

ALLV350 – Allmenn Litteraturvitenskap  
Mastergradsoppgave

Bymotivet i Lawrence Durrells  
*The Alexandria Quartet*

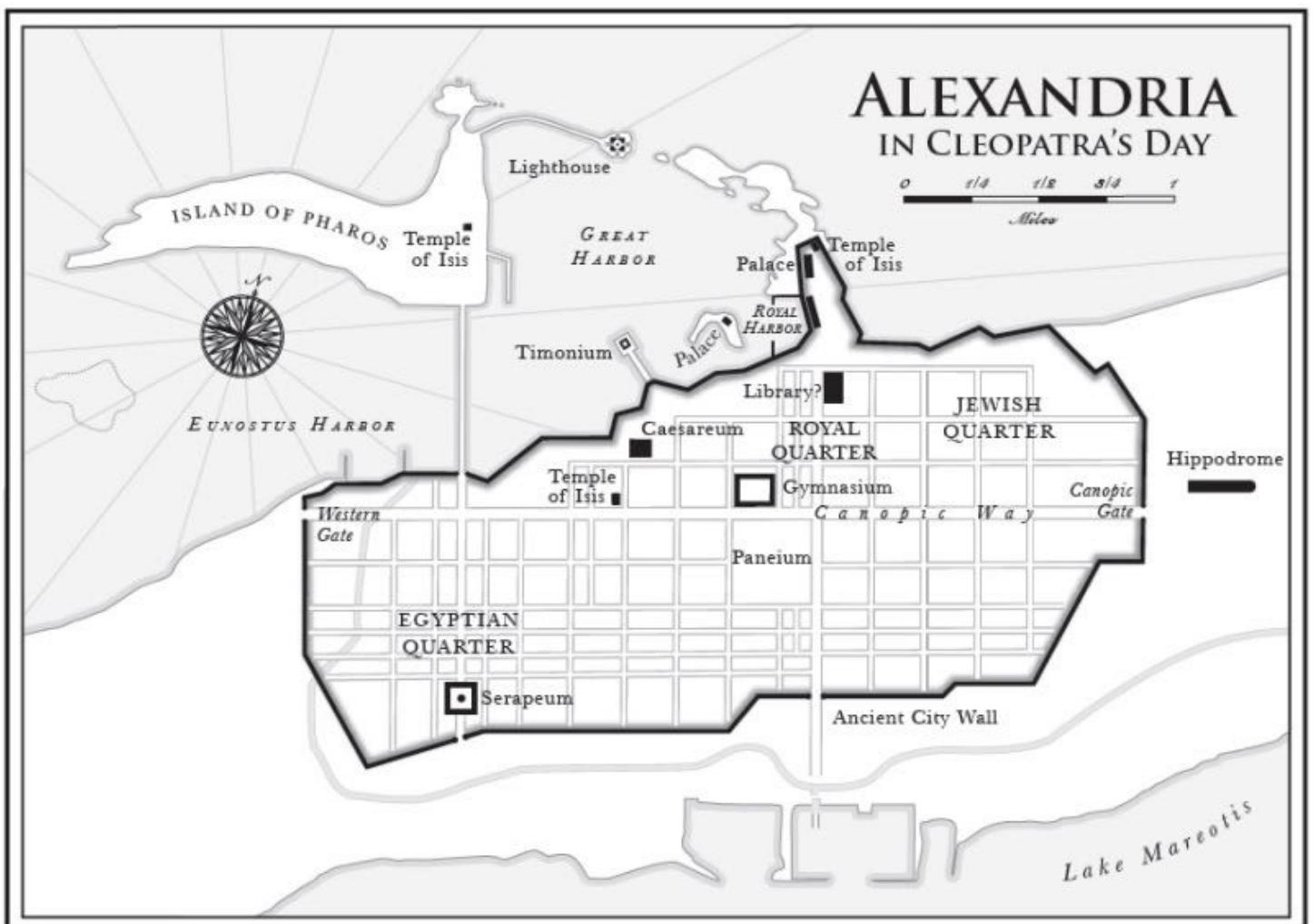
Erlend Ytre-Arne Vågane  
Studentnummer: 144022

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske  
studier Universitetet i Bergen  
Våren 2012



## Abstract:

In this master thesis I'm asking what's the city of Alexandria's significance in Lawrence Durrell's tetralogy *The Alexandria Quartet* (1957-60). More specifically, I'm exploring in what ways the city trope relates to the novel's artistic theme. Durrell's work is aimed at finding a modern form of literature, a form which the author himself describes as «'classical' – for our time». My findings are that the city of Alexandria both is a reflection of and gives nourishment to the many layers of time, which the work is trying to portray. The dialectic between the process of writing and the history of Alexandria – as it's conceived by the use of a weave of intertextual allusions – produces a cyclical continuum that expands through a vast space of past time, via the present, and onwards into a potential future. In the great cycles of time, the artist – primarily incarnated by Durrell in the narrator Darley – has to relate to the steadily growing corpus of the tradition and the collective past, and at the same time liberate himself to create literature for his own generation. Alexandria, then, becomes the pivotal symbol in this cycle of destruction and re-creation, death and renewal, which is the only continuity in an age that has lost its sense of traditional unity and in which no points of view are privileged over any other.



## **Takk til:**

Veileder Per Buvik for svært strukturerte, kritiske og nyttige tilbakemeldinger gjennom hele prosessen.

Kjetil Kopren Ullebø, Charlotte Myrbråten og Magne Juuhl for gode tilbakemeldinger og korrekturlesning av oppgaven.

# Innholdsliste

<b>1 Innledning</b> .....	<b>5</b>
Problemstilling og hypoteser.....	7
Motivasjon for analysen.....	10
Videre om forutsetninger for analysen.....	12
<i>Narrativ struktur og intrige: Tolkingsutfordringer i romanen</i> .....	12
<i>Liv og litterært prosjekt: Nøkler til en forståelse av stedets betydning?</i> .....	17
<i>Durrells relasjon til sine forbilder og deres byer: Kontinuitet og frigjøring</i> .....	19
<i>Den nyere resepsjonen og spørsmålet om Alexandrias status</i> .....	21
<b>2 Desillusjonen som litterært grep</b> .....	<b>27</b>
Darleys romantiske grunnholdning.....	27
Fortelleren versus forfatteren: Et ironisk forhold.....	31
Desillusjon i møte med virkeligheten.....	34
Stillheten etterpå: En midlertidig pessimisme.....	37
<b>3 Alexandria som palimpsest</b> .....	<b>40</b>
Palimpsester i historisk og litteraturteoretisk betydning.....	40
Alexandrias religionshistorie som lag i verket.....	42
<i>Oppvåkning og klarsyn: Religiøse motiver</i> .....	42
<i>Balthazar – en inkarnasjon av en tradisjon</i> .....	44
<i>Pars pro Toto: Feiltolkning og undergraving av den religiøse modusen</i> .....	47
Europeiske forsøk på å skrive en bok om Alexandria.....	49
<i>Den vestlige tradisjonen og historien om Antonius og Kleopatra</i> .....	50
<i>Alexandria mellom Europa og Egypt</i> .....	51
<i>Det afrikanske mørket trer frem. Igjen</i> .....	55
Byen, tiden, rommet – og romanen.....	60
<i>Palimpsestromanens romlige dimensjon</i> .....	61
<i>Sivilisasjoner og romanens sykliske tid</i> .....	63
<i>Byen og det litterære prosjektet</i> .....	64
<b>4 Symbolsk landskap: Gjenfødselen ut av byens ruiner</b> .....	<b>68</b>
Tilblivelsen av Darley som forfatter.....	69
Isis og Osiris, og myten om gjenfødsel i verket.....	72
Det golde landet som metafor i verkets tematikk.....	75
Flukten fra byen: En reise ut av dødsriket.....	78
<b>5 Oppsummering og konklusjon</b> .....	<b>82</b>
Fortelleren og forfatterens prosjekt.....	82
Alexandria – Minne og fremtid.....	85

# 1 Innledning

What is the city over the mountains  
Cracks and reforms and bursts in the violet air  
Falling towers  
Jerusalem Athens Alexandria  
Vienna London  
Unreal

*T.S. Eliot – The Waste Land*

Når T.S. Eliot nevner Alexandria i *The Waste Land*, er det som en av den vestlige sivilisasjonens første store byer. Den egyptiske kystbyen ble grunnlagt i 331 f.Kr. av Aleksander den Store, som bygget byen rundt den lille bosetningen Rhakotis.<sup>1</sup> Hensikten var å gjøre byen til et bindeledd mellom Aten og Nildalen, en enklave på sørsiden av Middelhavet. Det ptolemeiske dynastiet regjerte byen fra Aleksanders tidlige død i 323 f.Kr. og frem til Kleopatras fall for den romerske keiser Octavian (seinere Augustus) i 30 f.Kr. I den ptolemeiske perioden var byen lenge verdens største, og ble et intellektuelt og religiøst sentrum med sitt sagnomsuste bibliotek som samlingspunkt. Under romersk tid utviklet byen seg til en ledende by for kristen tenkning, som spiret i den multietniske og multireligiøse smeltedigelen, hvor det allerede fantes en lang tradisjon for jødisk og nyplatonisk filosofi. I 641 e.Kr. ble byen erobret av arabere, et år som markerte begynnelsen på det E.M. Forster betegner som 1000 år da ingenting skjedde. I denne perioden ble Kairo hovedstad i Egypt, og Alexandria opplevde en lang nedgangstid. Napoleon invaderte byen og landet i 1798, men ble bare tre år seinere tvunget ut av britene. I 1805 innsatte den ottomanske og vestligorienterte generalen Mohammed Ali seg selv som khediv i Egypt. Ali er kjent som grunnleggeren av det moderne Egypt, og spesielt takket være byggingen av Mahmoudiya-kanalen i 1820, vokste Alexandria i folketall i løpet av knappe hundre år fra 5000 til nærmere en halv million innbyggere. Den enorme veksten førte byen tilbake til gamle høyder som kommersielt sentrum, men den nye byen ble bygget rett oppå de få gjenværende sporene av antikk kultur og utslettet fortidens minner fullstendig. I 1882 gjenokkuperte Storbritannia Egypt og

---

1 Delen om Alexandrias historie er skrevet ut fra Michael Haag (2004) og E.M. Forster (2004)

beholdt sin status der frem til oppløsningen av det britiske imperiet i årene etter 2. verdenskrig.

Også som ramme og referanse i vestlig litteratur har Alexandria en viktig plass: For Plutark i antikken, for Shakespeare i renessansen, og for E.M. Forster i det tidlige 20. århundret. I Lawrence Durrells romanserie *The Alexandria Quartet* (1957-1960) spiller hele byens historie og alle tekstene om den med under tetralogiens overflate, slik Alexandrias fortid ligger skjult under overflaten av den moderne byen han beskriver. Men også det Alexandria som Durrell skriver om, var forsvunnet da bøkene hans ble utgitt. Handlingen er lagt til årene før og under 2.verdenskrig, mens Durrells firebindsverk kom ut like etter at Suez-krisen og Gamal Abder Nassers nasjonalistiske statslederskap definitivt markerte slutten for kolonimaktene Frankrike og Storbritannias innflytelse over landet. *The Alexandria Quartet* ble med sin levende og eksotiske byskildring en bestselger i sin samtid, og fikk en kritiker av Lionel Trillings kaliber i 1962 til å sammenligne Durrell med størrelser som Lawrence, Proust, Joyce og Thomas Mann.

Durrells hovedverk følger fortelleren Darley, som sitter og skriver på en øy i Middelhavet, og som gjennom skrivingen forsøker å forstå sin egen historie fra hans år i Alexandria. Historien blir stadig mer innfløkt etter hvert som den gjenfortelles, revideres og analyseres fra flere synsvinkler. Det den britiske læreren Darley først tolker som en personlig kjærlighetshistorie mellom den innfødte jødinnen Justine og ham selv, viser seg etter hvert å være en del av et storpolitisk spill hvor den britiske imperiemakten er under angrep fra lokale motstandsgrupper. Samtidig truer Hitlers fremmarsj både Europas og Alexandrias sivilisasjon i bakgrunnen. Den vanskelige skriveprosessen og de stadig nye perspektivene tvinger Darley til å stille seg selv en rekke eksistensielle og metafysiske spørsmål. Jeg slutter meg til Jan Morris' påstand at «[t]he work itself is greater than its themes, and casts a spell that is neither precisely emotional nor specifically topographic.» (Morris 2012) Det som står klart for meg nå, er likevel at verket først og fremst må karakteriseres som en moderne kunstnerroman, og at hovedtemaet er fortellerens realisering av seg selv som forfatter i en epoke som for lengst har måtte gi slipp på et stabilt bilde av virkeligheten.

Når den britiske forfatteren i 2012 blir feiret med et 100-årsjubileum for sin

fødsel, er imidlertid hans plass i kanon sterkt omdiskutert, selv om Modern Library kåret *The Alexandria Quartet* til den 70. beste engelskspråklige roman i forrige århundre. Mange beundrere og akademikere – deriblant institusjonen «The International Lawrence Durrell Society» – arbeider aktivt for å sikre Durrells plass i den offentlige litterære samtalen. De siste årene har det tilsynelatende skjedd en oppblomstring av kritiske studier om hans litterære produksjon. Også *The Guardian* har viet *The Alexandria Quartet* stor oppmerksomhet i forbindelse med jubileet, og nevnte Morris skriver i en hyllest at «the whole thing itself, this immense imaginary construction, has stood the tests of time and taste, and has never been out of print – probably never will be.» (Morris 2012) Den rike stilen, kombinert med verkets mystiske u håndgripelighet, er antakelig hovedgrunnen til at romanen fremdeles har et stort og begeistret publikum.<sup>2</sup>

## Problemstilling og hypoteser

Utgangspunktet for min oppgave er følgende problemstilling: «**Hvilken betydning har Alexandria i Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet*?**» Som antydnet over ønsker jeg å utforske forholdet mellom Alexandria, fortelleren Darleys utvikling som forfatter, og den kunst- og forfatterromanen Durrell selv skriver. Problemstillingen har klare fellestrekk med et spørsmål som Darley stiller seg selv tidlig i *Justine*, det første av verkets fire bind:<sup>3</sup> «Capitally, what is this city of ours? What is resumed in the word Alexandria?» (J: 13) På *fortellernivået* blir spørsmålet om Alexandrias betydning utgangspunktet for fortellerens utforskning og leiting etter en forfatteridentitet gjennom alle de fire bindene. Min analyse av forholdet mellom Darley og Alexandrias betydning baserer seg på at hvert bind representerer ulike *forsøk* på å gi gode svar på det stilte spørsmålet.

På *forfatternivået* er imidlertid spørsmålet om Alexandrias betydning et spørsmål om hvordan fremstillingen av byen kaster lys over verkets kunsttematikk, altså over *The Alexandria Quartet* i sin helhet. Durrell beskriver sine intensjoner i forordet til *Balthazar*, hvor han blant annet tar for gitt at «[m]odern literature offers us no Unities», og videre sier at han selv ønsker å finne «a morphological form one might appropriately call

---

2 I Norge må Durrell regnes som ganske ukjent, noe som nok blant annet kan tilskrives to ikke helt vellykkede oversettelser av *The Alexandria Quartet*

3 *The Alexandria Quartet* består av bindene *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) og *Clea* (1960). Referanser til verket vil i resten av oppgaven blir forkortet til henholdsvis J, B, M og C + sidetall

"classical" – for our time.» (B: 5) «Klassisisme» kan defineres som et kunstsyn som er tuftet på verdier som helhetstenkning, likevekt, klarhet og fornuft, og som gjerne finner sine idealer blant antikkens mestere. *Litteraturvitenskapelig leksikon* sier blant annet følgende om klassismen: «Naturgitte regler presenteres som iboende betingelser for diktningens organiske liv. Man søkte først og fremst det universelle og allmenne, ikke det partikulære og særegne (som i barokkunsten.)» (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 123). I Durrells egen tid er, som han selv skriver, alle de store énhetene for lengst tapte. Likevel er hans ambisjon å gjenskape en litterær form som både er universell – altså for *all* tid – og samtidig spesiell for *hans* tid og hans generasjon. Problemstillingen blir da mer spesifikt hva som definerer Durrells kunstsyn – hans særegne klassisisme – og hva som er Alexandrias betydning i forhold til dette. Et annet sentralt spørsmål er hvorvidt valget av akkurat Alexandria som setting og motiv har vært viktig for at Durrell kunne realisere sitt prosjekt. Min analyse av bymotivet vil veksle mellom de to nevnte nivåene, men vil ha hovedvekt på hva som er Durrells intensjon med å gjøre Alexandria til sitt mest sentrale motiv.

Jeg vil argumentere for en hovedhypotese om at Durrells Alexandria står i en symbolsk relasjon til romanen selv. Med det mener jeg at både byen og romanen blir gjennom fortellingens gang «skrevet frem» som lag på lag av tekster og historier, og dermed fremstår som gjensidige gjenspeilinger av hverandre. Romanens prosjekt, vil jeg hevde, er å bli en forlengelse av en tradisjon. Durrell bruker mange lag av intertekster for å fremstille fortiden og tradisjonen som en syklus. I denne syklusen ødelegger hver epoke og forfattergenerasjon sine forgjengeres verdensbilde og skaper et nytt ut av «ruinene» av fortiden. *The Alexandria Quartet* er selv et nytt lag med tekst som legges oppå tidligere tekster, og forandrer bildet av hele den tradisjonen den er bygget på. Med «tradisjon» mener jeg her summen av de tekster som er skrevet og historier som er fortalt om Alexandria. Byen er selv hovedkilden til verkets intertekstuelle vev, og får slik mer en symbolsk enn en reell status. Den overskrider med andre ord sin rolle som realistisk setting for handlingen, og vokser gjennom de drøyt 1000 sidene til å bli en egen litterær verden. Dette betyr selvsagt ikke at byen *bare* er et symbol i *The Alexandria Quartet*. Men i forhold til bokens sentrale, kunstneriske selvrealiseringstema er den etter min mening mindre en urban samtidsvirkelighet enn en kollektiv historisk tradisjon som



fortelleren både må forsone seg med og frigjøre seg fra på veien mot å realisere seg som forfatter.

Min egen undersøkelse er inspirert av Carol Peirces artikkel «'Wrinkled deep in time': *The Alexandria Quartet* as Many-Layered Palimpsest», hvor hun blant annet analyserer hvordan Durrell i sitt firebindsverk bruker byens historie – både den reelle og den litterære – og mytologi i utviklingen av romanstrukturen. Hun skriver blant annet:

Durrell has, however, created more than a poetic novel of allusions. The *Quartet* is carefully designed to include many different elements of the Alexandrian, and Western, past. It is imbued with the spirit of the city founded by Alexander, ruled by Cleopatra, idealized by Plotinus. It holds deep memories of an even older Egyptian civilization, and it includes the city as philosophic center [...] (Peirce 1987: 485-6)

Peirces artikkel om Durrells systematiske bruk av allusjoner hentet fra byens fortid, har vært grunnleggende for mine egne hypoteser og min analyse av verket, og vil også bli trukket frem gjennom analysen. Jeg har allerede formulert min hovedhypotese. For å underbygge denne vil jeg i analysedelen etter tur argumentere for tre delhypoteser, som er inspirert av Peirces artikkel. Jeg tar utgangspunkt i hennes påstand om at de fire bindene i *The Alexandria Quartet* representerer ulike fortellermodi, og vil vise at hele verkets grunnleggende dialektikk er en bevegelse fra illusjon til desillusjon på fortellernivået. Jeg vil vise at fortellerens forsøk på å forstå byens samtid i lys av fortidens historier systematisk undergraves på romanens overordnede nivå, som vi kan kalle tekstens helhetsnivå, eller, enklere, forfatterens nivå. Dette innebærer også at tradisjonelle perspektiver og kunstsyn blir utfordret. Min andre delhypotese tar utgangspunkt i Peirces påstand om at byens religionshistorie og historien om Marcus Antonius og Kleopatra er blant Durrells mest sentrale intertekstuelle referanser. Jeg vil argumentere for at de gjentatte forsøkene på å skrive nye tekster om byen, med ulike intertekster fra og om byen som bakgrunn, skaper en lagdelt struktur hvor byen Alexandria og romanen selv som helhet gjenspeiler hverandre gjensidig. Til slutt vil jeg ta utgangspunkt i Peirces vurdering av verkets siste bind, som er at «[s]ymbolism and myth join in this novel of which the waste land journey is the central metaphor.» (Peirce 1987: 495) Jeg vil, som alt sagt, vise hvordan det symbolske og mytiske bidrar til å sementere byens funksjon som bilde på en tekstlig tradisjon som fortelleren må forsone seg med og frigjøre seg fra for å bli kunstner.

Jeg vil gjennom hele analysen gå nærmere inn i hvordan de mange lagene av intertekstualitet ikke bare eksisterer, men også knytter sammen fortellingen tematisk og Alexandria som symbol. Det lagdelte, som utgjør både romanteksten og byen, skaper etter min mening en spesiell tidsdimensjon, hvor *gjentakelsen* er et sentralt begrep. Med det mener jeg at motiver og tema i verket fremstår som ekko fra den fortiden som de intertekstuelle allusjonene representerer, men samtidig som sterkt fordreide av tiden som ligger mellom fortid og nåtid. Romanens tidsdimensjon fremstår dermed ikke bare som reint sirkulær og repetitiv, men snarere som en voksende spiral, slik Richard Pine hevder i *Lawrence Durrell: The Mindscape* (1994). Den spiralformede tidsdimensjonen fremviser historien og tradisjonens utvikling som en syklus preget av både kontinuitet og endring, av ødeleggelse og gjenskapelse.

**Problemstilling:** Hvilken betydning har Alexandria i Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet*?

**Hovedhypotese:** Byen står i en symbolsk relasjon til romanen selv

**Delhypoteser:**

1. Fortellerens bevegelse mellom illusjon og desillusjon utgjør også romanens sentrale bevegelse
2. Byen og romanen gjenspeiler hverandre gjensidig gjennom en felles lagdelt struktur
3. Romanen gjør byen til et symbol i fortellerens søken etter en kunstnerisk identitet som forfatter

## Motivasjon for analysen

I norsk sammenheng fremstår nok valget av Lawrence Durrell og *The Alexandria Quartet* som studieobjekt som ganske originalt. Den eneste norske akademiske teksten om Durrells tetralogi er, så vidt jeg har funnet, Rosemary Jakobsens hovedfagsoppgave i engelsk fra 1976. Internasjonalt er det imidlertid skrevet relativt mye om verket helt fra tidlig 60-tall og frem til i dag. Valget av bymotivet som emne fremstår kanskje som tilsvarende uoriginalt, spesielt i et verk hvor byens sentrale plass er så fremtredende at den er en del av tittelen. Allerede i 1962 skrev Eleanor Hutchens i en komparativ artikkel om T.S. Eliots London og Durrells Alexandria: «In both poem [*The Waste Land*] and novel, the presiding city stands for the world into which the writer is making his inquiry.»

(Hutchens 1962: 57) Annethvert år arrangeres Durrell-konferansen «On Miracle Ground», og i 2010 var temaet også «Durrell and the City». Foredragene fra denne konferansen ble redigert og publisert i en essaysamling med samme tittel i desember 2011, med Donald P. Kaczvinsky som redaktør. Det gjenstår likevel fortsatt i dag mye å si om Alexandria som motiv, virkelighet og symbol hos Durrell. Det å gjøre en systematisk analyse og tolkning av sammenhengen mellom Alexandria og verket, og av intertekstualitetens konkrete funksjon, fremstår som både aktuelt og relevant i dagens Durrell-forskning, da disse elementene i hovedsak har blitt behandlet isolert fra hverandre. Jeg mener blant annet at Durrells *systematikk* i oppbyggingen av byens betydning har blitt oversett.

En annen dimensjon som gjør *The Alexandria Quartet* til et verdifullt studieobjekt, er mulighetene for reviderte tolkninger. Durrell-kritikken viser med tydelighet hvor mye en lesning av et verk og en forfatter kan endre seg over tid. Durrell har alltid bare *nesten* kommet helt inn i varmen, noe som tydelig ble understreket av at han – apropos byen som motiv – måtte gi tapt for Naguib Mahfouz, forfatter av *Kairo-triologien*, i «kampen» om Nobelprisen i litteratur i 1988. Den største utfordringen for kritikerne ser ut til å være hans forvirrende stil, som vanskelig lar seg klart plassere i noen litteraturhistorisk kategori. På den ene siden er verket en narratologisk lek med fortellernivåer og metatekstualitet i postmodernistisk forstand. På den andre siden presenterer det en metafysisk søken etter en kunstnerisk identitet som best kan karakteriseres som romantisk-modernistisk.

Lee Lemon forsøker i artikkelen «Classic Forms for Our Time» fra 1989, ett år før forfatterens død, å kategorisere *The Alexandria Quartet* litteraturhistorisk som en ny type dannelsesroman for etterkrigstiden som fremhever de positive og optimistiske konsekvensene av noen av det 20. århundrets vitenskaplige revolusjoner, særlig relativitetsteorien og dybdepsykologien. Nå er det gått enda noen år, men deler av Lemons tolkning står seg fremdeles. Hans forsøk på å lese verket inn i en litteraturhistorisk sammenheng vil riktignok bare være et underordnet aspekt ved min oppgave, men har samtidig kanskje gitt meg den viktigste *motivasjonen* for å lese Durrell på nytt.

Videre åpner oppgavens problemstilling opp for å forstå bedre hvilken betydning

bymotivet kan ha i en roman fra 50-tallet. Helt fra Fausts eget byutviklingsprosjekt i del II av Goethes drama, til den postmodernistiske og labyrinthiske leken med identiteter i Paul Austers *New York Trilogy*, har byen vært en litterær arena hvor helten, som gjerne er en søkende mann, og ofte kunstner, kan lære å mestre sine omgivelser og/eller bli fremmedgjort for seg selv. Mye er skrevet om fremveksten av moderne storbyer som motiv i franske og russiske 1800-tallsromaner, og om byens rolle i høymodernistiske klassikere som *Mrs. Dalloway*, *Mannen uten egenskaper*, og *Ulysses*.<sup>4</sup> Det er imidlertid tilsynelatende et mindre utforsket emne i etterkrigslitteraturen. Ikke minst derfor er det interessant å utforske hvordan Durrell bruker et så velbrukt motiv til sitt formål. Durrells posisjon mellom det høymodernistiske og det postmodernistiske understrekes også allerede av valget av nettopp Alexandria som motiv: En europeer skriver om en afrikansk by som har vært et viktig senter i utviklingen av vestlig kultur og sivilisasjon, og det i en tid da den europeiske innflytelsen i byen *på nytt* var på vei mot slutten, 1400 år etter arabernes seier over romerne. Durrells Alexandria er med andre ord både en interessant nøkkel til en fornyet forståelse av verket, og til en litteraturhistorisk kontekstualisering av det.

## **Videre om forutsetninger for analysen**

Jeg vil nå i det følgende gi en ytterligere oversikt over de viktigste forutsetningene for *The Alexandria Quartet* og min analyse av verket. Målet er tredelt: 1) Å legitimere mine egne valg av hypoteser, 2) å gi en bakgrunn for og å avgrense min lesning i oppgavens analysedel, og 3) å posisjonere mitt eget arbeid og mine egne valg i forhold til andre kritiske studier. Jeg vil først ta for meg romanens overordnede innhold, dernest forfatterens liv og prosjekt, samt hans relasjon til sine litterære forgjengere, og til slutt den nyere resepsjonen av *The Alexandria Quartet*.

