

DEN LITTERÆRE MASKINEN

FLANN O'BRIENS *THE THIRD POLICEMAN*

I ET MENIPPEISK IDÉFELT

AV BJØRN ULLEVOLDSÆTER

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap ved
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
Universitetet i Oslo, våren 2004
Veileder: Jon Haarberg

I dedicate these pages
to my Guardian Angel,
impressing upon him
that I'm only fooling
and warning him
to see to it that
there is no misunderstanding
when I go home.

– *Flann O'Brien, The Dalkey Archive*

Sammendrag

Romanen *The Third Policeman* av den irske forfatteren Flann O'Brien (1911–1966) regnes av mange for en tidlig postmoderne roman. Den er utstyrt med fotnoter, har stor språklig diversitet og leker åpenbart med sjangerens konvensjoner. Teksten ser ut til å ha gardert seg mot seriøse fortolkninger i kraft av sin gjennomførte lekenhet, nonsens og humor.

Handlingen foregår i et fantastisk rike der ingen av virkelighetens lover ser ut til å gjelde, men som likevel er strukturert etter faste og rigide mønstre. Riket bestyres av trivelige, men umenneskelige og barnslig bablende politikonstabler som er besatt av sykler og evig liv. I disse omgivelsene trer hovedpersonen inn med sine naive oppfatninger og enkle rasjonalitet. *The Third Policeman* utviser en kunstnerisk helhet som avføder et intenst uttrykk for et verdenssyn som henger sammen med dens ualvorlighet og unndragelse fra pretensiøse intellektuelle posisjoner. De samme idéstrømningene kan også spores i det litteraturhistoriske feltet som brukes som oppgavens teoretiske grunnlag: *den menippeiske satiren*. Oppgaven følger trådene tilbake til sjangerens antikke utspring, spesielt gjennom en studie av dialogene og de menippeiske satirene til Lukian (ca. 120–180 e.Kr.). En typisk menippeisk satire er strukturert rundt en filosofisk reise til et fremmed rike, gjerne himmelen eller underjorden. Gjennom Lukians tekster utmeisles en generell modell for sjangeren, med en fantastisk, en praktisk-realistisk, en intellektuell og en litterær komponent. Studiet av Lukian og andre menippeiske forfattere, samt moderne menippeiske teoretikere, leder til etableringen av et menippeisk idéfelt, hovedsakelig strukturert rundt det *ludiske* og det *anti-intellektuelle*. Oppgaven identifiserer og analyserer de fire lukiansk-menippeiske komponentene i *The Third Policeman* og viser i siste kapittel hvordan det menippeiske idéfeltet aktiviseres når idéene som er i omløp i disse komponentene støter sammen i lekne og uforpliktende konfrontasjoner.

Innhold

INNLEDNING	5
ET MENIPPEISK IDÉFELT	11
Antikkens menippeiske satire	12
Lukians Menippos	13
Lukians menippeiske satirer	15
Senecas menippeiske satire	19
Fulgentius og andre menippeere	21
Teoretiske tilnærminger til den menippeiske satiren	23
Bakhtin	23
Frye	26
Et menippeisk idéfelt	27
Anti-intellektualisme og selvparodi	28
Det ludiske	30
THE THIRD POLICEMAN	35
Det fantastiske	38
Fantastikk i narrativ struktur	39
Den upålitelige fortelleren	43
Språklig fantastikk	46
Den fantastiske reisende	49
Det praktiske	53
Morder og offer	53
Sognets praktiske virkemåte	56
Det intellektuelle	70
De Selby	71
Fortelleren og de Selby	79
De Selbys kommentatorer	84
Det litterære	90
Språkets maskineri	90
«Unconventional diction»	97
Innstilling på en annen diskurs	106
MENIPPOS, LUKIAN, O'BRIEN	112
LITTERATURLISTE	127

Innledning

Den irske forfatteren Brian O’Nolan (1911–1966) skrev sine litterære verk under pseudonymet Flann O’Brien, men var mer kjent i sin samtid som Myles na Gopaleen, fast skribent i *Irish Times* fra 1940 til 1966. Under vignetten «Cruiskeen Lawn» satiriserte han over alt og alle i Dublins akademiske, offisielle og intellektuelle miljø. Spalten hans var vittig, presis, humoristisk, fantasifull og velskrevet – den ble en «immediate og dazzling success» (Cronin 1989:129) og etablerte forfatteren som en satiriker av rang: spottende og kritisk, men aldri med faste standpunkter. *Ironien* var hans fremste virkemiddel. Samtidig hadde Brian O’Nolan litterære ambisjoner. Han fikk i 1939 utgitt debutromanen *At-Swim-Two-Birds*, men refusjonen av hans neste roman ble et tungt slag. Selvtilliten fikk en knekk, og den fantasifulle språklige aktiviteten han utviste i spalten i *Irish Times*, fant ikke lenger veien til kunsten. Refusjonen ble starten på en kunstnerisk og menneskelig nedtur. Ironisk nok var den refuserte romanen hans mesterverk: *The Third Policeman*.

Forfatter og satiriker – en moderne Menippos?

I løpet av utdannelsen ved University College Dublin satt Brian ofte i salen under debattene i «The Literary and Historical Society». På en scene i en gammel ærverdig møtesal utspant det seg hver lørdag kveld oppglødde politiske diskusjoner mellom engasjerte studenter. Brian deltok ikke i diskusjonene, men begynte etter hvert med stor suksess «to speak from the benches». Han ble publikums helt som den satiriske observatøren. Ved å avsløre debattantenes overambisiøse pretensjoner, deres hykleri og falskhet, ble han regnet som «a licenced satirist and jester whose aim was to deflate and to amuse» (Cronin 1989:50–51). Brian opptrådte også selv av og til på scenen, men aldri som deltager i debattene. Han fremførte humoristiske og satiriske monologer om alle slags emner – han fremsto mer som en ironisk skrønemaker enn en seriøs meningsytter. I 1943, da forfatteren hadde en stigende stjerne i det litterære miljøet, også utenfor Irland, ble han intervjuet av en reporter fra *Time Magazine*. Han fortalte om et hendelsesløst liv, kanskje med unntak av et opphold i Tyskland i 1933. Der ble han ved et tilfelle banket opp og hevet ut av en ølstue etter å ha kommet med ufordelaktige kommentarer om Adolf Hitler. Videre heter det i artikkelen:

He also met and married 18-year-old Clara Ungerland, blonde, violin-playing daughter of a Cologne basketweaver. She died a month later. O’Nolan returned to Eire and never mentions her (siteret fra Cronin 1989:74).

Senere undersøkelser viser at Brian umulig kunne ha hatt et opphold i Tyskland på den tiden. Hans medstudenter så på det hele som en spøk fra første stund.

23 år gammel fikk han jobb i *Civil Service*, Department of Local Government. Som statstjenestemann i Irland var man på den tiden nærmest sikret en livslang karriere. Man gjorde etter sigende lite annet enn å flytte papirer, mens man ventet på den obligatoriske forfremmelsen som inntraff etter tilmålt tid. Man var i praksis «unsackable» (Cronin 1989:83). Brian gjorde en god jobb i begynnelsen og ble etter hvert sjef for «Planning Section». Her hadde han ingen direkte overordnet som holdt ham under oppsyn, han hadde eget kontor og kunne i praksis komme og gå når han ville. I lange perioder skulket han arbeidet, og i 1953 søkte Brian O’Nolan selv avskjed fra departementet av «helsemessige» grunner: Han var en alkoholisert, syk og deprimert mann. I praksis hadde han fått sparken. Selv ikke den romsligheten hans stilling medførte, kunne omfatte hans sære oppførsel – som toppet seg i et sarkastisk sleivspark for mye mot hans egen arbeidsgiver i spalten i *Irish Times*. Alle visste da at det var Brian O’Nolan som skrev under pseudonymet Myles na Gopaleen.

