernes hyllest av kvinnen:

There emerged from under a sculpture portal the figure of a young girl, arrayed with as much richness of taste as the most splendid of the flowers, beautiful as the day, and with a bloom so deep and vivid that one shade more would have been too much. She looked redundant with life, health, and energy; all of which attributes were bound down and compressed, as it were, and girdled tensely, in their luxuriance, by her virgin zone (209).

I motsetning til Rappaccini farer Beatrice i hagen som om hun var en del av den, og rører ved, og trekker inn duften til flere av plantene. Giovanni betrakter henne som om hun var en del av blomstene, eller «the human sister of those vegetable ones» (ibid). Når hun så på ordre av sin far tar seg av den lilla planten omfavner hun den og sier: «'Yes, my sister, my splendor, it shall be Beatrice's task to nurse and serve thee; and thou shalt reward her with thy kisses and perfumed breath, which to her is as the breath of life'» (210).

Neste gang Giovanni betrakter Beatrice fra vinduet forekommer noe enda mer merkelig. Han ser ansiktet hennes tydeligere enn sist: «he was struck by its expression of simplicity and sweetness ... and which made him ask anew what manner of mortal she might be» (213). Analogien mellom henne og den lilla planten gjøres enda tydeligere i hennes valg av kjole, som er lik i både farge og fasong. Hun er midt i en omfavnelse av planten da en merkelig hendelse finner sted. En liten øgle kryper på bakken langs Beatrices føtter akkurat i det et par dråper av fukt faller ned fra blomsten, og lander på øglens hode: «For an instant the reptile contorted itself violently, and then lay motionless in the sunshine. Beatrice observed this remarkable phenomenon, and crossed herself, sadly, but without surprise» (214). Denne hendelsen følges av en annen, der et insekt flyr over hagemurene, og flyr rundt hodet til Beatrice. Sakte, men sikkert, faller insektet om og dør, som om luften rundt Beatrice var dødelig. Giovanni observerer alt dette og utbryter: «'What is this being? Beautiful shall I call her, or inexpressibly terrible?'» (ibid).

Ordene horror og terror, samt adjektivene horrible og terrible, nevnes med jevne mellomrom i løpet av novellen. Det nevnes blant annet flere ganger før Giovanni møter Beatrice, når han lurere på hva slags følelser hun har vekket i han, kun ved hans observasjon av henne fra vinduet; «She had at least instilled a fierce and subtle poison into his system. It was not love, although her rich beauty was a madness to him; nor horror, even while he fancied her spirit to be imbued with the same baneful essence that seemed to pervade her physical frame» (216). Lenge før Giovanni får nærme seg Beatrice eller hagen vekker de både skrekk og frykt i ham med sitt ubeskrivelige vesen.

Fram til nå har Giovanni kun observert hagen og Beatrice på avstand, uten at hun har lagt merke til han. Når hun så en dag nærmer seg vinduet hans, blir hun plutselig oppmerksom på en bevegelse fra vinduet hans: «There she beheld the beautiful head of the young man – rather a Grecian than an Italian head, with, fair, regular features, and a glistening of gold among ringlets» (215). På impuls kaster han ned en bukett han tilfeldigvis holdt i hendene, og snakker til henne. Hun forsvinner så inn i huset, men ikke før Giovanni rekke å se at buketten begynner å visne i hendene hennes. Hennes giftighet kommer senere til å legge igjen sitt merke på Giovanni selv.

Mellom disse to møtene rekke Giovanni å besøke professoren Baglioni, en gammel venn av Giovanni far. I motsetning til den første vitenskapsmannen Giovanni møter i Padua, virker Baglioni hyggelig av utseende: «The professor was an elderly personage, apparently of genial nature, and habits that might almost be called jovial» (211). I løpet av en hyggelig middag ser Giovanni sjansen til å spørre om Rappaccini, ettersom det er antagelig at to vitenskapsmenn i samme by skal ha kjennskap til hverandre. Han blir overrasket da Baglioni virker ille til mote ved temaet, og ytrer det dårlige forholdet til Rappaccini. Baglioni kan ikke annet enn å si at Rappaccini har tilegnet seg stor kunnskap i sitt fagfelt, men han har samtidig en stor ulempe ved sin person:

he cares infinitely more for science than for mankind. His patients are interesting to him only as subjects for some new experiment. He would sacrifice human life, his own among the rest, or whatever else was dearest to him, for the sake of adding so much as a grain of mustard seed to the great heap of his accumulated knowledge  
(211-12).

Baglioni forteller videre om den beryktede hagen og de farlige blomstene som vokser der inne. Ryktet sier at Rappaccini dyrker sine egne gifter og motgifter: «[he] is said even to have produced new varieties of poison, more horribly deleterious than Nature» (212). I dette kjenner vi igjen Hawthornes moralske stemme, og romantikernes advarsel om å tro seg hevet over

naturen (dette kommer jeg tilbake til senere). Baglionis advarsel mot Rappaccini avbrytes av fortellerstemmen, som gjør leseren oppmerksom på at det lenge har pågått en feide mellom de to vitenskapsmennene, der sistnevnt ofte har kommet best ut av det. Dermed burde man ikke ta det for gitt at dette er en feide mellom den gode og den onde vitenskapsmann. Giovanni nevner så Rappaccinis datter, og mener at selv om legevitenenskapen står faren nær, må han da elske sin datter høyere. For oss som lesere forblir dette noe usikkert.

Etter de to observasjonene av Beatrice, og den ene interaksjonen, er Giovanni nå helt betatt av henne: «she had ... instilled a fierce and subtle poison into his system. It was not love, although her rich beauty was madness to him; nor horror, even while he fancied her spirit to be imbued with the same baneful essence that seemed to pervade her physical frame» (216). Hennes vakre ytre er nok til å gjøre ham gal. Han får ikke helt til å beskrive virkningen hun har på ham, men sier det verken er helt kjærlighet eller helt frykt. Kjærligheten for henne er ikke av den rene, ungdommelige sorten, men en kjærlighet i form av skrekk; en ubeskrivelig følelse som både gjør ham avhengig av henne, samtidig som han ønsker å flykte. Denne forvirringen får ham til å mene at hennes ånd må være gjennomsyret av det samme hennes som hennes kropp: noe giftig. Altså synes Beatrice for ham som et slags giftig menneske i både kropp og sjel. Han mener til og med at hun har innplantet en form for gift i han. Hun fremstår slik som noe ikke helt menneskelig.

## 6.1 Inspirasjon og forbindelser

I litteraturhistorien kjenner vi til en historie av lignende karakter. I Hoffmanns «Sandmannen» forelsker Nathaniel seg i den vakre Olympia. De første gangene han ser henne er fra sitt eget stuevindu og over gaten til hennes. Det han ikke er i stand til å se på denne avstanden, og heller ikke siden, er at Olympia kun er en automat (eller robot). Selv om det er mange tegn på at hun ikke er menneskelig, blant dem hennes stive blick og holdning, presenteres hun av Spallanzani (professor i fysikk) som sin datter. Nathaniel blir fiksert på Olympia, og bruker mye tid på å se på henne gjennom et teleskop fra stuevinduet sitt. Han får møte henne til slutt, og selv om mange mener at hun er dum, ettersom hun kun kan si «Ah!», blir Nathaniel kun enda mer betatt. Når han ved en senere anledning ønsker å besøke henne finner han Olympia i en drakamp mellom Spallanzani og en annen, som kjemper om kroppen hennes (nærmere bestemt urverket). Kroppen hennes blir dratt i to, og synet av Olympia oppløst i flere deler på bakken gjør Nathaniel gal. Nå ender «Sandmannen» og «Rappaccini's daughter» ulikt, men vi kan se flere

likheter her. For det første har vi to vitenskapsmenn, der den ene har laget en datter, mens den andre har omgjort datteren sin til noe som ikke er helt menneskelig lenger. Deretter har vi to unge menn som blir avstandsforelsket i synet av disse vakre døtrene. Hvordan Giovannis skjebne er annerledes enn Nathaniels har vi igjen å se på.

Det eksisterer på samme tid en forbindelse mellom Hawthornes novelle og Hoffmanns «Sandmannen» via stein- og metalltematikken. Et sentralt tema fra starten av fortellingen handler om Nathaniels far, og hans kompanjong, som bedriver alkymistiske forsøk i hjemmet deres. Dette er selvsagt en veldig hemmelig affære, som faren aldri inkluderer Nathaniel i, og når det en kveld går galt fører dette til store traumer for den lille gutten. Der Hoffmann skriver om gull skriver Hawthorne i «Rappaccini's daughter» om edelstener. Om den fantastiske lillafargede planten, som bærer en slik sterk analogi til Beatrice, tenker Giovanni: «the gorgeous shrub that hung its gemlike flowers over the fountain» (213). Busken har så vakre blomster at det minner Giovanni om edelstener. Tidligere i novellen beskrives hele hagen som om «the whole together made a show so resplendent that it seemed enough to illuminate the garden, even had there been no sunshine (208). Akkurat som edelstener ville lyst opp en hage på egenhånd, gjør disse plantene det samme. Det er verdt å nevne at Beatrice, som ligner så mye på den lilla busken, kan hende bærer en slags likhet til edelstener selv, noe som bidrar til å skille henne enda mer fra vanlige mennesker.

## 6.2 Kjærlighet, skrekk og galskap

Sitatet om virkningen Beatrice har på Giovanni fortsetter slik: «but a wild offspring of both love and horror that had each parent in it, and burned like one and shivered like the other» (ibid). Han føler altså en slags blanding av kjærlighet og skrekk. Dette kjennes blant annet som en feber for ham, og han søker lindring med å gå lange turer rundt i byen. Skrekk framstilles i Hawthornes novelle som en blandet og motsetningsfull følelse: «triumph mixed with horror» (234). Dessuten fremstilles det ofte som noe vanskelig å beskrive, for når Giovanni skal forklare hvilke følelser Beatrice og hagen vekker i ham, sier han ting som: «indefinable horror» eller «unspeakable horror» (228 og 230). At skrekk i novellen er en ubeskrivelig følelse peker samtidig på at skrekk har en nærhet til det sublime, som også unndrar seg fremstilling. Samtidig er det usigelige ved skrekk noe som også kan forstås som noe djevlesk. Den stadige henvisningen til Eden og Paradis i teksten, der Giovanni er en Adam og Beatrice en Eva, tilsier dermed at Rappaccini er en Satan-figur. Gud har laget paradiset, men i «Rappaccini's daughter»

har vi å gjøre med en hage laget av Guds motstander. De blandede følelsene som skrekk er en konsekvens av møter det djevelske, for som Hawthorne skriver: «Blessed are all simple emotions, be they dark or bright! It is the lurid intermixture of the two that produces the illuminating blaze of the infernal regions» (208). Altså er det djevelske nettopp de blandede følelsene, og det som i novellen beskrives som en «unintelligible power» (215). De satanistiske elementene Rappaccini bidrar til forårsaker også følelser av skrekk i novellen. Her er det en kort vei til genialitet, som også kan sies å være en uforståelig kraft. Når Rappaccinis genialitet møter hans galskap fører dette til horrible konsekvenser. Det er dette Giovannis står overfor i sin interaksjon med Beatrice, og som bidrar til hans ubeskrivelige følelser av situasjonen.