## ***Narrativ struktur og intrige: Tolkningsutfordringer i romanen***

Selv om første bind, *Justine*, kom ut i 1957, hadde han jobbet med prosjektet i svært mange år. Selve skriveprosessen gikk imidlertid fort. Ifølge et brev til Henry Miller var det hans møte med Claude Vincendon som utløste den kreative raptusen: «by a stroke of

---

4 Innsiktsfulle analyser av bymotivet finner vi blant annet i Karlheinz Stierles *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Robert Alters *Imagined Cities*, Marshall Bermans *All That Is Solid Melts Into Air*, og Fredrik Tygstrups artikkel «Den litterære by»

luck a lovely young Alexandrian tumbled into my arms and gave me enough spark to settle down and demolish the book [*Justine*].» (Ref. i (Haag 2004: 5)) Verkets første bind kom ut i et år da han fikk publisert ikke mindre enn fire bøker.<sup>5</sup> Også resten av firebinds-verket ble skrevet i rekordfart, *Balthazar* på bare seks uker (Andrewski og Mitchell 1959). I den innledende noten i *Balthazar*, som allerede er trukket frem, skriver Durrell selv om intensjonene bak tetralogiformen, og knytter den til Einsteins firedimensjonale romtid-begrep, slik dette er beskrevet i relativitetsteorien:

Modern literature offers us no Unities, so I have turned to science and am trying to complete a four-decker novel whose form is based on the relativity proposition. Three sides of space and one of time constitute the soup-mix recipe of a continuum. The four novels follow this pattern. the three first parts, however, are to be deployed spatially and are not linked in a serial form. They interlap, interweave, in a purely spatial relation. Time is stayed. The fourth part alone will represent time and be a true sequel (B: 9)

Jeg vil ikke gå dypt inn på Durrells bruk av relativitetsteorien, men denne noten gir en grei beskrivelse av den narrative strukturen i de fire bindene. Nøyaktige årstall og tidspunkt er ikke angitt i teksten, men ifølge Michael Diboll utspiller handlingen seg i tidsrommet 1918-1943 (Diboll 2004: 1). De tre første bindene forteller i grove trekk den samme historien fra forskjellige perspektiver. Denne historien finner sted i mellomkrigstiden, og først i siste bind beveger tiden seg videre ut i andre verdenskrig. Den narrative strukturen er svært kompleks og problematisk, og skaper en del utfordringer som jeg mener det ikke er tatt nok høyde for i store deler av Durrell-kritikken.

I *Justine* møter vi hovedfortelleren Darley er en britisk lærer og forfatterspire som forsøker å skrive historien om sine opplevelser i Alexandria for å forstå dem. Han sitter plassert på en liten øy mellom Alexandria og Smyrna og prøver å omsette sine kjærlighetsaffærer, sin misunnelse, og sin fascinasjon for byens liv til god litteratur. Hans fortelling starter som samtidig narrasjon: «The sea is high again today, with a thrilling flush of wind.» (J: 13) I første bind av tetralogien forsøker han å finne et meningsfullt mønster i sine tidligere kjærlighetsforhold med den jødiske skjønnheten Justine og med bardanserinnen Melissa. Fortellingen baserer seg på overleverte dagbøker og notater som andre har skrevet, samt romanen *Moeurs* av Arnauti, Justines eksmann. Vi ser også

---

5 Foruten *Justine*: Sakprosaboken *Bitter Lemons of Cyprus*, romanen *White Eagles Over Serbia*, og humorboken *Esprit de Corps*

mange eksempler på innskutt narrasjon i form av direkte sitater fra andre tekster. Men disse tekstene, som fortellingen baserer seg på, påvirker hverandre også gjensidig. Det blir etter hvert en utfordring å skille klart hvem som skriver hva. Ofte er det Darley selv som reflekterer og skriver direkte, noen ganger parafraserer han andre tekster, og andre ganger igjen siterer han altså direkte i lange strekk. Fremstillingen glir også flere ganger gjennom fri indirekte stil over i en fortelling med en tilsynelatende allvitende forteller, slik at det blir vanskelig å vurdere om de tankene som uttrykkes, er hentet fra andre tekster, eller om de er tolkninger fra Darleys side. Vi kan med andre ord ikke snakke om en klassisk førstepersonsfortelling hvor fortelleren beskriver sine erfaringer direkte fra sitt perspektiv; det dreier seg snarere om en narrativ sideordning hvor ulike tolkninger flyter i hverandre.

Fortellingen følger ingen klar kronologi, men hopper frem og tilbake i tid for å analysere bestemte hendelser og erfaringer i lys av andre hendelser og erfaringer. Den assosiative stilen gjør at handlingsforløpet og det tidsrommet handlingen utspiller seg innenfor blir uklare. *Balthazar* følger mer eller mindre samme prinsipp, men er en revidert og kommentert utgave av første bind, hvor nye aspekter ved den samme historien kommer frem. *Mountolive* skiller seg klart ut i tetralogien. Dette tredje bindet er fortalt av en tilsynelatende allvitende tredjepersonsforteller som følger den britiske diplomaten David Mountolives perspektiv, og Darley selv er bare en mindre bifigur i fortellingen. I *Clea* er det igjen Darley som er forteller. Han forteller her retrospektivt historien om sin vei frem mot å bli forfatter.

Den narrative strukturen og det sterkt medierte ved fortellingen gjør det problematisk å sette likhetstegn mellom enkeltutsagn i teksten og forfatterens egen holdning til sitt emne. Richard Pine, en av de mest aktive Durrell-tilhengerne, er ett eksempel blant mange på en kritiker som ofte legger for stor vekt på sammenhengen mellom Durrells metafysiske verdensbilde og ulike utsagn i teksten: «Durrell believes that in his Heraldic Universe he can dispense with occidental Time [...] as Balthazar says in *The Alexandria Quartet*, 'to intercalate realities is the only way to be faithful to time'.» (Pine 1988: 212) For det første er det uklart hvor interessant og relevant Durrells tanker om et eget kunstnerisk univers, et 'Heraldic Universe', er for oss og vår forståelse. Disse tankene fremstår mer som private og generelle, enn som viktige for lesningen av *The Alexandria Quartet*. I en bok på godt over 1000 sider, og som er spekket med metafysiske

spekulasjoner og mer eller mindre vise utsagn om virkeligheten, vil det ikke være vanskelig å finne punktvis sammenfall mellom forfatterens tanker og teksten. Men for å vise hvor problematisk det er å gjøre for eksempel Balthazar til forfatterens talerør, må vi være klar over at han som religiøs veileder er en av de figurene som blir mest diskreditert i verket som helhet. Jeg er enig med Lee Lemon når han skriver at den typen moderne *Bildungsroman* som *The Alexandria Quartet* er, ikke har rom for inkarnerte idealer. Lemon skriver eksplisitt at «Balthazar is a friend but not an example, and until the end Clea is – like Darley – still earning her freedom.» (Lemon 1989: 158) I verkets helhet er det ingen idealer, bare en rekke erkjennelser. Derfor er det problematisk å tolke enkeltstående deler som uttrykk for helheten. Et godt svar på spørsmålet om Alexandrias betydning i verket bør gis på bakgrunn av en tolkning av forfatterens intensjon bak *helheten*.

Når det gjelder de litterære figurene generelt, har disse i ulik grad sine egne prosjekter som de ønsker å realisere. Jeg har skjematisert de figurene jeg drøfter i oppgaven etter hvilke hovedmål de har i intrigen på historienivået. Som det fremgår av skjemaet, består romanen av både kunstneriske, emosjonelle og politiske prosjekter:<sup>6</sup>

<b>Kunstnere</b> <i>Realisere stor kunst</i>	<b>Britiske diplomatiet</b> <i>Opprettholde kontroll i Egypt</i>	<b>Kopterne</b> <i>Skape sin egen nasjon, komplott mot britene</i>	<b>Darleys andre venner</b> <i>«Kjærlighet og tilhørighet»</i>
Darley (forteller, lærer) Pursewarden (forfatter) Clea (maler)	Mountolive (ambassadør) Pursewarden (etterretningsoffiser)	Nessim (leder for komplottet) Justine (Nessims kone) Narouz (hans bror) Leila (hans mor)	Balthazar (lege, okkultist) Melissa (danser)

Hovedprosjektet i bøkene ligger altså på narrasjonnivået, hvor fortelleren Darley selv forsøker å realisere sine forfatterambisjoner. I tillegg til hans kunstnerkolleger, er Balthazar en tydelig medstemme på narrasjonsnivået, hvor alle de ulike perspektivene bidrar til å veilede Darley frem mot hans mål. Hovedfokuset i analysen vil ligge på dette nivået av romanene, men jeg vil her kort presentere de tre viktigste intrigen på historienivået for min analyse.

6 Dette skjemaet er basert på min egen tolkning av verket som helhet, selv om det varierer hva som er figurenes prosjekt i de ulike bindene. Pursewardens viktigste rolle i *Mountolive* er som etterretningsoffiser, men som forfatter i de øvrige bindene.

1) Selv om historien er tvetydig og mangefasettert kan vi med trygghet si at Darleys vanskelige kjærlighetshistorier har en sentral plass. Først utroskapsaffæren med Justine, som sviker ham og som det senere viser seg bare har involvert seg med ham for å undergrave den britiske etterforskningen av en gruppe kopteres konspirasjonsplaner.<sup>7</sup> Parallelt forholdet til danserinnen og arbeiderklassekvinnen Melissa, som dør av sykdom, men som etterlater seg et barn (med Nessim som biologisk far) som Darley tar vare på. Til sist forholdet til Clea, som egentlig elsker en annen, slik at også de til slutt skilles. I tillegg til Darleys rekke med mislykkede forhold har forholdet mellom ambassadøren Mountolive og kopteren Leila Hosnani en sentral plass. Det er et forhold som utvikler seg til en klassisk konflikt mellom plikt og følelser da det kommer for en dag at Leila indirekte er en del av et væpnet opprør mot den britiske innflytelsen i området.

2) Den politiske dimensjonen i romanen ligger bak de kjærlighetshistoriene som Darley i utgangspunktet er mest opptatt av å fortelle om, men kommer helt i forgrunnen i tredje bind, *Mountolive*. Den velstående, koptiske Hosnani-familien, som har sin residens på landet utenfor Alexandria, mener at britene har ødelagt det multikulturelle Egypt, noe som har gjort kopterne til en marginalisert gruppe. Hovedorganisatorene bak opprøret er Nessim og Justine, som knytter et samarbeid med jødene i Palestina. Nessim og hans medsammensvorne frakter store mengder våpen over grensen for å mobilisere til en felles oppstand for jøder og koptere i Palestina. Komplottet mislykkes imidlertid fordi jødene vender seg mot Nessim, som de tror spiller på lag med ambassadøren Mountolive. Etter deres store fall blir Nessim og Justine fratatt sine viktigste individuelle friheter i Egypt, mens Leila ender sine dager i eksil i Kenya.

3) Den siste store hendelsen romanene kretser rundt, er Pursewardens mystiske selvmord på et hotellrom. Ludwig Pursewarden har en sentral rolle på alle de viktigste områdene for romanen, og fungerer på mange måter som Darleys parallell, nemesis og narr i fortellingen. Han er romanens store forfatterfigur, og samtidig på ulike måter seksuelt involvert med alle de samme kvinnene som Darley, i tillegg til et incestuøst forhold til sin egen søster Liza. Ellers har han en mindre vellykket karriere som etterretningsoffiser. Det blir gitt flere mulige forklaringer på hvorfor han velger å ta sitt

---

<sup>7</sup> «Kopter» betyr opprinnelig «Egypter», men er mer spesifikt en person med tilhørighet i den kristne minoriteten i Egypt. Kopterne utgjør i dag omtrent 6,5 av Egypts i overkant av 80 millioner innbyggere (jfr. <http://snl.no/koptere>)



eget liv. En forklaring knyttes til at han som etterretningsoffiser tok feil vedrørende det koptiske komplottet, og lot seg lure av Nessim. En annen forklaring er at selvmordet er en offerhandling for hans blinde søster Liza, som blir forelsket i David Mountolive. En tredje forklaring er hans ambisjon om å udødeliggjøres gjennom sin litteratur, og forbli en mytisk forfatterfigur. Nettopp selvmordet er den mest tvetydige hendelsen i boken, og blir stadig mer mangefasettert etter hvert som de ulike perspektivene slipper til.

Jeg kommer til å gå nærmere inn på intrigen i de ulike bindene ettersom jeg tar dem for meg gjennom analysedelen, men vil i all hovedsak knytte drøftingene til de sidene ved historien som er presentert ovenfor.

### ***Liv og litterært prosjekt: Nøkler til en forståelse av stedets betydning?***

Lawrence George Durrell ble født i India i 1912, og døde i Sommières i 1990.<sup>8</sup> I perioden 1924-35 bodde han i sitt offisielle hjemland England, men tilbrakte resten av sitt liv i eksil, mesteparten av tiden som pressearbeider for britiske ambassader rundt i verden. Hans jobb for det britiske diplomatiet forsøkte han å kombinere med sitt forfattervirke. Forholdet til både *stedet* og *skrivningen* er sentralt i Durrells liv, på samme måte som det er det i livet til hans mest kjente forteller, Darley. En av de sterkeste opplevelsene i sin omflakkende tilværelse fikk Durrell da han tilbrakte de siste årene av 2. verdenskrig i Alexandria, hvor blant annet den særegne blandingen av etniske og religiøse grupper var avgjørende for hans senere valg om å legge handlingen i sitt *magnum opus* til den egyptiske byen. Durrell og Darley deler også et ambivalent forhold til kvinner. Durrell hadde et utall seksuelle forhold, og var gift fire ganger. Det eneste ekteskapet som beskrives som lykkelig, er det tredje, som fikk en brå slutt da hans kone Claude Vincendon døde av kreft i 1967.

Durrell ga ut bøker i mange forskjellige sjangrer: romaner, drama, lyrikk, reiseskildringer og essays. Han ønsket selv å definere seg først og fremst som lyriker, men ble mest kjent for sine romaner og reiseskildringer. Blant reiseskildringene er *Bitter Lemons of Cyprus* (1957) den viktigste, en bok som innbrakte ham Duff Cooper Prize, overrakt ham av den britiske dronningen. Hans gjennombrudd som forfatter kom imidlertid allerede i 1938 med utgivelsen av *The Black Book*, en bok som fikk T.S. Eliot til å beskrive Durrell som et av håpene for britisk diktning. Boken er en forløper for *The*

---

<sup>8</sup> Biografiske detaljer er hentet fra Gordon Bowkers biografi *Through the Dark Labyrinth* (1997)

*Alexandria Quartet*: Forholdet mellom stedet og skriveingen, samt flerdelingen av fortellerstemmer er klare fellestrekk for de to romanverkene. Etter *The Alexandria Quartet* skrev Durrell tvillingromanene *Tunc* (1968) og *Nunquam* (1970), som har en klarere sivilisasjonskritisk overtone, før han avsluttet sin karriere som romanforfatter med de fem bøkene som utgjør *The Avignon Quintet* (1974-85). Stedets plass er med andre ord helt sentralt i hans forfatterskap, også i sakprosabøker som *Spirit of Place – Letters and Essays on Travel* (1969) og i diktsamlinger som *A Private Country* og *Cities, Plains and People*. I romanene kombineres stedmotivene gjerne med en utforskning av forfatter- og fortellerproblematikken. Etter suksessen med sin byfortelling fra Alexandria, greide Durrell imidlertid aldri å leve opp til verken lesernes eller kritikernes forventninger.

Jeg vil imidlertid hevde at det ikke finnes et klart og enhetlig svar på hva som er *stedets* funksjon og betydning generelt i Durrells forfatterskap. I *Tunc* og *Nunquam* er for eksempel Aten motiv i en sivilisasjons- og teknologikritikk. I *The Black Book* markerer en «narrativ duell» mellom Korfu og England et oppgjør med forfatterens hjemland («the English Death»), mens *The Avignon Quintet* fremstår som en klarere utforskning av landskapets metafysiske sider. Alexandria spiller en ganske annen rolle i *The Alexandria Quartet*. En gjennomgang av bymotivet i hele forfatterskapet virker derfor ikke nødvendigvis så fruktbar. Mange kritikere har funnet nøkler til lesningen fra Durrells egne utsagn om sitt forhold til litteratur og metafysikk generelt i intervjuer, brev og ikke minst i en rekke forelesninger han holdt da han bodde i Argentina, og som er samlet i boken *Key to Modern Poetry* (1952). I mitt arbeid har jeg imidlertid kommet til at de fleste av forfatterens generelle uttalelser og antydninger er for vage til å gjenkjenne i lesningen av verket. Et par av hans egne direkte beskrivelser av sitt prosjekt i *The Alexandria Quartet* er likevel interessante å trekke frem, utover de intensjonene jeg presenterte under problemstillingen.

I 1945 beskrev Durrell sitt prosjekt skjematisk i et brev til T.S. Eliot, hvor han kaller den kommende tetralogien *The Book of the Dead*, som lenge var verkets arbeidstitel.<sup>9</sup> Flere kritikere har skrevet om *The Alexandria Quartet* i lys av denne

---

<sup>9</sup> Ref. i (Robinson 2008: 24-25). *The Book of the Dead* er beskrevet som andre del i et større livsprosjekt, hvor *The Black Book* er første del, og *The Book of Time* – som seinere ble til *The Avignon Quintet* – er tredje og siste.

arbeidstittelen, men har da i hovedsak sammenlignet Durrells egen livsvisdom med innholdet i den *tibetanske* dødeboken (*Bardo Tödröl*). I min lesning er *Den egyptiske dødeboken* den grunnleggende underteksten i *The Alexandria Quartet*, blant en myriade av andre referanser og allusjoner. I et intervju med Marc Alyn sier Durrell selv at han egentlig hadde tenkt å legge handlingen i sitt firebindsverk til Aten, men i stedet fant ut at Alexandria var en langt bedre setting for å realisere en roman som kunne spille på mange strata av historie og mytologi uten samtidig å bli kjedelig på overflaten. I det samme intervjuet beskriver han *Dødeboken* som et grunnlag for sitt prosjekt:

It took me years to evolve *Justine* because I was having to work on so many different levels at once; history, landscape (which had to be fairly strange to symbolize our civilization), the weft of occultism, and finally the novel about the actual process of writing. What I was trying to achieve was a canvas that was both historic and ordinary; to get that I made use of every modern technique. To my eyes Proust had exhausted the literary potential of our society; I had to find something else, to turn, for example, to Einstein or to go back to the origins: *The Book of the Dead*, Plato, to the occult traditions which are still alive in the East. (Durrell og Alyn 1973: 62)

*The Alexandria Quartet* står med andre ord i aktiv dialog med en lang og omfattende kulturell tradisjon. Denne tradisjonen blir etter hvert som teksten skrider frem stadig mer ekspansiv, og det blir også parallelt byen som motiv. I jakten på hva som kjennetegner Durrells klassisisme, er det altså en av mine forutsetninger at denne har sine røtter eller idealer i *Den egyptiske dødebokens* symbolikk.

### ***Durrells relasjon til sine forbilder og deres byer: Kontinuitet og frigjøring***

Det er ikke bare Darley og verkets øvrige fortellere som foretar en utforskning av sitt forhold til sine nære og fjerne forløpere; *The Alexandria Quartet* kan også leses som Durrells egen utforskning av den tradisjonen han selv er en del av, hvor T.S. Eliot og Henry Miller står ham nærmest. Begge to var i hans personlige bekjentskapskrets, og Miller var blant hans nærmeste venner. På det litterære planet kan Durrells Alexandria leses som en syntese mellom Eliots London og Millers Paris. I Eliots *The Waste Land* skrives det frem et London i ruiner, og byen blir gjennom diktet et intertekstuell lappeteppe hvor hele den litterære tradisjonen og mytologien sameksisterer. I Henry Millers *Tropic of Cancer* er byen arena for protagonistens vei mot en kunstnerisk frigjøring. Durrells *The Alexandria Quartet* bruker i min tolkning bymotivet til begge

disse formålene.

Durrells litterære relasjon til Eliot vil jeg komme tilbake til. Men ettersom kunstnerens relasjon til den kollektive fortiden og til sine litterære forbilder er et av verkets sentrale tema, bør også Durrells litterære likhetstrekk med Miller nevnes. Det mest påfallende likhetstrekket er de seksuelle skildringene, selv om Durrell ikke er i nærheten av å være så detaljert og eksplisitt i sine beskrivelser som sitt forbilde. En viktigere likhet i denne sammenhengen er den grenseløse bruken av intertekstualitet som virkemiddel, og den gjentakende narrative teknikken. James Decker skriver om det han kaller en narrativ spiralform hos Henry Miller:

By filtering memories, dreams, and fantasies through an anecdotal matrix, Miller allows his narratives to blur categories of past, present, and future, enabling him to depict a persona that stands both in and apart from the historical continuum. (Decker 2005: 1)

Decker hevder videre at de intertekstuelle referansene viser frem forfatterens innflytelser i ekstrem grad. Intertekstualiteten samvirker, skriver han, med *gjentakelsen* som litterær teknikk i en aggregerende jakt på en identitet, hvor fortellingen beveger seg som en voksende spiral og gjennom en serie nesten-epifanier bringer førstepersonsfortelleren nærmere sitt mål: å bli en dikter.

Selv om Durrell er mindre surrealistisk enn Miller, og har en klarere handling og intrige for sine bøker, kan vi se en klar kontinuitet mellom de to litterære prosjektene. På den andre siden mener jeg Durrell er langt mindre individualpsykologisk, og tilsvarende mer opptatt av det kollektive og tradisjonen, enn Miller. Millers *Tropic of Cancer* har dessuten i stor grad blitt lest som en nøkkelroman, hvor fortelleren er nært knyttet til forfatteren selv, og bifigurene er lett gjenkjennelige fra Millers biografiske liv. En slik lesning er ikke vanlig i forbindelse med *The Alexandria Quartet*. Durrell sier selv følgende om sine figurer i et intervju med *The Paris Review*: «[T]hey are personae, I think. They are not real people» (Andrewski og Mitchell 1959) At hans figurer fremstår som *personae*, altså mer som typer enn som komplekse individer, er i tråd med min oppfatning. Millers innflytelse på sin yngre venn er tydelig, samtidig som det altså er klare distinksjoner mellom dem.

Det er med andre ord liten grunn til å lese fortelleren Darley, eller andre figurer, som en psykologisk avskygning av forfatteren selv, slik Millers forteller i større grad er

hans komplekse og frihetssøkende *alter ego*. Likevel er det mulig å lese klare likheter mellom Darley og Durrells *prosjekter*: Begge foretar en litterær utgravning av tradisjonen og historien, hvor målet er både å forsone seg med og å frigjøre seg fra sine forgjengere. Darleys forhold til romanens andre store forfatterfigur, Ludwig Pursewarden, kan tolkes som en parallell til Durrells forhold til Miller. Begge forfattere, liksom også Eliot og deres fortellere, forsøker å frigjøre seg fra fortidens overveldende innflytelse. I min analyse er det nødvendig å tolke både fellestrekk og ulikheter mellom Durrells verk og dets intertekster, for å se både kontinuitet og brudd med tradisjonen.<sup>10</sup> Dette bør også bety at Durrells bruk av bymotivet har en betydning som både har likhetstrekk med, og samtidig skiller seg fra, sine forgjengere.

### ***Den nyere resepsjonen og spørsmålet om Alexandrias status***

Jeremy Mark Robinson er blant kritikerne som i den senere tid har forsøkt å kanonisere Durrell som modernist: «Critics still, though, are not sure [...] whether or not to place him critically in the front rank of modernists: Woolf, Lawrence, Greene, Beckett, Joyce, Proust and Mann [...]» (Robinson 2008: 31) Stefan Herbrechter problematiserer på sin side det politiske prosjektet med kanonisering i sin helhet, og forsøker å gjenlese Durrell i lys av postmodernistisk teori og begrepet om «alterity». Selv om det er et emne som hadde vært vel verdt et studium i seg selv, er det ikke intensjonen i denne oppgaven verken å forsvare Durrell eller å problematisere resepsjonen utover å fremheve at hans mellomposisjon skaper både utfordringer og muligheter. Herbrechter stiller i så måte et interessant spørsmål: «The question of survival has thus to be put differently: which Durrell is to "survive"?» (Herbrechter 1999: 10)

Alan W. Friedman skrev en av de aller første hele bøkene om *The Alexandria Quartet* i 1970, men revurderte sitt syn på boken i 2011 i artikkelen «Durrell's *Alexandra Quartet*: 50 years later». Han beskriver samtidens «shock of the new»-effekt, hvor den eksotiske og levende skildringen av byen var det mest gripende ved verket. Men han erkjenner at han i dag leser forfatteren annerledes: «In discussing Durrell's treatment of time as cubistic, nonlinear, and subjective, Durrell, at least in the *Quartet*, is less a new phenomenon and more like the last Modernist [...]» (Friedman 2011: 171) Den tidlige Durrell-resepsjonen la stor vekt på det perspektivistiske og relativistiske ved romanen,

---

10 Carol Peirce legger for eksempel bare vekt på likheter og paralleller

eller, som Friedman selv, på romanen som en utforskning av moderne kjærlighet. Jeg slutter meg imidlertid til Friedman når han antyder at dette ikke lenger er så interessant i dag, ettersom vi nå ser at disse aspektene er langt fra unike for Durrell, og at andre har gjort samme grep på mer radikalt vis. Jeg vil her spesielt drøfte noen nyere perspektiver på Durrells Alexandria. Et sentralt spørsmål er hvorvidt byen bør tolkes ut fra sin virkelige og historiske kontekst eller som en rein litterær konstruksjon.

Sammenhengen mellom verket og Alexandria som en virkelig by har kanskje kommet klarest frem i lesninger med et postkolonialt perspektiv. Anne R. Zahlan (1988) er inne på sammenhengen mellom Durrells palimpsestnarrativ<sup>11</sup> og det karnevaleske ved byen. Hun hevder blant annet at sideordningen av stemmer i verket gjenspeiles i det multietniske ved Alexandria, hvor de andre stemmene truer det britiske imperiet.<sup>12</sup> I 2004 ga Michael Diboll ut boken *Lawrence Durrell's Alexandria Quartet in its Egyptian Contexts*, hvor han går enda dypere inn på hvordan det britiske imperiets fall gjenspeiles i fortellingen. Han legger enda større vekt på en historisk kontekstualisering av tolkningen, og argumenterer for at Alexandria kan leses som en realistisk og historisk by. Jeg støtter hans argumentasjon mot forsøkene på å plassere *The Alexandria Quartet* i en postmodernistisk kanon. Han tar særlig avstand fra kritikeren Dianne Vipond, som han mener reduserer verket til å handle om elementer som ironi, parodi og intertekstualitet som underliggjøringssteknikk: «Viewed this way, it becomes hard to look beyond the tetralogy's experiments with form. Any historical relevance that the work might have becomes lost in the play of appearance and meaning.» (Diboll 2004: 30) Både ironi, parodi og intertekstualitet er viktige deler av verket, og jeg kommer til å legge stor vekt på dem i analysen. Men verket fremstår altså ikke lenger i dag som særlig interessant før tekstens retorikk og form leses som meningsfull utover seg selv, som en del av en kunst- og forfattertematikk som jeg vurderer som modernistisk. Men jeg er også enig med Diboll i at den historiske og geografiske konteksten har en sentral plass i en tolkning av verket og bymotivets betydning som vil være dekkende.