Anekdotene gir oss et underfundig bilde av forfatteren: På den ene siden satiriserte han over alt som minte om selvhøytidelig intellektuell virksomhet, på den andre siden hadde han gjennom hele livet både intellektuelle og litterære ambisjoner. Som student deltok han på politiske møter, men uten å ha politiske interesser. Det var retorikken han interesserte seg for. Han tok en mastergrad om natur i irsk poesi, men så på den som en spøk (Cronin 1989:73). Han var kun interessert i den akademiske tittelen som sikret ham fast arbeid. Brian O’Nolan vokste opp i et hjem der det engelske språket var bannlyst av faren. Kun irsk var gangbart som muntlig språk. Brian lærte seg imidlertid engelsk selv gjennom lesning av de engelske klassikerne faren hadde i biblioteket sitt. Han hadde åpenbart litterære evner, og gjennom hele oppveksten syslet han med egne skriverier. Etter studiene fikk han seg jobb som embetsmann, bodde hjemme og brukte fritiden på sin debutroman. I 1938 ble den antatt på Longman’s i Dublin, der Graham Greene var konsulent. Det er ved denne utgivelsen Brian O’Nolan blir til pseudonymet «Flann O’Brien», mest for spøk, men også fordi stillingen som embetsmann i staten ikke ga rom for politiske eller kunstneriske ytringer. Greene, allerede en suksessfull forfatter, plasserer ubeskjeden *At-Swim-Two-Birds* «in the line of *Tristram Shandy* and *Ulysses*», og fortsetter med uforbeholden begeistring i sin konsulentuttalelse å hylle bokens kvaliteter (Cronin 1989:98). Mottagelsen ble ikke like god. Anmelderne forble

nøkterne, de så boken som «clever» og «not without interest» – humoristisk og eksperimentell, men uforløst (ibid:100).

Man kunne tenke seg at en forfatter med større personlig integritet ville hevet seg over kritikernes uttalelser, men Flann O'Brien tok seg svært nær av deres dom. I sitt eget hode var han allerede en internasjonal suksessforfatter. I sin streben etter berømmelse og personlig anerkjennelse sendte han boken med dedikasjon til James Joyce, som faktisk skal ha likt den. O'Brien konstruerer en sedvanlig skrøne og sender et brev til forlaget sitt:

Being now nearly blind, he said it took him a week with the magnifying glass and that he had not read a book of any kind for five years, so this may be taken to be a compliment from the fuhrer. He was delighted with it [...] (Hogan 1974:68).

Flann O'Brien hadde en høy stjerne i en liten eksklusiv klikk av skribenter, litterater og intellektuelle i Dublin. Fremdeles ved godt mot, om enn noe skuffet over den lunkne mottagelsen, tar han fatt på en ny roman, som han i begynnelsen er svært entusiastisk over, men som han etter hvert på sitt karakteristiske vis blir mer og mer misfornøyd med.¹ I januar 1940 sender han romanen til sin forlegger, men blir refusert. I bitterhet og med såret selvfølelse fortalte han vennene at han hadde mistet manuskriptet. Deler av fortellingen ble omskrevet og kopiert inn i *The Dalkey Archive* (1964), men *The Third Policeman* ble først utgitt i sin helhet i 1967, året etter forfatterens bortgang.

De to konseptene som oftest nevnes i forbindelse med Flann O'Briens forfatterskap, og da spesielt hans to viktigste verker, *At-Swim-Two-Birds* og *The Third Policeman*, er «metafiksjon» og «postmodernisme». Spesielt Keith Hopper (1995) fremmer tanken på forfatteren som en tidlig postmodernist, nettopp gjennom sin foregripelse av metafiksjonelle teknikker i den postmoderne romanen. Sammen med James Joyce's *Finnegans Wake* blir Flann O'Briens romaner stående i et skille mellom modernismens alvorlighet, koherens og form – og postmodernismens fragmentering, ironi og lekenhet. James Joyce, i sitt eksil i Paris, den store mesteren i irsk litteratur, var nærmest en mytologisk farsfigur for intellektuelle i Dublin på 1930- og 40-tallet. Flann O'Brien ble automatisk koblet til Joyce, mer som et referansepunkt enn i kraft av reell litterær påvirkning. Allerede de første anmelderne av *At-Swim-Two-Birds* hevdet at boken var «heavily under the influence of

¹ Dette fremgår av brevvekslingen blant annet med den amerikanske forfatteren William Saroyan, gjengitt i Hogan 1974:68–74.

Joyce» (Cronin 1989:101). Flann O'Brien irriterte seg grenseløst over sammenlikningen, som ikke grunnet i noen psykologisk eller intertekstuell forbindelse mellom de to forfatterne. O'Brien skriver i et brev til Timothy O'Keefe i 1961: «If I hear that word 'Joyce' again I will surely froth at the gob!» (Hogan 1974:79). Når O'Brien lar den aldrende James Joyce opptre som en forvirret bartender i *The Dalkey Archive*, er det mest av alt snakk om et humoristisk «fadermord».

O'Briens bøker kunne vært skrevet uavhengig av Joyce, men de inngår i en lokal sammenheng: *At-Swim-Two-Birds* og *The Third Policeman* føyer seg inn i en irsk satirisk/komisk tradisjon med Swift som en av de første satirikerne. Romanene kan også plasseres i en bredere europeisk tradisjon: episk, komisk, eksperimentell og gjerne metafiksjonelt orientert. Her finner vi sterke forgjengere som Rabelais, Erasmus, More, Sterne, Swift og Holberg. Spesielt Sternes *Tristram Shandy* med sin utvungne lek med romanens idé, kan stå som forelegg for *At-Swim-Two-Birds*. Det finnes imidlertid ingenting som antyder at O'Brien faktisk hadde lest Sterne før han skrev sitt eget verk (Cronin 1989:92). Når Flann O'Brien kobles opp mot litteraturhistorien, kan vi si med Bakhtin (1991:130), at hans verk ikke er bevisste «omskrivinger» av bestemte litterære forgjengere som befinner seg i forfatterens subjektive minne, men snarere påvirkes av litteraturhistoriens «objektive hukommelse» som nedfeller seg i den sjangeren forfatteren arbeider innenfor. Mest av alt får man nemlig i Flann O'Briens romaner følelsen av en originalitet som ikke har noen spesifikke litterære forgjengere. Forfatteren har, med Harold Blooms uttrykk, «feillest» sine eventuelle forgjengere så grundig at hans egne kunstneriske ytringer kamuflerer innflytelsen og frembringer en ny, sterk litteratur.

Analysens objekt og metode

Hvordan velge ut et objekt for en analyse? I utgangspunktet påkaller objektet vår oppmerksomhet, det fremstår på en eller annen måte som verdt å analysere. Det er allerede meningsbærende, men ennå ikke tilstrekkelig belyst. Vår undersøkelse skal omdanne en iøynefallende betydning til en utviklet betydning (Starobinski 1991:109). Faren er at vi ender der vi startet uten å ha tilført objektet noe. Våre midler og metoder velges ut fra det mål som skal nås, som gjenfinnes i utgangspunktet. For å unngå denne sirkelfellen, må våre private fornemmelse for meningen i objektet gjennomgå et systematisk og utadvendt arbeid slik at objektet stiger opp i en universaliserende diskurs, og den universaliserende diskursen må senke seg ned i objektet, i det som er annerledes (ibid:108). Det er altså de to sirkelsfærene,

den subjektive og den objektive, som beskytter oss mot tautologien. Etter analysen har objektet skiftet utseende: «Vår fortolkning vil ha tilført det utallige nye egenskaper, det vil ha blitt utvidet med en avklart struktur, en gjenopplevd genese, en historisk bakgrunn, en kontekst. Det vil ha blitt undersøkt og 'gjensett'» (ibid:110).