Når Giovanni så blir gjort oppmerksom på en hemmelig inngang til Rappaccinis hage, går det flere tanker i hodet hans: «The instant that he was aware of the possibility of approaching Beatrice, it seemed an absolute necessity of his existence to do so. It mattered not whether she were angel or demon» (218-19). Forelskelsen for henne gjør ham irrasjonell, og i stand til å utsette seg for fare kun for å møte henne, tross hans rasjonelle tanker: «there came across him a sudden doubt whether this intense interest on his part were not delusory; whether it were really of so deep and positive a nature as to justify him in now thrusting himself into an incalculable position» (2019). Han er til og med i ferd med å snu, men fortsetter mot hagen likevel. Disse blandede følelsene er det som gjør Giovanni usikker på seg selv, og som gir ham denne følelsen av at noe er feil, samtidig som han ikke klarer å motstå Beatrice. Det er som om kjærligheten gjør ham gal. Slik bidrar hans kjærlighet til henne til å vekke en følelse av skrekk i ham og hos leseren av novellen. Når Giovanni tar sin beslutning, og endelig ankommer hagen, blir han slått av blomstenes virkelige utseende. På samme måte som Beatrice ynes til dels umenneskelig i sin giftighet, virker plantene overnaturlige: «their gorgeousness seemed fierce, passionate, and even unnatural» (ibid). Det slår ham at dette ikke er naturlige blomster, men resultatet av eksperimenter gjennomført av menneskehender.

Noen dager senere står Giovanni i Paduas gater sammen med Baglioni, da Rappaccini plutselig går forbi. Han er kledd i svart og ser svært sykkelig ut. Kan hende har eksponeringen for blomstene hans en dårlig påvirkning over tid. I det Rappaccini går forbi de to mennene synes han å iakttå Giovanni med et intenst blikk: «there was a peculiar quietness in the look, as if taking merely a speculative, not a human, interest in the young man» (217). Baglioni blir forskrekket, og mener Rappaccini må ha sett Giovanni før, og dette har nå utviklet seg til en vitenskapelig interesse for den unge mannen: «This man of science is making a study of you. I know this look! It is the same that coldly illuminates his face as he bends over a bird, a mouse,

or a butterfly, which, in pursuance of some experiment, he has killed by the perfume of a flower» (ibid). Baglioni blir svært opprørt på vennen sine vegne, og spekulerer på hvilken rolle Beatrice kan ha i dette. Giovanni derimot tar ikke spekulasjonene alvorlig.

### 6.3 En annerledes «femme fatale»

Tross Beatrices påfallende ytre giftighet, og evne til å vekke skrekk med sin skjønnhet, virker hun for Giovanni svært menneskelig ved deres første møte. I ettertid tenker han om møtet: «[Beatrice] whom he had idealized in such hues of terror, in whom he had positively witnessed such manifestations of dreadful attributes, – that he should be conversing with Beatrice like a brother, and should find her so human» (222). Hun er som sagt et naturens vesen, i motsetning til mennene, og er den karakteren som viser den beste evnen til menneskelighet. Opplevelsen av henne som et slikt vesen står skarpt i kontrast til Giovannis tidligere opplevelse av henne, der han har stått i tårnet og sett ned på henne. Han oppdager at idealiseringen av hennes skikkelse er det som bidro mest til den fryktingytende effekten hun hadde på ham. Dette er noe vi kjenner igjen fra fantastisk litteratur og skrekkhistorier. For i møtet med det ukjente og skremmende framstår det ikke alltid som like skummelt lenger.

Beatrice fremstår dermed som novellens mest komplekse karakter. Selv om kroppen er forgiftet, opprettholder hun det reneste hjertet av dem alle (noe som også er svært ironisk). Dette viser en dualisme i patriarkatet: kvinnen er vakker og «ren», men samtidig en kilde til fare. Alt dette synes tydeligere på grunn av navnet hennes, som både er den guddommelige guiden i Dantes «Guddommelige komedie», og Beatrice Cenci som ble henrettet for mord. Tematiseringen av denne dualismen av kvinneskikkelsen er godt kjent i litteraturhistorien, og er særlig fremtredende i den romantiske epoken.

I *The Romantic Agony* skriver Praz om denne tematiseringen. Han skriver innledningsvis at «there have always existed Fatal Women both in mythology and in literature, since mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more or less complete examples of arrogant and cruel female characters» (Praz 1978: 199). Han påstår at det dukker opp flere «fatal women» i løpet av romantikkens tidlige fase, frem til midten av det nittende århundre, men ingen av dem etablerer en type<sup>6</sup> (201).

---

<sup>6</sup> «For a type – which is, in actual fact, a *cliché* – to be created, it is essential that some particular figure should have made a profound impression on the popular mind ... until the process becomes a matter of mechanical monotony» (201).

Likevel kan man spore en tradisjon fra disse fatale kvinnene helt fra starten av romantikken. De er alle vakre kvinner som forfører menn som får øye på dem. Likevel er det noe illevarslende ved dem som sår tvil, og som gir kvinnene et preg av dualitet. De er farlige og innbydende på samme tid. Praz beskriver denne situasjonen slik: «The lover is usually a youth, and maintains a passive attitude; he is obscure, and inferior either in condition or in physical exuberance to the woman, who stands in the same relation to him as do the female spider» (215). Som eksempel på disse typene nevner Praz blant annet Kleopatra, Keats' «La Belle Dame Sans Merci» og Mérimées «Carmen».

Gjennom hele novellen fremhever Hawthorne dialektikken mellom Beatrices lydige femininitet og hennes giftighet. Hennes personlige underdanighet viser hennes moralske uskyld, noe som kunne vært nok til å utslette de empiriske bevisene på farene hun legemliggjør. Giovanni sliter med å forbinde disse to sidene ved henne, og føler at dette er noe han må komme til bunns i: «Beautiful shall I call her, or inexpressibly terrible?» (Hawthorne 2011: 214). Det han aldri klarer å forstå er at forholdet mellom disse sidene er mer komplekse enn først antatt, og at kombinasjonen femininitet og giftighet kan eksistere samtidig i Beatrice. Hun representerer et brudd mellom «not only human and plant, but science and nature, chemistry and spirituality, feminine passivity and masculine agency» (McQuisten 2014: 38). Giovannis manglende evne til å forstå Beatrices komplekse karakter er en av de viktigste grunnene til hennes undergang.

Under dette første møtet oppstår det også en slags dramatik i det Giovanni strekker seg etter en av blomstene. Før han får tak i den roper Beatrice ut, strekker seg, og river hånden hans vekk. «Touch it not! ... Not for thy life! It is fatal!» (Hawthorne 2011: 222). Giovanni tenker ikke så mye over denne hendelsen, så henrevet han er av henne og forelskelsen. Dette til tross for at han neste morgen våkner av en brennende følelse der hun tok på han. Huden viser nå fire små, lilla merker på baksiden av hånden, og et tilsvarende merke av en tommel på håndleddet hans.

## 6.4 Beatrices undergang

Etter dette første møtet følger det mange flere, og som et resultat vokser deres kjærlighet sakte, men sikkert: «they had looked love with eyes that conveyd the holy secret from the depths of one soul into the depths of the other» (224). Likevel oppstår det aldri noen form for fysisk nærhet mellom dem. Hver gang Giovanni strekker ut en hånd mot henne trekker hun seg tilbake. Før Giovanni rekker å fundere noe mer over denne tendensen, dukker Baglioni en dag opp på

et besøk. Han forteller at han nettopp har lest en gammel klassiker, om en vakker kvinne som ble sendt i gave til Aleksander den store, men som, hvis han hadde tatt på henne, ville vært dødelig. Hun skal ha vært utsatt for gifter gjennom hele oppveksten, slik at hun hadde blitt til et av de mest dødelige våpen. Giovanni vet ikke hvordan han skal reagere på denne historien, som minner slik om Beatrice, for selv om han vil være en trofast kjæreste, vekker Baglioni historie flere av hans antagelser.

Baglioni fortsetter sin appell med å påstå at Beatrice er et produkt av Rappaccinis ønske om å gjøre denne fortellingen sann: «Her father ... was not restrained by natural affection from offering up his child in this horrible manner as the victim of his insane zeal for science» (226). Etersom Baglioni forstår at Giovanni nå har falt for Beatrice, appellerer han til denne siden når han setter fra seg en liten flaske med motgift. Det Baglioni ikke forteller derimot er sin egen motivasjon. Dette får i motsetning leseren innsikt i, for når han er på vei ut tenker han for seg selv: «We will thwart Rappaccini yet» (227). Baglioni ønsker om å ødelegge Rappaccinis rykte gjør han på tross av farene han utsette Beatrice for. Hvem vet hvordan hun kommer til å reagere på motgiften? Selv om Baglioni anklager Rappaccini for å mangle menneskelighet og moral, er han ikke nødvendigvis bedre selv. Mens Rappaccini forgifter Giovanni fysisk (gjennom sin datter) forgifter Baglioni sinnet hans. Baglioni bruker Giovanni likedan til å oppfylle sine egne ønsker som det Rappaccini har gjort.