---

11 Begrepet «palimpsest» kommer til å bli nærmere definert og drøftet seinere i oppgaven, men en foreløpig definisjon kan være «en tekst som er skrevet i lag på lag»

12 Zahlan skriver blant annet: «An underworld, heavily erotic but permeated with a sense of decay and death, the city sustains a riotous profusion of human variety; it is a confusing landscape through which elusive meanings must be sought. A space where races and kinds "seethe...like a must in a vat" (*Clea*, 63) the fictional Alexandria also links present and past. It is a palimpsest of a city breaking down barriers in time, and made up of "the slow accretions of time itself on space" (*Balthazar*, 183)» (Zahlan 1988: 35)

Diboll er spesielt god i sin analyse når han trekker frem hvordan den britiske fortelleren stiller med visse forventninger til den virkeligheten han forsøker å beskrive. Disse (stereotype) forventningene er basert på europeiske bilder av egyptisk historie og mytologi, men Diboll viser hvordan de hele tiden kolliderer med virkeligheten. Det vil si at de fortidsfortellingene som fortelleren bruker som sitt rammeverk og fortolker sin historie ut fra, blir vist som utilstrekkelige for å forstå en nåtid hvor imperiet er under angrep fra de innfødte. Dette dialektiske forholdet mellom illusjon, desillusjon og erkjennelse er helt grunnleggende også i min tolkning. Jeg tar i likhet med Diboll primært utgangspunkt i de egyptiske fortellingene som fortelleren bruker som bakgrunn for sin egen fremstilling, og støtter hans påstand om at det illusoriske i fortellerens modus gjenspeiler den tradisjonelle europeiske fremstillingen av Alexandria og Egypt. Også det truende ved det egyptiske og ukjente er et aspekt ved romanen som er uunngåelig i en slik lesning.

På den andre siden bør ikke betydningen av den historiske konteksten overvurderes på bekostning av andre viktige temaer, som for eksempel, og særlig, forfatterens prosjekt i boken. Som kunstnerroman og en roman om skriving har også verket tross alt en lykkelig slutt, mens den europeiske imperiemakten de fleste av Durrells figurer representerer, åpenbart er på vei mot å miste kontrollen i den historiske konteksten.

Min problemstilling og analyse av sammenhengen mellom Alexandria og verket har mye til felles med James Giffords drøfting i artikkelen «Real and Unreal Cities: The Modernist Origins of Durrell's Alexandria» fra 2011.<sup>13</sup> Gifford hevder at Durrells bymotiv er vanskelig å lese både innenfor en tradisjonell modernistisk fortolkningsramme og med nyere postkoloniale eller psykoanalytiske perspektiver. Den umulige oppgaven det er å finne klare rammer for en lesning av byen, er ifølge Gifford hovedgrunnen til at Durrell i noen grad har falt ut av den litteraturkritiske offentligheten, selv om han ubestridelig er en nøkkelforfatter når det gjelder å skrive frem den seinmodernistiske byen. I stedet

---

13 Giffords analyse har svært mange likhetstrekk med min egen, men artikkelen og boken den er hentet fra, «Durrell and the City», kom ut i desember 2011 og ble først kjent for meg i mars 2012. Derfor er oppgaven ikke gjennomgående strukturert som en dialog med Giffords argumenter, noe jeg sannsynligvis ville ha gjort om jeg hadde hatt den tilgjengelig på et tidligere tidspunkt.

leser han verket i lys av en modernistisk *genealogi*, og drøfter hvordan Durrell transformerer bytopen i forhold til sine modernistiske forgjengere. Utgangspunktet er en motsetning som også kommer frem i artikkelens tittel. På den ene siden: Durrells egen innledende note til *Justine* hvor han skriver at i motsetning til de fiksjonelle figurene, «[o]nly the city is real». På den andre siden: Eliots verslinje «Unreal City» fra *The Waste Land*. Gifford mener Durrells allusjon både fungerer som en hyllest til hans forgjenger, og som en tidlig markering av en forskjell i de to byenes status og betydning som også kommer frem på flere andre måter. Jeg er enig med Gifford i at verkets prosjekt er selvutforskende og frihetssøkende, og at fortelleren forsøker å unnsnippe byens kraft, noe som ifølge Gifford gjør Durrell mer antiautoritær enn Eliot.

Jeg er imidlertid ikke enig i at Durrells *virkelige* Alexandria står i motsetning til Eliots *uvirkelige* London på den måten Gifford beskriver. Mens London er fremstilt som et bilde på en atemporal og sameksisterende tradisjon, sier han, er Alexandria en teleologisk by, altså et sted som er innrettet mot et mål, og hvor den lineære tiden og de historiske endringene gjør seg synlige. Durrells narrative palimpsest, som består av ulike narrative øyeblikk som bryter med den lineære tidens logikk, er ifølge Gifford en motsetning til den virkelige byens tid: «This places the narrative form og the *Quartet* at odds with the function of the city it describes, and hence non-chronological narrative style becomes the only method of escape from the city's teleological confines.» (Gifford 2011: 16) Både romanen og byen er palimpsester, hevder han, men lagene i romanen interagerer med hverandre, mens byens lag med historier forblir stratifiserte og isolerte fra hverandre, og dermed bilder på lineært forfall.

Min hovedhypotese er den stikk motsatte påstanden, nemlig at byen og romanen speiler hverandre, og at de to også representerer den samme spiralformede tidsdimensjonen. Årsaken til at Gifford og jeg argumenterer for to ulike hypoteser med omtrent samme problemstilling, kan henge sammen med to forhold som jeg har advart mot over. For det første tolker Gifford løsrevne sitater om byen som uttrykk for forfatterens holdning til den.<sup>14</sup> For det andre mener jeg at han tolker for mye ut av forfatterens enkeltutsagn. Durrells uttalelse om at «only the city is real», betyr i mine øyne ikke mer enn at Alexandria faktisk eksisterer også i virkeligheten, i motsetning til

---

14 For eksempel: «As Durrell states, "volition, desire, will, cognition, passion, conation" are subsumed by processes of which we are scarcely aware, which parallels the nature of the city.» (Gifford 2011: 22)



de andre aktørene. Når Gifford, i likhet med flere andre kritikere, gjør akkurat disse ordene til normgivende for hele tolkningen, kan analysen fort bli for lite opptatt av det *formidlede* ved byen, slik den fremstår i verket. Jeg er mer på linje med Alan Friedman, som i sin nyeste artikkel ser tilbake på sin første bok om Durrell, hvor også han tok utsagnet «only the city is real» helt bokstavelig:

Yet Durrell's Alexandria now sees to me no more real than other cities of modernism – Eliot's London and Hemingways Paris, for example, and Joyce's Dublin as well – and perhaps even less since it is largely filtered through numerous strata and mainly European perspectives, so much artistic indirection [...]» (Friedman 2011: 182)

Dette er en forutsetning for mine hypoteser: Det er ved å fortelle igjen og igjen om byen ved hjelp av byens egne historier og myter, hvor stadig flere tekster og fremstillinger fra historien kommer frem, at Durrell gjør byens betydning fullstendig uoverskuelig. Jeg vil dermed hevde at Durrells Alexandria *gjennom* fortellingen blir like atemporal og tett knyttet til tradisjonen som Eliots London. Og jo flere lag med «artistic indirection» som legges oppå fortellingen, desto vanskeligere blir det å se den «virkelige» byen som Gifford mener representerer den materielle verdens forfall gjennom historiens lineære tid.

Min lesning av bymotivene hos Durrell er en tolkningsstrategisk seiltur mellom Skylla og Karybdis. Ytterpunktene er en overdreven kontekstualisering av bymotivene som mister den litterære teksten av syne på den ene siden, og en lesning av byen som et ahistorisk, postmodernistisk *simulacrum*, eller som motiv i et formeksperiment, på den andre. Det er en forutsetning at byens historie og egyptiske kontekst er viktig for en god forståelse av Alexandria som motiv. Det sterkt medierte ved fortellingen gjør det likevel nødvendig å presisere at det er *fremstillingene* av Alexandrias historie som vil stå sentralt som kontekst for analysen, og bare i mindre grad det realhistoriske i seg selv. En annen avgrensning som følger de forutsetningene jeg har trukket frem, er at jeg i liten grad vil behandle byen som et fysisk sted for dannelse. Altså vil *erfaringen* av det urbane, et svært viktig motiv i moderne litteratur for øvrig, være helt underordnet i min analyse.

Før jeg går videre og drøfter de ulike delhypotesene jeg satte frem tidligere i kapittelet, vil jeg kort oppsummere de viktigste forutsetningene:

**Viktige forutsetninger for analysen:**

1. Forfatterens holdning må tolkes av leseren ut fra tekstens *helhet*, og ikke dens deler
2. *Den egyptiske dødeboken* er en sentral undertekst for hele fortellingen
3. Darleys og Durrells felles mål er å forsone seg med og frigjøre seg fra tradisjonen
4. Byens historie og egyptiske kontekst er en viktig referanseramme for tolkningen

## 2 Desillusjonen som litterært grep

Målet i dette kapittelet er å vise at *The Alexandria Quartet* grunnleggende fremstiller fortelleren Darleys bevegelse fra illusjon til desillusjon. Det er også et mål å vise at Durrells romanverk handler om skriveprosessen i seg selv, og at de tre første bindene må regnes som litterære *forsøk* fra fortellerens side. Kapittelet vil i sin helhet bli viet verkets første bind, *Justine*, ettersom denne boken best illustrerer fortellerens egen utvikling fra en naiv holdning til større innsikt og erkjennelse. De øvrige bindene vil bli behandlet i de neste kapitlene. Jeg skal først argumentere for at den naive fortelleren er preget av illusjoner i sine forsøk på å fortolke sin egen historie i lys av byens fortid. For det andre vil jeg vise at fortelleren og forfatteren ikke kan leses som identiske, da den impliserte forfatteren markerer en ironisk avstand til fortelleren. Deretter viser jeg hvordan forfatteren driver fortelleren mot en desillusjonert tilstand og nye erkjennelser ved å sette historiens virkelighet opp mot fortellerens forestillinger.

Carol Peirce hevder i artikkelen «'Wrinkled deep in time'...» at *Justine* er «romantic in mode and poetic in values [...]» (Peirce 1987: 486) Denne påstanden forfølges videre i min analyse av fortellerens litterære prosjekt, slik det fremstår i første del av bindet. Det romantiske ved den naive fortellerens modus er et emne jeg ønsker å utforske mer nøye, selv om det ikke nødvendigvis er en sentral del av tolkningen av hele verket i seg selv. Grunnen til at jeg likevel ønsker å gjøre det til en del av dette kapittelet, er at det er et eksempel på hvordan hver av de tre første bøkene åpner med at fortelleren har en fast *modus*, altså en bestemt innstilling til og et fast perspektiv på det han skal skrive om. Det er dermed fortellerens modus, hans kunstneriske bilde og hans fortolkningsrammer, som blir utfordret gjennom desillusjonsprosessen.

### Darleys romantiske grunnholdning

*Justine* er preget av relativt lite handling, selv om hendelsene isolert sett fremstår som dramatiske. Darley beskriver sine erotiske forhold til henholdsvis overklassekvinnen Justine og bardanserinnen Melissa, i det som blir et firkantdrama. Justine er gift med Nessim, men samtidig har Nessim en kortvarig affære med Melissa, noe som gjør henne gravid. Danserinnen dør seinere av tuberkulose og etterlater seg et barn som Darley tar

seg av og har med seg på øyen hvor han skriver fra. Størstedelen av fortellingen brukes imidlertid til å skildre forholdet mellom Darley og den vakre Justine, hvis vesen og intensjoner han forsøker å forstå gjennom skrivingen. Blant annet tolker han henne ved hjelp av den psykoanalytiske romanen *Moeurs*, som er skrevet av Justines eks-mann Arnauti. Her kommer det blant annet frem at Justine ble voldtatt i sin barndom, antakelig av den enøyde Capodistria. Ved hjelp av Nessims dagbøker, rekonstruerer Darley også den rike ektemannens tiltakende galskap. Når Nessim er på sitt galeste, frykter Darley at han skal bli drept av den sjalu ektemannen. I stedet er det Capodistria som ved et tilsynelatende uhell blir drept under en andejakt. Samtidig forsvinner Justine brått, og vi får seinere vite at hun har stukket av til Palestina for å jobbe på en slags kommunistleir. Darley mistenker imidlertid Nessim for å stå bak det hele.

Utgangspunktet er at Darley i presens skriver at har slått seg ned på den lille øyen i Middelhavet, hvor han eksplisitt formulerer sitt prosjekt: «I have had to come so far away from it to understand it all!» (J: 13); «I had to come here in order completely to rebuild this city in my brain [...]» (J: 15) Videre skriver han:

The solace of such work as I do with brain and heart lies in this – that only *there*, in the silences of the painter or the writer can reality be reordered, reworked and made to show its significant side. Our common actions in reality are simply the sackcloth covering which hides the cloth-of-gold – the meaning of the pattern. (J: 17)

Rosmary Jakobsen påpeker i sin hovedoppgave at den narrative strukturen i *Justine*, hvor Darley både er forteller og deltaker, skaper et fortelleteknisk problem: Han skal på den ene siden formidle en poetisk stemning som rammer inn hans kjærlighetserfaringer på historienivået, og på den andre siden forsøke å samle disse erfaringene til en meningsfull enhet på *narrasjonsnivået* (Jakobsen 1976). Darleys prosjekt tildeler kunsten en stor rolle når det gjelder å erkjenne virkeligheten på et dypere plan. Ambisjonen er altså retrospektivt å skrive frem et meningsfullt mønster i de opplevelsene han har hatt i byen. Dette spennet mellom det tilsynelatende lyriske og det prosaiske, og mellom Darleys to roller, utgjør et grunnproblem i romanen. Hvordan kan man fortelle en historie om sin egen virkelighet som hever seg over det trivielle og omskaper erfaringer til dypere, kunstnerisk innsikt?

Som også Peirce skriver, fremstår Aleksander den Stores grav for Darley som et

utstrålingspunkt i *Justine*. Det ikke-eksisterende monumentet<sup>15</sup> representerer den usynlige delen av byens historie, og knyttes til en dualistisk grunnholdning som kommer frem i Darleys beskrivelse av byens to «gravitasjonssentra»:

Its spiritual centre was the forgotten site of the Soma where once the confused young soldier's body lay in its borrowed Godhead; its temporal site the Brokers' Club where like Caballi\* the cotton brokers sat to sip their coffee [...] The one symbolized for me the great conquests of man in the realms of matter, space and time [...]; the other was no symbol but the living limbo of free-will in which my beloved Justine wandered (J: 40)

Dualismen mellom det åndelige og det historisk-materielle, det ideelle og det fysiske, er den naive fortellerens utgangspunkt, og Justine selv er hans muse som kan bygge bro mellom byens *egentlige* sentrum og dens samtid. Darley forsøker å forstå sin historie og sin egen kjærlighet gjennom å se det hele i lys av fortiden. For å beskrive sin historie, og da spesielt sitt forhold til Justine, tyr han hele tiden til referanser og allusjoner hentet fra byens antikke historie: «[I]f I saw her as an exemplar of the city it was not of Alexandria, or Plotinus that I was forced to think, but of the sad thirteenth child of Valentinus who fell, "not like Lucifer by rebelling against God, but by desiring too ardently to be united to him"» (J: 40)<sup>16</sup> Darley sammenligner gjennom den retrospektive skriveprosessen stadig sin elskede med historiske og mytologiske figurer som står utenfor den moderne byens rent trivielle tidsgrenser, først og fremst de tragiske heltene Kleopatra og altså Sophia: «Nevertheless I can still see a direct connection between the picture of Justine bending over the dirty sink with the fætus in it, and poor Sophia of Valentinus who died for a love as perfect as it was wrong headed.» (J: 20) Men han finner også forbindelser mellom sin elskede og Aleksander den Stores grav: «As she speaks I am thinking of the founders of the city, the soldier-God in his glass coffin, the youthful body lapped in silver, riding down the river towards his tomb.» (J: 39)

Referansene til byens historie eksisterer ikke bare, men fyller her en konkret funksjon: Å gjennom fortellingen gi en større mening til erfaringer på historienivået. Spesielt synes Darley å være drevet av en ambisjon om å beskrive sin kjærlighet til

---

15 Aleksander den Stores grav er et reelt arkeologisk mysterium som det fremdeles jobbes med å lete etter. Jfr: <http://www.alexanderstomb.com>

16 Det direkte sitatet som er skutt inn er hentet fra E.M. Forsters *Alexandria: A History and a Guide*. «The sad thirteenth child» refererer til Sophia, som i den alexandrinske tenkeren Valentinus' pessimistiske, gnostiske verdensbilde falt fra Guds pleroma og ble til den materielle verden.

Justine som både fysisk og åndelig. Eller mer trivielt: Han ønsker å gi sitt eget erotiske forhold til kvinnen en betydning som står i et forhold til et idealisert kjærlighetsbegrep. Gjennom det litterære bildet av Justine som Sophia fremstår hun på narrasjonsnivået som et symbol både på byen og en kjærlighet som strekker seg utover det seksuelle og fysiske. Det retrospektive forsøket på å finne «the meaning of the pattern» gjennom skrivingen blir et forsøk på en form for litterær utgraving tilbake til noe fortidig som skjuler seg bak det nærværende. Den idealismen som ligger til grunn for fortellerens modus kan leses som utpreget romantisk.

Det romantiske kommer frem blant annet i den sentrale plassen kunsten blir tildelt i forsøket på å forene det nære og det evige, samt vektleggingen av sentrallyriske tema som kjærligheten. På et formmessig nivå kan vi gjenkjenne en romantisk stil i bruken av *fragmentformen* og *romantisk ironi*. Selv om bokens tittel er en tydelig allusjon til marquis de Sades *Justine, eller Dydens ulykker*, har Durrells bok langt flere likhetstrekk med romantikeren Friedrich Schlegels fragmentroman *Lucinde* ([1799] 1994). *Lucinde* er blant de fremste eksemplene på romantikkens programmatisk romanform, og Darley deler Schlegels ambisjon om å forene det reelle og det ideelle, natur og kunst, fysisk og sjelelig kjærlighet (Lægreid 2006: 77). Men de deler altså også viktige formtrekk. *Justine* er, som *Lucinde*, sammensatt av en rekke fragmenter, bestående av kortere og lengre avsnitt, med både direkte og indirekte gjengivelse av tekstmateriale som Darley har tilgjengelig. Ifølge Thomas McFarland (1981) er det ufullendte, det fragmentariske og det ruinaktige viktige kjennetegn ved romantikken, og han argumenterer for at det fragmenterte representerer en kontinuerlig søken og melankolsk lengsel etter en helhet som oppfattes som tapt i fortiden.<sup>17</sup> Bruken av fragmentformen kan leses som en forsterking av det romantiske ved Darleys prosjekt.

På samme måte som Schlegel bruker Darley romantisk ironi som grep. Romantisk ironi i litteraturen er først og fremst kjennetegnet ved *illusjonsbrudd* (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 115), og er i teoretisk forstand en idealistisk måte å heve perspektivet over det empiriske jeget for å få et innblikk i det ideelle og uendelige.<sup>18</sup> Darleys

---

17 Sissel Lægreid skriver også i (Lægreid 2006) at den åpne fragmentformen i *Lucinde* representerer det ufullendte og en lengsel mot noe evig og uendelig

18 Frode Helmich Pedersen skriver utførlig om den romantiske ironiens grunnlag i (Pedersen 2007). Det er imidlertid ikke hovedpoenget å gå langt inn i den diskusjonen her, men snarere å påpeke likhetstrekk.

utenforposisjon som forteller muliggjør hans forsøk på å knytte sammen det reelle og det ideelle, og han bryter stadig fortellingens kontinuitet ved å komme med innskytelser og refleksjoner. I en innskutt parentes skriver han for eksempel: «What I most need to do is to record experiences, not in the order in which they took place – for that is history – but in the order in which they first became significant to me.» (J: 115) Den retrospektive refleksjonen over sin egen historie fremstår som en måte å gi virkeligheten en større dimensjon på, noe Darley etter hvert også skriver eksplisitt:

[I]t is only here [på øyen] that I am at last able to re-enter, reinhabit the unburied city with my friends; to frame them in the heavy steel *webs of metaphors* which will last half as long as the city itself – or so I hope. Here at last I am able to see their history and the city's as one and the same phenomenon. (J: 114, min uth.)

Selv om Justine selv er den sentrale personen i fortellingen, blir det her tydelig at det er skrivingen i seg selv som er det viktigste emnet. Det ironiske bruddet i skriveprosessen brukes til å forsøke å se bak masken til de andre personene og finne glimt av noe større, og referansene til fortiden blir brukt som en del av det «nettverket av metaforer» det er tale om i sitatet over. Darley uttrykker her også en ambisjon om at hans egen kunst skal overleve ham selv og bli en del av byens egen historie. Det romantiske ved fortellerens prosjekt synes altså å ligge på mange plan av fortellingen, men er primært knyttet til narrasjonsnivået, ikke historienivået.

### **Fortelleren versus forfatteren: Et ironisk forhold**

Schlegels *Lucinde* er på ingen måte en del av Durrells intertekstuelle nettverk, men fungerer på mange måter godt som sammenligningsgrunnlag for å fremheve de romantiske sidene ved den naive Darleys modus. På ett viktig punkt avviker likevel de to romanene fra hverandre. *Lucinde* er nemlig en nøkkelroman hvor fortelleren er tilnærmet identisk med Schlegel selv (Dahl 1994). Selv om det er klare likheter mellom Justine og Durrells jødiske eks-kone Eve Cohen (som boken er dedisert til), er forholdet mellom fortelleren og den impliserte forfatteren<sup>19</sup> preget av ganske stor distanse. Mens fortelleren på narrasjonsnivået har en romantisk-ironisk distanse til sin egen historie,

---

<sup>19</sup> Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* er den impliserte forfatteren en «betegnelse for det bildet av forfatteren som leseren kan danne seg under lesningen av teksten.» (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 110) Hele *The Alexandria Quartet* er, som jeg her forsøker å argumentere for, fortalt av upålitelige fortellere, noe som gjør en tolkning av den impliserte forfatterens holdning nødvendig.

har forfatteren igjen en ironisk distanse til sin egen forteller. Den ironien vi som lesere kan tolke ut fra teksten, finner vi blant annet i Darleys overdrivelser og pompøse holdning, som etter hvert blir vanskelig å ta fullt ut seriøst. Den retrospektive refleksjonen og idealiseringen av historien møter stadig mer motstand fra den virkeligheten han forsøker å beskrive. Da Darley sitter på dødsleiet til den gamle Cohen – en annen av Melissas elskere, begynner den døende å synge på en gammel slager fra Alexandria, *Jamais de la vie* («Aldri i livet»): «"Listen to the music" he said, and I thought suddenly of the dying Antony in the poem of Cavafy – a poem he had never read, would never read. Sirens whooped suddenly from the harbour like planets in pain.» Fortellerens innramming av dødsscenen trekker paralleller til både historien, kunsten og kosmos, og så å si hele universet synger med den gamle mannen da Darley i ettertid forteller om den. Det litterære bildet av den døende Cohen speiler slik sett den romantiske modus i lite format, med sentrallyriske motiver som kjærlighet, død, hav og kunst blandet sammen i et mikrokosmos.

Scenen fremstår imidlertid som hyperbolsk og lite troverdig. Det lyriske i at Cohen vagt nynner en populær klassiker fra byens barer og kabareter, blir i fortellingens retrospektive forestillingsverden assosiert med den alexandrinske poeten Kavafis' dikt «The God Abandons Antony», som beskriver Marcus Antonius i sitt siste øyeblikk etter slaget ved Actium.<sup>20</sup> Det er ikke her snakk om å ramme inn fortellingen i noe «steel web of metaphors», da fortellingen ved nærmere betraktning rommer svært få metaforer. Den benytter seg – som i dette tilfellet – i større grad av similer og reine assosiasjoner. Disse assosiasjonene fremstår som styrt av en sterk fornuft og forestillingskraft som virker vilkårlig og påklistret historien. Fortellerens forsøk på å fremstille en kontinuitet mellom byens usynlige historie og figurene i fortellingen blir dermed på grensen til det parodiske. Små detaljer fra hukommelsen blir strukket ut og gjennom assosiasjon gitt en betydning som bare fins i fortellerens romantiske illusjon.

Et annet trekk som markerer avstand, er Durrells innlagte parallell mellom Nessims galskap – slik den blir beskrevet – og fortellerens egen frie assosiasjon. Nessims galskap blir skildret gjennom hans dagbøker (som er forfattet av sekretæren Selim) og beskriver en mann som fritt blander sammen virkelighet og byhistoriske bilder: «At this

---

<sup>20</sup> Marcus Antonius var Kleopatras elsker og allierte, men ble knust av de romerske styrkene på slaget ved Actium (31 f.Kr). Jeg kommer nærmere inn på denne historien seinere



time he had already begun to experience that great cycle of historical dreams which now replaced the dreams of his childhood in his mind, and into which the City now threw itself [...]» (J: 175) Galskapen manifesterer seg gjennom en forveksling av inntrykk, hvor syner fra byens tidlige historie blander seg med virkeligheten og transformerer verden rundt Nessim. Akkurat som Darley tillegger Nessim detaljer overdrevet stor betydning, og med fri fantasi tolker han enkeltinntrykk inn i en stor sammenheng: «The gold cigales at Justine's ears transformed her at once into a projection from one of his dreams and indeed he saw them both dressed vaguely in robes carved heavily of moonlight.» (J: 177) En detalj som Justines ørepynt blir her et symbol som påvirker alt som er i nærheten, og den marmorsteinen hun sitter på, blir i den subjektive illusjonen transformert til et Afrodite-monument som Aleksander den Stores hær bygget på sin ferd mot den nye byen. Nessim ser plutselig seg selv midt blant styrkene på sin ferd i Egypt: «The brave plumed helmets with which they had been issued were too hot to wear at midday.» (J: 178) Vi som lesere ser en likhet som fortelleren selv ikke synes å være oppmerksom på, nemlig mellom den gale mannens forvirring og fortellerens egen metode. I begge tilfeller blir det knyttet forbindelseslinjer mellom virkeligheten og byhistoriske øyeblikk, som om virkeligheten skjuler et dypere mønster.

Forfatteren setter slik opp en kontrast mellom fortellerens fremstilling på narrasjonsnivået og virkeligheten på historienivået. Men den «virkelige virkeligheten» på dette nivået presser seg inn på narrasjonsnivået og gjør det etter hvert umulig for Darley å opprettholde sin idealiserte fremstilling. Vi tror rett og slett ikke på Darley, og får en distanse til hans naive prosjekt. Forfatteren fører fortelleren mot en rekke nye innsikter utover i teksten, men de er dels naive, dels nødvendige. Selv om historien Darley prøver å fortelle ikke følger noen klar kronologi, er Darleys *egen* utvikling gjennom skriveprosessen relativt lineær ettersom historien han forsøker å fortelle på en kunstnerisk måte, blir mer og mer u håndgripelig. De erkjennelsene han kommer til, virker allerede i utgangspunktet som uunngåelige for leseren, som gjennomskuer det romantiske prosjektet. Den distansen som finnes mellom forfatteren og fortelleren skaper den litt paradoksale opplevelsen av at Darley, selv om han er den som skriver teksten, ikke er tekstens mester. Dette viser til hans umodenhet som forfatter.

## Desillusjon i møte med virkeligheten

Nessims syner beskrives som at de «multiplied themselves at such a rate that his own records they give one the illusion of watching bacteria under a microscope [...]» (J: 193) På samme måte blir også tegnene i virkeligheten etter hvert for mange til at Darley greier å holde dem sammen i sine idealiserte forestillinger. Fortelleren gjennomgår en rekke «nesten-epifanier», eller mindre, avgjørende innsikter i tilværelsens vesen. Disse innsiktene fortøner seg imidlertid ikke som positive for fortelleren selv, men snarere som et systematisk fall for Darleys illusjoner, spesielt i den siste tredjedelen av *Justine*. Byens virkelighet blir for påtrengende, og etter tur blir de store begrepene – Kjærligheten, Døden, Livet – redusert og relativisert. Og bak det hele styrer Durrell selv fortelleren mot den uunngåelige desillusjonen.