Vårt objekt er *The Third Policeman*. Det er en besynderlig, bisarr og forbausende roman som ikke enkelt lar seg «forstå». Når man skal forsøke å analysere denne romanen, støter man på en stor utfordring: Teksten ser ut til å ha gardert seg mot seriøse fortolkninger i kraft av sin gjennomførte lekenhet, nonsens og humor. Handlingen foregår i et fantastisk rike der alt ser ut til å være mulig, men som likevel er strukturert etter faste og rigide mønstre. Teksten er ikke en ellevill parade av litterære teknikker, som *At-Swim-Two-Birds*, men likevel et selvbevisst *litterært* uttrykk. Tydeligst manifesterer dette seg i romanens fotnoter. *The Third Policeman* er minelagt med en ualvorlighet som ser ut til å gjemme seg på et dypere plan i språk og struktur. Straks vi støter på noe som kan minne om en idé, norm eller anskuelse fra en eventuell implisert forfatter, minnes vi på – ikke idéenes antiteser i et dialektisk eller dialogisk mønster – men på det pretensiøse i det å *forfekte* en idé eller en anskuelse. Vi må være ytterst forsiktige med å tillegge teksten alvorlige pretensjoner det ikke finnes belegg for. Samtidig kan vi ikke avskrive romanen som ren nonsens. *The Third Policeman* har en kunstnerisk helhet som avføder et intenst uttrykk for et verdenssyn som nettopp henger sammen med dens ualvorlighet og unndragelse fra pretensiøse intellektuelle posisjoner. Det er dette paradokset som påkaller vår interesse, og som danner utgangspunktet for studien. Vi trenger et analytisk grep som favner det lekne, humoristiske og vittige, det selvbevisst litterære uttrykket og de intellektuelle anstrengelsene som tross alt springer ut av den kunstneriske helheten i romanen.

Studiens analytiske grep er litteraturhistorisk betinget. Jeg var inne på *The Third Policemans* litterære forgjengere – den europeiske episke humor-tradisjonen. Denne har også sine forgjengere, deriblant den antikke menippeiske satiren. Spesielt Mikhail Bakhtin har påvist hvordan denne sjangeren danner én av flere utviklingslinjer som leder via Rabelais og Sterne til den moderne polyfone romanen, med Dostojevskij som høydepunkt. Fra et rent ytre historisk synspunkt, kunne man dermed knytte linjen direkte videre til Flann O'Brien, når man regner ham som en tidlig postmodernist. Det er imidlertid de idéhistoriske konseptene bak den menippeiske satiren som gjør at den virker lovende for en studie av *The Third Policeman*: Den menippeiske satiren er på mange måter en anti-sjanger – den tillater utstrakt

bruk av parodi og selvparodi, humor, stilblanding og lek med alvorlige emner. Den har dessuten et viktig strukturelt moment i «den fantastiske reisen». Det er ikke noe mål å forsøke å påvise hvor sterk tilhørighet vår roman har til den menippeiske satiren som sjanger, snarere vil jeg forsøke å sirkle inn et mer generelt menippeisk *idéfelt* for min analyse. Dette feltet utgjør den «universaliserende diskursen». Utfordringen blir å heve studieobjektet opp i denne diskursen uten at dets særegenhet reduseres, samt å la diskursen senke seg ned i romanen, slik at vi kanskje kan fornye vårt syn på den menippeiske satiren.

Min innfallsvinkel er tilsynelatende ikke original. Keith Booker (1995) har viet en hel bok til Flann O'Brien, Bakhtin og den menippeiske satiren, mens José Lanters (2000) har skrevet om irske menippeiske satirer 1919–1952, deriblant Flann O'Briens to hovedverk. Felles for disse avhandlingene er en tendens til manglende dybde i forståelsen av den menippeiske satiren. Man får en følelse av at forfatterne kunne gjort sine lesninger, som for øvrig er poengterte nok, *uten* de menippeiske prinsippene som grunnlag. De mangler en indre dynamisk forbindelse mellom Flann O'Briens verk og den menippeiske satiren, slik den har utviklet seg idéhistorisk. De bruker hovedsakelig Northrop Fryes og Mikhail Bakhtins skjematiske fremstillinger av sjangeren som referansegrunnlag for sine analyser. Også Hopper (1995) har koblet Flann O'Brien med den menippeiske satiren i sin postmodernistiske lesning, men kun i sporadiske og generelle vendinger. Scenen er dermed klar for en litt grundigere etablering av et menippeisk *idéfelt*, for deretter å applisere det på sentrale konsepter i *The Third Policeman*.

Et menippeisk idéfelt

Når vi skal sirkle inn og etablere et menippeisk idéfelt, må vi hovedsakelig drive etterretning på to områder: Vi må henvende oss til aktuell litteraturteori, og vi må holde teorien opp mot originalverkene i den antikke menippeiske tradisjonen – såfremt det er mulig å utkrystallisere en egen menippeisk «tradisjon». Man skulle kunne vente at den moderne litteraturteorien som omhandler den menippeiske satiren ga oss tilstrekkelig avgrensning og forståelse av sjangeren. Behandlingen den har fått hos to av de ledende figurene på feltet, Northrop Frye og Mikhail Bakhtin, gir oss imidlertid gode grunner til å tittle litt bakenfor deres ideologiske anvendelse av dette spesielle antikke fenomenet.

Bakhtins svært romslige kriterier for den menippeiske satiren tillater oss å regne en stor del av alle romaner fra 1700-tallet frem til i dag som menippeiske i større eller mindre grad, med Dostojevskij som høydepunktet i romanens dialogiske utviklingslinje. Frye er også svært inkluderende. Den menippeiske satiren, eller «anatomy» som han kaller den, utgjør én av fire hovedformer innen fiksjonsprosa, som igjen er én av fire grunnsjangere; epos, prosa, drama og lyrikk. Et grovt overslag skulle altså, ifølge Frye, tillate oss å klassifisere omtrent en sekstendel av all litteratur som «menippeisk satire». I tillegg kommer alle de kryssende variantene som har innslag av flere former. Både Frye og Bakhtin blir dermed svært rause i sine overordnede hensikter om – ikke å skille ut – men å *innordne* litteratur under den menippeiske satiren. Betegnende nok unngår også begge betegnelsen «satire» når de behandler sjangeren – en betegnelse som både ville ha lagt visse føringer på hvilke tekster som skulle kunne ha blitt inkludert i sjangerens tidligste utvikling, og som i dag konnoterer noe i retning av ironisk og latterliggjørende sosial kritikk.

Både Fryes ahistoriske og Bakhtins historisk-ideologiske forestilling om den menippeiske satiren gir oss god kunnskap om sjangeren, men ikke tilstrekkelig – vi må dermed oppsøke kildene selv. Primært vil vi gå til de best bevarte menippeiske tekstene, sekundært støtte oss til Joel C. Relihans *Ancient Menippean Satire* (1993) i forsøket på å sirkle inn et menippeisk idéfelt.