Uviss om alt dette står Giovanni nå usikker og funderende. Hans kortvarige usikkerhet angående Beatrice har blitt undertrykket av forelskelsen. Nå får frykten derimot ro til å feste seg: «Now his spirit was incapable of sustaining itself at the height to which the early enthusiasm of passion had exalted it; he fell down, grovelling among earthly doubts» (228). Han bestemmer seg for å sette Beatrice på en prøve, for å se om Baglioni teorier er sanne. Han kjøper en bukett friske blomster for å se hva som vil skje med dem i Beatrices hender. Før han kommer så langt derimot ser han seg selv i speilet, i et ønske om å først bekrefte at han enda ikke har blitt påvirket av Beatrices gift. Det første han ser er sitt vakre ytre: «his features had never before possessed so rich a grace, nor his eyes such vivacity, nor his cheeks so warm a hue of superabundant life» (228). Dette tar han som et godt tegn, men før han går videre ser han til sin forskrekkelse at buketten i hånden hans har begynt å visne: «a thrill of indefinable horror shot through his frame on perceiving that those dewy flowers were already beginning to droop» (ibid). Han forstår at Beatrices forgiftende effekt må ha begynt sin virkning for lenge siden. For å sette teorien på prøve blåser han på en edderkopp, som deretter faller død om. Skrekken



Giovanni føler på i denne stunden reflekteres samtidig over på leseren, som i likhet med Giovanni har vært blind for hvor langt Rappaccinis forsøk har rukket å strekke seg.

Når han så går ned til Beatrice klarer han ikke lenger å holde tilbake sinnet han føler på etter den nye oppdagelsen. Han anklager henne for å ha forgiftet ham, og på den måten dømt han til det livet hun lever, avskilt fra resten av verden: «thou hast severed me likewise from all the warmth of life and enticed me into thy region of unspeakable horror!» (230). Hun blir svært opprørt og lei seg av beskyldningene, og sverger på at det som har hendt Giovanni er et produkt av Rappaccinis planer: «It is my father's fatal science! No, no, Giovanni; it was not I! Never! Never! I dreamed only to love thee» (231). Giovanni beveges av Beatrices bønner, og kommer nå til å tenke på motgiften. Han mener det fortsatt finnes et håp om å vende tilbake til et normalt liv for dem begge. Fortelleren bryter nå inn med ord som sier at deres to skjebner kanskje ikke var ment til å ende opp lykkelige sammen:

O, weak, and selfish, and unworthy spirit, that could dream of an earthly union and earthly happiness as possible, after such deep love had been so bitterly wronged as was Beatrice's love by Giovanni's blighting words! No, no; there would be no such hope. She must pass heavily, with that broken heart, across the borders of Time – she must bathe her hurts in some fount of paradise, and forget her grief in the light of immortality, and *there* be well.

But Giovanni did not know it (232).

I sin iver etter å rette opp prosessen Rappaccini har påført dem gir han Beatrice motgiften. Hun tar den ivrig imot. «She added, with a peculiar emphasis, 'I will drink, but do thou await the result'» (ibid). Selv om Giovanni ikke innser det, virker det som om hun er klar over hvilke fatale følger motgiften vil ha for henne.

Hun drikker motgiften, og rett etterpå dukker Rappaccini opp. «As he drew near, the pale man of science seemed to gaze with a triumphant expression at the beautiful youth and maiden, as might an artist who should spend his life in achieving a picture or a group of statuary and finally be satisfied with his success» (233). Han uttrykker glede over at Giovanni har blitt en del av den giftige hagen, akkurat som Beatrice. Hun konfronterer han (antakelig for første gang), og spør hvorfor han har dømt henne til dette ulykkelige livet. Til dette svarer han:

'Dost thou deem it misery to be endowed with marvellous gifts against which no power nor strength could avail an enemy ... misery to be as terrible as thou art beautiful? Would thou, then, have preferred the condition of a weak woman, exposed to all evil and capable of none?' (ibid).

«'I would fain have been loved, not feared'» er svaret hun gir ham (ibid). Det er tydelig at hun nå merker effekten av motgiften, for hun holder seg for hjertet og snakker mye lavere: «I am going, father, where the evil which thou hast striven to mingle with my being will pass away

like a dream» (ibid). Hun avslutter sitt farvel med å henvende seg til Giovanni: «'Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?'» (ibid).

Fordi giften var en så stor del av hennes vesen dør Beatrice av motgiften. «And thus the poor victim of man's ingenuity and of thwarted nature, and of the fatality that attends all such efforts of perverted wisdom, perished there» (233-34). Akkurat da dukker Baglioni opp i Giovannis vindu, og utbryter «in a tone of triumph mixed with horror ... 'Rappaccini! Rappaccini! And is *this* the upshot of your experiment!'» (234).

## 6.5 Vitenskapens destruktive krefter

Den uskyldige Beatrice ofrer seg selv for kjærligheten, mens hun brukes av disse tre mennene, som kun ønsker å oppnå sine egne mål. Selv om Giovanni også brukes, av både Baglioni og Rappaccini, er hans motiver for å gi motgiften til Beatrice også delvis egoistiske. Han vil at idealkvinnen skal være så ideell som han ønsker. Han tror selv at motivet for å gi henne motgiften er kjærlighet, for bare slik kan de leve sammen i omverden, men disse motivene framstår alt i alt som egoistiske, for han ønsker kun at Beatrice skal kunne leve i *hans* verden (og ikke i Rappaccinis). Det overjordiske ved hennes vesen, altså hennes giftighet, var alltid det som førte til usikkerhet i hans hengivenhet til henne, og derfor er det nødvendig å utslette denne delen av henne.

Det blir likevel nevnt flere ganger at de følelsene han har for henne ikke er den reneste form for kjærlighet, men mer en slags sterk forelskelse eller betatthet. Fortelleren sier dette om Giovannis følelser: «Oh, how stubbornly does love, – or even that cunning semblance of love which flourishes in the imagination, but strikes no depth of root into the heart, – how stubbornly does it hold its faith until the moment comes when it is doomed to vanish into thin mist!» (223). Han har brukt så mye tid på å anse henne fysisk at han glemmer hennes følelser, som også gjør henne sårbar. Han svikter i å akseptere hennes naturlige vesen. Det er nok dette Beatrice mener når hun på sitt dødsleie sier til han: «'Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?'» (233). Hun virker svært bevisst på farene motgiften kan medføre henne, men er likevel villig til å ofre alt dette for Giovannis vilje. Dette til tross for at hun forstår at han ikke elsker henne på den samme måten hun elsker ham. Hun er fra start til slutt et bilde på det rene naturmenneske som tukles med av mennesket, der dette resulterer i naturens død.

Giovanni Guasconti er medskyldig i hennes død, men det er rivaliseringen mellom vitenskapsmennene Rappaccini og Baglioni som er kilden til hendelsene. Den unge mannen kan kanskje ikke så mye for de feilene han har gjort, de er mer et produkt av hans umodenhet og karakterfeil, enn destruktive og ondskapsfulle ønsker. For om han sier fortelleren at «Guasconti had not a deep heart – or, at all events, its depths were not sounded now; but he had a quick fancy, and an ardent southern temperament» (216). Rappaccini snakker lite, og synes mest som en man oppdager i sidesynet fra tid til annen. Det er likevel tydelig at han styrer fra kulissene. Vi kan ikke vite hva han sier til datteren sin bak lukkede dører, men det kan godt hende at han oppfordret henne til å tilbringe tid med Giovanni. Baglioni sier selv til Giovanni da de møter Rappaccini ute i Padua, at det virker som om han har valgt seg ut Giovanni til et eksperiment. Skaden Baglioni gjør seg skyldig i på grunn av sin sjalusi av Rappaccini er om mulig den største. I sitt ønske om at Rappaccinis forsøk skal feile nøler han ikke med å gi motgiften til Giovanni, selv om han vet det godt kan resultere i Beatrices død. Kanskje var det til og med dette han ønsket. Det foregår tydelig en slags objektivisering av Beatrice (eller naturen) som gjør at mennene ikke føler et behov for å tenke seg om før de gjør inngrep som medfører stor skade.

Som et element i mennenes konflikter er ikke Beatrice i stand til å overleve de destruktive kreftene som omfavner henne. I motsetning til Dantes Beatrice, som er et instrument for frigjøring og forløsning, presenterer Hawthorne en fanget Beatrice, som selv behøver å bli befridd. Giovanni faller tilfeldigvis inn i rollen som frigjører, men som dette feiler han miserabelt. Beatrice er et naturens og kjærlighetens vesen, men Giovanni er ikke i stand til å gi henne det hun behøver. Blendet av hennes skjønnhet og hans egen betatthet ser han ikke hennes *spirituelle* skjønnhet. Flere ganger nevnes det at Giovanni «had not a deep heart, or, at all events, its depths were not sounded now» (Hawthorne 2011: 216). Således mangler Giovanni den dybden som ville vært nødvendig for å imøtekomme og befri Beatrice. Idet han velger vitenskapen som løsning, og ikke kjærligheten, er dette lokket på kisten for Beatrice. Terence Martin påpeker dette når han skriver: «In the terms of Hawthorne's tale, there is no redemption for Beatrice in this world. Doubt and skepticism (bred by power and pride, jealousy and revenge) prove to be the ultimate poisons of the heart. What they measure is an insufficiency of love» (Martin 1983: 92). Det at Giovanni ikke er i stand til å se henne og omstendighetene hun lever i slik som de faktisk er, virker som et av hovedproblemene for hvorfor han ikke klarer å redde henne. I møte med den fryktinngytende effekten hun har på ham, velger Giovanni å plassere alt han har sett i en realistisk virkelighetsoppfatning. Han feiler i å redde Beatrice på

grunn av hans «quite understandable but nonetheless unfortunate reliance upon his senses as the ultimate criterion of truth» (Male 1957: 62). Slik framstiller Hawthorne menneskelige, moralske problem, og viser samtidig til den eneste løsningen: kjærlighet.

I novellens analogi til Eden og syndefallet framstår Giovanni i sluttscenen mer som slangen, enn en frigjører for Beatrice. Hun var mer tilfreds med sin tilværelse før hans ankomst, for når han spør hvordan hun har taklet det skjermede eksistens svarer hun: «Only of late have I known how hard it was ... my heart was torpid, and therefore quiet» (Hawthorne 2011: 230). Det er Giovannis frykt, ikke hennes, som tar livet av Beatrice. Om han ikke hadde tatt på seg oppdraget om å redde henne, og gjøre henne «rett» til den verden han lever i, kunne hun fortsatt ha levd lykkelig. Baglioni spiller opp på den maskuline fantasien om å redde den ulykkelige datteren fra den onde vitenskapsmannens klør, når han overbeviser Giovanni om å ta flasken med motgift til Beatrice: «Possibly we may even succeed in bringing back this miserable child within the limits of ordinaty nature, from which her father's madness has estranged her» (227). Dette synet på Beatrices tilværelse fører kun til en minimalisering av hennes eksistens, og produktet er, som vi vet, hennes død.