I en humoristisk scene befinner Darley seg på et av byens bordeller, hvor bare et enkelt forheng skiller ham fra en mann og en kvinne som er midt i seksualakten. Han stiller seg selv et av bokens sentrale spørsmål: «This was presumably the identical undifferentiated act which Justine and I shared with the common world to which we belonged. How did it differ?» (J: 185-6) Når han, nysgjerrig etter å finne svar på sitt eget spørsmål, trekker forhenget til side og ser det elskende paret, kommer han til den uunngåelige innsikten: Det er ingen forskjell på deres egen sex – det fysiske uttrykket for den ideelle «Kjærligheten» – og den kommersielle sexen bak det skitne forhenget. Den plutselige innsikten han får gjennom beskrivelsen av scenen, er ikke at de erotiske, fysiske uttrykkene er avspeilinger av noe evig. Tvert imot: «From this [den fysiske sexen foran øynene hans] sprang all those aspects of love which the wit of poets and madmen had used to elaborate their philosophy of polite distinctions.» (J: 187) Darleys erkjennelse kan oppsummeres slik: Fysisk sex er ikke et uttrykk for idealisert kjærlighet, og det er snarere det fysiske som er «det primære prinsipp» mennesker som ham selv (og Nessim: «poets and madmen») desperat forsøker å gjøre til noe større. Også Frank Kermode (1962) fremhever denne scenen som sentral i boken i en tidlig anmeldelse av *Justine*, og hevder at Durrell her viser en vilje til å fokusere på tingen selv. Jeg støtter den tolkningen i den forstand at Durrell setter det fysiske opp mot Darleys idealisme.

Det er ikke bare begrepet «kjærlighet» som blir gitt en mer materiell og fysisk betydning etter hvert som fortellingen skrider frem, men også døden. Seinere, under

andekakten på Mareotis-sjøen, frykter Darley Nessims hevn for hans forhold til Justine, og reflekterer over dødens absolutthet: «It is extraordinary how the prospect of death closes down upon the free play of the mind, like a steel shutter, cutting off the future which alone is nourished by hopes and wishes.» (J: 216) Men det er altså ikke Darley, men den usympatiske Capodistria som dør denne dagen. Etter den dramatiske hendelsen fremkaller synet av en haug døde ender en ny innsikt:

The piled bodies of the duck, which would normally be subject matter for gloating commentaries, lie about the lodge with anachronistic absurdity. It appears that death is a relative question. We had only been prepared to accept a certain share of it when we entered the dark lake with our weapons. The death of Capodistria hangs in the still air like a bad smell, like a bad joke. (J: 218)

Synet av de døde endene blir en direkte kontrast til Darleys intellektuelle refleksjoner over døden på individnivå, og selve innsikten fremkommer eksplisitt etter hvert som han forteller («death is a relative question»). På samme måte som han tidligere innså at hans fysiske forhold til Justine ikke lar seg differensiere kvalitativt fra den prostituerte og hennes kundes forhold, kan dette ut fra situasjonen leses som en innsikt om at *hans egen død* dypest sett er umulig å skille fra de drepte endenes død. Døden fremstilles ikke som noe tragisk, edelt eller stort, men reduseres til materie i forfall. Døden som forråtnelse vender tilbake som motiv da Darley besøker den nylig avdøde Melissa. På Cohens dødsleie fikk han to ringer som den gamle mannen ønsket å bruke til et giftemål mellom ham selv og Melissa. Darley ønsker på sin side å fullbyrde Cohens intensjon med ringene og deres klare symbolikk ved å tre den ene på Melissas hånd, men lykkes ikke ettersom hendene hennes er innbundne i bandasjer: «In this climate bodies decompose so quickly that they have to be almost unceremoniously rushed to the grave.» (J: 238) Disse dødsscenene blir stående som komiske kontraster til den pompøse beskrivelsen av Cohens sang på dødsleiet, som ble drøftet i forrige delkapittel. Døden i sine mange uttrykk fremstår etter hvert som lite annet enn en del av naturens syklus av vekst og forfall. Selv ikke fortellerens retrospektive diktning greier å tilføre disse scenene annet enn en materiell betydning.

Romanens klimaks inntreffer imidlertid på baren der Melissa pleide å danse, hvor Nessim og Darley etter Melissas død går for å diskutere «the *transaction* which concerned the child» (J: 240, min uth.), altså barnet til Melissa og Nessim, som Darley tar

ansvar for. Idet de entrer lokalet, springer alle de fattige jentene som jobber der frem og klamrer sine hender mot Nessims tjukke lommebok i brystlommen. Synet av de desperate hendene fremkaller plutselig Darleys identifisering med sin egen hånd:

This gesture at once reminded me of how, when I was accosted one night in the dark streets of the city by a pregnant woman and trying to make my escape, she took my hand, as if to give me an idea of the pleasure she was offering (or perhaps to emphasize her need) and pressed it upon her swollen abdomen. Now, watching Nessim, I suddenly recalled the tremulous beat of the foetal heart in the eighth month. (J: 240)

Der de forrige tekstutdragene viser en humoristisk side ved Darleys innsikter, fremstår dette som en dypt tragisk innsikt i livet og menneskenes utbytbarhet. Sammenstillingen av de to bildene av hender mot overkropp skaper en metaforisk likhet mellom det ufødte barnet og pengene, kanskje det fremste symbolet på det kvantitative, på utbytte og vekst. Knyttet til de to mennenes transaksjon vedrørende et lite barn, forsterkes reduksjonen av det menneskelige til et spørsmål om vekst, forfall og sirkulasjon. Den retrospektive refleksjonen slår her tilbake mot seg selv. De kunstneriske metaforene blir ikke lenger brukt til å knytte relasjoner mellom den historien Darley prøver å fortelle og byens fortid, men knytter i stedet relasjoner mellom ulike fysiske tegn. I stedet for å gi historiens elementer *større* betydning, ser fortelleren ut til å gå seg så vill i jungelen av tegn i sin egen historie at metaforene *reduserer* deres betydning.

Georg Lukács skriver i *Romanens teori* om det han kaller «desillusjonsromantikken», en betegnelse som også passer godt til Durrells verk. Lukács ser i sin bok tendenser i 1800-tallsromaner til at protagonister blir mer passive og innadvendte sammenlignet med tidligere romaner. Dette henger ifølge ham sammen med en større uoverensstemmelse mellom den subjektive inderligheten og den ytre verden, en verden som er totalt dominert av konvensjoner og lovmessigheter. Lukács skriver at denne «nye» subjektiviteten i desillusjonsromanen ikke direkte avviser den ytre verden, men «går frem som en vilkårlig erobrer, sikrer seg bruddstykker av dette atomiserte kaos og smelter dem [...] inn i en ren inderlighets gjenoppstandne, lyriske kosmos.» (Lukács [1920] 2001: 94) Dette utsagnet passer svært godt til den naive Darleys holdning som forteller i *Justine*. Han tar i bokens første del nettopp utgangspunkt i enkeltdeler av bilder og gir dem en større verdi med flere av lyrikkens virkemidler. Men lyrikken som

sjanger er kjennetegnet ved kort avstand mellom det lyriske jeg'et og det diktet omhandler, mens fortelleren her er distansert både i tid og rom. Lukács påpeker også dette paradokset, og mener at romanens form – som inkluderer en varighet i tid – har som sin kunstneriske oppgave «å avsløre det punkt hvor en slik skikkelses eksistens og væremåte faller sammen med dens uunngåelige nederlag.» (Lukács [1920] 2001: 95) Nederlaget for Darleys romantiske holdning og lyriske stil inntreffer gradvis over tid i bokens siste del, og resulterer i fortellerens egen desillusjon. Og det er på mange måter romanformen, og romanens historie, som utfordrer hans holdning og illusjoner.

### **Stillheten etterpå: En midlertidig pessimisme**

I bokens siste del er Darley fullt og helt tilbake i sin nåtidsfortelling på øyen. Han utveksler noen brev med sin venninne Clea i Alexandria, men han bestemmer seg til slutt for å ikke svare på hennes siste brev: «It will be up to Clea to interpret my silence according to her own needs and desires, to come to me if she has need or not, as the case may be. Does not everything depend on our interpretation of the silence around us?» (J: 245) Rosemary Jakobsen leser denne avslutningen som en «feiring» av fullbyrdelsen av Darleys roman (Jakobsen 1976: 40). Jeg har derimot vanskelig for å tolke avslutningen som optimistisk for Darleys egen del. Det synes tvert imot mer plausibelt å tolke den stillheten han refererer til som en slags dødsstillhet og en sluttstrek for hans romantiske prosjekt.

Jeg trakk i første del av *Justine*-analysen noen paralleller mellom prosjektene til Darley og romantikeren Friedrich Schlegel, og vil her gjøre det igjen. I Schlegels berømte essay «Om uforståeligheten» kommenterer han sine kritikeres angrep på hans uforståelige ironi, en ironi som ikke har noe klart forhold mellom uttrykk og egentlig mening. Han spør: «Men er nå uforståeligheten virkelig så tvers gjennom forkastelig og dårlig?» og kommenterer selv: «Sannelig ville dere bli redde hvis hele verden en gang på alvor ble fullt ut forståelig, slik dere krever.» (Schlegel 2001: 326) Det uforståelige, det som ligger i mørket for oss, er i Schlegels filosofi nettopp den «uendelige verden» som romantikeren forsøker å gi samtidens mennesker en berøring med gjennom kunsten. Darley forsøker i første halvdel av Durrells roman å bruke sitt skriveprosjekt til å se glimt av evigheten gjennom sin historie, og spesielt ved å lete etter byens tragiske

heltinner bak masken til sin elskede Justine. Den optimismen han går inn i fortellingen med, ender opp i en grenseløs pessimisme da han bare finner mer av det samme når han graver mer i historien. Den pessimitiske innsikten blir oppsummert i en parentes som jeg leser som en *mise-en-abyme*.<sup>21</sup>

(«In the old days the sailing ships in need of ballast would collect tortoises from the mainland and fill great barrels with them, alive. Those that survived the terrible journey might be sold as pets for children. The putrefying bodies of the rest were emptied into the East India Docks. There were plenty more where they came from.») (J: 239)<sup>22</sup>

Denne korte, innskutte historien tolker jeg som en fortettet versjon av den dypere innsikten Darley kommer til gjennom å fortelle sin egen historie. Den forteller om det utbyttable ved å være til i verden, og kan også uttrykke en innsikt om at byen selv bruker sine innbyggere som fyllmasse i sin egen syklus av vekst og forfall, uavhengig av den individuelle skjebne. Alexandria fremstår på dette punktet som et fullt ut forståelig univers, hvor den resten av uforståelighet og uendelighet som romantikeren vil beholde, blir *avslørt*. Den ideelle meningen han forventer å finne glimt av bak det nærværende og nåtidige, blir avslørt som materiell, slik Darley bak forhenget på bordellet *avslører* sannheten om kjærligheten som materiell.

Darleys utvikling fra en naiv til en mer erfaren forteller, fremstår for oss som en nødvendighet, og verken forfatteren eller leseren identifiserer seg helt med fortellerens pessimisme i *Justine*. Forfatterens distanse til sin egen forteller har jeg fremhevet over, og vi som lesere vet dessuten at dette bare er første del i en serie. Slik sett kan vi ikke lese Darleys illusjoner eller de erkjennelsene han oppnår gjennom desillusjonsprosessen, som en direkte uttrykk for romanens holdning til kunsten og verden. Bindets pessimisme fremstår derfor bare som *midlertidig*, og det er vanskelig å slutt seg fullt og helt til Kermodes antydning om at Durrells Alexandria er et univers hvor det materielle

---

21 *Mise-en-abyme* er ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* «en miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som relekerer ett eller flere aspekter ved hele teksten.» (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 161)

22 Dette utsnittet har dessuten selv et intertekstuellet preg med sin påfallende likhet med Virginia Woolfs *mise-en-abyme* i *To the Lighthouse*: «[Macalister's boy took the one fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.]» (Woolf 1990: 204)

er et «første prinsipp». Men fortellingens *bevegelse* mellom ytterpunktene illusjon og desillusjon er en sentral del av verkets struktur og utviklingen av byens betydning.

Fortelleren i *Justine* forsøker å omskape historien til kunst gjennom en gitt modus, eller et bestemt perspektiv, mens forfatteren setter byens virkelighet opp som kontrast til fortellerens verdensbilde og kunstsyn. Vi har også sett hvordan fortelleren forsøker å bruke Alexandrias historie som referansebakgrunn i sitt prosjekt. Bevegelsen fra illusjon til desillusjon fremstår derfor som et resultat av manglende samsvar mellom bildene og perspektiver fra fortiden og nåtidens virkelighet. Dette aspektet kommer jeg nærmere inn på i neste kapittel.

### 3 Alexandria som palimpsest

I dette kapittelet vil jeg vise *hvordan* Alexandria og romanen gjenspeiler hverandre gjensidig gjennom en felles lagdelt struktur, og dermed underbygge oppgavens andre delhypotese. På den ene siden gir byen «næring» til romanens intertekstuelle lagdeling gjennom de mange historiene som er assosiert med Alexandria, mens romanen på sin side skriver frem en by hvor lagene med historie ligger skjult under overflaten, samtidig som de vagt «skinner gjennom» den. En påstand som skal utdypes er at Alexandria og romanen kan leses som *palimpsester*, og at denne formen kan tolkes som en del av romanens prosjekt. Som en del av denne argumentasjonen vil jeg vise hvordan fortellingen er bygget opp rundt noen sentrale *undertekster* som er hentet fra byens historie, med spesiell vekt på byens religionshistorie og de vestlige litterære fremstillingene av historien om Antonius og Kleopatra.

Dette kapittelet er delt inn i tre underkapitler. De to første kapitlene bygger videre på forutsetningene fra analysen i forrige kapittel, og drøfter hvordan fortelleren gjør nye forsøk på å fortelle historien ved hjelp av nye modi, eller fortolkningsrammer. I det tredje kapittelet vil jeg trekke linjer over de tre første bindene og drøfte hvordan den palimpseststrukturen er knyttet til bymotivet og Durrells litterære prosjekt. Men aller først vil jeg kort definere og drøfte palimpsest-begrepet, som er sentralt i dette kapittelet.

#### Palimpsester i historisk og litteraturteoretisk betydning

At begrepet «palimpsest» har en sentral betydning i *The Alexandria Quartet*, er hevet over tvil. Carol Peirces artikkel «'Wrinkled deep in time'...» tematiserer begrepet direkte og drøfter «*The Alexandria Quartet* as Many-Layered Palimpsest.» Utgangspunktet for hennes analyse er et utdrag fra åpningen av Del III i *Balthazar*:

"I suppose (writes Balthazar) that if you wished somehow to incorporate all I am telling you into your own Justine manuscript now, you would find yourself with a curious sort of book – the story would be told, so to speak, in layers. Unwittingly I may have supplied you with a form, something out of the way! Not unlike Pursewarden's idea of a series of novels with 'sliding panels' as he called them. Or else, perhaps, like some medieval palimpsest where different sorts of truth are thrown down one upon another. Industrious monks scraping away an elegy to



make room for a verse of Holy Writ! (B: 183)

Begge de mulige betydningene av palimpsest-begrepet er egentlig berørt i dette utdraget. Den historiske og filologiske betydningen av «palimpsest» er et håndskrevet manuskript hvor en tidligere tekst er skrappt bort eller malt over for å gi plass til den nye. Når Balthazar refererer til «medieval palimpsest» og «industrious monks», er det knyttet til at dette var en vanlig praksis ved nedskrivning av kirketekster i middelalderen, da pergamentet det ble brukt til å skrive på var svært kostbart.<sup>23</sup> På grunn av de høye kostnadene kunne et pergament gjerne bli brukt til flere lag med tekster. Ved hjelp av kjemikalier og moderne teknologi har det siden blitt mulig å lese gamle tekster som har vært skjult under nyere tekst. Den litteraturteoretiske betydningen er naturlig nok av nyere dato, og hovedreferansen er ofte Gérard Genette og hans bok *Palimpsests* (1997). Genette bruker palimpsest-begrepet om alle typer tydelige relasjoner mellom én litterær tekst og en annen, som direkte sitater, kommentarer, allusjoner, parodier, og så videre. Spesielt vektlegger han forholdet mellom det han kaller hypotekst og hypertekst. I dette forholdet er sistnevnte enten en imitasjon eller en transformasjon av den førstnevnte, slik Genette for eksempel kategoriserer Thomas Manns *Doktor Faustus* som en transformasjon av Goethes *Faust*. Balthazar antyder (men vet det ikke helt selv) i sitatet over at boken *Balthazar* er en transformasjon av *Justine*, og dermed står i det Genette kaller et hypertekstuelte forhold til sin forgjenger.

Både den historiske og den teoretiske betydningen av begrepet «palimpsest» er viktige i min analyse. Palimpsester kan med andre ord samlet sett defineres som tekster som er skrevet oppå andre tekster, hvor de underliggende tekstene «skinner gjennom» de overliggende tekstene og dermed også kan leses. I stedet for Genettes begrepspar hypotekst og hypertekst, ønsker jeg å bruke et mer åpent begrepsskille mellom *undertekst* og *overtekst* til mitt formål. Genettes begreper refererer ifølge ham selv til ganske eksplisitte eller veletablerte relasjoner mellom to ulike tekster, mens jeg er opptatt av mer implisitte relasjoner mellom *The Alexandria Quartet* som overtekst og et visst spekter av undertekster fra Alexandrias historie som skinner gjennom. I de to påfølgende delkapitlene vil jeg analysere hvordan Durrell får frem stadig nye lag av

---

23 Jfr (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 187) og *Store Norske Leksikon* (<http://snl.no/palimpsest/håndskrift>)

undertekster etter hvert som det skrives nye lag med overtekster oppå de foregående.

## **Alexandrias religionshistorie som lag i verket**

I det følgende vil jeg vise hvordan Durrell bruker Alexandrias religionshistorie og dens virkningshistorie som undertekst for fortellingen, samt hvordan forsøkene på å forstå byen gjennom religiøse fortolkningsrammer mislykkes på samme måte som det romantiske forsøket mislykkes i *Justine*. Den desillusjonen og stillheten som preger avslutningen på første bind fremstår for fortelleren selv som slutten på hans litterære prosjekt. Det er en avslutning hvor alle muligheter for å finne en dypere mening virker uttømt. I *Balthazar*, som står i sentrum i dette delkapittelet, slippes det nye stemmer til på narrasjonsnivået, og Darleys egen modus blir utfordret og endret på. Carol Peirce hevder at *Balthazar* «stands in comic and realistic contrast to the romance and poetry of *Justine* [...]», og videre at «[the] occult level of the *Quartet* begins to come most vividly to life in *Balthazar* [...]» (1987: 488; 490). Jeg er enig i det siste, men kan ikke slutte meg til hennes karakterisering av boken som spesielt «realistisk». Jeg vil derimot hevde at boken er fortalt i en *religiøs modus* som er preget av en ambisjon om å se den *sanne helheten*. Der avsløringen var sentral i *Justine*, konfronterer Durrell denne ambisjonen med en rekke *tilsløringer*.

Durrell benytter seg av flere fortellerstemmer for å utvikle den palimpsestromanen han ønsker å skape. I verkets andre bind er det Darleys venn Balthazar som forteller «den egentlige sannheten» bak den historien Darley har fortalt i første bind. Balthazar besøker Darley på øyen og overleverer sin kommenterte utgave av *Justine*-manuskriptet – den såkalte «Interlinear». Kommentarene fremkommer bare tidvis som direkte sitater, og er i hovedsak formidlet gjennom Darleys egen fortellerstemme.

### **Oppvåkning og klarsyn: Religiøse motiver**

Som i *Justine*, tegner Durrell i *Balthazar* et bilde av en forteller som utvikler seg fra en naiv til en mer moden holdning preget av en større innsikt. Innsikt og klarsyn er imidlertid i enda større grad et eksplisitt motiv i *Balthazar*. Darleys holdning er dessuten preget av at han blir veiledet av Balthazars kommentarer, mens han i *Justine* forsøkte å

tre sin egen subjektive, romantiske holdning over den historien han forteller. I bokens åpning, som i likhet med første bind er fortalt i nåtid, bruker Darley ordene til sin forfatterkollega og rival, Ludwig Pursewarden, for å symbolisere at han har fått et nytt og klarere blikk på byen siden han avsluttet *Justine*:

"We were still two or three hours' steaming distance before land could possibly come into sight when suddenly my companion shouted and pointed at the horizon. We saw, inverted in the sky, a full-scale mirage of the city, luminous and trembling, as if painted on dusty silk: yet in the nicest detail. [...] An hour later, the *real* city appeared, swelling from a smudge to the size of its mirage." (M: 16)

Den lille, innskutte historien om den reisende som ser bildet av byen som en luftspeiling i tåke fungerer nesten som Platons hulelignelse, hvor poenget er å vise at verden er organisert hierarkisk, med en sannere idealverden bak de sansbare fenomene. Historien symboliserer Darleys egen oppvåkning og vending mot den sanne virkeligheten bak den illusjonen han har levd i. Han er selv en sjøreisende som har mistet kontakten med den virkelige byen, både i konkret forstand og som metafor for hans litterære prosjekt. Men den illustrerer også de nyplatoniske og til dels okkulte allusjonene som florerer i romanen. Det å se forbi illusjonene og inn i en sann og hel virkelighet ved hjelp av åndelige veiledere er et viktig gjennomgangsmotiv. Balthazars gjenfortelling og revidering av historien blir eksplisitt sammenlignet med å våkne fra en søvn: «And so, slowly, reluctantly, I have been driven back to my starting-point, like a man who at the end of a tremendous journey is told that he has been sleepwalking.» (B: 23) Sjøreisen, det subjektive speilbildet og søvngjengeriet er kjente litterære motiver og symboler for virkelighetsfjernhet, og er blant annet sentrale i Hermann Brochs romantriologi *Søvngjengerne*. Fra å være en desillusjonert forteller, blir Darley «slowly, reluctantly» veiledet ut av sin huletilværelse ved hjelp av Balthazars kritiske holdning til hans fortelling.

Oppvåkningen markerer en ny start og et nytt perspektiv på historien og sannheten for Darley som kunstner og forfatter. Den kommenterte utgaven inneholder mange smertefulle elementer for Darley, og Balthazar gjør blant annet narr av hans tro på at Justine elsket ham. Balthazar skriver til Darley: «Shall I go on? This analysis may give you pain – but if you are a real writer you will want to follow things to their conclusion, no?» (B: 124) Den kontinuerlige nedrivingen av illusjonene blir mer en

smertefull, men positiv nødvendighet enn en pessimistisk erkjennelse. Hans modning som kunstner blir gjentatte ganger sammenlignet med ødeleggelse og gjenoppbygging av Alexandria, og vi begynner å ane en klar parallell mellom Darleys by, Alexandrias historie og hans kunstneriske selv:

Perhaps then the destruction of my private Alexandria was necessary ("the artifact of a true work of art never shows a plane surface"); perhaps buried in all this lies the germ and substance of a truth – time's usufruct – which, if I can accomodate it, will carry me a little further in what is really a search for my proper self. We shall see. (B: 226)

Denne erkjennelsen høres ut som en mystikers tale. Under overflaten skjuler det seg dypere sannheter, men heller ikke Balthazars veiledning har ført Darley frem til et vellykket forsøk på å skrive en bok. Hans erkjennelse er at den dypere, mer metafysiske virkeligheten eksisterer, men ligger utenfor hans rekkevidde som forfatter på dette punktet. Sammenlignet med den innledende historien om den sjøreisende, kan vi si at det illusoriske bildet av byen i tåken har forduftet. Men den *virkelige* byen har tilsynelatende ikke åpenbart seg for Darley. «Like you, I have two problems which interconnect: my art and my life» (B: 239), skriver han i et nytt brev til Clea. Altså munner heller ikke *Balthazar* ut i fortellerens vellykkede forsøk på å skrive en bok.

Men selv om det religiøse forsøket mislykkes, har jeg fremhevet noen punkter som viser det nyplatonske ved symbolikken og innstillingen i boken. Gjennom denne symbolikken skriver Durrell frem en lang tradisjon som bidrar til å bygge inn mange lag av tid og betydning i verket og i Alexandria som motiv.

### ***Balthazar – en inkarnasjon av en tradisjon***

Balthazar er det andre bindets fremste veileder, og har samme navn som den ene vise kongen i *Det Nye Testamentet*. Durrells Balthazar har imidlertid ikke sine røtter først og fremst i de kanoniske, kristne skriftene, men snarere i gnostiske og hermetiske tekster, hvorav mange ble funnet i nærheten av den egyptiske byen Nag Hammadi i 1945. Som jeg var inne på i forrige kapittel, er E.M. Forsters *Alexandria: A History and a Guide* et viktig referanseverk for Durrells tetralogi. Spesielt viktig er hans kapittel om «The Spiritual City» (2004: 56-68), hvor Forster skriver om de ulike religiøse retningene og filosofiene som har eksistert i byen. Durrell har lagt inn en rekke direkte referanser til

kjente, metafysiske tenkere som Forster nevner, for eksempel Philo, Plotin, samt gnostikeren Valentinus, som var nevnt i forrige kapittel.<sup>24</sup> Balthazar er på sin side en homofil lege og leder for en okkult, hermetisk studiesirkel. Hans særegne verdensanskuelse blir fremhevet allerede i *Justine*, hvor han sier at

you must understand that to work here at all – and I am speaking now as a religious maniac not a philosopher – one must try to reconcile two extremes of habit [...] I mean extreme sensuality and intellectual ascetism. (J: 98)

Durrell alluderer gjennom Balthazar til en lang og kompleks hermetisk tradisjon, som historisk sett har blitt knyttet til Egypt og landets tradisjon for magi. Ifølge historikeren Frances Yates (2001) er en av hovedpilarene i hermetismen at mennesket er en del av det skapende kosmos, og derfor har muligheten til å omskape materien dersom man bruker intuisjonen på en måte som bringer en i nærkontakt med det guddommelige. Hermetismens tenkning har derfor blant annet vært nært knyttet til alkymistisk praksis. Kombinasjonen av «extreme sensuality and intellectual ascetism» tolker jeg som et typisk uttrykk for hermetismens ambisjon om å finne den rette modus for å transformere materien, eller – i denne sammenhengen – den historien som skal omskapes til god litteratur.

Balthazar forsøker gjennom sin veilederrolle å transformere Darleys historie. Som veileder er han kritisk til Darleys reint subjektive holdning til litteraturen. Etter sin egen «oppvåkning» spør Darley seg selv: «Can you say "he fell in love" or "she fell in love" without trying to *divine its meaning*, to set it in a context of plausibilities?» (B: 28, min uth.) Det han har lært av sin veileder, er tilsynelatende at han må overskride sin subjektive forståelse av Alexandria og historiene og tolke dem i tråd med høyere prinsipper. Balthazar tar seinere i boken, i tråd med sitt hermetiske prosjekt, til orde for at en forfatters oppgave er å ta utgangspunkt i de ytre handlingene og transformere disse til kunst i tråd med en intuitiv forståelse:

"To imagine is not necessarily to invent," [Balthazar] says elsewhere, "nor dares one make a claim for omniscience in interpreting people's actions. One assumes that they have grown out of their feelings as leaves grow out of a branch. But can

---

24 Som både Forster og Roelof van den Broek (1996) viser, er det et komplekst forhold mellom de ulike tenkerne og retningene, men et trekk som virker typisk for alexandrinsk filosofi, er at de i stor grad befinner seg i en platonisk tradisjon. Det som seinere har blitt kalt nyplatonisme, har sin opprinnelse i nettopp Plotin. Hovedpoenget i denne sammenhengen er å fremheve dualismen mellom ånden og materien, samt det okkulte, som sentral del av det litterære forsøket i *Balthazar*

one work backwards, deducing the one from the other? Perhaps a writer could if he were sufficiently brave to cement these apparent gaps in our actions with interpretations of his own to bind them together? [...]" (B: 98)

Hermetikerens kunstsyn, slik Balthazar uttrykker det, er å tolke en større og sannere helhet ut fra de ytre og fenomenale delene i verden. Veilederens funksjon er imidlertid – som det etter hvert blir klart – ikke å være et munnhell for Durrell, men å tilføre verket en idédimensjon som overskrider både Darleys romantiske og vilkårlig subjektive holdning, og en «mekanistisk» virkelighetsforståelse hvor det ytre kan tolkes som direkte virkning av en indre årsak. I denne tenkningen må altså forfatteren oppnå en høyere bevissthetstilstand for å transformere virkeligheten til sann og hel kunst.