Antikkens menippeiske satire

Den historiske Menippos – grekeren som har gitt sjangeren sitt navn, men som antagelig ikke skrev særlig mye i sin egen sjanger – levde i Gadara (dagens Jordan) i det tredje århundret før Kristus. Hans verk er tapt, bortsett fra noen titler og spredte fragmenter. Hans testimonium knytter ham imidlertid sterkt til mytologiens Dødsrike, og hans mest «menippeiske» verk er antagelig *Necyia* – en komisk autobiografisk beretning om en reise til underverden, en parodi på 11. sang i *Odysseen*. Det finnes også overleverte fragmenter som beskriver Menippos som en særling som gikk rundt i en merkelig habitt og påstod han var kommet fra Dødsriket for å rapportere tilbake om jordelivets synder (Relihan 1993:45). Den viktigste kilden til Menippos' personlighet er likevel Lukian (ca. 120–180 e.Kr.), som bruker Menippos som hoved- og biperson i flere av sine tekster. Nå er det ikke spesielt viktig å skille ut den *historiske* Menippos når vi skal etablere et menippeisk idéfelt – vi kan forholde oss fritt til de kildene som finnes, fiktive som reelle. Den Menippos som har gitt sjangeren sitt navn, kan like gjerne være den litterære Menippos som den historiske, og sannsynligvis en kombinasjon. Ifølge Relihan (1993:228–29) kan vi regne Lukians Menippos-figur som en bearbeiding av en litterær personlighet allerede godt etablert av Menippos selv. Det vi bør legge merke til, er at Menippos selv ser ut til å ha opptrådt i sine egne tekster, ikke bare som en éndimensjonal forkynner av visse verdier eller sannheter, men selvparodisk som en filosofisk og narrativ spøkefugl, spesielt i hans *Necyia*: Her overskrider han virkelighetens grenser ved å skrive om seg selv som levende død på vandring i Dødsriket, han overskrider fiksjonens grenser ved selv å opptre i teksten, han overskrider sjangergrenser ved å skrive om seriøse emner i humoristiske vendinger, og han overskrider sjangerkonvensjoner når han skriver i en miks av vers og prosa.

Som filosof og elev av den mer kjente kyniske filosofen Diogenes fra Sinope (d. ca. 320 f.Kr.), er Menippos' verk dårlig kjent og lite referert til av hans etterfølgere. Det er snarere hans litterære uttrykksmåte og holdning som har overlevd gjennom historien og materialisert seg, hovedsakelig takket være flere sterke litterære etterkommere (bl.a. Varro, Seneca og Lukian), som «den menippeiske satire». Dermed kan vi allerede ane et vesentlig trekk ved Menippos og den menippeiske tradisjonen: Det kan synes som Menippos selv ikke hadde noen egne filosofiske pretensjoner, men mer var en spotter av filosofien. Han stilte seg i en negativ frihetsposisjon etter modell av Diogenes' kyniske filosofi: «frihet fra» i stedet for «frihet til»; vekk fra all sivilisasjons kunstige konvensjoner og tilbake til naturen som

rettesnor for den menneskelige levemåten. Den kyniske filosofien forfektet disiplin og askese for å oppnå et lykkelig, fritt og selvtilstrekkelig liv, men ikke i passivitet, snarere gjennom en aktiv «defacing» av eksisterende verdier og autoriteter (Branham og Goulet-Cazé 1996:9). Gjennom en uortodoks og grenseoverskridende litterær og personlig holdning, stilte Menippos seg opp i kjølvannet av den kyniske filosofien som et alternativ til de etablerte konvensjoner, også til den kyniske filosofien selv! Denne posisjonen kunne den menippeiske tradisjonen utnytte i vesentlig grad til egne formål, nettopp fordi Menippos' filosofiske posisjon var mer en energisk og bevegelig anti-posisjon. Relihan foreslår sågar at Menippos *bekreftet* den kyniske filosofien ved *ikke* å følge dens læresetninger: «Menippus may prove his Cynicism, in effect, by laughing at Cynic certainties» (Relihan 1996:272).

Lukians Menippos

I forsøket på å utmeisle et menippeisk idéfelt, spiller den greskspråklige syreren Lukian (ca. 120–180 e.Kr.) fra Samosata (daværende Syria, dagens Samsat i Tyrkia) en stor rolle, ikke bare som kilde til å spore opp den «egentlige» Menippos, men som selvstendig bidragsyter til den menippeiske komiske ånden. Han representerer en videreutvikling av Menippos' opprinnelige spottende holdning til filosofene. Det omfattende forfatterskapet til Lukian byr på flere tekster med Menippos som hoved- eller biperson, deriblant *Dødsrikedialogene*. Her opptrer Menippos i 12 av 30 korte dialoger mellom de døde i Dødsriket. Selv om dialogene har mange menippeiske trekk, mangler de en narrativ ramme, dermed regnes *Dødsrikedialogene* strengt tatt ikke som menippeiske satirer. De representerer imidlertid det mest utfyllende bilde vi har av Menippos som (litterær) personlighet. Allerede i den første dialogen finner vi filosofen Diogenes' beskrivelse av Menippos, idet han ber Pollux gå opp på jorda for å hente ned Menippos. Men hvordan ser han ut, denne Menippos? spør Pollux, og Diogenes svarer:

Old, bald, with a cloak that allows him plenty of light and ventilation, and is patched all colours of the rainbow; always laughing, and usually gibing at pretentious philosophers.

Vi kjenner igjen oppsyn og holdning: Menippos som en sær type i rare klær som ikke engang nedlater seg til å argumentere med filosofene, men bare har latter og forakt til overs for deres pretensjoner. Lukians holdning overfor Menippos skinner også igjennom: Den er ikke entydig i Menippos' favør, selv om Menippos som oftest har rollen som dialogenes ankerpunkt og i stor grad representerer deres «fornuftige» instans. En gammel, skallet, leende mann med en kappe lappet i alle regnbuens farver kan i beste fall ses på som en slags anti-

helt som ikke fullt ut representerer Lukians egne synspunkter, men som likevel plasseres i klar opposisjon til de posisjoner Lukian søker å gå i rette med. Lukian får Menippos til å løpe hans ærend, men ikke uten samtidig å gjøre ham en smule narraktig. I dialog II går Krøsus, Midas og Sardanapalos – alle innvånere i Dødsriket – til guden Pluton for å klage på Menippos' oppførsel:

Croesus. Pluto, we can stand this snarling Cynic no longer in our neighbourhood; either you must transfer him to other quarters, or we are going to migrate.

Pluto. Why, what harm does he do to your ghostly community?

Croesus. Midas here, and Sardanapalus and I, can never get in a good cry over the old days of gold and luxury and treasure, but he must be laughing at us, and calling us rude names; 'slaves' and 'garbage,' he says we are. And then he sings; and that throws us out. In short, he is a nuisance.

Krøsus og kameratene ønsker å dvele patetisk ved fordums materielle rikdom, men Lukian synes å meddele leseren at slikt ikke er noe verdt i Dødsriket. En av favoritt-temaene i *Dødsrikedialogene* er nettopp at ingen bringer med seg noe av sitt jordiske livs attributter over i døden – her er alle redusert til beinrangler som ikke kan skjernes fra hverandre. Lukian bruker Menippos' usympatiske hån for å bringe de tre kameratene til aksjon. Deres klage for Pluton er latterlig, men ikke ubegrunnet. Menippos er antagelig en reell plage for dem, og Lukian lar videre Pluton forsvare de tre kameratene ved å hevde at de jo tross alt mistet mye da de døde, men dette er bare et skinn-forsvar for å få slutt på kranglingen. Menippos har likevel lite til overs for gudens «forsvar» og forsikrer dem alle om at han ufortrødent skal fortsette sin virksomhet: «Wherever you are, there shall I be also; worrying, jeering, singing you down.» Menippos' oppførsel er skandaløs og like uberettiget som de tre kameratenes klager over tapt jordisk gods. Han fremstår som en kranglevoren type som elsker å provosere og spotte: «I detest these abject rascals! [...] I take a positive pleasure in annoying them.» Lukians tekst synes på den ene siden å romme en latterliggjøring av jordisk forfengelighet og hyklerske filosofiske pretensjoner, men på den andre siden blir Menippos skandalisert i en slik grad at vi heller ikke kan akseptere ham som en bærer av tekstens moral.