## 6.6 Vitebegjærets destruktive krefter

Tropen om mennesket som tukler med naturen har vi allerede stadfestet som en viktig tendens i romantikken. Hawthorne skriver seg med «Rappaccini's daughter» inn i denne tradisjonen. Mest tydelig synes Rappaccini som en karakter vi kan sammenligne med for eksempel doktor Frankenstein. Det vil si et menneske som gir seg hen i å tukle med naturen, i et ønske om å heve seg over dens vilje, og gjør seg selv til skaper, der dette kun ender med katastrofale følger. Tittelen handler også om Rappaccini selv; «Rappaccini's daughter». Om novellen handlet om datteren hans, Beatrice, ville hennes navn ha vært novellens tittel. I stedet opptrer Rappaccini allerede i tittelen som en skaper. Han synes for oss som en faustiansk karakter. En karakter med makt til å tukle med naturen, som ved å manipulere naturen og andre mennesker medfører stor skade. Han er dog ikke i stand til å se de negative konsekvensene av forsøkene sine. Selv påstår han i slutten av novellen at han kun ønsket å gjøre Beatrice sterkere og bedre enn vanlige kvinner: «endowed with marvellous gifts against which no power nor strength could avail an enemy» (233). Giovanni ønsket han å inkludere i dette reverserte paradiset, slik at Beatrice kunne ha en kompanjong. Rappaccinis motiver er så preget av hans stolthet at han kun ser

handlingene sine som bidrag til Beatrices velferd. Hans karakter gir slik en ny vri på den gale vitenskapsmann som overbeskyttende far.

Rappaccinis tragedie er at han ikke evner å se de menneskelige kostnadene de vitenskapelige forsøkene hans har. Beatrices giftige kropp lover «marvellous gifts», men alt i alt gjør ikke gaven henne til noe annet enn et «poor victim of man's ingenuity and of thwarted nature, and of the fatality that attends all such efforts of perverted wisdom» (233-34). Hun inkarnerer dermed to troper i den kommende science fiction-sjangeren, på samme tid; «the tragic scientist's daughter, and the tragically failed or escaped scientific experiment» (McQuisten 2014: 39). I et ønske om å slippe fri fra rollen som objekt, og farens skjermede hage, tar Beatrice et siste opprørsk valg, og svelger motgiften.

Rappaccinis karakter ligner også på en annen av Hawthornes figurer: Ethan Brand. Novellen med samme navn ble utgitt i samlingen *The Snow Image* i 1852. Den handler om en mann, Ethan Brand, som forlater livet som han kjenner det for å lete etter en høyere form for viten. Selve novellen begynner mange år etter at Brand har forlatt landsbyen, der leseren møter mannen som nå driver Brands gamle jobb som kalkbrenner. Selv om det er omkring tjue år siden Brand forlot stedet, er hans historie godt kjent av alle som fortsatt bor i landsbyen. Brand hadde vært en funderende mann, som av mange ble karakterisert som gal. Grunnen til hvorfor han dro var fordi han ville finne «the Unpardonable Sin». Hva denne synden egentlig er får vi aldri helt vite, men han beskriver det selv som: «'It is a sin that grew within my own breast ... The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence with God, and sacrificed everything to its own mighty claims!'» (381). Ønsket om å finne en slik synd synes som et produkt av at Brand sakte, men sikkert, har blitt gal, samtidig som han eier et stort intellekt eller genialitet. I novellen vender Brand tilbake til landsbyen, for han mener nå at han har oppnådd «the Unpardonable Sin».

Det er klart at han har ofret andre i søken etter denne synde. En av hans gamle venner spør Brand om han har sett sin datter, som er en reisende sirkusartist. Brand bekrefter at dette har han, men lyver når han sier at alt er bra med henne, for hun har blitt brukt av ham selv i sitt vitebegjær, og er nå etterlatt evig skadet. Novellens fortellerstemme formidler til leseren at «the Esther of our tale, the very girl whom, with such cold and remorseless purpose, Ethan Brand had made the subject of a psychological experiment, and wasted, absorbed, and perhaps annihilated her soul, in the process» (384). Jeg vil argumentere for at Rappaccinis karakter er til en viss grad av en mer sympatisk karakter enn Brand. De har begge fore seg et mål om å oppnå noe ingen andre har oppnådd før innen vitenskapen, men vi vet i mye mindre grad hvilket

mål Brand ønsket å oppnå. At vi vet Rappaccinis mål, å gjøre datteren bedre enn noe annet menneske, gir oss samtidig innsikt i motivene hans. Han synes ikke selv at han ofrer Beatrice for å nå dette målet, men at han gir henne en gave. Selv om dette ikke oppfattes slik av henne selv. Brand derimot har vel vitende *brukt opp* Esther på veien mot viten «with such cold and remorseless purpose» der hennes sjel etterlates nærmest tilintetgjort (384).

Novellens tittel i sin helhet er «Ethan Brand – A Chapter from an Abortive Romance». I denne novellens kontekst kan man oversette «abortive» med fruktesløs eller mislykket. Hawthorne tar opp her et tema som vi vet han selv og romantikerne generelt var opptatt av: mennesket som tukler for mye med naturen i sitt eget vitebegjær. Disse forsøkene har jeg allerede forklart som fruktesløse når alt kommer til alt. Forsøkene lykkes en liten stund, før mennesket så mister kontrollen. For ingenting kan måle seg med naturens krefter. Tross dette er det mange av denne litteraturens vitenskapsmenn som forblir blinde for sine mangler og forsøkenes feil. Ethan Brand for eksempel vender tilbake til hjemstedet sitt i den mening at han har oppnådd noe stort. Rappaccini er også godt fornøyd med sitt forsøk, og anser ikke de moralske feilene han gjør ved å ta fra Beatrice og Giovanni et normalt liv. Baglioni selv viser seg også å være uten moralske skrupler når han er villig til å ofre Beatrices liv kun for å ødelegge Rappaccinis forsøk.

## 6.7 Menneskets avstand og forbindelse til naturen

Hagen brukes også til å understreke skillet mellom det naturlige og det kunstige. Det hintes åpenbart til hagens kunstighet ved Giovannis syn på den: «The young man rejoiced that, in the heart of the barren city, he had the privilege of overlooking this spot of lovely and luxuriant vegetation. It would serve, he said to himself, as a symbolic language, to keep him in communion with Nature» (Hawthorne 2011: 210-11). Det er verdt å merke seg at Hawthorne ofte bruker hagen som et sted der mennesket finner tilbake til en forbindelse med naturen. Samtidig er hagen Eden stedet for menneskets fall, og som markerer mennesket skille fra naturen. Når Erin McQuisten argumenterer for at «Rappaccini's daughter» representerer et tidlig stadium av science fiction-sjangeren (dette vil jeg komme tilbake til senere) og ubehaget ved menneskelig inngrep i naturen, passer det særdeles godt å plassere dette i en høyst allegorisk hage.

Rappaccinis bruk av hansker og maske, samt hans åpenbare mangel på intimitet med plantene, understreket menneskets avstand fra naturen eller naturlighet. Samtidig framstiller det Rappaccini som et eksempel på de problematiske aspektene ved vitenskapen, der en

tilsynelatende objektiv holdning kan lede til eller være et produkt av umoralske motiver. Han mangler empatien og perspektivet som må til for å unngå det vitenskapelige hybris Hawthorne representerer gjennomgående i vitenskapsfortellingene sine. Scenen der Giovanni observerer Rappaccini vandrende i hagen sin, viser antagonismen mellom den pastorale handlingen å stelle med naturen, og vitenskapsmannen som representerer den disiplinære kulturen:

in spite of the deep intelligence on his part, there was no approach to intimacy between himself and these vegetable existences. On the contrary, he avoided their actual touch, or the direct inhaling of their odours, with a caution that impressed Giovanni most disagreeably; for the man's demeanour was that of one walking among malignant influences, such as savage beasts, or deadly snakes, or evil spirits, which, should he allow them one moment of license, would wreak upon him some terrible fatality (208-209).

I motsetning til Giovanni virker det ikke som om Rappaccini ønsker å «keep him in communion with Nature» gjennom hagen, men kun å undersøke og bevise sine vitenskapelige teorier (211). Rappaccinis utnyttelse av hagen begynner å synes skummel fordi han ønsker å «forbedre» naturen, både til å lage medisiner, men også farligere gifter enn de som finnes naturlig:

It is his theory that all medicinal virtues are comprised within those substances which we term vegetable poisons. These he cultivates with his own hands, and is said even to have produced new varieties of poison, more horribly deleterious than Nature, without the assistance of this learned person, would ever have plagued the world withal (212).

## 6.8 Beatrice og hagen som symboler

Beatrice og hagen er om mulig de elementene som inneholder mest symboler. Vi har allerede sett at Hawthorne, i likhet med Poe, skrev seg inn i amerikansk 1800-talls litteratur, som blant annet brukte symboler hyppig. Noe av det første novellen konstituerer er natur versus vitenskap. Dette er et tema som vi vet at romantikerne var opptatt av. Giovanni ankommer Padua for å lære mer om vitenskapen, men noe av det første han ser ved sin ankomst er hagen (altså naturen). Hagen i seg selv har flere symboler, men de viktigste er den lillafargede planten og en fontene som står sentrert i hagen. Fontenen er også noe av det første som beskrives: «there was the ruin of a marble fountain in the centre, sculptured with rare art, but so woefully shattered that it was impossible to trace the original design from the chaos of remaining fragments» (207). Den viser til et høydepunkt i menneskelig kultur, men som nå er knust. Likevel holder vannkilden den i live i kraft av naturen: «The water, however, continued to gush and sparkle into the sunbeams as cheerfully as ever» (ibid). Giovanni forbinder vannet med en udødelig sjel. Fontenen holder liv i plantene, uansett om de er giftige eller ei. Samtidig symboliserer

fontenen hvor kortvarig menneskelige gjenstander er i forhold til tidens tann. Hagens midt- og høydepunkt er nå oppløst i fragmenter. Selv om den fortsatt fullfører sine mekaniske oppgaver, minner den samtidig om sine mangler, og gir hagen et forstyrrende preg.