Den idédimensjonen Balthazar representerer, viser imidlertid ikke bare til byens egen religiøse og filosofiske historie, men også til en tradisjon som strekker seg til Europa og renessansen. Frances Yates trekker i *Modernitetens okkulte inspirasjon* (2001) linjer mellom den hermetiske tradisjonen og fremveksten av moderne vitenskap. Den kanskje viktigste figuren i den sammenhengen er renessansevitenskapsmannen og okkultisten Giordano Bruno, som tok opp den hermetiske tradisjonen og brukte sine menneskelige evner til å omskape materien til å oppnå egne mål.<sup>25</sup> At Bruno var en viktig inspirasjonskilde for Durrell kommer eksplisitt til uttrykk flere steder, også når han skriver om *The Alexandria Quartet* til Henry Miller: «The ground plan, if I can do it, is four books of which the first two fit into each other – different but the same book – Giordano Bruno.» (Ref. i Peirce 1987: 490) Balthazars rolle som både okkult leder og moderne lege bidrar til å forsterke inntrykket av at han også representerer byens religiøse arv slik den er forvaltet i moderniteten.

I gjenfortellingsprosessen fremtrer det et spekter av nye undertekster både fra den egyptiske og alexandrinske religiøse tradisjonen, og den vestlige forvaltningen av den. Mens fortelleren i *Justine* forsøker å plassere seg i en romantisk tradisjon, prøver den gjenoppståtte fortelleren i *Balthazar* å plassere seg i en tradisjon som har røtter i eldre og flere lag av tid.

---

<sup>25</sup> Giordano Bruno regnes blant de mest sentrale personene i den tidlige utviklingen av moderne vitenskap, og var dessuten blant Kopernikus' fremste støttespillere. Han ble etter hvert brent på bålet for sine synspunkter og sin kjetterske «tukling» med naturen og Guds eget skaperverk.

### ***Pars pro Toto: Feiltolkning og undergraving av den religiøse modusen***

Så langt har jeg drøftet det visjonære og okkulte på tekstens narrasjonsplan, men sammenlignet med første bind fylles *Balthazar* i større grad av selve historien. Historien blir i stadig større grad en kriminalintrige, hvor de ulike delene blir forsøkt satt sammen til et hele, i tråd med de ambisjonene som ble drøftet ovenfor. Til slutt i boken stiller imidlertid Clea – som også har en viktig veilederfunksjon – seg svært kritisk til Balthazars nye versjon av historien, og mener at også denne versjonen bare gir et delvis bilde av sannheten. Men også på historienivået selv finner vi en rekke motiver som fremtrer som løsrevne eller avbrutte deler. Clea forsøker å male et portrett av Justine, men blir avbrutt fordi Justine plutselig kysser henne. Pursewarden begår selvmord og skriver en melding med barberskum på et speil, men deler av teksten er visket bort, slik at Balthazar bare kan lese enkelte bokstaver. Og den kjærlighetssøkende Amaril jakter under karneval rundt i byen etter et par hender som han har forelsket seg i året før. Det florerer av motiver hvor helheten blir forsøkt tolket ved hjelp av deler, altså synekdotisk, eller i samsvar med den retoriske figuren *pars pro toto* (lat. «del i stedet for helheten»). Jeg vil her se nærmere på *Balthazars* klimaks og den store feiltolkningen i forbindelse med drapet på Toto de Brunel under et maskeradeball.

Maskeradeballet er i seg selv skildret i okkulte og dionysiske termer, og blir en del av den mystiske stilen som preger boken. Maskespillet blir omtalt som en tilsløring av ansikter, men samtidig en avsløring av «the polymorphous desires of the city.» (B: 201) Karnevalet er en feiring av byens egne ånder og guder, og knytter det religiøse og ritualene direkte til byen selv. Men maskespillet som både tilsløring og avsløring av noe dypere, blir også symbolsk for teksten:

Locked in our masks now we prowled about despairingly among the company, hunting [...] for an identifiable object to direct our love: a rose pinned to a sleeve, a ring, a scarf, a coloured bead. Something, anything, to discover our lovers by [...] Here and there, *like patches of meaning in an obscure text*, one touched upon a familiar identity [...] (B: 201, min uth.)

De maskerte menneskene prøver å finne sine partnere ved hjelp av mindre tegn som vil avsløre den andres identitet, noe som er en del av karnevalets lek med identiteter. Gjennom sammenligningen som jeg har kursivert i sitatet ovenfor, blir maskeradeballet også et bilde på teksten selv: Palimpsestromanen blir gjennom sine flere lag og

transformasjoner et lappeteppes av meninger og intertekster, hvor deler av noe kjent skinner gjennom og vises. På samme måte gir maskene på den ene siden en ny og mer kollektiv identitet, mens deler av den tidligere identiteten på den andre siden vises på tross av masken som dekker over. Men den dobbeltheten som ligger i maskeradeballets symbolikk, blir tragikomisk kontrastert med det realistiske nivået i historien. I stedet for å fremtre som en meningsfull helhet, blir meningen i historien bare mer obskur.

I forkant av ballet forteller Justine til vennen Toto de Brunel at hun kommer til å snike seg ut en stund i løpet av festen, og ber ham om å spille rollen som henne i mellomtiden, slik at ingen merker at hun er borte. Hun gir ham så ringen sin, det eneste tegnet som ville gjort henne gjenkjennelig under utkledningen, og forsvinner deretter ut noen timer. Justine dukker imidlertid opp igjen til avmaskeringsseremonien utpå natten, slik at ingen – bortsett fra den «allvitende» Balthazar, som indirekte forteller historien – tilsynelatende oppdager at hun har vært borte. Når gjestene på festen er på vei hjem, blir det gjort en sjokkerende oppdagelse under en haug med jakker: «Toto de Brunel was discovered, still warm in his velvet domino [...]» (B: 211) Den tilsynelatende uskyldige Toto har fått en hattenål stukket gjennom hodet, og ligger død og begravet blant gjestenes klær, og fortsatt med Justines ring på hånden. Clea forteller seinere til Darley at morderen må være Narouz – Nessims bror – som på den aktuelle kvelden fortalte Clea at han hadde drept Justine fordi hun hadde forsøkt å legge an på ham. Altså tolker Clea historien slik at Narouz har tatt feil av Justine og Toto de Brunel på bakgrunn av ett identitetsmerke, nemlig ringen.

I sitatet ovenfor blir nettopp en ring fremhevet som eksempel på et lite tegn som avslører den større identiteten bak masken, på samme måte som «patches of meaning in an obscure text» kan brukes til å tolke den dypere helheten i teksten. Som jeg viste i forrige delkapittel, er det nettopp dette som er Balthazars poetikk når han sier at forfatterens oppgave er «to cement these apparent gaps in our actions with interpretations of his own». Når boken kulminerer med en grov feiltolkning av ringen som tegn på en identitet, er det sterkt grunnlag for å tolke denne hendelsen som symbolsk for det litterære forsøkets mislykkethet. Det er dessuten ikke bare slik at drapet fremstår som en feiltolkning av del for helhet. Selve gåten, som kriminalintrige, fremstår også bare delvis. Vi får aldri klarhet i om det faktisk var Narouz som drepte Toto, og det kommer heller ikke frem om han selv finner ut at han kanskje har drept en



uskyldig mann. Det er også veldig uklart hva som eventuelt skulle være Totos motivasjon for å legge an på Narouz. Kriminalgåten blir dermed liggende halvveis i mørket, nærmest som et innskudd i fortellingen, og boken blir bare halvveis en krimhistorie. Det delvise ved både gåten og løsningen av den, bidrar for det første til å forsterke det symbolske ved den. For det andre bidrar den til å forsterke Durrells egen ambisjon, som er å vise at det perspektivet, eller den modusen, *Balthazar* er fortalt ut fra, bare gir innsikt i deler av virkeligheten, i kontrast til Balthazars ambisjon om å veilede Darley i retning av en dypere innsikt i virkelighetens helhet.

Darleys forventning om å våkne opp, se forbi illusjonene og inn i den *ekte* byen gjennom et tradisjonelt og fortidig perspektiv, blir heller ikke oppfylt i *Balthazar*. Maskeradeballets symbolikk gjenspeiler palimpsestromanen, hvor nye lag som legges oppå fremhever dypere lag, men samtidig dekker over andre, slik at helheten ikke nødvendigvis kommer frem. Samtidig som også det religiøse forsøket mislykkes, etableres det på flere ulike nivåer en tydelig palimpseststruktur. På den ene siden er *Balthazar* en tekst som er skrevet oppå *Justine*, altså en overtekst til sin forgjenger. På den andre siden fremtrer det stadig flere undertekster som skinner gjennom overteksten. I *Balthazar* er det spesielt allusjoner og referanser til byens tradisjoner for religiøs og metafysisk tenkning som trer frem. Veilederen Balthazar fremstår selv som en moderne representant for både en egyptisk, hermetisk tradisjon og den europeiske renessansens forvaltning av denne tradisjonen. Han står med ett bein i den opprinnelige okkulte tradisjonen og med det andre i moderne vitenskap.

### **Europeiske forsøk på å skrive en bok om Alexandria**

*The Alexandria Quartet* er altså ikke bare i dialog med Alexandrias historie, men også med den europeiske tradisjonen for bruk av emner hentet fra byen og dens historie. At verket spiller på flere tradisjonslag, blir ytterligere forsterket gjennom den kanskje viktigste underteksten for firebindsverket, nemlig historien om Marcus Antonius og Kleopatra. Jeg vil vise hvordan Durrell bruker en vestlig tradisjon for fremstilling av Alexandria som undertekst, samt hvordan den europeiske modusen, som dominerer i *Mountolive*, mislykkes. Både på historienivået og på et overordnet tekstlig nivå foregår det en kamp om retten til «den rette forståelsen» av byen. Det europeiske perspektivet i

*Mountolive* står etter hvert overfor et stadig større mørke, og dette mørke og fremmede laget trenger seg inn på fortelleren. Det mørke laget blir skrevet frem gjennom bruk av litterære allusjoner og referanser som tematiserer europeernes forhold til det fremmede, og undertekstene blir stående som en undergravende kontrast til den europeiske fortellingen om Antonius og Kleopatra. Det mørket som skrives frem representerer enda flere lag med tid som ikke er dekket i den europeiske tradisjonen.

### ***Den vestlige tradisjonen og historien om Antonius og Kleopatra***

Historien om Marcus Antonius og Kleopatra er historisk sett fortellingen om det ptolemeiske dynastiets fall i Alexandria, og romerrikets forsterkede makt over Midtøsten som følge av dette. Mest kjent er nok historien slik den er formidlet gjennom Shakespeares tragedie *Antony and Cleopatra*. Antonius er en del av et triumvirat som styrer romerriket. Mer presist deler han makten med Octavian og Lepidus. Han er en klassisk helt som har fått sin plass i makttroikaen ved å drepe forræderne Brutus og Cassius, som myrdet Julius Cæsar i et statskupp. I Shakespeares drama er det imidlertid Antonius' kjærlighetsforhold til den egyptiske dronningen Kleopatra som står i sentrum. Han vender seg etter hvert mot den mektige Octavian i Roma og forsøker å utfordre hans militære makt i allianse med Kleopatra. Antonius' lojale styrker gjør det overraskende godt i slagene, men må til slutt erkjenne nederlaget etter slaget ved Actium i 31 f.Kr. Etter nederlaget for Octavians styrker begår både Antonius og Kleopatra selvmord.

Shakespeares kjente tragedie er basert på Thomas Norths engelske oversettelse av den gresk-romerske dikteren Plutarks beskrivelser av store menns liv, hvor Marcus Antonius er en av de portretterte. Ifølge John Roe (2004) er Plutarks dom over Antonius og Kleopatra langt hardere enn Shakespeares, slik at dramaet fremstår som en transformasjon av den klassiske historien. C.B.R. Pelling (1988: 45) hevder på sin side at Shakespeares transformasjon av Plutarks tekst kan ses på som en tydeliggjøring av den klassiske dikterens ideer. Hovedideen er, ifølge Pelling, å skrive biografisk på en måte som ikke beskriver historier, men *liv*. I artikkelen «'One other gaudy night': Lawrence Durrell's Elizabethan *Quartet*» (1989) hevder Carol Peirce at Durrell selv viderefører Shakespeares elisabethanske verdenssyn, som er basert på at det private mennesket er uatskillelig fra det politiske og sosiale, som igjen er en del av et større kosmos. Dersom vi godtar dette, kan vi si at det er en idehistorisk kontinuitet fra den klassiske Plutark, via

renessansedikteren Shakespeare, frem til Durrell. Det er ikke mitt primære mål å argumentere for eller mot denne tanken, men å vise at den intertekstuelle bruken av Shakespeares *Antony and Cleopatra* også refererer til et enda eldre tekstkorpus og en lang filosofisk tradisjon som viser frem flere tidsaspekt.

De mest eksplisitte referansene til historien om Antonius og Kleopatra får vi gjennom direkte sitater fra Kavafis' dikt *The God Abandons Antony*.<sup>26</sup> Peirce har likevel rett når hun skriver at paralleller mellom *The Alexandria Quartet* og Shakespeares tragedie først og fremst finnes i de litterære figurene og de større bevegelsene i verket. Peirce fremhever de kvinnelige figurene til Durrell for å finne paralleller til Shakespeares Kleopatra, men går i mindre grad inn på «de store bevegelsene» i romanverket, og sier dessuten mindre om hvilken *funksjon* den intertekstuelle relasjonen har. I *Mountolive* er de shakespearske motivene tydeligst på et tematisk nivå. Den ukjente tredjepersonsfortelleren – som heller ikke må forveksles med forfatteren – forsøker å fortelle historien som en ny, moderne transformasjon av Shakespeares tragedie, noe som spesielt tydelig kommer frem gjennom de litterære forsøkene på å polarisere Europa og Egypt.

### ***Alexandria mellom Europa og Egypt***

I *Mountolive* fortelles historien altså av en klassisk og tilsynelatende allvitende forteller, og vi følger fremstillingen hovedsaklig gjennom perspektivet til den sympatiske og fremadstormende David Mountolive. Vi følger Mountolives karriere fra diplomat til ambassadør innen britisk utenrikstjeneste i mellomkrigsårene, men får også tilbakeblikk til hans barndom. Han blir fremstilt som en mammagutt som likevel har fulgt i den fraværende farens fotspor og satset på diplomatyret. Størsteparten av fortellingen fremstiller de samme hendelsene som vi tidligere har blitt kjent med, men fra et helt nytt perspektiv. Den store konflikten i romanen står mellom den omflakkende diplomatens kjærlighet til den eldre Leila Hosnani på den ene siden, og hans rolle som representant for den offisielle britiske imperiemakten på den andre. Dette blir en åpenbar rollekonflikt da den britiske etterretningen etterforsker et omfattende komplott mot britene,

---

<sup>26</sup> Dette diktet har Durrell selv gjendiktet til engelsk, og diktet har vært nevnt før i analysen. Motivet Kavafis bruker, finnes både hos Plutark og Shakespeare. I Plutarks fremstilling er det Bacchus/Dionysos som forlater Antonius på Actium, mens det hos Shakespeare er Herkules. I Kavafis' dikt er det Alexandria selv som i første rekke er identifisert som «guden»

og det viser seg at dette er ledet av Leilas sønn og hans kone: Nessim og Justine. Som tilfellet er med Antonius og Kleopatra, er det ingen grunn til å tvile på kjærligheten mellom Mountolive og Leila, men da de to møtes igjen etter flere år borte fra hverandre, brytes alle illusjoner: Hun har blitt gammel og frastøtende for Mountolive, og hennes hensikt med å omsider møte ham er å be på sine knær om at britene skrinlegger sine forsøk på å arrestere Nessim. I *Mountolive* møter vi dessuten Ludwig Pursewarden i hans rolle utover det å være forfatter, nemlig som etterretningsoffiser. Også Pursewarden har tette bånd til Hosnani-familien, og blir lurt av deres intrikate politiske spill. Erkjennelsen av at han har blitt lurt, blir i dette bindet altså presentert som en ny mulig forklaring på hvorfor han velger å begå selvmord. I sitt siste brev til Mountolive, sin overordnede, skriver han at begge to har blitt lurt av Hosnani-familien.

Shakespeares innflytelse på Durrell er spesielt tydelig i tre litterære motiver som fremhever forskjeller mellom Europa og Egypt: 1) Forskjellene i språk og kommunikasjon, 2) forskjellene i perspektiv på verden, og 3) den ulike politiske forståelsen. Et eksempel på det første kommer til uttrykk i bokens begynnelse. Europa fremstilles som fast, mens Alexandria er flytende, ambivalent og vanskelig for europeeren å kategorisere. Skildringen av den gryende kjærligheten mellom Mountolive og Leila fremstår som et ekko fra Shakespeares kjente åpningsscene i sitt drama: «CLEOPATRA (*to Antony*): If it be love indeed, tell me how much. / ANTONY: There's beggary in the love that can be reckoned.» (Shakespeare 1988: 1003) I likhet med Antonius greier ikke Mountolive å sette målbare ord på og grenser for sin følelse: «He could not distinguish between his own various emotional needs, between passion-love and the sort of romance fed on narcissism. His desire strangled him. He could not qualify it.» (M: 31) Dette utdraget beskriver den konflikten Mountolive står oppe i gjennom hele boken: Hans behov for, og problem med, å skille hans indre, private følelser fra sitt ytre, offisielle selvbilde når han er i Egypt. Det begrepsmessig uklare forholdet mellom ekte følelser og selvportrettering er i min lesning også et av hovedtemaene hos Shakespeare. Antonius har et umettelig behov for bekreftelse på sitt offentlige selvbilde gjennom talehandlinger.<sup>27</sup> Som Harold Bloom (1999a) skriver i en artikkel om dramaet, er det på den andre siden umulig å skille *Kleopatras* indre fra hennes ytre. Hos Durrell

<sup>27</sup> Den Antonius som vi møter, er en helt som er på hell etter hans ærerike seier over Brutus og Cassius, historiens kanskje største svikere. I stykket forsøker han tidvis desperat å få språklig bekreftelse på at han fortsatt er stor.

representerer Mountolive den offisielle overmakten, mens Leila i denne sammenheng er på hjemmebane, både geografisk og når det gjelder kjærlighetens språk. Hennes erfaring og trygghet er en kontrast til hans naivitet. I Alexandria blir rolle- og kjønns hierarkiet flytende og alle distinksjoner uklare, noe som er et viktig motiv også i *Antony and Cleopatra*.

Det interessante i denne sammenhengen er hvordan Durrell spiller på motiver og temaer fra den elisabethanske tragedien for å forsterke en dikotomi mellom Øst og Vest. Med Shakespeare (og Plutark) som undertekst fremstår ikke dikotomien utelukkende bundet til selve romanen, men settes inn i en større historisk sammenheng. Inter-tekstualiteten bidrar på flere nivåer også til å fremstille dikotomien som en språklig konstruksjon. Akkurat som i *Antony and Cleopatra* blir det lagt stor vekt på språkets problemer med å opprettholde vestlige begrepsskiller når man befinner seg i det «flytende» Alexandria og Egypt mer allment:

Through her eyes he began to see Egypt once more – but extended through a new dimension. To have a grasp of the language was nothing, he now realized; for Leila exposed the hollowness of the knowledge when pitted against understanding.  
(M: 31)

For Mountolive er Leila frem til det siste personifiseringen av Egypt, og hans forsøk på å forstå landet er sammenfallende med hans forsøk på å forstå henne.

C.B.R. Pelling hevder at Shakespeare forsterker Roma og Alexandria som motpoler i sitt drama sammenlignet med Plutark. At handlingen strekker seg over ti år, kommer i liten grad frem i dramaet, men Pelling påpeker at han legger desto større vekt på å utvikle den romlige, geografiske avstanden mellom byene. Det fremste virkemiddelet for å oppnå denne effekten i *Antony and Cleopatra* er den viktige rollen som blir tillagt budbringerne. Budene forsterker den romlige avstanden gjennom å formidle ord og meldinger mellom Roma og Alexandria, men forsterker også den kommunikative avstanden mellom byene. For Mountolive blir forståelsen av Leila og Egypt langt enklere når perspektivet skifter til Europa, hvor Mountolive (og fortelleren) føler seg hjemme i språket og tenkningen. Den romlige avstanden mellom de to kontinentene blir, som hos Shakespeare, skapt blant annet gjennom meldingskorrespondanse mellom de to verdensdelene:

But the distance and the necessity to transfer their commerce to new ground had the effect of refreshing their images in one another. For him the image of Leila did not resolve but suffered a new and thrilling mutation as it took shape on paper [...] From Prague, Oslo, Berne, this correspondence flowed backwards and forwards [...] (M: 51)

Gjennom beskrivelsen av brevutvekslingen skapes det for det første et helt nytt perspektiv i verket. Fortelleren setter seg selv i et fugleperspektiv og presenterer et stort kart hvor korrespondansene flyter frem og tilbake over store avstander. For det andre etableres det et inntrykk av at Mountolive i større grad er på hjemmebane i den reint språklige kommunikasjonen. Leila befinner seg fast i Egypt, men har en lengsel mot Europa med sin kultur og modernitet. Brevvekslingen foregår på engelsk og fransk, språkene til det imperiet Mountolive representerer. Men *kartet* i seg selv representerer også det europeiske blikket på verden:

Mountolive was mentally unrolling a map of Egypt with its green central spine bounded by deserts, the dusty anomalies of its peoples and creeds [...]; then again the sinuous complex of mountains and dead granite, orchards and plains which were geographically distributed about the map at hazard, boundaries marked by dots. The metaphor from chess was an apposite one. (M: 88)

Når fortellingen finner sted i Egypt, er perspektivet kortsynt og til dels klaustrofobisk. Sett fra Europa er derimot verden som et maktpolitisk kart, sett ovenfra. Både Antonius og Mountolive skifter fokus og perspektiv etter hvilken side av Middelhavet de befinner seg på, et perspektivskifte som her er identisk med fortellerens skifte.

Sjakkbrettmetaforen, som blir brukt i sitatet over, blir også gjentatt flere andre steder i *Mountolive*. Sjakkbrettet er knyttet til den europeiske politiske tenkingen og den utenrikspolitikken som Mountolive selv i høyeste grad er en representant for: Klare linjer, strategi, trekk og mottrekk. Den rasjonelle, politiske kjøligheten og realismen sjakkbrettmetaforen er et uttrykk for, kjenner vi igjen fra den romerske holdningen som Octavian representerer i *Antony and Cleopatra*. Mens Antonius – som Mountolive – er den som lar seg lokke mot det mystiske, flytende og androgyne Alexandria, representerer Octavian det faste og mektige i Roma. Det radikale motstykket til den britiske og europeiske sjakkbrettspolitikken finner vi representert i Narouz Hosnani: «[F]or he saw the world, not so much as a political chessboard but as a pulse beating within a greater will which only the poetry of the psalms could invoke and body forth.»

(M: 231) Men Narouz representerer noe helt annerledes, noe ruralt, og utgjør ikke en like stor politisk trussel som det som unndrar seg klare kategoriseringer. De øvrige egypterne i verket er i ulik grad vestligorienterte og urbane, og er vanskeligere å plassere i det politiske sjakkspillet. Og det er de mest vestligorienterte og urbane blant egypterne som spiller rollen som imperiets farligste motstandere, nemlig Nessim og Justine.

Som i Shakespeares drama er det først og fremst Alexandria som representerer europeernes problem. Byen befinner seg i et spenningsfelt mellom det europeiske og det egyptiske, mellom det kjente og det fremmede.<sup>28</sup> Den politiske kampen som foregår, fortøner seg som en kamp om definisjonen av byens sjel og vesen. Mountolive reflekterer over byen og tenker: «The Alexandrians themselves were strangers and exiles to the Egypt which existed below the glittering surface of their dreams [...] Alexandria was still Europe» (M: 147). At Alexandria *fortsatt* er Europa, peker åpenbart tilbake på byens hellenistiske og romerske fortid. Men det antydes på samme tid at byen har et egyptisk lag som skjuler seg under den observerbare overflaten. Denne dualiteten blir stadig mer utfordrende etter hvert som det britiske imperiet mister grepet om Egypt. Inne i enklaven er grenselinjene i det politiske sjakkspillet, mellom «oss» og «dem», ustabil og flyttes hele veien. Når intrigen strammes til rundt Mountolive og imperiet, bryter etter hvert historien om Antonius og Kleopatra sammen som referanseramme. I stedet blir andre referanser og allusjoner fremtredende; undertekster som i enda større grad handler om Europas møte med det mørke og fremmede.

### ***Det afrikanske mørket trer frem. Igjen***

Michael Diboll (2004) argumenterer for at en av *The Alexandria Quartets* ambisjoner er å gi en kunstnerisk fremstilling av det britiske imperiets skumringsår. Han mener blant annet at den koptiske Hosnani-familien fungerer som en kompleks parodi på europeernes fascinasjon for det mystiske og eksotiske Egypt. Brødrene Nessim og Narouz blir, ifølge Diboll, *forsøkt* fremstilt som inkarnasjoner av søskenparet Isis og Osiris fra den egyptiske mytologien. I myten blir Osiris først drept, men seinere gjenopplivet av Isis. Når Narouz dør i slutten av *Mountolive*, er det imidlertid ingen der til

---

<sup>28</sup> Hosnani-gården – der Leila og Narouz bor – ligger i grenseland mellom Alexandria og Utkant-Egypt, og representerer Egypt på sitt aller mest problematiske, sett med europeiske øyne. Narouz har trukket mot ørkenen og fellesskapet i det rurale, mens broren Nessim har trukket mot byen.

å redde ham fra fortapelsen, og hele den mytologiske rammen for teksten bryter sammen. I Dibolls tolkning fremstår dermed den myten som boken er bygget på som bare en struktur, uten å ha noe dypere innhold, og parodierer dermed de europeiske referanserammene for fremstillingen. Mitt fokus i dette delkapittelet har vært å lese *Mountolive* som bygget på strukturene fra *Antony and Cleopatra*. Jeg er likevel enig med Diboll i at underteksten bryter sammen som referanseramme for europeeren i bokens siste del.

Dette sammenbruddet kan knyttes til den kjente påstanden om at historien blir fortalt av seierherrene. Både Plutark og Shakespeares litterære fremstillinger ender i det vestlige Romas militære og politiske triumf. Durrell skriver derimot om en tid da Storbritannias imperiemakt var på hell. Dette er med andre ord ikke seierherrenes historie. Snarere fremstår Durrells bok som en historie som gjentar seg, ikke som tragedie, men som farse. Blant annet har beskrivelsene av de egyptiske myndighetens trenering av den britiske etterforskningen, samt den utstrakte korrupsjonen, klare farseaktige trekk. Det politiske forfallet desillusjonerer ikke bare *Mountolive*, men også fortelleren, som plutselig ikke lenger skriver en moderne transformasjon av *Antony and Cleopatra*, men en nederlagshistorie med flere farseaktige enn tragiske trekk.

Britenes sviktende grep om kontrollen i Egypt er åpenbart en viktig del av intrigen. Metaforene som blir brukt for å skildre tapet av politisk og byråkratisk kontroll, er ofte knyttet til kroppens forfall, og fremstår som parallelle med Leilas fysiske forfall. Etter hvert som *Mountolive* stiger i gradene og kler seg i mer staselige uniformer, går maktapparatet under ham stadig mer i oppløsning. Samtidig som det blir et voksende gap mellom *Mountolives* offisielle, ytre fremtoning og virkeligheten, trenger det egyptiske laget i stadig større grad gjennom illusjonene om det europeiske Alexandria. Desillusjonen og det fremvoksende mørket rammer først Ludwig Pursewarden – erkeuropeeren – og deretter *Mountolive* selv.