I dialog XXII møter vi Menippos idet han er fraktet over til Dødsriket. Hele dialogen er en krangel mellom fergemannen Kharon og Menippos, der Kharon krever betaling for turen over Styx, mens Menippos er blakk og verken kan eller vil betale. Dialogen ender slik:

Charon. Where did you pick up this Cynic, Hermes? The noise he made on the crossing, too! laughing and jeering at all the rest, and singing, when every one else was at his lamentations.

Hermes. Ah, Charon, you little know your passenger! Independence, every inch of him: he cares for no one. 'Tis Menippus.

Uavhengighet, hver tomme av mannen, og helt respektløs. Slik beskrives Menippos som en ublu eksentriker som håner og ler av alle, men ikke fra en opphøyet eller bedrevitende posisjon: Lukian lar Menippos være en aktør på linje med de andre i Dødsriket: «Hades is a democracy; one man is as good as another here», sier Menippos (dialog XXV), selv om han kanskje ikke helt er klar over at det også gjelder ham selv. Lukian fremstiller ham alltid med ironisk distanse: som en ytterst komisk figur i et større program for å bryte ned alt som minner om pretensiøs menneskelig atferd og dogmatiske standpunkter. Der Menippos opprinnelig fremstod som en narraktig spøkefugl i sine egne tekster, gjør Lukian narr av narren ved å parodiere hans oppførsel.

Lukians menippeiske satirer

Menippos' rolle forskyves mot det mer positive i Lukians to mest særpregede menippeiske satirer, *Nekyomanteia* og *Ikaromenippos*. I disse tekstene fremstår Menippos mindre som en bitende bølge som provoserer frem reaksjoner, og mer som en nøytral observatør av og forsker i menneskelig dårskap. Her er det imidlertid ikke Menippos' personlighet som primært utfyller vårt menippeiske idéfelt. *Nekyomanteia* og *Ikaromenippos* adderer til den menippeiske mentaliteten en bredere strukturell og formell basis for den menippeiske satiren som tekst. Her finner vi modellen for det menippeiske plotet: den fantastiske reisen eller opplevelsen som tillater oss å se den menneskelige tilværelsen i uvanlige perspektiver. Begge tekstene har samme struktur (etter Relihan 1993:105–11):

- Gjenkomst fra reisen. Møtet med en venn. Menippos beretter om reisen.
- Grunnen for reisen: misnøye med tingenes tilstand på jorden.
- Forberedelser til reisen.
- Reisen, med utsyn over menneskelig dårskap.
- Konfrontasjon med reisemålets innfødte (guder, mytologiske figurer, historiske personer etc.) som sjelden har noen innsikt å tilby utover det Menippos startet med, snarere tvert om: De oppfører seg like idiotisk som de levende på jorden.

Nekyomanteia og *Ikaromenippos* inneholder hver sin reise til henholdvis underjorden og himmelen, men ikke for reisenes eksotiske karakters skyld. Reisene utføres som et intellektuelt eksperiment der fantasi og virkelighet blandes uhemmet og tillater hovedpersonen å sette store spørsmål på spill i en bisarr sammenheng. De store emnene som bringes inn på teppet, blir ikke belyst ved hjelp av nitid argumentasjon og vurdering, men blir snarere offer for en humoristisk utprøving som tilsynelatende underminerer viktigheten i spørsmålene. I *Nekyomanteia* drar for eksempel Menippos til underverden for å konsultere Teiresias om hvordan livet best bør leves. Da han endelig – etter at nesten hele teksten har handlet om noe annet, deriblant de rikes straff i underverden – møter den lille, blinde og bleke vismannen, piper han til svar:

The life of the ordinary man is the best and most prudent choice; cease from the folly of metaphysical speculation and inquiry into origins and ends, utterly reject their clever logic, count all these things idle talk, and pursue one end alone – how you may do what your hand finds to do, and go your way with ever a smile and never a passion.

Menippos drar raskt (gjennom en snarvei!) fra Hades og tilbake til jorden, like (u)klok som han var da han kom. Han har ikke lært annet enn at den helt alminnelige levemåten er å foretrekke – og reisen fremstår som et bilde på det fånyttige i å prøve å finne ut hva som er den «beste» menneskelige levemåten. Denne konklusjonen trekkes imidlertid ikke av Menippos, dermed blir tekstens hovedperson snytt for en innsikt som leseren får. Selv om den menippeiske satirens hovedperson har en privilegert stilling i beretningen (som den som observerer eller avslører menneskelig dårskap), trenger han selv slett ikke være fullt på høyde med hendelsene. Også den menippeiske helten synes i siste instans å være underlagt de samme spilleregler som menneskeheten for øvrig – til tross for sin mulighet til fri flukt mellom denne- og hinsidige verdener. Heltens filosofiske og fantastiske ferd i *Nekyomanteia* illustrerer godt de tre subtekstene Relihan legger til grunn for den menippeiske satiren: *Odysseen*, klassisk komedie og Platons myter, spesielt Er-myten, som avslutter 10. bok av *Staten*:

We may say that Menippean satire is compounded of the *Odyssey*'s tale of a liar shaman and his battle against both death and immortality; Old Comedy's exaltation of common humanity over charlatans; and Plato's apocalyptic dramatization of the relative values of philosopher and theory (Relihan 1993:34).

Vi finner også i *Nekyomanteia* og *Ikaromenippos* visse formelle trekk som synes å konstituere den antikke menippeiske satiren – først og fremst blanding av litterære stilarter,

hovedsakelig parodiske vers og dagligdags prosa. I begynnelsen av *Nekyomanteia* snakker Menippos kun på vers, ikke i sitatstil, men i parodierte høystemt stil skapt av bruddstykker av klassisk litteratur. Vennen Filonides spør hvor han har vært, og Menippos – kledd i løveskinn, seilerhatt og med lyre – svarer:

Menippus. Death's lurking-place I leave, and those dark gates Where Hades dwells, a God apart from Gods.

Philonides. Good gracious! has Menippus died, all on the quiet, and come to life for a second spell?

Menippus. Not so; a *living* guest in Hades I.

Menippos forklarer versemålet med at han har vært i Evripides' og Homers selskap der nede og nå er så stappfull av vers at de bare strømmer ut av munnen hans når han åpner den. Språket har tatt kontroll over ham, men ikke verre enn at han kan slutte når forklaringen er gjort og komikken er uttømt. Menippos' metriske talemåte blir kommentert av vennen:

Philonides. My good man, truce to your heroics; get off those iambic stilts, and tell me in plain prose what this get-up means; what did you want with the lower regions? It is a journey that needs a motive to make it attractive.

Filonides ber ham komme ned fra de «jambiske styltene» og fortsette i ordinær prosa, et trekk som forlenger intertekstualiteten og antar metafiksjonell karakter. Ikke bare snakkes det i opphøyde vers, men i sin selvbevissthet brytes versene ned og det hele avsløres som en litterær talemåte. Litteraturen som litteratur settes på prøve ved at dens implisitte teknikk blir blottlagt. Parodien avsløres av teksten selv og leder i retning av Relihans påstand om at en av den menippeiske satirens grunntrekk er selvparodi (1993:25), litteratur som parodi på litteraturen som sådan. I dette tilfellet antar dog den lingvistiske spøken mer form av selvironi, en selvbevisst lek med konvensjonene.

Fire komponenter

I *Ikaromenippos* støter en *fantastisk* komponent mot en *praktisk* i måten Menippos realiserer himmelflukten på. Den parodierte myten er Ikaros' vingeflukt oppunder solen og hans fall etter at voksen i vingene smeltes av varmen. Lukian transformerer myten på sitt underfundige vis ved å la muligheten av å fly med kunstige vinger være like reell som i myten, men ved å la Menippos forbedre selve den tekniske innretningen som skal til. «No wax for me, thank you,» sier han og beretter videre om hvordan han festet en ørnevinge og

enn gribbvinge til kroppen med «broad thick straps», og hvordan han trente ved å kaste seg ut fra stadig større høyder. Den fantastiske situasjonen «å fly opp til himmelen» blir dermed redusert til et praktisk spørsmål om å lage en godt nok fungerende maskin.