Den lillafargede planten kaller Beatrice for søster. Som vi vet symboliserer blomster ofte unge kvinner som et tegn på skjønnhet og seksualitet. Plantens gift gjør at den ikke kan berøres, i likhet med Beatrice, og er dermed noe av det eneste hun kan ta på. Når hun går gjennom hagen stryker hun på flere av plantene, og akkurat denne pleier hun å omfavne som om det var et menneske. Ved å konstruere en lenke mellom plantene og Beatrice advarer Hawthorne om farene ved skjønnhet.

Med dette midlet inngår Rappaccini det største bruddet med naturens lover. Det er med denne planten leseren innser at han har inkludert datteren sin i dette vitenskapelige forsøket. Som Baglioni påpeker selv: «Her father ... was not restrained by natural affection from offering up his child in this horrible manner as the victim of his insane zeal for science» (226). Giovanni oppdager tidlig forbindelsen mellom Beatrice og denne planten, noe som gjøres enda tydeligere når det er hun som må stelle med planten, da Rappaccini innser det er for farlig for ham:

Giovanni's fancy must have grown morbid, while he looked down into the garden; for the impression which the fair stranger made upon him was as if here were another flower, the human sister of those vegetable ones, as beautiful as they – more beautiful than the richest of them – but still to be touched only with a glove, nor to be approached without a mask. ... Flower and maiden were different and yet the same, and fraught with some strange peril in either shape (209-10).

Denne unike forbindelsen mellom den vakre jomfruen og den giftige planten tilslører grensen mellom naturlig og kunstig, menneskelig og umenneskelig.

Flere ganger nevnes Rappaccinis hage som Eden. Allerede første gang Giovanni ser hagen, og Rappaccini som steller i den, tenker han: «Was this garden, then, the Eden of the present world? And this man, with such a perception of harm in what his own hands caused to grow, - was he the Adam?» (209). Således representerer Rappaccini både en allvitende skaper og den nysgjerrige Adam, som kjenner godt til farene ved å plukke av hagen. Dette Eden synes på kloss hold derimot ikke som et paradisi. Første gang Giovanni går inn i hagen, og ser på plantene, synes det for han at «the production was no longer of God's making, but the monstours offspring of man's depraved fancy, glowing with only an evil mockery of beauty» (220). Ved en senere anledning kaller han hagen for et «Eden of poisonous flowers» (224). Hagen er nettopp et vrengebilde av hagen i det gamle testamentet. Gud skapte mennesket slik at det hadde fornuft og var i stand til å forstå, men den hagen som Rappaccini/Satan har skapt er ett med en



«unintelligible power» som heller peker mot galskap. Når Baglioni forsøker å overtale Giovanni til å gi Beatrice motgiften, beskriver han Rappaccini som nettopp gal: «Possibly we may even succeed in bringing back this miserable child within the limits of ordinary nature, from which her father's madness has estranged her» (227).

Ved å vise til hagen og Beatrice får Hawthorne sagt at verden og menneskelige erfaringer inneholder både skjønnhet og farer, men den verste faren av alle er et kaldt og egoistisk hjerte. Det er menneskes evne til å kun se Beatrice som et objekt, som de kan bruke til å fremme sine egne ønsker, som dreper henne, og som alt i alt synes som det mest skremmende elementet i novellen. Som vi allerede har sett ønsket Hawthorne å blant annet undersøke «the truth of the human heart» (Besner et.al 1991: x). Novellen er en fortsettelse av Hawthornes økende bekymring for de destruktive sidene ved menneskelig oppførsel, samt viljen til å utnytte andre for sitt eget gode.

## 6.9 En proto-sjanger

I sin doktoravhandling argumenterer Erin McQuisten for at vi kan spore en tidlig variant av science fiction-sjangeren i «Rappaccini's daughter». Hun peker bestemt på novellens tematisering av giftighet og det giftige. Videre viser hun til Brian Atteberry som påpeker at Hawthorne fanger noen av de mer sentrale temaene til science fiction, som for eksempel: «men's reduction of women to physical appearance; their denial of their own bodily existence and projection onto women of the body's imperfections, and the male scientist's resentment of and subversion of a nature perceived as powerfully female» (Yaszek 2008: 185). Flere av Hawthornes fortellinger fra sent på 1830-tallet og tidlig på 1840-tallet handler om lignende temaer. Blant annet «Dr. Heidegger's Experiment» og «The Birthmark».

Om kvinnen og giftighet finner vi en lang tradisjon i mange kulturer, og dette er ofte gjentagende temaer i science fiction. I gresk-romerske myter har vi Medusa, hvis blod skal ha falt ned i sanden i Afrikas ørken, for så å produsere giftige slanger. I indisk litteratur finner vi historier om giftige jomfruer (*visha kanya*) som ble gitt til sine fiender i forsøk på snikmord. Etter hvert integrerte også europeisk folkløse disse fortellingene, og av disse finner vi historien Baglioni forteller til Giovanni: den indiske kongen som forsøkte seg på å drepe Aleksander den Store ved hjelp av en *visha kanya* (denne historien ble gjort populær på 1600-tallet). Det er verdt å legge merke til mytens standhaftighet. Gjennom århundrer har menneskelig fascinasjon for frykt og fiendtlighet skapt en arketypisk kvinnefigur, som vi i dag finner igjen til stadighet

i litteratur og film. Den farlige jomfruen som lokker med sin skjønnhet ble særdeles godt brukt under romantikken. Eksempel på dette er blant annet John Keats' «La Belle Dame Sans Merci» og Sylvia Plaths «Lady Lazarus».

Med Beatrices blanding av «sexual allure, personal innocence, and lethality» vekker Hawthorne denne myten til live (McQuisten 2014: 38). Han nevner denne folkløren i en av sine notatbøker, så man vet med sikkerhet at han var klar over den vestlige versjonen av den giftige jomfruen. I motsetning til kvinnen Baglioni forteller om til Giovanni, som ble gitt til Aleksander den Store, er ikke Beatrice kun en brikke i et politisk spill. Beatrice avviser ryktene om henne som lærd i hennes fars kunster: «'Do people say that I am skilled in my father's science of plants? What a jest is there!'» (Hawthorne 2011: 220). Likevel virker hun svært klar over hvilke konsekvenser motgiften vil ha på henne: «'I will drink it; but do thou await the result'» (232). Hun er ikke et naivt offer; det er Giovanni som naivt gir den til henne i tro på Baglionis lovord, mens Beatrice drikker den i ren fortvilelse. Gjennom Beatrice gjenoppliver Hawthorne en gammel myte om den farlige kvinnen, samtidig som han setter grensene for den kommende science fiction-sjangeren ved å plassere Beatrice i et større nettverk av patriarkalske strukturer og vitenskapelig destruksjon.

## 7. GALSKAP, ØYNE, KJÆRLIGHET OG SKREKK. EN SAMMENLIGNING AV NOVELLENE

Slik vi har sett, viser novellene til Poe og Hawthorne et stort antall tematikker. I de fire foregående kapitlene var det likevel et hovedpoeng å vise at galskap og skrekk, sammen med normoverskridelse, var svært sentrale, for ikke å si overgripende, tematiske tråder i begge novellene. I det følgende vil jeg sette fokus på noen av de felles motivene til novellene. Hva er likt, og hva er ulikt, i novellenes behandling av galskap?

### 7.1 Øyet og det «uhjemlige»

En grunnleggende forbindelse mellom Poes novelle «The Tell-Tale Heart» og Hawthornes «Rappaccini's daughter» er bruken av øyne. Etter Giovannis første interaksjon med Beatrice, der han kaster en bukett ned til henne fra vinduet sitt, blir han grepet av en uforståelig følelse av frykt for hagen: «For many days after this incident the young man avoided the window that looked into Dr. Rappaccini's garden, as if something ugly and monstrous would have blasted his eyesight had he been betrayed into a glance» (215). I denne perioden går han lange turer i Paduas gater for å distrahere seg selv, for han føler at på grunn av kommunikasjonen med Beatrice har han «put himself, to a certain extent, within the influence of an unintelligible power» (ibid). Hans distansering fra hagen avbrytes derimot når han oppnår informasjon om hvordan han kan komme seg inn i den.

Hva er så dette «ugly and monstrous» som kunne «blasted his eyesight had he been betrayed into a glance» (ibid)? Frykten for å miste synet er noe også Hoffmann tar opp i «Sandmannen». I fortellingens første del er dette en gjennomgående frykt som forblir ved Nathaniel hele livet. Da han var en liten gutt var frykten for å miste øynene (eller synet) direkte forbundet med skrekkhistorien om sandmannen: figuren som strør sand i øynene på de barna som ikke legger seg til å sove om natten. Nathaniel forbinder sandmannen med farens heslige kompanjong Coppelius, som kommer for å bedrive alkymistiske eksperimenter, og som indirekte er skyldig i farens død. Selv om Nathaniel frykter Coppelius' ankomst har han et sterkt behov for å se ham (ikke kun hører skrittene hans i trappen). Dette i seg selv er et paradoks – hvordan kan man ønske å se det som vil ødelegge synet? Samtidig er det menneskets måte å få kontroll på noe, og dermed overvinne frykten for det ukjente.

Frykten for å miste øynene, og dermed synet, er tett forbundet med frykten for å miste seg selv, ettersom menneskets sansepersepsjon hovedsakelig går gjennom synet. Slik vi har sett skriver Freud om akkurat dette i teksten om det uhyggelige fra 1919. Han forbinder det å miste synet/seg selv med kastraksjonsangst. Hvis man mister en viktig del av seg selv, oppstår det en følelse av noe *unheimliche* – noe hjemlig som ikke er hjemlig lenger. Dette demonstrerer hans tese om at det uhyggelige ikke er det ukjente, men hjemkomsten av det fortrente. Freud bruker novellen «Sandmannen» til å eksemplifisere denne tesen. Han viser at synsproblematikken (å se eller å ikke se) har paralleller til det bevisste og det ubevisste: det Nathaniel ikke evner å se (hans ubevissthet) har stor betydning for fortellingen. Den traumatiske opplevelsen i Nathaniels barndom der faren dør, og den såkalte sandmannen fordufter, har stor betydning for hans senere liv. Med dette får Freud eksemplifisert at hvis følelser fortrentes vil de forvandles til angst, og angsten er alltid tilbakevendende. Det er dette han knytter til det uhyggelige.