Fremstillingen av timene før Pursewardens erkjennelse av at han har blitt lurt, og hans påfølgende selvmord, bruker flere motiver og allusjoner som bygger en spenning mellom det europeiske og det egyptiske ved byen. Pursewardens tanker blir formidlet i fri indirekte diskurs:

How good the taste of Dubonnet with a *zeste de citron*, with its concrete memory



of a Europe long-since abandoned yet living on unforgotten below the surface of this unsubstantial life in Alexander's shabby capital! Tasting it he thought enviously of Pombal, of the farmhouse in Normandy to which his friend hoped one day to return heart-whole. (M: 162)

Drinken<sup>29</sup> som fremkaller minner fra en annen, tapt tid fremstår som en allusjon til Marcel Prousts berømte Madeleine-kake dyppet i te. Smaken av kaken gjør at gamle minner fra den tapte tiden velter inn over fortelleren Marcel i *På sporet av den tapte tid* ([1913] 1999). Marcells Madeleine-kake er et *spor* som fører ham tilbake til noe som er tapt, men som likevel kan erkjennes ved hjelp av det nærværende sporet. Pursewardens forsøk på å opprettholde myten om Alexandrias europeiske sjel går også gjennom et spor, og en smak av fortiden. Hans påfølgende gatevandring i skumringstiden blir imidlertid en kontrast til denne «nærværsmetafysikken» og symbolsk for hans vei mot undergangen. Etter hvert som mørket senker seg, forsvinner alle synlige spor, og fortellingen må ty til andre litterære referanser for å innramme situasjonen: «[T]he city had once more assumed the true pigmentation of night. Black faces now melted into blackness; one saw apparently empty garments walking about, as in *The Invisible Man*.» (M: 166)<sup>30</sup> Det svarte, språk- og identitetsløse representerer det europeiske blikket på de andre og det fremmede ved byen. Gjennom hele verket er det knapt noen mørke, muslimske egyptere som snakker eller fremstilles som individer. De er usynlige både for de europeiske figurene og i fremstillingen. Referansen til romanen og filmen med den fortellende tittelen *The Invisible Man* reflekterer synet på det mørke, endimensjonale Egypt, og står som kontrast til det mangedimensjonale i både Proust-allusjonen og den mer generelle underteksten *Antony and Cleopatra*.

Pursewardens vandring inn i mørket og usynligheten er ikke bare et pek frem mot hans egen desillusjon og død, men også frem mot hovedpersonen Mountolives desillusjon. Når Mountolive etter mange år møter igjen Leila, kjenner han ikke henne igjen i det hele tatt. Huden er forandret av alderdom og kopper (*smallpox*), og han finner seg selv «confronting something like an animal cartoon figure – an elephant, say.» (M: 281) Møtet med hans elskede markerer det endelige fallet for hans europeiske illusjoner

---

29 Dubonnet er en apéritif som inneholder kinin og ble utviklet for å holde franske fremmedlegionærer i Nord-Afrika friske fra malaria. Dubonnet er også kjent som Dronning Elisabeths favorittdrink. Jfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Dubonnet>

30 *The Invisible Man*: Science fiction-roman av H.G.Wells fra 1897, men kan i tillegg referere til Ralph Ellisons roman *Invisible Man*, som omhandler svart nasjonalisme og identitet.

om Egypt:

Leila had suddenly left him face to face with a reality which, he supposed, had always lain lurking behind the dusty tapestry of his romantic notions. In a sense, she had been Egypt, his own private Egypt of the mind; and now this old image had been husked, stripped bare. (M: 284)

I *Justine* avslører Darley sannheten om sex når han drar til side forhenget på et bordell, og sannheten om at det var Toto de Brunel som ble drept i *Balthazar* blir avslørt når haugen med jakker fjernes etter festen. Dette er første gang Leila viser seg offentlig uten slør etter at hun ble syk, og også denne gang er den konkrete avsløringen et motiv som er symbolsk for en større innsikt i virkeligheten bak illusjonene. Det romantiske og eksotiske bildet av landet blir i stor grad opprettholdt av den under underliggende *Antony and Cleopatra*-teksten som skinner gjennom *Mountolive*. Leilas konkrete avsløring sammenfaller imidlertid med et fullstendig sammenbrudd for relasjonen mellom den viktigste underteksten og den historien som fremstilles.

Etter møtet med Leila velger Mountolive å gå inn i de ukjente arabiske kvarterene i byen. Her er det plutselig en annen Shakespeare-referanse som spiller en rolle: «This world of Moslem time stretched back to Othello and beyond.» Den europeiske assosiasjonen mellom Alexandria og Kleopatra må vike til fordel for en assosiasjon til den mørkhudete Othello (Shakespeare 1996). Maureren Othello har i tragedien blitt en «sivilisert» og nobel venezier, men på samme måte som det hos Durrell utkjempes en kamp om Alexandrias sjel, utspiller det seg hos Shakespeare en kamp om Othellos sjel. Den onde Iago lokker frem Othellos mørke sider, og galskapen trer stadig mer frem i ham. På samme måte viser det europeiserte Alexandria sine mørke og fremmede sider i de ukjente gatene.

I den muslimske delen av byen blir Mountolive dratt stadig lenger inn i det fremmede, hjulpet av en gammel mann som antar at hans motivasjon for å være i området er å oppsøke lysskye, seksuelle tjenester. Plutselig blir den alltid velmenende David Mountolive fulgt inn i et hus hvor han blir overfalt av barneprostituerte.<sup>31</sup> Deres obskøne flokking rundt ham bringer frem enda en *avsløring*, «as if a curtain had been drawn aside» (M: 293). Bak den gardinen han forestiller seg, ser han seg selv på morens fang, mens hun leser for ham fra en billedbok: «[H]e was trying to follow the words as he

---

31 Dette barnebordellet er et gjentakende motiv som på ulike måter dukker opp i alle fire bindene

pronounced them; but his attention was always drawn away to the large colour-plate which depicted Gulliver when he had fallen into the hands of the little people of Lilliput.» (M: 293) Det symbolske i assosiasjonen mellom de barneprostituertes «overfall» og morens høytlesning fra *Gullivers reiser* peker i to retninger. For det første forsterker referansen den tydelige symbolikken som i utgangspunktet ligger i scenen: Egypterne (de små) vender seg mot den store britiske imperiemakten og gjør den bundet og handlingslammet. For det andre viser referansen til Mountolives behov for å forstå det fremmede i lys av det hjemlige og kjente språket. Den eneste måten for europeeren å forstå det *andre* på, er fortsatt med hans egne begreper og referanserammer.

Så langt i dette avsnittet har jeg fokusert på hvordan direkte litterære referanser fungerer i teksten som forsterkninger av den britiske utenrikstjenestens problemer med å forstå det egyptiske laget av byen Alexandria. De utdragene jeg har analysert er imidlertid fortalt gjennom et perspektiv som er tett knyttet til figurene, og til dels i fri indirekte diskurs. På den impliserte forfatterens nivå ligger det en ironisk distanse til britenes romantiske og eksotiske bilde på forholdet mellom seg selv og egypterne. *Akkumulasjonen* av motiver og referanser som underbygger bildet av det egyptiske som svart, usynlig, fremmed og overveldende, bidrar til å fremheve en annen viktig undertekst for *Mountolive* på et forfatternivå: Joseph Conrads *Heart of Darkness* ([1902] 2003). Pursewarden og Mountolives vandringer inn i natten og byens arabiske områder kan sammenlignes med elvturene inn i den mørke, kongolesiske jungelen i Conrads roman. I likhet med Kurtz, Conrads «store geni», går Durrells altoverskyggende figur Ludwig Pursewarden under og dør. Mountolive – som i likhet med Conrads Charlie Marlow bærer fortellingens hovedperspektiv – kommer tilbake fra det store mørket, desillusjonert, men med ny innsikt. Michael Diboll trekker også paralleller mellom Durrells *svartheit* og Conrads afrikanske mørke (2004: 45-88). Han sammenligner dessuten den tvetydige resepsjonen av begge forfatterne. Enkelte kritikere har fremhevet det rasistiske ved underrepresentasjonen av innfødte, mørkhudete individer hos begge forfattere, mens andre har tolket romanene som oppgjør med europeiske, kolonialistiske holdninger.

Jeg mener *The Alexandria Quartet*, og spesielt *Mountolive*, i alle fall må leses som en *problematisering* av det europeiske blikket på Alexandria, Egypt og Afrika. Jeg har argumentert for at *Mountolive* er et forsøk på å fortelle den samme historien som de to foregående bindene gjennom en klarere europeisk modus, hvor *Antony and Cleopatra* er den sentrale underteksten, og får frem flere lag og tidsaspekt. Denne seierherrenes historie bryter imidlertid sammen som referanseramme for fortellerens fremstilling. Forfatteren får dermed frem enda flere lag av Alexandria: Det er ikke lenger bare de europeiske epokene som viser seg gjennom verkets intertekstuelle vev, men også glimt av den arabiske perioden og perioden før Aleksander den Stores grunnlegging av hans egen by rundt den opprinnelige bosettingen Rhakotis. Disse epokene er mørke i den europeiske fortellingen i den forstand at de ikke er fortalt om, og europeeren må derfor beskrive dette *terra incognita* i lys av europeiske referanser og allusjoner som tematiserer det mørke og usynlige.<sup>32</sup> Dette tolker jeg som en problematisering av fortellerens vestlige modus. Jeg tolker det også som en utfordring av hele den tradisjonelle europeiske fremstillingen av Alexandria, slik den blant annet er representert av Plutark og Shakespeare, og viser at disse perspektivene ikke lenger har gyldighet i en tid da imperiet er på vikende front. De nye referansene og allusjonene som trenger seg inn i fremstillingen av historien, og det konkrete mørket som kommer frem i byen, forsterker hverandre gjensidig. Byens betydning og fortidige dimensjon blir slik ytterligere utvidet, da gjenfortellingen skriver frem lag av tid som strekker seg utover det de europeiske fortellingene tradisjonelt har formidlet.

### **Byen, tiden, rommet – og romanen**

Så langt i analysen har jeg argumentert for at *The Alexandria Quartet* fremstiller fortellerens utvikling fra en naiv tilstand til dypere innsikt på narrasjonsnivået, og for at romanen danner en palimpseststruktur hvor den samme historien fortelles i flere lag. I denne lag på lag-strukturen er det ikke bare tekster som blir skrevet oppå andre tekster; det kommer også til syne flere undertekster som har sine røtter i Alexandrias historie, slik at romanens bruk av intertekstuelle referanser får en helt spesifikk funksjon: Å systematisk bygge ut verkets og byens fortidsdimensjon ved å skrive frem stadig nye lag

---

32 E.M. Forster avfeier for eksempel den arabiske perioden som fullstendig mørk og uvesentlig over et par linjer i *Alexandria: A History and a Guide*

av tid. Nå vil jeg først argumentere for at palimpsestrukturen gjør den romlige dimensjonen viktigere enn den temporale i de tre første bindene. Deretter vil jeg argumentere for at palimpseststrukturen gjenspeiler både byens realhistorie og den tradisjonelle vestlige «fortolkningen» av byen. Til slutt vil jeg argumentere for at sammenvevningen av byen og romanen gir Alexandria en stadig mer symbolsk betydning.

### ***Palimpsestromanens romlige dimensjon***

Durrell skriver selv at romanprosjektet hans er et forsøk på å skrive en roman med tre dimensjoner som er rom, og én som er tid, altså basert på Einsteins relativitetsteori. Men for eksplisitt å skille sine egne romaner fra tidligere modernistisk litteratur understreker han: «This is not Proustian or Joycean method – for they illustrate Bergsonian "Duration" in my opinion, not "Space-Time".» (B: 9) Det er et åpenbart trekk ved firebindsverket at den spiller på relativitetsteoriens fire dimensjoner, men det er i en relativt enkel forstand. Så langt er de tre «romdimensjone» av verket behandlet i analysen. Hva er så det særegne ved romdimensjonen, og hvilken betydning har den?

De tre første bindene representerer tre ulike forsøk på å forstå det nærværende i byen i lys av det fraværende, og omvendt. Eller litt enklere sagt: Fortelleren forsøker å fremstille sin historie som en del av en kontinuitet som strekker seg over den historiske tiden. Hans forsøk mislykkes imidlertid fordi det det fortelles om, stadig viser seg å være noe annet enn det det tilsynelatende er. Cleas maleri – som er et av de sentrale kunstmotivene i verket – fungerer som et symbol for kunstens møte med virkeligheten. Darley skriver i *Balthazar*: «On the day this picture was taken, Clea's painting was interrupted by a kiss, as Balthazar says.» (B: 28) Portrettet av Justine, som aldri blir fullført fordi den portrettede av ukjente grunner kysser kunstneren, er et motiv som også dukker opp igjen seinere. Maleriet kan tolkes som en analogi til palimpsestromanen selv: Et fysisk kunstverk som fremstilles lag på lag, men som aldri får frem helheten. Denne analogien understøttes seinere i åpningen av *Clea*: «An ancient city hanging under the *brush-strokes* of thoughts which besieged meaning, clamouring for identity» (C: 11, min uth.) Likevel: Jo flere lag som legges oppå, desto tydeligere kommer betydningen av bakgrunnen – underteksten – frem. For eksempel er historien om Antonius og Kleopatra en viktig del av *The Alexandria Quartets* bakgrunn helt fra begynnelsen av, men det er

først i *Mountolive* den blir helt tydelig som «bærende» undertekst. Men som tilfellet er også med Cleas maleri, fullbyrdes ikke fortellerens kunstneriske visjoner, da virkeligheten tar uventede vendinger.

Som jeg var inne på i forrige delkapittel, er Durrells litterære metode annerledes enn Prousts, slik forfatteren selv uttrykker det. Fortelleren, enten det er Darley, Balthazar eller en anonym tredjepersonsforteller, synes hele tiden å forsøke å se etter sine objekter som spor av en historisk fortid. Men det som ser ut som et *proustiansk spor* som kan lede mot en dypere innsikt i den tiden som ikke lenger eksisterer, viser seg igjen og igjen å være *blindspor*. Undertekstene, som representerer fortidens historier, kommer til syne gjennom allusjoner, referanser, figurer og strukturer. Det er imidlertid for eksempel ingen av de litterære figurene som inkarnerer noen historiske figurer i hele sin bredde, selv om de fleste har trekk som assosieres med skikkelser fra byens fortid. Justine, mer enn noen andre, står nærmest frem og roper på å bli tolket som en moderne Kleopatra slik hun blir fremstilt av fortelleren: «[H]ow pliantly feminine this most masculine and resourceful of women could be.» (J: 20) Mens Shakespeares Kleopatra ender sin tragiske historie «well done, and fitting for a princess / Descended of so many royal kings» (1988: 1035), ender Justines historie som en latterlig og parodisk farse. Likevel kommer de mange lagene av fortidens undertekster til syne, delvis og i glimt, for deretter så å si å legge seg som sediment i bunnen av verket.

Når det skrives tekst oppå tekst, samtidig som flere lag med undertekster blir liggende oppå hverandre under den skrevne teksten, blir romanen et kumulativt prosjekt. Det skapes dermed et stadig større spenn mellom overteksten og undertekstene, med sin mange mellomliggende lag. Durrells bruk av den stadige gjenskrivingen som litterært grep, i kombinasjon med den komplekse bruken av intertekstualitet, gjør at det skapes en litterær verden hvor *rom* er den viktigste dimensjonen. Med det mener jeg blant annet at det lange tidsspennet i intrigen knapt nok kommer frem i fremstillingen. Men også – og viktigere – at mange ulike tidsdimensjoner systematisk skrives frem gjennom en historie som isolert sett dekker mellomkrigsårene, men som gjennom gjenfortellingen og allusjonsrikdom får frem glimt av en rekke epoker: Ikke bare Alexandrias antikke storhetstid, men også eldre og yngre byepoker, samt hele den vestlige moderniteten fra renessansen og frem. Det er ikke noe

nærværende som gir fortelleren «tilgang» til den tapte tiden, slik det er det for Prousts Marcel. Den tapte tiden ligger i stedet gjemt i de ulike lagene under verkets overflate og sameksisterer i den narrative tiden. Jo flere lag som tilføres palimpsestromanen, desto mer omfattende blir dens romlige dimensjon.

### ***Sivilisasjoner og romanens sykliske tid***

Verkets struktur korresponderer med den reelle byen Alexandria på to sentrale måter: Som parallell til byens realhistoriske veksling mellom vekst og fall, og som en forlengelse av den tradisjonelle vestlige fremstillingen av byens historie. Kulturelt og historisk knyttes det svært mange sivilisatoriske assosiasjoner til Alexandria, og byen som motiv representerer helt klart en sivilisasjon som i europeiske øyne er reist, tapt, gjenvunnet og tapt på ny. Durrells allusjoner og referanser går altså i all hovedsak tilbake til byens antikke storhetstid, da byen var et senter for religiøs og vitenskapelig tenkning, spesielt knyttet til det legendariske biblioteket. Ødeleggelsen av storbyen gjennom flere kriger, og nesten 1000 år med muslimsk-arabisk styre, ligger som et teppe over alle synlige tegn på tidlig høykultur. Den byen som skildres av Durrell, er en ny, moderne sivilisasjon, utviklet av Mohammed Ali fra tidlig 1800-tall og fremover. Det lagvise i verket korresponderer med andre ord også klart med den historiske byen, og det mørket som preger siste del av *Mountolive*, kan tolkes som et forvarsel om at byen står overfor en ny kommende «mørketid» uten europeisk innflytelse.

Men det er viktig å påpeke at *The Alexandria Quartet* ikke bare handler om Alexandria i seg selv, men også byens kulturarv, spesielt slik den har blitt brukt i den europeiske renessansen. Som jeg har argumentert for over, er både Giordano Brunos og Shakespeares bruk av byens intellektuelle arv sentrale undertekster i Durrells verk. Gjennom disse koblingene blir også den vestlige moderniteten og dens egyptisk røtter et viktig motiv i *The Alexandria Quartet*. I likhet med moderniteten er verket bygget på de usynlige ruinene av Alexandria. På samme tid er det også tale om en undergangshistorie, hvor det britiske imperiet mister sitt grep og det mørke laget ved Alexandria og Egypt på nytt trer frem. Den konteksten de tre første bindenes historie og deres narrasjon står i, er dessuten Hitler-Tysklands fremmarsj og opptakten til 2. verdenskrig. Dette er bare så vidt nevnt som en ytre ramme for intrigen, men er likevel en viktig ramme. Krigen blir et tydeligere motiv i *Clea*, hvor også det europeiske sivilisasjonssammenbruddet blir

tydeligere understreket: «Both knew that the silence we observed was one of pain for the fall of France, an event which symbolised all too clearly the psychic collapse of Europe itself.» (C: 36)

I tillegg til den lagdelte strukturen som kjennetegner både Alexandria og verket – hvor flere lag med tapt tid sameksiterer, skjult under overflaten – finnes det altså også korrespondanser til hele den vestlige moderniteten. Tre store bevegelser ser ut til å henge sammen innen romanverket: Historien om Alexandrias vekst og fall, historien om Vestens moderne vekst og fall, og verkets bevegelse mellom illusjon og desillusjon på narrasjonsnivået.<sup>33</sup> I denne komplekse strukturen, som har betydning på mange nivåer på en gang, får byens historie en funksjon som i stadig større grad bygger opp under de to andre historiene. Historien gjentar seg igjen og igjen, men inntar nye former i de ulike lagene med tid som legges oppå hverandre. Vekslingen mellom vekst og fall på flere ulike plan underbygger det sykliske ved fremstillingen i palimpsestromanen. Det sykliske ved fremstillingen av historien i verket, blir gjennom den intertekstuelle veven ikke bare et formeksperiment, men også en gjenspeiling av Alexandrias og Vestens sivilisasjonshistorie, slik Durrell ser det.

Selv om fortelleren i verkets tre første bind ikke lykkes i sine forsøk med å se sin egen historie som et *kontinuum* av fortidens historier, utkrystalliserer det seg en større mosaikk av historier og undertekster på verkets forfatternivå. I denne mosaikken fremstår Alexandria som den kilden alle de mange undertekstene springer ut fra, mens teksten samler dem igjen i én ny historie og i ett «utsnitt». På den andre siden er det, som vi har sett i de foregående delkapitlene, *bruddet* og *diskontinuiteten* som utgjør forfatterens viktigste grep, slik at fortiden ikke harmonerer med nåtiden. I stedet for at fremstillingen gjenspeiler en historisk, lineær kontinuitet, gjenspeiler den byens sykliske sivilisasjonshistorie gjennom verkets ulike lag.

### ***Byen og det litterære prosjektet***

Joseph Frank hevder i essayet «Spatial Form in Modern Literature» ([1946] 1991) at romlige former har blitt viktigere enn tid i 1900-talls litteraturen. I essayet utfordrer han

---

<sup>33</sup> Denne gjentakende kollisjonen mellom fortellerens illusjon og nye tilnærminger til virkeligheten kommer enda mer tydelig frem i *Clea*: «These pictures seemed to me to represent the city as I would see it again. But I was wrong – for each new approach is different.» (C: 23-24)



den klassiske inndelingen av kunstartene som Gotthold E. Lessing gjør i «Laocoön» ([1766] 2003). Lessing kategoriserer malerkunsten som fremstilling av rom, mens litteraturen – ettersom den må fremstille begivenheter suksessivt – har en form som nødvendigvis er basert på tid. Frank hevder på sin side at den modernistiske litteraturen forsøker å bryte med denne «lovmessigheten» ved å overskride det narrative ved hjelp av ulike sammenknytninger som ikke avhenger av tekstens kronologiske fremstilling. Frank skriver om en *moderne sidestilling* av ordgrupper og tidsaspekt som forsøker å frigjøre seg fra den litterære suksessjonen og gi en synkron effekt. Han trekker som eksempel frem Proust, som skriver frem et bilde av fortiden gjennom en plutselig epifani som bryter inn i sansningen på nåtidsplanet. Som jeg har påpekt ovenfor, er dette ikke et kjennetegn ved Durrells litterære prosjekt. Frank eksemplifiserer også tendensen til romliggjøring i litteraturen med teknikkene til Pound, Eliot og Joyce. Deres svar på den samme utfordringen er ifølge Frank å la sine moderne figurer inkarnere, videreføre eller få sin betydning fra historiske og mytologiske prototyper. På den ene siden illustrerer de grunnleggende menneskelige egenskaper og viser frem en kontinuitet. På den andre siden er det, hevder Frank, et klart ironisk forhold mellom de moderne litterære figurene og deres forgjengere.

Dersom vi tar Franks tolkninger for gitt, ser vi klare likhetstrekk mellom de tre sistnevnte og Durrell. Den dualiteten Frank beskriver hos de litterære figurene, finner vi igjen i *The Alexandria Quartet*. Slik jeg nevnte, fungerer for eksempel Justine som en moderne Kleopatra, men på en ironisk måte. Durrells verk har også på et mer overordnet nivå likhetstrekk med Joyces *Ulysses* ([1922] 1993).<sup>34</sup> Gjennom tittelen på og kapittelinnndelingen i Joyces storverk, viser han at det er bygget rundt *Odyseen* som undertekst. Samtidig fremstår Shakespeares liv og diktning som vel så viktige undertekster for *Ulysses' innhold*. Både i Durrells og i Joyces verk er det også ved nærmere analyse en ironisk disharmoni mellom overtekst og undertekst. Det Frank kaller sidestilling av ulike tidsaspekt, tolker jeg dithen at det også kan gjelde på dette nivået. Da blir det desto tydeligere at intertekstualiteten bidrar til en slik sidestilling, ikke bare når det gjelder tekstens figurer, men også når det er snakk om teksten selv.

---

34 Siden Durrell setter sin egen roman i kontrast til Joyce' litterære utfordring av tradisjonell tid/rom-forståelse er det sannsynligvis mest naturlig å trekke frem *Ulysses* som eksempel til sammenligning, selv om *A Portrait of an Artist as a Young Man* tematisk nok har flere fellestrekk med *The Alexandria Quartet*

Et par viktige punkter skiller imidlertid Joyce og Durrell. For det første bidrar den stadige gjenskrivingen av historien hos Durrell til at prosjektet blir mer utpreget kumulativt, hvor stadig flere lag med tid sidestilles i det samme utsnittet med tid etter hvert som historien gjenfortelles. *Ulysses* fremstiller én dag i Dublin, men historien blir tross alt bare fortalt en gang. For det andre skiller de to byene seg fra hverandre som litterære motiver. Joyces Dublin fremstår i denne sammenhengen som et ironisk motiv som understreker disharmonien mellom Odyssevs' reise gjennom Middelhavet og Blooms gatevandring i Dublin. Dublin er ikke «en gang» London, der Shakespeare hadde sin karriere. *The Alexandria Quartet* fremstiller altså en by som i langt større grad er opphavet til verkets egne undertekster. Det moderne Alexandria er ikke en størrelse som står i et ironisk forhold til andre byer og steder, men er snarere nærmest som en gigantisk bok *i seg selv*. Darley skriver i *Balthazar*:

Even the place-names on the old tram-routes with their sandy grooves of rail echo the unforgotten names of their founders – and the names of the dead captains who first landed here, from Alexander to Amr; founders of this anarchy of flesh and fever, of money-love and mysticism. Where else on earth will you find such a mixture? (B: 151-2)<sup>35</sup>

Den kumulative opphopningen av undertekster og lag av tid fremstilles hele veien slik som i dette sitatet, nemlig enten som knyttet til byen under overflaten, eller som ekko av denne. Etter hvert som verkets romlige dimensjon stadig vokser og blir mer ekspansiv, blir også Alexandria som motiv stadig voksende. Durrells kumulative prosjekt gir større og større betydning til Alexandria. På den måten fremstår byen som motiv i stadig større grad som en litterær konstruksjon. I likhet med verket selv blir den et uoverskuelig vev av historier som lag på lag er representert i én romlig størrelse. Fremstillingen av byen overskrider dermed all realisme, og byen kan dermed heller ikke lenger leses bare som bilde på en moderne virkelighet som utfordrer fortellerens illusjoner, perspektiver og modus

Jeg har argumentert for at både byen og palimpsestromanen fremstår i stadig større grad som kumulative størrelser etter hvert som teksten skrider frem. Byen blir dermed ikke lenger bare en arena hvor fortelleren forsøker å finne en dypere forståelse av

---

35 Amr ibn Al-Asi var leder for den muslimske invasjonen av Egypt i 641

virkeligheten og tiden, og heller ikke bare en moderne virkelighet som kolliderer med fortellerens illusjoner. Snarere utkrystalliserer forfatterens ekspansive romanprosjekt seg, og Alexandria blir en gjenspeiling av dette, slik jeg flere ganger har understreket. Selv om verket og byen i stadig større grad fremstår som palimpsester, eller som romlige størrelser med lag på lag av tid, er det imidlertid fremdeles uklart hva som er denne formens relasjon til verkets kunst- og forfattertematikk. Denne dimensjonen kommer først klart frem i verkets siste bind, hvor også den symbolske siden ved Alexandria blir helt tydelig.