Reisen har også en *intellektuell* komponent. Utgangspunktet er et mishag over tilværelsen – ikke følelsesmessig eller sosial misnøye, men en ren intellektuell ergrelse over tingenes skjeve tilstand i verden. «[...] a very short survey of life had convinced me of the absurdity and meanness and insecurity that pervade all human objects, such as wealth, office, power». Menippos søker først sannheten hos dem han ironisk kaller «the people called philosophers», men blir selvsagt bare enda mer forvirret, spesielt da de gjerne forfekter et asketisk liv, samtidig som de forlanger «a considerable sum» for konsultasjonen. Etter ytterligere mislykkede og selvmotsigende konsultasjoner hos diverse religiøse sekter retter han blikket oppover, ikke nødvendigvis for å søke de endelige svar hos Guder i Himmelen, men som et rasjonelt forsøk på å unnsnippe jordelivets kompleksitet og forvirring. Reisen motiveres mer som en intellektuell idé om klarhet enn en metafysisk trang til kontakt med Altet, Gud eller hva det skulle være.

En fjerde komponent foranlediger reisen: *den litterære*. I tillegg til den iboende parodien på klassisk gresk litteratur, finner vi i teksten også en uttalt og selvbevisst referanse til annen litteratur når Menippos sier at reisens mulighet ble bekreftet av «Aesop's Fables, from which it appears that Heaven is accessible to eagles, beetles, and sometimes camels». På samme måte blir adgangen til underverden i *Nekyomanteia* mulig når Menippos forkler seg i Odyssevs' seilerhatt, Herakles' løveskinn og Orfevs' lyre for å lure seg forbi vaktene. Den litterære komponenten tydeliggjøres i en slik grad av fortelleren, som både er forteller og hovedperson, at parodien på annen litteratur nettopp tipper over til å bli en selvparodi, slik Relihan foreslår. Teksten peker tydelig på sin egen fiksjonelle karakter ved å drive gjøn med den: Menippos bruker fiksjonelle tekster, Æsops fabler, som sannhetsgrunnlag når han vurderer om en reise til himmelen er mulig i hans virkelige verden. Fiksjonen mister sin pretensjon om implisitt å gjengi «virkelige» forhold, fordi den tydelig avdekker sin skrevne status.

Vi kan altså sette opp en grov modell for den menippeiske satiren som bygger på Lukian. Modellen inneholder en *fantastisk*, en *praktisk*, en *intellektuell* og en *litterær* komponent. Hver for seg er de forsåvidt virksomme i sin overtydelige og dramatiske komikk, men det er

først når de støter mot hverandre at de synes å danne en sterk menippeisk føring: den underliggende, men ikke uttalte konflikten mellom tilsynelatende inkommensurable størrelser, som det fantastiske og det praktiske, mytene og realiteten, fiksjonen og virkeligheten – formen og innholdet. Selve den uuttalte konflikten (som når Menippos som den mest selvfølgelige hendelse kan bli kamerat med Zevs i himmelen) er kilden til mye av humoren i den menippeiske satiren, men fører uunngåelig til at sjangeren i bunnen får en upålitelig eller ustabil karakter. Den menippeiske satiren fremstår gjennom Lukians tekster som et *eksperiment* der friksjonen mellom to idéer, to anskuelser eller, som Bakhtin ville ha uttrykt det, to *ord* genererer en viss energi, et intellektuelt oppstyr som krever overveielse, men som ikke får noen avgjørelse. Det siste ordet uttales aldri, og tekstens forfatter synes alltid å skule mot leseren fra bak sin egen fortelling: Ta meg aldri helt på alvor.

Senecas menippeiske satire

Av de få bevarte tekstene fra antikken som regnes som genuint menippeiske satirer, finner vi Senecas *Apocolocyntosis*. Romeren Seneca (4 f.Kr.–65 e.Kr.) fikk etter hvert et svært anstrengt forhold til sin keiser Claudius, og da keiseren døde i år 54, tok Seneca sin «hevne» ved å skrive et humoristisk stykke om Claudius' fornedrelser etter døden. Keiser Claudius skulle ifølge romersk hevd apoteoseres (guddommeliggjøres) etter sin død, men hva skjer dersom den upopulære keiseren nektes inngang i himmelen? Seneca lar ham bli avvist av gudene, som sender ham tilbake til jorden, der han får et glimt av sin egen begravelse før han sendes videre ned til underjorden. Her stilles han til rette for sine handlinger, idømmes sin straff, men blir i siste liten tilsynelatende fritatt fra å sone denne. Senecas *Apocolocyntosis* bidrar hovedsakelig med tre faktorer til vårt menippeiske idéfelt: den åpenlyst upålitelige fortelleren, tvetydigheten i fortellingens natur og parodien på den akademiske diskursen.

Teksten åpner med fortellerens deklarasjon:

I want to put on record the business transacted in heaven the thirteenth of October in the new year which began an era of prosperity. No concession will be made to umbrage taken or favour granted. This is the authentic truth. If anyone inquires about the source of my information, first – if I do not want to – I shall not reply (1, 1–6).

Tekstens første linje signaliserer upåliteligheten: Fortelleren kjenner det som foregår i *himmelen* på en bestemt dato. Men det er en forfatters privilegium å opptre autoralt uten nødvendigvis å være upålitelig. Det som følger er imidlertid en parodi på den offisielle

historieskrivningens pompøse pretensjoner om pålitelighet. Teksten følger de samme konvensjoner: angivelse av emne, forsikringer om upartiskhet og sannferdighet, angivelse av kilder – men innholdet er stikk motsatt: fortelleren forsikrer om at alt er sant, men hvis det ikke behager ham å uttale seg om sine kilder, så lar han være. Ingen kan tvinge ham. Prologen sier altså i bunn og grunn at alt som følger like godt kan være en eneste stor løgn. Tekstens verifikasjonsnivå synes ikke spesielt viktig, det handler tross alt om en mann som reiser gjennom himmelen og underjorden. Viktigere er fortellerens metanivå: som en instans i teksten som vet at han forteller. Denne selvbevisstheten gir seg videre uttrykk i angivelsen av den nøyaktige datoen for hendelsene. Et høystemt parodisk vers om Solens Bane, Mørket, Vinterens tilsynekomst i Høsten etc., etterfølges av fortellerens stemme: «I think this is better understood if I say: the month was October, the day the thirteenth» (2, 7–8).

Tvetydigheten i *Apocolocyntosis* gis på to områder: hovedpersonens stilling og fortellingens emne. Claudius er ikke en handlende aktør i teksten, det er døden som initierer hendelsene. Keiseren blir passivt ført til himmelen og tilbake, deretter ned til underjorden hvor han stilles for retten uten å kunne forsvare seg. Claudius fremstilles patetisk, men ikke usympatisk. Vår menippeiske hovedperson er verken udelt ond eller særlig god, verken superhelt eller kriminell. Han er simpelthen en narraktig figur som ikke helt er på høyden med det han opplever. Vår hovedpersons stilling blir dermed et signal som leder oss mot mistanken om at heller ikke fortellingens «moral» er entydig. Man kunne vente seg at Seneca, som selv ble fornedret av keiseren, skrev en komisk tekst etter hans død som fordømte hans synder og ga ham en velfortjent straff, men det finnes ingen slik moralsk akse i *Apocolocyntosis*. Claudius blir til slutt fritatt for sin evige straff, og de som opptrer latterlig i teksten, er gudene som nekter ham adgang til himmelen, og aktørene i den farseaktige rettssaken han utsettes for i underverden. Med Relihan kan vi foreslå at fokuset for tekstens meddelelse forskyves fra Claudius personlige skjebne mot selve det romerske systemet som tillater apoteose av en keiser som samtidig er en tosk (1993:87).