Frykten for å miste seg selv er også relevant i forhold til den amerikanske tanken om selvet, som vi har sett Weinstein skrive om i *Nobody's home*. I begynnelsen av 1800-tallet var Amerika et stort land med mange nasjonaliteter som forsøkte å finne ut av hva det amerikanske selvet var. En følelse av å ha mistet sin identitet var nok noe som forbandt mange av innbyggerne, ettersom flere hadde forlatt eller mistet det de en gang identifiserte som en del av seg selv. Dette innebar samtidig det Weinstein kaller for «Self making»: samme hvor man kommer fra, står alle nå i samme sko, og har muligheten til å bli hva man vil (Weinstein 1993: 1). Altså innebærer tapet av identitet i samme tid en stor potensialitet til fornyelse av selvet. Landet USA manglet samtidig den samme mengden av kulturhistorie som andre europeiske land. Disse faktorene bidro til at man på starten av 1800-tallet så en gryende egenart i blant annet amerikansk litteratur, og det virket som om amerikanerne begynte å skape et eget selv. Med bakgrunn i den nasjonale mangelen på identitet forsøkte amerikanerne seg på ting som ingen før hadde utrettet, og det amerikanske selvet ble til noe helt unikt.

Den amerikanske søken etter selvet synes samtidig i to novellene, ettersom begge verkene på ulike måter viser problematikken rundt hjemmet og det uhjemlige/uhyggelige. Jeget i Poes novelle bor i et hus med en mann han hater, som han til slutt bestemmer seg for å ta livet av. At hjemmet hans er preget av noe «uhjemlig» bidrar til en så stor forstyrrelse for jeget at han til slutt overbeviser seg selv om det er greit å drepe den gamle mannen for å kvitte seg med det uhyggelige, og gjenopprette balansen i det hjemlige. I Hawthornes novelle derimot dreier det seg om Rappaccinis forsøk på å inkorporere Giovanni i det livet Beatrice lever i den giftige hagen. Dette ser i starten ut til å lykkes, men Giovanni finner seg ikke et hjem i hagen, og som

vi har sett er konsekvensene fatale når Giovanni forsøker å fjerne Beatrice fra sitt naturlige hjem, slik at hun kan leve i hans verden.

Med frykten for å miste selvet koblet til tapet av synet i tankene, synes Giovannis frykt for hagen som om noe «ugly and monstrous would have blasted his eyesight had he been betrayed into a glance» svært illevarslende (Hawthorne 2011: 215). Som vi allerede vet er ikke dette nok til å hindre ham fra å entre den ulykken som rammer ham selv og Beatrice. Selv om det er hun som må bøte med livet for de valgene Giovanni tar, har han selv blitt påvirket av hagen og Rappaccinis galskap. Novellen avsluttes med Beatrices oppofrelse, men igjen står Giovanni som nå selv har blitt forvandlet av hagens gifter. Om han forsøker å flykte fra dommen som hvilte over Beatrice hele hennes liv, eller om han må forbli i hagen for ikke selv å risikere livet, finnes det ingen svar på. Hans reaksjon når han ser seg selv i speilet der han innser at han selv har blitt giftig tilsier at han ikke ville la seg kue slik Beatrice gjorde i alle år. Likevel var hun alt i alt mer innsiktsfull og et sterkere menneske enn han da hun ofret livet. Det er ikke sikkert Giovanni ville hatt styrken til å ofre livet for å unnsnippe fangenskapet, når det kom til stykket. I så fall kan frykten for hagen som noe monstrøst som kan ødelegge synet hans være et varsel om faren for å miste seg selv til hagen.

I «The Tell-Tale Heart» er øyetematikken også svært gjennomgående. Det er den gamle mannens øye som driver protagonisten til å drepe ham, og som samtidig alluderer sterkt til jegets selv («eye»/«I»). Således er det sitt eget selv jeget ønsker å bli kvitt, den ubevisste delen av seg selv han ikke ønsker å vedkjenne, men som den gamle mannen gjennomskuer. Slik fremstår den gamle mannens blick som noe *unheimlich* for jeget. For å bli kvitt følelsen av dette Unheimliche fremstår den eneste løsningen for jeget å bli kvitt mannens blick for alltid. Hos Poe er det jegets ubevissthet den gamle mannen gjennomskuer, og det er litt av det samme med Hawthornes Giovanni, når han snakker om at han «felt conscious of having put himself within the influence of an unintelligible power, by the communication which he had opened with Beatrice» (207). Det er jegets galskap i «The Tell-Tale Heart» den gamle mannen gjennomskuer, selv om jeget ikke vedkjenner dette, mens Giovanni merker at Beatrices vesen gjør ham usikker, og hennes påvirkning «was madness to him» (ibid).

Det oppstår en ytterligere forvirring for Poes jeg ettersom han innrømmer for seg selv at han ikke har noe imot den gamle mannen, han sier til og med at «I loved the old man» (Poe 2015: 120). Hvorfor vil jeget drepe noen han elsker? Det virker som om jeget ikke lenger klarer å skille mellom den gamle mannen, og den delen av seg selv som han projiserer over på ham. Den uhyggelige følelsen som oppstår når jeget møter den gamle mannens blick over tid blir så

dominerende at han ikke lenger klarer å føle den kjærligheten han egentlig har til overs for mannen. Selv om han innrømmer i starten av novellen at han er glad i den gamle mannen, og dermed har et bevisst forhold til det todelte synet på mannen, virker det som om følelsen av avsky han føler for den delen av seg selv han ser i mannens øyne nå er så framtrengende at kjærligheten ikke lenger er nok til å hindre jeget fra å begå mordet. Dermed framstiller «The Tell-Tale Heart» en fortelling der angsten for det fortrengte er en vinnende kraft over kjærligheten.

Det synes klart at både Poe og Hawthorne bruker temaer foregangsmannen Hoffmann tok i bruk. Dermed er det mulig å påstå at de ved å skrive går i en slags dialog med Hoffmann. Når de skriver om galskap oppstår det en generell romantisk dialog mellom forfattere. Både mellom dem selv, andre foregangsmenn og samtidige forfattere. Hoffmann kan regnes som stamfaren for fantastiske fortellinger, og denne tendensen varte til langt utover 1800-tallet. Hos flere av hans ettertids forfattere finner vi spor av hans teknikker med å knytte det uvirkelige og det velkjente, samt det «fantastiske», med det psykologiske. Undersøkelsen av galskap i skjønnlitteraturen synes helt fra Hoffmanns tid, via Poe og Hawthorne, og fram til i dag.

Noe som også kan underbygge Poes slektskapet til Hawthorne er titlene. Begge spiller nemlig på gjentakelse: Poe har «Tell-Tale» i en novelletittel, og en av Hawthornes novellesamlinger har som tittel «Twice-Told Tales». Altså finnes det hos begge forfatterne en form for reduplikasjon eller gjentakelsesstruktur der noe blir fortalt på nytt eller sagt igjen. Gjentakelser er svært viktig hos Poe, som er tydelig i «The Tell-Tale Heart», men som også er gjennomgående i hans forfatterskap. Hawthornes novelle er på sin side en form for gjenfortelling av bibelens skapelseshistorie i endret form. Samtidig er begge novellene på ulikt vis gjentakelser av Hoffmanns «Sandmannen» med blant annet øyetematikken.

## 7.2 Interessant og bisart: den amerikanske novellen

Ettersom 'det nye' står utenfor noen kjent sammenheng, setter det innbildningskraften i bevegelse, og er derfor en høyaktuell kategori for all estetisk tenkning. I de romantiske genrene er det nettopp det nye, det interessante og det bisarre som står i fokus, og slik settes kjente begreper og forestillinger i bevegelse (Grøtta 2009: 96).

Som vi allerede har sett vektlegger Marit Grøtta dette når hun skriver om novellesjangeren. Med bakgrunn i analysene av de to novellene «The Tell-Tale Heart» og «Rappaccini's daughter» ser vi at dette er en passende beskrivelse for dem begge. Det nye som novellen innebærer, i tillegg til det nye i amerikansk litteratur på starten av 1800-tallet, bærer en

kobling til det interessante og det bisarre nettopp fordi det ikke vekker allerede eksisterende koblinger, og dermed settes innbilningskraften i bevegelse. Dette kan forbindes med fantastisk litteratur som vi kjenner fra Hoffmann, og som Poe og Hawthorne begge bærer preg av. Det at novellen som sjanger er opptatt av det bisarre og fantasi-stimulerende kommer virkelig til syne i deres to noveller ettersom det i begge verkene åpenbarer seg underlige og «uhørte» universer. Den uhørte begivenheten Goethe omtaler som et kjernepunkt i novellesjangeren samsvarer med «det nye» og galskapens forutsetninger, ettersom overskridelse og opplevelsen av det sublime utfordrer innarbeidede normer og fornuft (Gullestad et.al 2018: 44).

Denne inspirasjonen av Hoffmans fantastiske litteratur synes som sagt både i novellen av Poe, men særlig i Hawthornes. Dette er basert på fantastisk litteratur som forsøker å vekke en nøling hos leseren, der man skal være usikker på om hendelsene som foregår har en naturlig eller overnaturlig forklaring. Samtidig vekker usikkerheten en uhyggelig følelse. I Poes novelle blir leseren introdusert til jegets synsvinkel, som er sikker på at han begår en handling basert på rasjonelle beslutninger. Disse beslutningene motsetter seg en moral de aller fleste lesere er tillært, og slik blir leseren tvunget til å ta en slutning om jegets synsvinkel er til å stole på eller ikke. I Hawthornes novelle blir leseren presentert for enda flere fantastiske elementer, ettersom den ligner på en prototype av det vi i dag kjenner som science fiction-sjangeren. Rappaccinis hage fremstår som et slags dystopisk vrengebilde på Guds hage i Bibelen, og hans datter Beatrice en kvinne med fryktelige krefter. Denne forvrengingen av natur og menneske gir en svært uhyggelig følelse, samtidig som denne følelsen forsterkes av at det er nærliggende å være i tvil om det Rappaccini har skapt kan være ekte eller ei.