## 4 Symbolsk landskap: Gjenfødselen ut av byens ruiner

I *Clea*, *The Alexandria Quartets* siste bind, er det det symbolske som dominerer, mens de tre første bindene er preget av en form for realisme, i alle fall på historienivået. I dette siste analysekapittelet vil jeg argumentere for min tredje delhypotese, nemlig at byen får en symbolsk status i forbindelse med fortellerens tilblivelse som forfatter. Jeg vil for det første vise at Darleys realisering av sin egen forfatterdrøm henger sammen med hans forsoning med og frigjøring fra den litterære tradisjonen. Dernest vil jeg argumentere for at den modne Darleys poetikk og symbolbruk er bygget rundt den egyptiske myten om død og gjenfødsel. For det tredje vil jeg vise at Alexandria i *Clea* historisk sett representerer en syklus av død og gjenfødsel, av ødeleggelse og gjenskapelse, og dermed fungerer som en parallell til Darleys egen gjenfødsel som forfatter. Jeg vil utdype min argumentasjon ved å sammenligne Durrells symbolikk med Eliots, slik den fremstår i *The Waste Land*. Avslutningsvis vil jeg argumentere for at forholdet mellom byen og øyen i *The Alexandria Quartet* fungerer som en metafor for forholdet mellom den kollektive tradisjonen og Darley som individuell forfatter.

I *Clea* er fortellingen nesten uten intrige, i alle fall sammenlignet med *Mountolive*. Handlingen er lagt noen år seinere enn i de tre første bøkene, og Darley returnerer til Alexandria rundt 1940, etter utbruddet av 2.verdenskrig, for å treffe sine venner: «What new aspects of them would I discern after this time-lapse, when once more I had been caught up in the ambience of a new city, a city now swallowed by war?» (C: 12) På nåtidsplanet har han i utgangspunktet gitt opp sine ambisjoner om å bli forfatter. Etter tur treffer han sine gjenlevende venner som han tidligere har skrevet om, og får både utdypet deres historier og revurdert sine inntrykk av dem nok en gang. I denne sammenhengen er det to episoder som er relevante. Han treffer den blinde Liza Pursewarden (som i mellomtiden har blitt sammen med David Mountolive), og hun ber ham om å lese en samling brev fra hennes avdøde bror, Ludwig. Ludwig Pursewarden har innstendig bedt henne om å brenne brevene, men hun vil ha Darleys vurdering om hva hun bør gjøre med dem. Darley leser brevene og anser at de utgjør et litteraturhistorisk mesterverk, men beslutter likevel sammen med Liza å brenne dem. For øvrig er handlingen sentrert rundt Darleys gjensyn med Clea, som han innleder et seksuelt

forhold til. De to tilbringer varme dager på en liten paradisisk øy utenfor byen. Mot slutten blir Clea ved et uhell truffet i hånden av en harpun, og hun er nær ved å drukne. Darley viser da for første gang i verket handlekraft og redder henne ved å skjære av henne hånden. Etter hendelsen reiser han tilbake til den øyen han i utgangspunktet skrev fra og innser at han likevel kan være en forfatter, samtidig som Clea i byen har fått en ny håndprotese, som gjør at også hun får realisert sin drøm om å bli en god maler. Romanverket avsluttes med at Darley endelig begynner sitt litterære prosjekt: «I wrote: "Once upon a time..." And I felt as if the whole univers had given me a nudge!» (C: 282)

### **Tilblivelsen av Darley som forfatter**

Historien er altså igjen formidlet gjennom Darley som førstepersonsforteller. Fortellerperspektivet er retrospektivt, slik at Darley ser tilbake på sin egen tilblivelse som forfatter på narrasjonsnivået. Det relativt store spranget i tid mellom historienivået og narrasjonsnivået blir blant annet markert med enkelte innskutte parenteser i fortellingen: «(A week later she would telephone Clea and say: "Dear God, how coarse he has become.["]）」 (C: 51) Et annet aspekt ved boken er at den impliserte forfatteren som fører fortelleren mot nye innsikter ved hjelp av en ironisk distanse mellom forfatter og forteller, er langt mindre til stede enn for eksempel i *Justine*. I stedet er det tilsynelatende Darley som er «herre» over teksten, og fører *seg selv* mot nye innsikter på romanens historienivå. En av innsiktene er at hans jakt etter fakta og den objektive sannheten har vært fåfengt, ettersom historiene endrer seg fra gang til gang, avhengig av hvem som forteller ut fra et gitt perspektiv. Som det kommer frem av resymeet ovenfor, fremstår de konkrete hendelsene på historienivået som svært tydelig symbolske. På et narratologisk nivå tolker jeg dette slik at selve fortellingen er representativ for en poetikk som ligger nær opp mot den modne Darleys ideal. Det vil si at fortellingen vektlegger det symbolske fremfor det realistiske ved historiefremstillingen, og at en av Darleys innsikter i seg selv er at en historie kan fortelles på mange ulike måter. Det ser nærmest ut til at han i dette bindet har *valgt* å fortelle historien i en symbolsk modus. Jeg leser det derfor slik at det aller meste i boken blir metaforisk og symbolsk for Darleys vei mot en *litterær identitet*, selv når den litterære tematikken ikke er eksplisitt.

Veiledermotivet, som stod sterkt i *Balthazar*, blir igjen viktig i *Clea*. Det er

imidlertid ikke lenger den religiøse veilederen Balthazar som er Darleys mentor. Snarere er det hans kunstnerkollegaer Clea og den avdøde Pursewarden som får klare veilederroller. Pursewarden, som gjennom hele verket fungerer som en kunstnernarr, får posthumt omsider formidlet sine skrifter i direkte form gjennom kapittelet «My conversations with Brother Ass», som er et utdrag fra hans notatbok. «Brother Ass» er Darley selv, og Pursewarden henvender seg til ham som en bedrevitende farsfigur. Hans tekstmonolog er kryptisk, men tar til orde for en kunstnerisk frigjøring av selvet fra seg selv og en bejaende holdning til kunsten og livet. Far/sønn-forholdet mellom de to understrekes av Pursewardens snakk om at hver generasjon både gjentar fortidens mønstre og gjensker noe nytt: «The fact of an artist being born affirms and reaffirms [the act of yea-saying] in every generation.» (C: 140) D.H. Lawrence fremstilles flere ganger gjennom verket som Pursewardens «far», som han både beundrer og samtidig latterliggjør. I sin monolog med Darley snakker han eksplisitt om Lawrences diktning: «Yet in *The Man Who Died* he tells us plainly what must be, what the reawakening of Jesus should have meant – the true birth of free man.» (C: 141) Pursewarden mener Lawrence i sin novelle forsøker å frigjøre Jesus fra *Det Gamle Testamentets* tvangstrøye, og lar ham bryte ut fra den gamle, kollektive tenkningen ved å erkjenne hvilket fantastisk sted den fysiske verden er. Pursewarden fungerer som en farsfigur og som en profet for verkets grunnholdning, men er på den andre siden den Darley selv mest av alt trenger å frigjøre seg fra for å bli en forfatter. Dialektikken mellom å forsone seg med og hente visdom fra de døde, og samtidig bryte løs fra sine forgjengeres bånd, speiles her på flere nivåer: Jesu forhold til det gammeltestamentlige, Pursewardens forhold til Lawrence, og Darleys eget forhold til Pursewarden.

Clea er på sin side den levende veilederen som selv er på leiting etter sin kunstneriske identitet. Mens Pursewarden er den nærmest autoritære farsfiguren, er Clea den som faktisk fører Darley rundt i byen:

There is another tableau I want you to see, of a different kind. You see, Darley, I wanted to recompose the city for you so that you could walk back into the painting from another angle and feel quite at home – though that is hardly the word for a city of exiles, is it? (C: 89)

Clea fremstår som en representant for den nye kunstnergenerasjonen, en generasjon som skaper sine nye perspektiver på byen og dens historie. Darleys to veiledere

representerer henholdsvis de døde og de levende, det gamle og det nye, to størrelser som sameksisterer. Men en sentral del av *Cleas* tematikk er at de døde eksisterer som en del av det kollektive som Pursewarden ville frigjøre seg fra, men som han nå har blitt en del av. De døde og deres historier viser seg gjennom undertekstene som skrives frem i palimpsestromanen, men forblir «levende» bare i de skjulte lagene under byen og teksten. Assosiasjonen mellom de døde, det kollektive og tradisjonen blir etablert blant annet når Darley ser et bilde av den avdøde brigardier Maskelyne, «this obscure faded figure in the photograph»: «Was it not, I wondered, a story of success – a success perfectly complete within the formal pattern of something greater than the individual life, a tradition?» (C: 232) Denne aksepten av tradisjonen som noe større enn den individuelle skjebne, kombinert med de levendes behov for å gjenskape seg selv ut fra tradisjonen og å endre den, leser jeg som en grunnstein i verkets poetikk.<sup>36</sup> Den frigjøringen som tilhører hver generasjon i Durrells verk, skiller seg imidlertid fra det høymodernistiske imperativet «make it new»: «One speaks of change, but in truth there was nothing abrupt, coherent, definitive about it. No, the metamorphosis came about with comparative slowness.» (C: 235) Den endringen Darley beskriver fra generasjon til generasjon, fremstilles ikke som et brudd med fortiden, men som en langsom og gradvis prosess.

Durrell-kritikerne tar ofte Pursewardens kryptiske og paradoksale utsagn om kunsten for å være Durrells egne. Det er god grunn til å hevde at Pursewardens rolle som narr og uromoment på både historienivået og narrasjonsnivået er en parallell til Durrells egen rolle som implisert forfatter. Men det er på den andre siden vanskelig å overse det svært symbolske i at Darley (og Liza) på Pursewardens egen oppfordring brenner hans brev og store mesterverk. Dette symbolske fademordet representerer både Darleys anerkjennelse av de dødes storhet og direkte innflytelse på ham på den ene siden, og hans frigjøring fra dem på den andre. Brenningen representerer hans *mulighet* til å fødes som forfatter ut av asken til den litterære tradisjonen i sin helhet, lik en Fugl Føniks. Forholdet mellom de døde og de levende har altså ikke bare betydning som en forståelse

---

36 Dette spiller også klart på T.S. Eliots essay «Tradition and the Individual Talent» (Eliot [1919] 1991). Eliots essay, hvor han blant annet argumenterer for en kritikk som ser diktningen som upersonlig og tradisjonen som en levende del av samtidsdiktningens nåtid, samtidig som nye tekster – dersom de er gode nok – endrer hele den tradisjonen de springer ut fra. Eliots dynamiske forståelse av forholdet mellom tradisjonen og det litterære talentet fremstår på mange måter som en parallell til *Cleas* estetiske «konklusjoner».

av historisk utvikling, men først og fremst en betydning for verkets kunst- og forfattertematikk.

### **Isis og Osiris, og myten om gjenfødelse i verket**

Den egyptiske myten om Isis og Osiris finnes i mange varianter, men i korte trekk går den ut på at søskenparet også var mann og kone, helt til deres felles bror Seth drepte Osiris og kuttet ham opp i 14 biter, som han spredte over hele Egypt. Isis reiste rundt hele landet for å samle delene av sin bror og ektemann, og fant alle unntatt penis hans. Hun laget da en avstøpning av den, samlet alle bitene i bandasjer og greide på magisk vis å gjenopplive ham til et levende liv blant de døde. Osiris ble siden konge i dødsriket. Sammen fikk Isis og Osiris sønnen Horus som ble trent opp av sin far fra underverdenen til å bli konge for de levende og å hevne seg på Seth. Myten om Isis og Osiris er et viktig grunnlag for de egyptiske begravelseritualene og kulten rundt de døde, slik den er beskrevet i *Den egyptiske dødeboken*. Ifølge forordet til Saphinaz-Amal Naguib og Eldrid Johansen i den norske utgaven (2001), beskriver *Dødeboken* hvordan ordenes magiske kraft gir den avdøde fornyet liv, slik at den døde kan bevege seg fritt etter egen vilje i det hinsidige, slik Isis ga liv til Osiris i myten. Isis, Osiris og Horus representerer syklusen liv, død og gjenfødelse, og var tradisjonelt knyttet til årstidenes gang.

Det er ikke vanskelig å finne allusjoner til Isis og Osiris-myten i *Clea*, men Liza Pursewarden refererer også direkte til den når hun beskriver sitt incestuøse forhold til sin bror: «That was why he was pleased to come there to Egypt, because he felt, he said, an interior poetic link with Osiris and Isis, with Ptolemy and Arsinoë – the race of the sun and the moon!» (C: 191) Carol Peirce skriver også utførlig om de intertekstuelle referansene til denne myten i artikkelen «That 'One book over there, a Plutarch': Of Isis and Osiris in *The Alexandria Quartet*» (1990). Jeg vil ikke gjenta Peirces utgreiing, men se på et par viktige punkter som hun trekker frem. Den Plutark-boken det refereres til i tittelen over – som selv er et sitat fra Lizas barndomsskildring i *Clea* – er åpenbart hans tekst «Om Isis og Osiris». I denne utgaven av myten tolker Plutark fortellingen i lys av sin egen hellenistiske samtid og kultur, et typisk eksempel på den såkalte *interpretatio graeca*.<sup>37</sup> Plutark fremhever selv at myten reflekterer en særlig type sannhet, på lik linje

---

<sup>37</sup> Jfr forord i (Naguib og Johansen 2001), samt (Plutark 2001). Det er viktig å huske på at den egyptiske sivilisasjonen og mytologien var nesten 3000 år gammel på Plutarks tid. Navnet «Clea» er for øvrig selv



med matematikken. Myten ble også seinere gjenfortolket i renessansen og opplysningstiden ut fra samtiden. Som Carol Peirce redegjør for, er det svært mange allusjoner og strukturer som kan tyde på at *Clea* er tenkt som en ny gjenfortolkning av myten, en tolkning som er «'classical' – for our time». Det Peirce imidlertid ikke legger vekt på, er *forskjellene* mellom Isis og Osiris som undertekst og romanverket som overtekst. I likhet med de undertekstene jeg drøftet i forrige kapittel, er det også i denne sammenheng betydelige avvik på historienivået som gjør at overteksten ikke passer inn i undertekstens skjema. Blant annet blir ikke Pursewarden drept av noen andre enn seg selv. Hans søster Liza søker ikke tilbake til ham, men lever lykkelig med Mountolive. Den som faktisk ville ha barn med Pursewarden, var Clea, men det lyktes hun aldri med. I siste bind fører imidlertid ikke denne kollisjonen mellom undertekstens mønstre og verkets egen samtid til noen desillusjon hos fortelleren, men snarere til optimisme.

Selv om *historien* om Isis og Osiris ser ut til å være transformert til det ugjenkjennelige, er den egyptiske *myten* om liv, død og gjenfødelse en undertekst som er bærende for romanverket og dets kunsttematikk, uavhengig av de konkrete avvikene jeg trakk frem. Denne innsikten kommer eksplisitt frem i Darleys refleksjoner:

It was only now [...] that I realised that poetic or transcendental knowledge somehow cancels out purely relative knowledge [...] Blind as a mole, I had been digging about in the graveyard of relative fact piling up data, more information, and completely missing the mythopoetic reference which underlies fact. (C: 176)

I verkets mytopoetiske struktur blir fortidens tekster så å si gjenopplivet gjennom bruken av allusjoner og referanser, men kommer ikke frem i overteksten og blir, slik som de døde menneskene i myten, værende levende til stede i tekstens «underverden». De døde er en forutsetning for nytt liv, noe den avdøde Pursewardens veiledning symboliserer. Men den levende Darley erkjenner altså at han, som del av en dypere mytologisk virkelighet, også må finne en måte å frigjøre seg fra de døde tekstene på og bli selvstendig. I sitatet ovenfor bekrefter Darley det inntrykket som er skapt gjennom fortellingen: Fortelleren går seg vill i fortidens historier og perspektiver i jakten på «sannheten» på en slik måte at han selv blir fanget i jungelen – eller mer treffende: bylabyrinten – av tegn. Han har dermed gått glipp av den store fortellingen som

---

en referanse til en prestinne ved orakelet i Delfi som var Plutarks nære venn og den personen han henvender seg til i «Om Isis og Osiris» for å forklare myten

gjennomsyrrer det romanverket han forsøker å skrive, som altså er myten om gjenfødselen.

Det å ikke gå seg vill i fortidens historier, men å frigjøre seg fra de døde og skape noe nytt er imidlertid ikke lett i en by hvor historiene fins overalt. Darleys erindring av at Clea og han selv var på besøk i et egyptisk gravkammer - «those strange subterranean resting-place of Alexandrians long dead» (C: 228) – får en symbolsk funksjon når Darley beskriver hvilke innsikter han har kommet til som forfatter. Etter den korte scenen i gravkammeret, beskrives deres tilbakekomst til byens lyse overgrunn med referanse til solguden Ra, som i *Dødeboken* kommer ut av Osiris, noe som er et metaforisk bilde på at livet oppstår av døden.<sup>38</sup>

So the sun-god must have risen, shaking himself free from the damp clutch of the soil, smiling up at the printed blue sky which spelt travel, release from death, renewal in the of life of common creatures. / *Yes, but the dead are everywhere. They cannot be so simply evaded. (Ibid., min uth.)*

Jeg fremhevet ovenfor Darleys brenning av Pursewardens brev som en del av den symbolske frigjøringen fra de døde, fra tradisjonen. Men ettersom de døde finnes overalt, er denne symbolhandlingen tilsynelatende ikke nok. Intrigens klimaks er knyttet til Darleys eneste virkelig aktive handling i hele verket, nemlig hans redningsaksjon da Clea blir truffet av en harpun og blir sittende fast i et gammelt skipsvrak. Han skjærer av henne hånden, får henne opp og begynner livredning: «It must have hurt, as the first few breaths hurt a newly born child. The body of Clea was protesting at this forcible rebirth.» (C: 252) Først etter han har greid å skape nytt liv av det døde, greier Darley å bli en forfatter selv. Dette kan leses som en parallell til det som i stadig større grad fremstår som Durrells prosjekt i *The Alexandria Quartet*: Kunstverket er ikke bare en utgraving av de mange lagene med historie og tradisjon, og heller ikke bare en undergraving av fortidens undertekster. Det er også en utvikling av en ny form, hvor fortidens historier og tidsaspekt gis nytt liv gjennom den palimpsestromanen som vokser frem. På dette helhetsnivået blir Alexandria og den «moderne myten» om *det gylde landet* helt sentral.

---

38 Jfr: (Naguib og Johansen 2001: XXXVIII)

## ***Det golde landet som metafor i verkets tematikk***

Jeg er enig med Carol Peirces påstand i «'Wrinkled deep in time'...», nemlig at «the waste land journey is the central metaphor» i *Clea* som helhet (1987: 495). Peirce har også i en annen artikkel (1995) skrevet mer utførlig om tilknytningspunktene mellom *The Alexandria Quartet* og T.S. Eliots *The Waste Land*. Parallellen til et av det 20. århundrets viktigste verk kaster vesentlig lys over bymotivet hos Durrell. Den klareste parallellen er helt klart Darleys første gjensyn med byen. Da han ankommer byen igjen etter mange år borte, havner han midt i et bombardement og spektakulære krigsscener som brått forandrer det fysiske landskapet: «The whole place had been transformed once more, repainted and papered and furnished in massive official fashion.» (C: 39) Den fysiske endringen av Alexandria fremstår som et speilbilde og en forsterkning av hans nye, indre mentalbilde av den, foruten at endringen tydelig fremstilles som et nytt lag i palimpsesten. Synet av krigsscenene i byen gir Darley – som her er fremstilt retrospektivt på historienivået – assosiasjoner til stormakten Kartagos endelige fall under den muslimske erobringen av byen i 698: «We were staring at the embers of Augustine's Carthage, I thought to myself, we were observing the fall of city man.» (C: 39, min uth. for å understreke det retrospektive perspektivet) Dette er også en allusjon til de siste linjene i kapittelet «The Fire Sermon» i Eliots mest kjente dikt: «To Carthage then I came // Burning burning burning burning» (Eliot [1922] 1990: 35) Det har også blitt alludert til *The Waste Land* flere ganger tidligere, blant annet gjennom den tilbakevendende populærslageren «Old Tiresias», som er identisk med den blinde og synske sentralfiguren i Eliot-diktet. Mer interessant er likevel den felles bruken av byen både som et bilde på historisk, lagvis tid, og som et mytisk sted for gjenfødelse og fornyelse.

I *The Waste Land* skildres et London i ruiner, som ifølge Harold Bloom (1999b) er et bilde på Europa i åndelig krise mot slutten av første verdenskrig. Grover Smith (1986) karakteriserer diktet nettopp som en palimpsest som ved hjelp av en myriade av allusjoner blander mange lag med historie og stilnivåer, hvor Eliot ser alle tegn i nåtiden i lys av fortiden. I Smiths lesning fremstiller diktet bilder av det moderne London, som gjennom den utførlige allusjonsteknikken oppløses og smelter sammen med den vestlige sivilisasjonens egen historie. Diktet er bygget over den keltiske myten om *The Fisher*

*King* og legenden om den hellige gral – som tittelen er hentet fra. Denne legenden utgjør det Smith kaller et «oblikt narrativ», altså en bakenforliggende fortelling som binder de ulike scenene sammen til en helhet. Han argumenterer mot påstanden om at Eliot er nostalgisk og lengter etter en primitiv tilstand, og hevder at dikteren tvert imot skaper en ny myte som skal gjenopprette det moderne menneskets bevissthet. Harold Bloom tolker også diktet slik at det selv utvikler seg til å bli en ny hellig tekst som markerer en gjenfødelse av en ny åndelighet. Også andre kritikere har i likhet med Bloom lest diktet som en skapelse av en ny, moderne myte på historiens ruiner.

Det er vanskelig ikke å lese *The Alexandria Quartet* i noen grad som en forlengelse av *The Waste Land*, og Eliot var altså også en av Durrells bekjente og var en periode hans samarbeidspartner i forlagssammenheng. Foruten fellestrekkene i allusjonsrikdommen og bymotivets sentralitet, fungerer Darley på mange måter selv som et motstykke til den gamle Tiresias – den som har hovedperspektivet blant mange perspektiv, og som forsøker å se byen i lys av sivilisasjonens historiske fortid. Men også forholdet mellom de to ulike måtene – det nostalgiske og det fremoverskuende – å lese det moderne golde landet på, slik Smith trekker det frem, mener jeg er viktig for tolkningen av Alexandria. Tetralogiens tre første bøker representerer på mange måter en nostalgi, der fortelleren streber etter å se sin egen samtid som en gjenspeiling av fortidens historier, men i stedet blir desillusjonert når han bare finner en overveldende mengde degenererte tegn i den moderne byen. I den positive visjonen, slik det kommer frem i siste bind, er det golde landet metaforisk en mulighet for en ny gjenfødelse. Darley innser det selv: «We were three writers, I now saw, confided to a mythical city from which we were to draw our nourishment, in which we were to confirm our gifts. Arnauti, Pursewarden, Darley – like Past, Present and Future tense!» (C: 177) Alexandria er et sted som i seg selv er svangert med betydning og mening som ligger lagvis i byens litterære og historiske underverden. Dette er altså en forutsetning – men også et hinder – for Darleys selvrealisering som forfatter. At han karakteriserer verkets forfatterfigurer som representanter for «Past, Present and Future tense», tyder på at han også anser de nære forfatterkollegaene som en del av Alexandria og den litterære tradisjonen han selv må hente næring fra. Koblingen mellom den mytiske byen og den litterære syklusen Darley beskriver, forsterker på den ene siden byen som et symbol for en litterær tradisjon. På den andre

siden understreker sammenvevningen også den mytiske strukturens stadige innvirkning på byens syklus, der det fortsatt i nåtiden tilføres tradisjonen og palimpsesten flere nye lag med historier og tekster.

I min innledning imøtegikk jeg kort James Giffords påstand (2011) om at Durrells «virkelige» by stod i en motsetning til Eliots «uvirkelige» by i den forstand at Durrells Alexandria representerte lineær tid og forfall, mens Eliots London var en atemporal størrelse. Som det fremgår av min analyse så langt, speiler fremstillingen av Alexandria den sykliske palimpsestformen i Durrells verk, og står dermed ikke i et motsetningsforhold til dets narrative struktur, slik Gifford hevder. På verkets helhetsnivå, den impliserte forfatterens nivå, mener jeg – i motsetning til Gifford – at også Durrells Alexandria som motiv i stor grad motsetter seg en tolkning som reduserer byen til skueplass for et historisk forfall, selv om den tidvis fremstår slik for *fortelleren*. Dermed blir heller ikke Alexandria så forskjellig fra London i mitt perspektiv. I likhet med i Eliots dikt bidrar allusjonene hos Durrell til å etablere byen som en representant for en kollektiv tradisjon, samtidig som krigsscenene og ruinene bidrar til å skape et bilde av en transformasjon av det kjente og en åpning mot noe nytt. Men Durrells Alexandria og Eliots London skiller seg fra hverandre på en annen måte, nemlig ved å være ulike former for *gjentakelse*.

Dersom vi støtter oss til Northrop Fryes tolkning av Eliot (1986), representerer *The Waste Land* en kristen «second coming», hvor Kristi gjenoppstandelse finner sted på Europas ruiner. Uavhengig av den religiøse dimensjonen i diktet, fremstår det golde landet hos Eliot som en gjentakelse av noe fra en fjern fortid, som en ny vår etter en lang vinter (første strofe: «April is the cruellest month»). Den sivilisatoriske krisen Eliot skildrer, fremstilles som et helt bestemt punkt i historien, nemlig slutten på første verdenskrig. Durrells Alexandria og den egyptiske myten om død og gjenfødelse representerer derimot ingen krise, men en *kontinuerlig syklus* av vekst og forfall. Hos Durrell gjentar historien seg igjen og igjen – i lag på lag – uten noe spesifikt, unikt punkt: Ingen endring er abrupt, men alltid en langsom metamorfose. Dette gjenspeiles også på historienivået i *Clea*: Det begynner dramatisk med en konkret endring av det fysiske landskapet, før det flater ut og byen igjen faller inn i sitt daglige liv. Det *kontinuerlig* sykliske blir også blant annet markert ved de elliptiske beskrivelsene av årstidenes gang:

«So the year turned its heel, through a winter of racing winds, frosts keener than grief, hardly preparing us for that last magnificent summer which followed the spring so swiftly.» (C: 222) Alexandria selv er den fremste representanten for det kollektive, for historiene som skrives på nytt og på nytt med historisk langsomhet og ved hver gjenfortelling endrer hele bildet av byen:

It is not hard, writing at this remove in time, to realise that it had all *already happened*, had been ordained in such a way and no other. This was, so to speak, only its "coming to pass" – its stage of manifestation. But the scenario had already been devised somewhere, the actors chosen, the timing rehearsed down to the last detail in the mind of that invisible author – which perhaps would prove to be only the city itself: the Alexandria of the human estate. (C: 223)

Den altoverskyggende, kollektive rollen Alexandria her blir tilskrevet av den modne forfatteren Darley, som skildrer byen som en forfatter av menneskenes skjebne, står i kontrast til den mindre modne Darleys tidligere dom over det krigsherjede Alexandria som et nytt Kartago og et symbol på bymenneskets fall. Snarere enn å representere en menneskelig sivilisasjon i krise, blir byen som et goldt land «bare» starten på nok en ny syklus og et nytt, historisk lag.

Grunnmyten i *The Alexandria Quartet*, om død og gjenfødelse, strekker seg som en rød tråd gjennom alle lagene av historie som definerer Alexandria i verket. Nye historier fødes ut av gamle, på samme måte som nye byversjoner fødes ut av gamle. Tilsvarende representerer det gulte landet en oppvåkning for Darley, en innsikt i tidens vesen og en synliggjøring av muligheten for en litterær frigjøring. Transformasjonen av landskapet i begynnelsen av bindet og gjenfødselen av byen fungerer som en proleptisk parallell til hans egen gjenfødelse som forfatter ut av ruinene til de tre første bindene, og dermed også ut av den litterære tradisjonen.