Vår menippeiske anti-helt kan ikke moralsk plasseres i ytterkantene for menneskelig oppførsel, men overværer selv urettferdigheten og skjevheten i sine omgivelser. «Through his experiences, we see the corruption of the places that ponder his merits and destiny» (ibid). Samtidig er ikke denne innstillingen mot skjevheten i samfunnet spesielt politisk motivert. Underliggende er ikke en lengsel etter frihet i en utopisk tilstand. De fantastiske rikene som beskrives er ikke tilstander av bedre eller verre kvalitet, de likner i stor grad på

det livet vi fører på jorden. Den menippeiske satiren er innstilt mot selve den ekstravagante trangen til å finne Sannheten eller til å forfekte en allmenn Moral. Den menippeiske fortelleren blir en fantastisk eksperimentator som arbeider uten noe program, han beveger seg i grenselandet for de dogmatiske sannheter og vokter seg vel for å tangere allmenngyldige verdier eller synspunkter, med mindre for å stille dem i et ambivalent lys.

Fulgentius og andre menippeere

Det finnes fragmenter av og vitnesbyrd om en rekke tekster som skulle kunne regnes som antikkens menippeiske satirer. Romeren Marcus Terentius Varro (116–27 f.Kr.) skal ha skrevet 150 bøker som han kalte *Saturae Menippeae*, altså «menippeiske satirer». Petronius (d. 66 e.Kr.) skrev *Satyricon*, en komisk og pikaresk tekst som også har menippeiske trekk. I løpet av de seks første århundrene skrev også Julian, Martianus Capella, Boethius og Ennodius tekster som regnes som menippeiske. Av disse må den kristne forfatteren Fabius Planciades Fulgentius (ca. 500 e.Kr.) få slippe til med en liten oppvisning i tekstlig selsomhet i menippeisk ånd – gitt at vi med Relihan (1993) kan regne denne teksten som menippeisk, og at vi dermed kan ekstrahere visse sentrale stilistiske trekk og føye dem til vårt menippeiske idéfelt:

And so, while I was pressing down thorny fields of this sort with an advancing foot, and was measuring out the dewy hills of flowery fleece with a leisurely pace, desire gave birth to exhaustion, and a longing to sit down followed upon my efforts in my desire to get outside. I turned aside and appealed to the aid of a shade tree, that it might protect me by its wandering web of leaves from the blistering glance of Phoebus, and yield to share with me the shade it afforded its own roots with its all-encompassing network of interlocking branches (Fulgentius, *Mythologies*, i Relihan 1993:205).²

Passasjen er å finne i prologen til Fulgentius' trebindsverk *Mytologier*. Selve verket er skrevet i en alvorlig tone, dermed skiller innledningen seg ut ved å være selvironisk og humoristisk. I seg selv føyer dette trekket seg inn i en menippeisk tvetydighet rundt fortellerens status: Hvordan skal resten av verket forstås i lys av den høyst spøkefulle innledningen? Er også resten av verket like spøkefullt ment selv om det er alvorlig skrevet?

Et fremtredende attributt ved teksten er personifikasjonen eller den retoriske *prosopopeia*: treet han passerer på veien får menneskelige egenskaper. Han *henvender* seg til treet med en forespørsel om det ikke kan *beskytte* også ham fra Phoebus' stråler, og *dele* litt av skyggen

² Innledningen til *Mytologier* finnes i sin helhet i appendiks B i Relihan (1993:200–230).

det *unner* sine egne røtter. Treet blir et levende vesen i verden på lik linje med ham selv. Noe av det samme skjer med foten: den rives løs fra sin anonyme tilværelse i selve handlingen å gå. På selvstendig vis driver den sin virksomhet og beskrives i kraft av sin positive funksjon for fortelleren: en *fremadskridende* fot. Vi ser den konkrete handlingen fra fotens synsvinkel, i et anelsesvis fremmedgjort perspektiv: Den «presser ned torneåkeren» i stedet for å «skritte» eller «trå».

Fortelleren utmåler landskapets ro og harmoni på sin vandring, de duggfriske høydene kledd i sin blomsterdrakt. Vandringens formål uttrykkes ikke, snarere er hele scenen et pittoresk tablå uten foranledning eller følger. Avsnittet, selv i sin selvironiske stil, synes å uttrykke en grunnleggende sympati med naturen, der alt levendegjøres og fungerer på en jevnbyrdig basis. Dette føyer seg på underfundig vis inn i den menippeiske ikke-ideologien: Fortelleren har ikke noe program, han observerer omgivelsene fra en likeverdige posisjon. Hver stemme slippes til med sitt uttrykk, i dette tilfelle foten, treet og landskapet. Men der Menippos' ånd stilte ham i klar opposisjon til omgivelsene, ser vi en antydning hos Fulgentius om at denne motsetningen ikke er strengt nødvendig for å skape den nødvendige ironiske distansen til verden. Fortelleren kan inngå i en positiv forbindelse til sine omgivelser – dog uten å identifiseres med dem eller deres verdenssyn.

Et siste stilistisk trekk ved teksten som skal nevnes her, er den anelsesvis elegante og kunstlede setningen som bygges omstendig, men rytmisk opp omkring sitt svært enkle innhold. Så sant vi kan stole på at oversettelsen gjenskaper den originale setningens stemning, kan for eksempel fortellerens beskrivelse av seg selv, vandrende bedagelig i blomsterfylte omgivelser, tjene som illustrasjon: «I was pressing down thorny fields of this sort with an advancing foot, and was measuring out the dewy hills of flowery fleece with a leisurely pace [...]». Her er det ingenting som haster, og setningen snirkler seg fremover i vandrers rolige tempo. Denne trangen til retorisk utsmykking av setninger med hverdagslig innhold finner vi ikke spesielt utnyttet hos Lukian eller Seneca, men den faller inn under et mer generelt retorisk bevissthetsnivå hos de menippeiske forfatterne. På formalistisk vis bruker de en rekke underliggende grep for å forrykke leserens perspektiver.

Teoretiske tilnærminger til den menippeiske satiren

Når den menippeiske satiren er blitt en naturlig del av litteraturviterens vokabular, skyldes det i hovedsak to moderne litteraturteoretikere: Northrop Frye og Mikhail Bakhtin. Begge bruker, uavhengige av hverandre, den menippeiske satiren i sine program for å gjøre generelle poenger om litteraturens utvikling i et historisk perspektiv. Vi kan dermed ikke stole på at deres behandling er tro mot den opprinnelige sjangeren. Samtidig er det naturlig at en sjanger utvikler seg gjennom århundrene. Ingen skriver i dag menippeiske satirer på samme måten som Lukian eller Seneca. Skal det være meningsfullt å hevde sjangerens berettigelse i vår egen tid, må visse sentrale trekk ha blitt videreført i moderne litteratur.