### 7.3 Skrivestil og skrekk: «the gloom and terror may lie deep»

Det er tydelig at selv om disse to novellene deler mye tematisk sett, så skiller de seg svært fra hverandre i litterær stil. Dette kommer også tydelig fram i måten de selv beskriver sine litterære stiler på. I essayet «The Philosophy of Composition» fra 1846 skriver Poe om hvordan gode forfattere kan skrive godt. For ham står tekstens enhetlige effekt sentralt, og i dette ligger nødvendigheten av at verket skal være kort nok til å kunne leses i «one sitting» (Poe 1846). For å oppnå dette er det viktig å være oppmerksom på utformingen av hver enkelt del, som til slutt gir den endelige teksten: «It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem» (ibid).

Han uttrykker sitt ønske om å gjøre teksten god for et universelt publikum. Om effekten de ulike litterære formene skal videreformidle, mener han at skjønnhet («that intense and pure elevation of soul») tilhører diktets domene, mens sannhet («the satisfaction of the intellect») og lidenskapen («the excitement of the heart») tilhører sakprosa (ibid). Siden Poes sfære er poesi vil han således ta for seg skjønnhet. Akkurat som et matematisk stykke skal utføres til perfektjon, er det like viktig i diktekunsten å «never losing sight of the object supremeness, or perfection, at all points» (ibid).

I en innledning til «Rappaccini's daughter» viser Hawthorne til en forfatter ved navn Mr de l'Aubépine (som oversettes til hagtorn på fransk): et av hans pseudonymer. Denne innledningen ble strøket av ham selv i en av utgavene. Her gir han en fremstilling av sin egen litterære stil. Hans bruk av pseudonym, og at han dermed snakker om seg selv i tredjeperson, passer inn med sitatet der han sier: «I veil my face» (Hawthorne 1982: 1147). Aubépine beskrives som en lite kjent forfatter, som ikke en gang alle fra hans eget land kjenner til. Hawthornes verker befinner seg i en slags stilling mellom populærkulturen og transcendentalisme, som gjør at han aldri får til å skaffe seg et stort publikum. Hans forkjærlighet for allegorien hjelper heller ikke på dette. Hans fortellinger befinner seg ofte utenfor det tid og rom man vanligvis finner i litteraturen, som bidrar til fremmedgjøringen av hans lesere. Avslutningsvis skriver han om Aubépines verker at «if the reader chance to take them in precisely the proper point of view, may amuse a leisure hour as well as those of a brighter man; if otherwise, they can hardly fail to look excessively like nonsense» (975).

Ut ifra disse to forfatterens beskrivelser av sine skrivestiler er det tydelig at de tar to ulike stillinger. Mens Poe ønsker å tilnærme seg et universelt publikum, finner ikke Hawthorne sin plass hos noen spesifikke grupper. Poe skjuler seg heller ikke bak et pseudonym slik Hawthorne gjør, men proklamerer for hele verden hva hans ønsker med litteraturen er. Den universaliteten Poe bestreber i sine dikt ville ikke vært mulig å følge for Hawthorne, som ønsker om å formidle individuelle saker og «the truth of the human heart» (Besner et.al 1991: x). Dette synes i deres vei til anerkjennelse for sine litterære verker, der Hawthorne skrev i flere tiår før han virkelig ble kjent.

Hawthornes beskrivelse av Aubépines/sine egne verker som «nonsense» fører oss til Poes «The Tell-Tale Heart» der jeget påpeker at han er påvirket av en «disease» (samtidig som han forneker at han er blitt gal av den). Begge forfatterne reflekterer over «galskap» tematisk innad i litteraturen og hvilke utfall det kan ha for karakterene. Både Poe og Hawthorne bruker mange av de samme gotiske elementene for å framstille grusomhetet, det onde mot det gode, og



ondskapens psykologiske effekt på sinnet. De bruker dermed galskapen for å nøyere kunne utforske skrekk. Særlig Poe nærmest dyrker dette virkemiddelet i «The Tell-Tale Heart» og i mesteparten av sin litteratur. Som London-avisen *Leader* skrev kunne han å «move a horror skilfully» (Baym et. al. 1989: 340). Hawthorne derimot brukte skrekk som en viktig bestanddel i sine psykologiske undersøkelser, som ofte hadde en moralsk undertone. Han undersøker det romantiske dilemmaet om vitenskapens grenser og naturlovene mennesker krysser i sitt vitebegjær, samtidig som dette kobles til kjærlighetens omfang (se Giovanni og Beatrices ulykkelige kjærlighetshistorie). Dermed søkte han å nå noe utover de følelsene Poe makte fram i sine grøssernoveller, for hos ham synes det at: «'the gloom and terror may lie deep; but deeper still is the eternal beauty'» (Besner et.al 2012: 1). Hos Poe er skrekk en «effect» han vil påføre leseren, mens hos Hawthorne er det en viktig bestanddel i psyken til protagonistene. Poe framkaller skrekk, mens Hawthorne fremviser den. Forskjellen blir dermed at Poe skriver grøssernoveller, mens Hawthorne skrive psykologiske portretter. Hawthornes «Rappaccini's daughter» er mer kjølig, og fremtoner sitt budskap gradvis, mens Poes novelle tar leseren med på en intens reise inn i en gal manns sinn, som i sin vrangforestilling motiverer seg selv til å utføre mordet på en uskyldig mann. Denne forskjellen i skrivestil synes enda tydeligere ettersom Poe skriver i førsteperson, mens Hawthorne skriver i tredjeperson.

Poes jeg-person, og Hawthornes Rappaccini, deler det fellestrekket at de er begge gale genier. Som produkt av at galskapen og genialiteten har livnært hverandre, finner de horrible gjerningene sted: jeget dreper den gamle mannen, og Rappaccini forsøker å heve sin datter over alle andre mennesker (men dette ender kun i hennes død). De har begge oppført seg som overmennesker, som mener de er hevet over vanlige moralske lover, men når de krysser denne grensen ender det kun i katastrofe for dem selv og andre. Samtidig framstår disse to karakterene som en form for den nyte tids geni: Poes jeg og Rappaccini forenes i sitt overmot og destruktivitet. Slik finner man ikke lenger det produktive og fruktbare geniet til Kant i disse to novellene. Snarere eksisterer geniet som noe destruktivt. For Kant var viktige premissleverandører for geniet talent og originalitet, noe som vi også kjenner igjen hos Poes jeg og Rappaccini. Forskjellen oppstår der Kant skriver om geniet som noen som produserer blant annet skjønn kunst, i motsetning til Poes og Rappaccinis karakterers genialitet som kun medfører fatale konsekvenser (Kant 1790: 84).

Om galskap og genialitet opererer uavhengig av hverandre eller om det er et delvis avhengig forhold mellom dem det ikke lett å ta en konklusjon om. Hos jeget i «The Tell-Tale Heart» virker det som om det er galskapen hans som får han til å tro at han er blitt genial: «The disease

had sharpened my senses» (Poe 2015: 120). I Rappaccini sitt tilfelle derimot kan det virke som om han er en svært intelligent vitenskapsmann som i sitt vitebegjær utfører eksperimenter som til slutt bryter all sunn fornuft. Han beskrives som nettopp gal av Baglioni, når han beskriver den situasjonen Beatrice har havnet i på grunn av Rappaccini: «Possibly we may even succeed in bringing back this miserable child within the limits of ordinary nature, from which her father's madness has estranged her» (Hawthorne 2011: 227). Galskapen i seg selv må ikke betinge den intelligente delen av sinnet, men det kan fungere som et fremprovoserende middel for talentet eller evnene som allerede er til stede. Sinnslidelsen er i så fall ikke det som gjør dikteren genial, men eksisterer som en stor faktor i personens evne til å formidle sin genialitet. Galskap er en uunngåelig del av mennesket «som realitet og som potensialitet», men hvordan det utarter seg vil variere fra hvert enkelt individ (Buvik 1998: 108). Faren ved galskapen, eller lidenskapen, oppstår når Poe og Hawthornes karakterer ikke lenger har mulighet til å kontrollere seg selv, akkurat som «*furor poeticus* ... thus sweeps genius across the threshold of madness» (Burwick 82). Det er da skrekken, som utvikler seg i de to novellene, oppstår.

En av grunnene til at Poe og Hawthorne deler så mye tematisk er sannsynligvis at begge levde og skrev på samme tid i USA, og opplevde mange av de samme impulsene. De skriver seg begge inn i romantikkens litteratur, med blant annet bruken av symbolikk, for begge var skolert i den samme kulturhistorien, med vekt på Europa og Storbritannia. Samtidig forsøkte amerikanerne på 1800-tallet å finne sin egen stil, og således var begge forfatterne med i utviklingen av en amerikansk stemme, og bidro til blant annet novellesjangeren som vi kjenner den i dag. Særlig Poe skrev mange viktige teoretiske bidrag til litterære sjangre. De to forfatternes liv skiller seg derimot fra hverandre i og med at Poe var utsatt for et mye mer turbulent liv helt fra barndommen av, i motsetning til Hawthornes mer harmoniske oppvekst og ekteskap. Det at Poe opplevde at flere av kvinnene i hans liv døde fra ham, samtidig som han slet med å livnære seg av å skrive, kan være faktorer for hvorfor han dyrker skrekk slik i sine skrekkhistorier. Kanskje er hans favorisering av å skrive i første person et bevis på en innlevelse med bakgrunn i eget liv. I motsetning til denne skrivestilen finner man Hawthornes sjenerte vesen, som ga verkene en slags kjølig intensitet som virker mer kontemplerende og rolig, der Poe oppleves mer intens og hallusinerende. Hawthorne så også alt det vonde i verden, men forble i sin tro om at det innerst inne fantes noe godt, og dette synes blant annet i vokabularet. De skrev begge om de groteske sidene ved å være menneske, som sykdom og fysiske plager, men på ulike måter. Mens Poe fant det sjokkerende og makabre i sykdom, skrev Hawthorne om dette som noe sakte fortærende.