### **Flukten fra byen: En reise ut av dødsriket**

Forholdet mellom det å være *i* byen og å være *utenfor* byen spiller en viktig rolle i *The Alexandria Quartet*. Det er et påfallende trekk ved verket at Darley aldri skriver inne i Alexandria, men bare på øyen utenfor. Hans problematiske forhold til å være forfatter i byen er et motiv gjennom hele verket, og han betegner også sin retur til byen som en eksistensiell konfrontasjon med seg selv og et forsøk på å forsone seg med den kollektive fortellingen som byen representerer, og som han er tvunget til å relatere seg til:

I must return to it [byen] once more in order to be able to leave it forever, to shed it. If I have spoken of time it is because the writer I was becoming was learning at last to inhabit those deserted spaces which time misses – beginning to live between the ticks of the clock, so to speak. *The continuous present*, which is the real history of that collective anecdote, the human mind; (C: 14, min uth.)

Stefan Herbrechter skriver mye om forholdet mellom byen og skriveprosessen i boken *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity* (1999). Han argumenterer for at skriveprosessen hos Durrell representerer en utopisk søken hvor *det andre stedet* hele tiden står i sentrum. Han hevder det eksisterer en dialektikk mellom utenforposisjonen, skrivningen og virkeligheten, der målet til syvende og sist er å overskride den historiske tiden, forstått som et kontinuerlig fall fra en mytologisk idealtilstand. Det er ikke mulig, hevder Herbrechter, å sette seg utenfor den materielle endringen når en i virkeligheten befinner seg midt i den. Derfor blir skrivningen fra en konkret utenforposisjon på øyen et litterært grep for å kunne skrive om et imaginært sted, et litterært utopia. Herbrechter mener Durrell bruker dette grepet for å grave seg tilbake til et primitivt hjemsted hvor den materielle, historiske endringen ikke gjelder, hvor den tiden som dominerer, er et mytologisk og tidløst «var» som gis forrang fremfor et historisk «er».

Herbrechter understøtter flere av mine ideer, blant annet at skriveprosessen fremstår som en litterær utgraving av lag på lag med byhistorie, og at målet er å finne frem til en grunnmyte. Vi er også enige om at byen først og fremst er et litterært fremstilt, og i mindre grad et realistisk, sted. Jeg er imidlertid ikke enig i at Durrells prosjekt er å finne tilbake til «et primitivt hjemsted».<sup>39</sup> Den litterære «oppdagelsen» av myten om død og gjenfødelse som den sentrale underteksten er en innsikt i det sykliske ved tidens gang, slik det manifesterer seg både i byens kontinuerlige veksling mellom vekst og fall og i de ulike kunstnergenerasjonenes gjenskapning av noe nytt ut av det gamle. Darley som forteller skriver riktignok om historiske endringer, men den dominerende bevegelsen i verket er den sykliske gjentakelsen, først og fremst tydeliggjort ved palimpseststrukturen. Det mytiske ved verket representerer ikke en primitivistisk lengsel etter et litterært utopia utenfor den historiske verden. Snarere mener jeg at Darley til slutt ser det mytiske som *en del av* den verdenen han prøver å

---

39 Det bør påpekes at Herbrechter i første rekke skriver om *The Avignon Quintet*, men også en del om *The Alexandria Quartet*. Et sentralt begrep for Herbrechter i denne sammenhengen er det postmodernistiske *dislocation*.

beskrive og den tradisjonen han er en del av. Durrell både bekrefter myten og skaper noe nytt ut av den. Myten om gjenfødselen er «the cloth-of-gold – the meaning of the pattern», som Darley selv søker i *Justine*. Når han i det siste sitatet over skriver om «the continuous present», tolker jeg dette som et fast, tidløst element som ligger til grunn for alt, og som han får skrevet frem.

Derfor er det også mer nærliggende å tolke Darleys tilbakekomst til byen og den påfølgende tilbaketrekingen til øyen som en dannelsesreise på flere nivåer. For det første er det en faktisk *gjennomføring* av den sjøreisendes metaforiske tilbakevending til virkeligheten, slik det ble skildret i åpningen av *Balthazar*. For å bli forfatter må han i noen grad forsones seg med fortidens historier – og anerkjenne deres fortidighet – for å kunne skape noe nytt ut av dem, og uten å gå seg vill i historiene. Tilbakevendingen er dessuten skildret nærmest som en symbolsk reise i underverdenen, og fremstår som et ekko fra dødsrikeskildringene i *Odyseen* og *Æneiden*. Parallellen mellom reisen til byen og den klassiske reisen til underverdenen blir trukket allerede i begynnelsen av *Clea*, da Darley får et brev: «at last the long-awaited message from Nessim had come, like a summons back to the Underworld.» (C: 11) *Clea* kan i sin helhet leses som en reorientering i underverdenens geografi, i likhet med deler av *Den egyptiske dødeboen*. På den andre siden fungerer hans reise tilbake til øyen som den frigjøringen fra de døde som Darley peker frem mot når han snakker om solguden Ras unnslippelse fra Osiris i underverdenen, slik jeg trakk frem tidligere i kaptittelet.

Forholdet mellom byen, øyen og skrivingen handler først og fremst om den kommende forfatteren Darleys forhold til fortiden, tradisjonen og det kollektive når han skal skape et kunstverk *for hans tid*, og bare i mindre grad om en nostalgisk søken etter et utopia. Leser vi *The Alexandria Quartet* på verkets egne premisser, ser vi at utreisen til øyen snarere er en bevegelse *fremover* inn i en ny tid. Øyen er heller ikke en fast og stabil størrelse. I sitt siste brev til Clea skriver Darley:

Things alter their focus on this little island. You called it a metaphor once, I remember, but it is very much a reality to me – though of course vastly changed from the little haven I knew before. It is our own invasion which has changed it.  
(C: 272)

Det urbane er i ferd med å overta livet også på øyen ettersom mennesker flytter ut dit. Dette kan leses som en pessimistisk og elegisk erkjennelse av kulturens invasjon av det



opprinnelige, og en kritikk av den lineære historiens nådeløse utvikling. Men det er mer plausibelt å tolke byens invadering av øyen metaforisk og symbolsk. Urbaniseringen av øyen fremstår som en metafor for hvordan den kollektive fortellingen, inkarnert i byen, stadig vokser etter hvert som tiden går. Tidens gang i verket kan ikke forstås som en lineær utvikling, men snarere som en utvidelse i *rom*, slik palimpsestromanen og bymotivet vokser i takt med at nye overtekster og undertekster stadig legges til. At Darleys *egen* utflytting til øyen påvirker utviklingen der, kan leses som en symbolsk påminning om at også Darley med tiden vil bli en del av det kollektive, av tradisjonen og av byens litterære underverden.

I *Clea* beskriver Darley sin egen tilblivelse som forfatter. Den egyptiske myten om død og gjenfødelse blir den bærende underteksten som fortelleren omsider lykkes å bygge sin historie rundt. Denne myten gjenspeiles blant annet i hans forsoning med og inspirasjon fra sine litterære forgjengere på den ene siden, og i hans frigjøring fra dem på den andre. Alexandria får i Durrells verk en symbolsk funksjon som et bilde på fortiden og den kollektive tradisjonen som er en forutsetning for utviklingen av noe nytt på grunnlag «ruinene» av de historiene som allerede er fortalt. Ut av denne palimpsesten av tid, historier og tekster springer det et nytt kunstverk som står i en forlengelse av den sykliske og selv palimpsestpregede tradisjonen som definerer Alexandria.

## 5 Oppsummering og konklusjon

### Fortelleren og forfatterens prosjekt

Når vi leser *The Alexandria Quartet* som en moderne kunstnerroman, må verket betraktes fra to ulike synsvinkler, nemlig fra protagonistens, og fra forfatterens. Protagonisten er fortelleren Darley, som sammen med de øvrige fortellerne i verket forsøker å forstå Alexandria som by og den dypere meningen bak de historiene som fortelles. Gjennom ulike perspektiver, og med ulike undertekster fra fortiden som referansepunkt, forsøker fortellerne – og særlig den viktigste av dem, Darley – å finne fast grunn å stå på for å anskue verden. Darley graver seg lenger og lenger bakover og inn i historiens irrganger, men erkjenner at ingen av fortidens modi fungerer i en verden som er forandret til det ugjenkjennelige. Han er på nippet til å resignere i pessimisme, men hever til slutt blikket og ser omsider en større historisk kontinuitet, som han selv kan bli en del av og likevel realisere seg som forfatter. Forutsetningen er at han i stedet for å søke etter et trygt sted i fortidens labyrint, ser opp og frem og frigjør seg fra den. Hans litterære prosjekt begynner imidlertid ikke å finne sin form før *The Alexandria Quartet* er slutt, og vi får ikke vite hvordan det utvikler seg. Vi får altså aldri vite svaret på Darleys eget spørsmål: «What is resumed in the word Alexandria?» Jeg slutter meg imidlertid til Alan W. Friedman når han sier:

Supposedly, then, no represented viewpoint can be ascribed to the author or to the work as a whole.

But I find that the issue remains unsettled since such a view requires us to ignore the authorial hand shaping the characters and events, internal inconsistencies and contradictions that reveal more than a narrator may intend (or even know) (Friedman 2011: 173)

Ingen av Darleys perspektiver, og heller ikke tredjepersonsperspektivet i *Mountolive*, er sammenfallende med Durrells egen intensjon. På forfatterens overordnede nivå er de erkjennelsene Darley oppnår, en forutsetning for verket som helhet allerede fra begynnelsen av. Forfatteren vet åpenbart alt i utgangspunktet at Darley aldri vil finne Alexander den Stores grav, eller noe annet unikt punkt han kan se sin samtid i lys av, gjennom den litterære utgravningen han vil foreta. I stedet fører Durrell Darley og de øvrige fortellerne inn til enda flere lag bak den hellenistiske grunnleggingen av

Alexandria, helt til Darley omsider finner «the cloth-of-gold», nemlig den urgamle visdommen fra *Den egyptiske dødeboke*. Den myten som blir en bærebjelke i både Darleys kommende prosjekt, og er det i Durrells roman slik den foreligger, har imidlertid ikke noe tradisjonelt sentrum som alt springer ut fra. Den er snarere syklisk, og blir et bilde på et gjentakende mønster i verden og i kunsten. Slik sett strider den blant annet mot en kristen, lineær tenkning, hvor skapelsen av verden er historiens startpunkt. Durrells verk fremstiller derfor heller ikke seg selv som et unikt og ideelt eksempel på kunst for vår tid. Snarere er det en *åpen form*, noe som blir forsterket gjennom forfatterens innlagte «Workpoints» – forslag til videre utbrodering av historien – på verkets aller siste side.<sup>40</sup> Det noe paradoksale ved den åpne formen er kanskje aller klarest formulert av Lee Lemon:

[T]he affirmation that ends both novels [*The Invisible Man* og *The Adventures of Augie March*] is much like the affirmation that ends *The Alexandria Quartet*. There is no center; there are no solutions. But there is absolute faith in the potential in just living. To present a solution – in the manner of classic novels of the eighteenth and nineteenth centuries [...] – would be to impose a new center [...] (Lemon 1989: 155)

Durrell skriver altså selv at «[m]odern literature offers us no Unities», og tar dermed for gitt fraværet av et privilegert perspektiv på verden, slik blant annet Einstein uttrykte det gjennom relativitetsteorien, og som flere av Durrells forgjengere i den kunstneriske høymodernismen tematiserte.

Forfatterens eget mål med kunstnerromanen synes derfor å ligge på tre ulike nivåer, og på tre ulike tidsplan. For det første fremviser utgravingen av de mange lagene med litteratur, historie og mytologi en tradisjon som man som kunstner uunngåelig må forholde seg til. Myriaden av intertekstuelle referanser er ikke bare en fremvisning av Durrells forbilder, men representerer også forsøksvise posisjoner som kunstneren kan omskape verden til litteratur ut fra. For *fortelleren* fremstår denne leitingen etter en posisjon, eller en modus, som en nostalgisk søken etter noe tapt som kan gjenfinnes. For *forfatteren* er lagene med fortid derimot byggeklosser i et stadig ekspanderende tekstkorpus, hvor fremskrivingen av et bilde av tradisjonen som en syklus er et mål i seg selv fra begynnelsen av.

<sup>40</sup> Durrell skriver selv om dette i den innledende noten til *Clea*: «Among the workpoints at the end of this volume I have sketched a number of possible ways of continuing to deploy these characters and situations in further instalments [...]» (C: 7)

For det andre viser Durrell på verkets nåtidsplan at det er en disharmoni mellom fortidens kunstneriske posisjoner og verden slik vi kjenner den «i dag». Selv om Durrell tar for gitt det fraværet av et trygt og privilegert sentrum som var et tema for hans modernistiske forgjengere, synes det som om ødeleggelsen av faste verdensanskuelser i en kunstnerisk sammenheng må være en kontinuerlig prosess. Som Candace Fertile skriver om Durrells forfattersyn:

The writer must see the world to create it, not to reproduce it. The writer must also destroy the way we perceive the world, so that we can more clearly see ourselves and each other. [...] The writer, therefore, is a bit of both a devil and a deity, if he does his job well (Fertile 1990: 73)

Durrell utfordrer systematisk de ulike fortellermodiene, og setter stadig verkets nåtidsdimensjon stadig opp mot alle forsøk på å se virkeligheten i lys av *ett* punkt fra fortiden. I stedet er det *totaliteten* av den fortiden han skriver frem, som viser en kontinuerlig syklus av død og gjenfødelse, ødeleggelse og gjenskaping. Dialektikken mellom nåtid og fortid gjør Durrell nærmest til en anti-avantgardist: Snarere enn å bryte med fortiden og skape noe helt nytt, er hans ambisjon å endre leserens bilde av tradisjonen som helhet. Gjennom den «nye» formen for kontinuitet han skriver frem, forsøker han å gjenetablere en ny form for kunstnerisk orden, bygget på fortidens ruiner.

Dette peker frem mot Durrells tredje, og kanskje viktigste, mål: Å skrive frem et *potensial* for å skape litteratur og kunst, og å gi en bekreftelse på kunstens rolle i en tid hvor tanken om enhet og sentrum for lengst er tapt. Som Lemon antyder, er det en ny potensialitet, mer enn en ny realitet, Durrell ønsker å mane frem i *The Alexandria Quartet*. I den innledende noten til *Clea* foreslår han å gi verket undertittelen «a word continuum». Verkets åpne form peker dermed ikke frem mot en litteratur basert på en vilkårlig strøm av subjektive innfall,<sup>41</sup> men er en form som er «'classical' – for our time». Durrells moderne, klassiske form fremstår som en litteratur basert på en kontinuerlig dialog mellom tradisjonens tyngde og de ekte forfatteres omveltende og omskapende evne. Dialektikken mellom fortid og nåtid handler ikke bare om tradisjonens påvirkning på samtiden, men kanskje enda mer om å skape en syntese for *fremtiden*.

---

41 Både i den nevnte noten og i intervju med Marc Alyn uttaler Durrell seg nedlatende overfor det han kaller «roman fleuve», og som han mener Robert Musil er den fremste eksponenten for. Nøyaktig hva han selv legger i begrepet, er noe uklart, men jeg tolker det slik at det nettopp er en vilkårlig strøm av handling og tanker han latterliggjør.

## Alexandria – Minne og fremtid

Jeg har i min analyse lagt størst vekt på at Durrell forankrer både byen Alexandria og verket selv i fortiden og fortidens tekster. Likevel kan jeg ikke si meg enig i Jeremy Robinsons karakteristikkk av Alexandria:

Durrell's Alexandria is a ghost, which floats on the breath of long-buried glories. Alexandria relies on stories, comments, myths, historians' accounts, essays, intimations and shadowy figures for its resplendence. It is a city founded on hearsay, on narratives and inventions. Word and legends keep Alexandria bouyant. Without language and artistic invention, Alexandria, like any other mythical city – Carthage, Babylon, Atlantis, Antioch – would fade away to nothing. (Robinson 2008: 172)

Alexandria er fortid og nåtid i ett, og Alexandria er kilden til romanverkets mange lag av fortellinger som legger seg oppå hverandre. Byen er med sin spesielle historie til og med et bilde på den sykliske tidsdimensjonen i verket *The Alexandria Quartet* selv. Alexandria er dermed ikke *bare* et spøkelse som må holdes i live av fortellingen: Byens fortid og historiske kontekst på den ene siden og verkets intertekstuelle fortidsdimensjon på den andre påvirker hverandre vekselvis på en slik måte at de blir gjensidige gjenspeilinger av hverandre. Valget av Alexandria som motiv har dessuten vært viktig for Durrell blant annet for å kunne forankre sitt verk om skrivekunsten i en egyptisk myte som representerer den sykliske tidsdimensjonen forfatteren ønsket å skrive frem.

Selv om Alexandria gjennom fremskrivingen av stadig flere lag av historier og tekster overskrider all realisme, eksisterer byen dessuten også i høyeste grad på nåtidsplanet. Den byen vi møter i fremstillingen, fra årene 1918-1943, har en svært viktig funksjon som en virkelighet som stadig kolliderer med fortellerens ulike litterære forsøk og dermed skaper hans desillusjon. Bordellene, barene og de mørke gatene – der desillusjonen tydeligst gjør seg gjeldende i romanverket – er isolert sett helt konkrete og realistiske. Den konkrete dimensjonen ved Alexandria er en kontrast til fortellerens ulike posisjoner og tvinger frem nye lag av undertekster ettersom historien må gjenfortelles. Også i denne sammenhengen finnes det en klar sammenheng mellom Alexandria og verket selv: Det fins ikke direkte spor av fortiden på overflaten, og ingenting som representerer den på nåtidsplanet. I stedet legges nåtiden som nye lag oppå fortiden og dekker minnene enda bedre til, eller endrer dem. Med hvert nytt lag av fortellinger fremstår fortiden i stadig nytt lys.

Undergravingen av forsøkene på å finne sikre og klare spor av Alexandrias fortid i nåtiden, blir etter hvert snudd til en mulighet. Darley skriver i *Clea*:

When you are in love with one of its inhabitants a city can become a world. A whole new geography was born through Clea, reviving old meanings, renewing ambiences half forgotten, laying down like a rich wash of colour a new history, a new biography to replace the old one. (C: 229)

Alexandria er ikke Kartago, Babylon, eller andre tapte, mytiske byer, men en by som fortsatt eksisterer i dag, og vil fortsette å gjøre det i fremtiden. Nye gjenfortellinger og nye generasjoner vil endre fremstillingen av byen etter hvert som tiden går, slik Darleys nye erfaringer påvirker dens betydning for ham, og slik Durrells verk selv har skapt et nytt bilde av byen. Alexandria blir blant annet gjennom Durrells transformasjon av Eliots metafor *det golve landet*, og gjennom den metaforiske urbaniseringen av øyen i nærheten, et symbol som også peker mot *fremtidens* gjenskapelse og utvidelse. Durrells Alexandria blir, i likhet med *The Alexandria Quartet*, et komprimert bilde av og et eksempel på et kontinuum av nedbryting og gjenskapelse; en virkelighet som strekker bakover til uminnelige tider og frem i den potensielle evigheten.

## Bibliografi:

- Andrewski, G. & Mitchell, J. (1959) "Lawrence Durrell: The Art of Fiction No. 23 (interview)". *The Paris Review* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.theparisreview.org/interviews/4720/the-art-of-fiction-no-23-lawrence-durrell> [Nedlastet dato 23.april 2012].
- Bloom, H. (1999a) "Antony and Cleopatra". I: *Shakespeare : The Invention of the Human*. London, Fourth Estate, s. 546-574
- Bloom, H. (1999b) "Thematic Analysis of The Waste Land". I: Bloom, H. (red.) *T.S. Eliot*. Philadelphia, Chelsea House Publishers, s. 40-45
- Bowker, G. (1997) *Through the Dark Labyrinth: A Biography of Lawrence Durrell*. St. Martin's Press.
- Broek, R. v. d. (1996) *Studies in Gnosticism and Alexandrian Christianity*. Leiden, Brill.
- Conrad, J. ([1902] 2003) *Mørkets Hjerte*. Overs. av Hawthorn, B. Oslo, Den Norske Bokklubben.
- Dahl, S. (1994) "Innledning". I: Schlegel, F. *Lucinde: En roman*. Oslo, Bokvennen, s. 5-20
- Decker, J. M. (2005) "Introduction: Spiral Form". I: *Henry Miller And Narrative Form: Constructing the Self, Rejecting Modernity*. Abingdon, Routledge, s. 1-25
- Diboll, M. V. (2004) *Lawrence Durrell's Alexandria Quartet in its Egyptian Contexts*. Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press.
- Durrell, L. (1991a) *Balthazar*. New York, Penguin Books.
- Durrell, L. (1991b) *Clea*. New York, Penguin Books.
- Durrell, L. (1991c) *Justine*. New York, Penguin Books.
- Durrell, L. (1991d) *Mountolive*. New York, Penguin Books.
- Durrell, L. & Alyn, M. (1973) *The Big Supposer: A Dialogue with Marc Alyn*. London, Abelard-Schuman.
- Eliot, T. S. ([1919] 1991) "Tradisjonen og det individuelle talent". Overs. av Aarseth, A. I: Kittang, A., Melberg, A., Skei, H. H. & Linneberg, A. (red.) *Moderne litteraturteori : en antologi*. Oslo, Universitetsforl., s. s. 203-210
- Eliot, T. S. ([1922] 1990) *The Waste Land and Other Poems*. London, Faber and Faber.

- Fertile, C. (1990) "The Role of the Writer in Lawrence Durrell's Fiction". I: Begnal, M. H. (red.) *On Miracle Ground : Essays on the Fiction of Lawrence Durrell*. Lewisburg [Pa.], Bucknell University Press, s. 63-76
- Forster, E. M. (2004) *Alexandria: A History and a Guide and Pharos and Pharillon*. London, Andre Deutsch.
- Frank, J. ([1946] 1991) *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Friedman, A. W. (2011) "Durrell's *Alexandria Quartet*: 50 years later". I: Kaczvinsky, D. P. (red.) *Durrell and the City: Collected Essays on Place*. Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, s. 171-188
- Frye, N. (1986) "Northrop Frye on Christian Redemption in *The Waste Land*". I: Bloom, H. (red.) *T. S. Eliot's The waste land*. New York, Chelsea House Publishers, s. 48-49
- Genette, G. (1997) *Palimpsests : Literature in the Second Degree*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press.
- Gifford, J. (2011) "Real and Unreal Cities: The Modernist Origins of Durrell's Alexandria". I: Kaczvinsky, D. P. (red.) *Durrell and the City: Collected Essays on Place*. Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, s. 13-30
- Haag, M. (2004) *Alexandria: City of Memory*. New Haven, Yale University Press.
- Herbrechter, S. (1999) *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi B.V.
- Hutchens, E. N. (1962) "The Heraldic Universe in The Alexandria Quartet". I: *College English*, 24, s. 56-61.
- Jakobsen, R. G. A. (1976) *The Alexandria Quartet: The Work of a Modern?* Hovedoppgave, Universitetet i Trondheim.
- Joyce, J. ([1922] 1993) *Ulysses*. Overs. av Angell, O. Oslo, J.W. Cappelens Forlag.
- Kermode, F. (1962) "Durrell and others". I: *Puzzles and Epiphanies : Essays and Reviews 1958-1961*. London, Routledge & Kegan Paul, s. 214-227
- Lemon, L. (1989) "Durrell's Major Works: Classic Forms for Our Time". I: Kersnowski, F. L. (red.) *Into the Labyrinth: Essays on the Art of Lawrence Durrell*. Ann Arbor, London, UMI Research Press, s. 151-162
- Lessing, G. E. ([1766] 2003) "Laocoön". I: Bernstein, J. M. (red.) *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, s. s. 25-130



- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Lukács, G. ([1920] 2001) "Desillusjonsromantikken". Overs. av Paulsen, P. I: Lukács, G. (red.) *Romanens teori: Et historisk-filosofisk essay om den store episke litteraturs former*. Oslo, Gyldendal, s. 92-107
- Læg Reid, S. (2006) "Friedrich Schlegel – Fragmentets tenker, ironiens mester". I: Læg Reid, S. & Skorgen, T. (red.) *Hermeneutikk: En innføring*. Oslo, Spartacus, s. 73-86
- McFarland, T. (1981) "Introduction: Fragmented Modalities and the Criteria of Romanticism". I: *Romanticism and the Forms of Ruin : Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation*. Princeton, N.J., Princeton University Press, s. 3-55
- Morris, J. (2012) "Rereading: The Alexandria Quartet by Lawrence Durrell". *The Guardian* [Internett], 2012. Tilgjengelig fra: <http://www.guardian.co.uk/books/2012/feb/24/alexandria-quartet-lawrence-durrell-rereading?INTCMP=ILCNETTXT3487>.
- Naguib, S.-A. & Johansen, E. (red.) (2001) *Den egyptiske døde boken og tekster om livets vei*. De Norske Bokklubbene.
- Pedersen, F. H. (2007) "Den gudommelige galskap. Ironibegrepet fra tysk Frühromantik via Kierkegaard til Paul de Man". I: *Prosopopeia*, #1 2007, s. 19-30.
- Peirce, C. (1987) "'Wrinkled Deep in Time': The Alexandria Quartet as Many-Layered Palimpsest". I: *Twentieth Century Literature*, 33, s. 485-98.
- Peirce, C. (1989) "'One Other Gaudy Night': Lawrence Durrell's Elizabethan *Quartet*". I: Kersnowski, F. L. (red.) *Into the Labyrinth: Essays on the Art of Lawrence Durrell*. Ann Arbor, London, UMI Research Press, s. 101-115
- Peirce, C. (1990) "That 'One Book There, a Plutarch': Of Isis and Osiris in *The Alexandria Quartet*". I: Begnal, M. H. (red.) *On Miracle Ground: Essays on the Fiction of Lawrence Durrell*. Lewisburg [Pa.], Bucknell University Press, s. 79-92
- Peirce, C. (1995) "A Fellowship in Time: Durrell, Eliot, and the Quest for the Grail". I: Raper, J. R., Enscoe, M. L. & Bynum, P. M. (red.) *Lawrence Durrell: Comprehending the Whole*. Columbia, Missouri, University of Missouri Press, s. 70-81
- Pelling, C. B. R. (red.) (1988) *Plutarch: Life of Antony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pine, R. (1994) *Lawrence Durrell: The Mindscape*. Basingstoke, St. Martins.

Braarvig, J. I: Naguib, S.-A. & Johansen, E. (red.) *Den egyptiske dødeboken og tekster om livets vei*. De Norske Bokklubbene, s. 175-185

Proust, M. ([1913] 1999) *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*. Overs. av Amadou, A.-L. Oslo, Gyldendal.

Robinson, J. M. (2008) *Lawrence Durrell: Between Love and Death, East and West*. Kent, Crescent Moon Publishing.

Roe, J. (2004) "'Character' in Plutarch and Shakespeare: Brutus, Julius Caesar, and Mark Antony". I: Taylor, A. B. & Martindale, C. (red.) *Shakespeare and the classics*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 173-187

Schlegel, F. (1994) *Lucinde: En roman*. Overs. av Dahl, S. Oslo, Bokvennen.

Schlegel, F. (2001) "Om uforståeligheten". Overs. av Skorgen, T. I: Læg Reid, S. & Skorgen, T. (red.) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo, Spartacus, s. 319-330

Shakespeare, W. (1988) *The Complete Works*. Oxford, Clarendon Press.

Shakespeare, W. (1996) *Othello*. Overs. av Hoem, E. Oslo, Oktober Forlag.

Smith, G. (1986) "The Structure and Mythical Method of *The Waste Land*". I: Bloom, H. (red.) *T. S. Eliot's The waste land*. New York, Chelsea House Publishers, s. 97-114

Woolf, V. (1990) *To the Lighthouse*. New York / San Diego / London, Harcourt Brace & Company.

Yates, F. A. (2001) *Modernitetens okkulte inspirasjon: Giordano Bruno og arven etter Hermes Trismegistos*. Overs. av Lie, K. A. Oslo, Pax.

Zahlan, A. R. (1988) "City as Carnival, Narrative as Palimpsest Lawrence Durrell's 'The Alexandria Quartet'". I: *The Journal of Narrative Technique*, 18, s. 34-46.