## 7.4 Konklusjon

Et hovedtrekk og fellestrekk hos Poe og Hawthorne er at begge bruker forholdet mellom galskap og normoverskridelse for å mane frem en følelse av skrekk hos karakterene i og leserne av sine noveller. Slik skriver begge seg inn i den romantiske litteraturen ut ifra det vi allerede har sett James Whitehead påpeke i *Madness and the romantic poet* tidligere i oppgaven: «Romanticism is taken to be the literature of feeling, and madness represents sensibility in poetic bodies and minds pushed to its furthest extent» (Whitehead 2017: 1). I romantikken treffer galskap sitt kunsthistoriske klimaks, der man blant annet undersøkte hvilke konsekvenser galskap har når det får skjønnlitterære karakterer til å bryte alle normer tillagt samfunnet. Fordi en slik galskap tillegger leseren en form for usikkerhet og ubehag, der man er usikker på om det man leser har en naturlig forklaring eller ikke, blir produktet skrekkelig. For skrekk er noe som rykker oss ut av oss selv, og taler for en litteratur som ikke setter seg fore kun å behage leseren. På mange måter var dette noe nytt med den romantiske litteraturen – at den vil ryste leseren langt inn i sjelen. De to amerikanske forfatterne Edgar Allan Poe og Nathaniel Hawthorne har vist seg spesielt godt egnet til å framvise galskap som skrekk ettersom den amerikanske romantikken går lenger enn den britiske. Der amerikanerne oppsøker en mer radikal og destruktiv skrekk (horror), ønsker den engelske Ann Radcliffe å mane fram en redsel som skal gi en innsikt i det sublime (terror). Det er nettopp denne annerledes og mer destruktive skrekken vi har sett blitt påpekt av den engelske avisen *Leader* på 1850-tallet:

The observer of this commencement of an American literature, properly so called, will notice as significant that these writers have wild and mystic love of the supersensual, peculiarly their own. To move a horror skilfully, with something of the earnest faith in the Unseen, and with weird imagery to shape these Phantasms so vividly that the most incredulous mind is hushed, absorbed (Baym et.al. 1989: 340).

Slik vi har sett i denne oppgaven er dette svært treffende for de to novellene, som begge framviser det overnaturlige og fantastiske.

Men selv om både Poe og Hawthorne visste å «move a horror skilfully», gjorde de det ulikt. Skrekk er nemlig høyst forskjellig fremstilt og realisert i de to novellene. Hos Hawthorne er det en blandet følelse, der Giovanni gjennomgående føler seg dratt mellom flere følelser for Beatrice. Etter noen møter med henne beskrives hans følelser som: «a wild offspring of both love and horror that each had a parent in it, and burned like one and shivered like the other. Giovanni knew not what to dread; still less did he know what to hope; yet hope and dread kept

a continual warfare in his breast» (Hawthorne 2011: 216). Kjærligheten for henne er nok til å gjøre ham gal, samtidig som han ikke er sikker på om det er kjærlighet eller frykt han egentlig føler. Hos Poe derimot framstår ikke skrekken som blandet, og heller ikke galskapen til jeget, som er en satt, manisk besettelse om å utslette øyet til den gamle mannen. Dette bidrar til at galskapen han framstiller fra starten av har en mer skrekkinngytende effekt som vedvarer og blir mer intens gjennom hele novellen. Hos Poe blir dermed skrekk en «effect» han vil påføre leseren, mens hos Hawthorne er det en viktig bestanddel i psyken til protagonistene. Poe framkaller skrekk, mens Hawthorne fremviser den. Forskjellen blir dermed at Poe ønsker å skrive grøssernoveller, mens Hawthorne skriver psykologiske portretter.

## 8. LITTERATURLISTE

- Auerbach, Jonathan (1989). *The Romance of Failure: First Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*. New York: Oxford University Press.
- Bale, K., Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baym, N., Gottesman, R., Holland, L. B., Kalstone, D., Murphy, F., Parker, H., Pritchard, W. H., Wallace, P. B. (1989). *The Norton Anthology of American Literature. Third edition shorter*. USA: W. W. Norton & Company.
- Besner, N., Staines, D. (2012). *The Short Story in English*. Toronto: Oxford University Press.
- Burwick, Frederick (1996). *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Curran, Stuart (1993). *The Cambridge companion to British Romanticism*. UK: Cambridge University Press.
- Dunn, L. K. (2016). *Mysterious Medicine: The Doctor-Scientist Tales of Hawthorne and Poe*. USA: The Kent State University Press.
- Eide, E., Kittang, A., Aarset, A. (2007). *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Felman, Shoshana (1985). *Writing and Madness*. New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel (2008) [1961]: *Galskapens historie* (Norsk utgave av: *Folie et dériasion. Histoire de la folie a la 'age classique*) Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Goethe, J. W. V. (2015). *Faust. Et hovedverk i Europas litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Gullestad, A. M., Hamm, C., Sejerstad, J. M., Tjønneland, E., Vassenden, E. (2018). *Dei litterære sjangrane*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Haarberg, J., Selboe, T., Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hawthorne, Nathaniel (1955). *Hawthorne's short stories*. New York: Vintage Classics.
- Hawthorne, Nathaniel (1982). *Hawthorne: Tales and Sketches*. USA: The Library of America.
- Hoffmann, E. T. A. (2004). *Tales of Hoffmann*. England: Penguin Classics.
- Jones, David W. (2017). *Moral insanity and psychological disorder: the hybrid roots of psychiatry*. <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0957154X17702316>> [Lest: 08.04.2021].
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., Skei, H. H. (red.) (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lohafer, S., Clarey, J. E. (1989). *Short Story Theory at a Crossroads*. USA: Louisiana State University Press.

- Lundén, Rolf (1999). *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi.
- Male, Roy (1957). *Hawthorne's Tragic Vision*. New York: Norton.
- Martin, Terence (1983). *Nathaniel Hawthorne. Revised Edition*. Boston: Twayne Publishers.
- May, Charles E. (1991). *Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers.
- McQuisten, Erin S. (2014). *Toxic Gardens: Narratives of Toxicity in twentieth-century American and British fiction*.  
<[https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/72966/Erin\\_McQuiston.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/72966/Erin_McQuiston.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Lest 04.03.2021].
- Parelius, Fredrik (2016). «Vanvit!». *En studie av galskap, genitenkning og selvfremstilling i Kristofer Uppdals Herdsla*. <<https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/12354/144680789.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Lest: august 2020].
- Pennell, Melissa M. (1999). *Student Companion to Nathaniel Hawthorne*. London: Greenwood Press.
- Poe, Edgar A. (1846). «The Philosophy of Composition».  
<<http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>> [Lest: 21.04.2021].
- Poe, Edgar A. (1938). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. USA: The Modern Library.
- Poe, Edgar A. (2015). *The Tell-Tale Heart and Other Stories*. USA: Lerner Publishing Group.
- Poplawski, Paul (2017). *English Literatur in Context. Second Edition*. UK: Cambridge University Press.
- Praz, Mario (1978). *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press.
- Radcliffe, Ann (1826). «On the Supernatural in Poetry».  
<[http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe\\_sup.pdf](http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf)> [Lest: 22.02.21]
- Reidhead, J. (red.), et.al. (2013). *The Norton Anthology. English Literature* (vol. 2). USA: W. W. Norton & Company.
1792. 'Select Passages from Shakespeare'. Universal Magazine.
- Schiller, Friedrich (1965). *Sämtliche Gedichte 2*. München: DTV.
- Silverman, Kenneth (red.) (1993). *New Essays on Poe's Major Tales*. USA: Cambridge University Press.
- Symons, Julian (1978). *The Tell-Tale Heart. The Life and Works of Edgar Allan Poe*. USA: Harper & Row, Publishers.
- Taylor, G., Wells, S. (1986). *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press.

Weinstein, Arnold (1993). *Nobody's home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to Delillo*. Oxford: Oxford University Press.

Whitehead, James (2017). *Madness and the Romantic Poet*. Oxford: Oxford University Press.

Yaszek, Lisa (2008). *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

## 9. SAMMENDRAG/ABSTRACT

Edgar Allan Poe (1809-1849) og Nathaniel Hawthorne (1804-1864) var samtidige, amerikanske forfattere som begge ble hyllet for sine evner til å «move a horror skilfully». Som en del av den senromantiske epoken var de med på å forme en radikal og destruktiv skrekk i skjønnlitteraturen ved å tematisere galskap. I denne oppgaven vil jeg undersøke en slik galskap, og sammenhengen med skrekk slik den kommer til uttrykk i to noveller av disse forfatterne: «The Tell-Tale Heart» (1843) og «Rappaccini's Daughter» (1844). Jeg analyserer galskap idéhistorisk, samt i et spesifikt romantisk perspektiv med spesiell vekt på den amerikanske litteraturen. Denne representerer, slik man allerede mente i samtiden, en særlig utforskning av skrekk (eller horror). Skrekk er noe som rykker oss ut av oss selv, og taler for en litteratur som ikke setter seg fore kun å behage leseren. Forståelsen av skrekk er samtidig forskjellig, for hos Poe er skrekk en effekt han vil påføre leseren, mens hos Hawthorne er det en viktig bestanddel i psyken til protagonistene. For å se nærmere på dette vil denne oppgaven analysere deres to noveller. Galskap er noe som er tillagt alle mennesker, og synes som en normoverskridende tilværelse, men hva skjer når galskap bryter sin ytterste rand, og hvordan oppstår skrekk som et produkt av dette?

Edgar Allan Poe (1809-1849) and Nathaniel Hawthorne (1804-1864) were contemporary, American writers who were both celebrated for their ability «to move a horror skilfully». By portraying madness, Hawthorne and Poe exhibits horror in the gothic period in a radical and destructive fashion. This MA will examine this kind of madness and its relationship to horror as it appears in the two writers short-stories: «The Tell-Tale Heart» (1843) and «Rappaccini's Daughter» (1844). I am analysing madness in a historical-philosophical light, as well as in a perspective of romanticism where I emphasize American literature. This represents, as one already felt at the time, an exploration of horror. Horror is something that shakes us to the core, and makes way for a literature that does not only wish to please the reader. Simultaneously, their comprehension of horror is different, while Poe seeks horror as an effect, Hawthornes short-stories poses horror as a part of the psyche of the protagonists. To further examine their differences and similarities, this MA will analyse their two short-stories. Madness applies to all humans, as a state that exceeds the norm, but what happens when madness breaks its outer rim, and how is horror a product of this?