Bakhtin

Bakhtin fører i sin Dostojevskij-bok den menippeiske satiren lenger tilbake i historien enn Menippos selv (Bakhtin 1991:121). Hos ham er det ikke en bestemt litterær form eller Menippos selv som er opphavet, men det *karnevalistiske verdenssynet*. Dette synet, som står i opposisjon til den offisielle kulturen i samfunnet med sin «muntre relativitet», er opphav til en litteraturform som likeledes står i motsetning til de alvorlige sjangrene, for eksempel epos og tragedie. Det karnevalistiske verdenssynet gjennomsyrrer den seriøse litteraturvarianten man finner uttrykt i en rekke antikke sjangere: Sofrons mimer, den sokratiske dialogen, symposier, memoarlitteratur, pamfletter, den bukolske poesien og den menippeiske satiren (Bakhtin 1991:114). Disse sjangrene har en dyp indre forbindelse, en «forvandlende kraft» og en vitalitet som gjør at de skiller seg distinkt ut fra annen litteratur og overlever gjennom det Bakhtin kaller en «sjangertradisjons utviklingslinje», og som gjøre at Dostojevskij kunne skrive sine romaner i den menippeiske tradisjonen uten å ha lest antikkens litteratur. Ikke bare skrev han i en menippeisk tradisjon, men han fornyet tradisjonen i sine verk (Bakhtin 1991:130). Bakhtin ser den seriøse litteraturen som en *karnevalisert* litteratur som innen romansjangeren danner en egen utviklingslinje. Når Bakhtin forklarer de sentrale trekk ved den menippeiske satiren, må vi dermed anta at han først og fremst tenker på karnevalets og Dostojevskijs moderniserte menippeiske uttrykk. Karakteristisk nok velger Bakhtin å skifte navn på sjangeren: Fra nå av, sier han, vil jeg helt enkelt kalle den menippeiske satiren for «menippé» (Bakhtin 1991:122).

Bakhtin stiller opp 14 grunnleggende særtrekk ved den menippeiske satiren. Disse punktene blir ofte brukt (bl.a. av Booker (1995) om *The Third Policeman*) som kriterier for teksters

tilhørighet til sjangeren – der antall kryss en gitt tekst eller et forfatterskap får på Bakhtins sjekklister avgjør graden av «menippeiskhet». Man kan gjøre to innvendinger mot en slik praksis: For det første er listen til Bakhtin så inklusiv og «rund» at enhver tekst vil oppfylle minst et par av kriteriene. Det bør ikke bety at alle tekster som har en eller flere bakhtinsk-menippeiske egenskaper er menippeiske, det ville være å overdrive sjangerens betydning. For det andre understreker Bakhtin den «organiske enheten» og den «dype indre forbindelsen» i sjangeren (1991:127), slik at vi må løfte blikket ved hvert enkelt punkt på listen og spørre oss om hvordan det virker inn i en generell menippeisk idéstrøm. Bakhtins 14 punkter er følgende (ibid:122–27):

1. Et større komisk element enn i den sokratiske dialogen, en karnevalsatter – som også kan tones ned og kun ligge latent i tekstens dypere lag, som hos Boethius³ – og Dostojevskij, selvsagt.
2. Full frihet i plot og filosofisk oppfinnelse. Menippeén er ikke bundet av historisk eller narrativ sannsynlighet, slik realistisk litteratur er.
3. Den utøylede bruken av fantastisk får en indre motivering: å skape ekstraordinære situasjoner for å provosere frem og utprøve en filosofisk idé. Menippeéns innhold er idéen i verden, ikke tilstedeværelsen av en bestemt mennesketype, en væremåte eller et psykologisk trekk ved en person.
4. Kombinasjonen av fantastisk og slumnaturalisme. Det fantastiske og opphøyde trekkes ned i sin ekstreme motsetning: «Sannhetens eventyr på jorden» utspiller seg på bordeller, i fattigkvarterer, på markeder, i fengsler.
5. En eksepsjonell filosofisk universalisme, og en refleksjon strukket til sitt ytterste. Menippeén fanger menneskets ytterste, avgjørende handlinger som rommer hele livet. Overalt møter man ekstreme ytterligheter i *pro* og *contra*.
6. Handlingen foregår gjerne på tre plan: Olympen, jorden og underjorden. Heltene beveger seg fritt mellom disse. Dialoger «på terskelen» mellom planene er vanlig, for eksempel ved porten til himmelen.

³ Boethius' menippeiske satire, *Filosofisk Trøst*, er, til tross for den redningsløse slutten og de alvorlige emnene, en ganske festlig tekst. Merk for eksempel åpningen, der dikterens selvmedlidende syt over manglende evner fremsettes i høystemte vers som senere harseleres med av Filosofien. Hun jager attpåtil poesiens musen, som sitter ved dikterens seng og «forsyner hans tårer med giftige ord», og spør: «Who [...] let these little stage whores come visit this invalid?» (Boethius 2003:3). Man kunne faktisk foreslå at latteren sitter løst i tekstens *overflate*, mens dens dypere lag gjemmer mørke grunntoner.

7. Eksperimenterende fantastikk som gjør at vi kan iaktta noe i uvanlige perspektiver (gr.: *kataskopeia*), for eksempel fra store høyder, som i Lukians *Ikaromenippos*.
8. Moralsk-psykologiske eksperimenter: abnorme tilstander, sinnssykdom, personlighetsspaltning, drømmer og dagdrømmer – ikke som tematikk, men med formell-genremessig nødvendighet. Dette viser til en uavsluttbarhet hos mennesket, et ikke-sammenfall med seg selv som tillater oss å se mennesket på en ny måte.
9. Skandalescener, eksentrisk oppførsel. Slikt forstyrrer verdens episke og tragiske helhet – og i siste instans, befri menneskelig oppførsel fra forutbestemte normer og motiveringer. Den upassende talen er også typisk, den som krenker en hellig sannhet eller god etikette.
10. Skarpe kontraster og oxymoronske motsetninger. Kongen som blir slave, den edle røveren etc. Ombytting høy og lav, mesallianser av alle slag.
11. Sosial utopi, gjerne representert ved reiser til drømmeriker. Organisk forbundet med de andre kriteriene.
12. En kombinasjon av mange sjangere: blanding av vers og prosa. De innskutte sjangrene er i ulik grad parodierende og objektiverende. Versene er nesten alltid parodierende.
13. Mangfoldighet av stil og tone som fokuserer på ordet som litterært materiale.
14. Dagsaktuell tematikk. Menippéen reagerer på aktuelle ideologiske spørsmål. Polemikk mot tidens religiøse, politiske og filosofiske strømninger.⁴

Bakhtin innordner ikke bare disse kriteriene under et generelt karnevalistisk verdenssyn, men plasserer også deres tilsynekomst i en spesiell historisk epoke, da kristendommen ble formet og de antikke idealene sto for fall. Bakhtins sosiologiske forklaringsmodell legger sterke føringer på de kriteriene han utarbeider: De folkelige, karnevalistiske strømingene (latteren, slumnaturalismen, skandaliserte scener, mesallianser) betones jevnt over sterkere enn de rent formelle tekstlige trekkene (intertekstualitet, parodi, metafiksjon, sjangerblanding) og er hele tiden med på å bygge opp under Bakhtins egne filosofiske idéer, for eksempel om dialogisme og den polyfone romanen. Det er karnivaliseringen av litteraturen generelt som er Bakhtins

⁴ Anne Payne (1981:9-11) utvider listen til Bakhtin med enda noen punkter: dialoger mellom to stereotypiske personer med helt forskjellig persepsjonsnivåer, den ene udødelig og allvitende, den andre menneskelig og kunnskapssøkende; «endless quests»; det fantastiske som symboliserer gleden og byrden ved friheten i menneskelig tankekraft; en høflighetsintensjon om å fortsette en konversasjon, uansett hva som måtte skje; et uslokkelig håp og en gigantisk energi etter å løse de problemer som møter en; ingen gud eller definitiv autoritet i teksten; obscøniteten uten pornografiske tendenser.

interesse opp gjennom historien, ikke blott en ettersporing av det opprinnelig menippeiske. Den menippeiske satiren er for Bakhtin kun en tidlig utviklet karnevalistisk sjanger og utgjør bare én av flere røtter for den moderne romanen.

Frye

Northrop Frye bruker den menippeiske satiren i sin *Anatomy of Criticism* (1957) til å skille ut en spesiell litterær form som synes å stå til disposisjon for forfattere gjennom historien, fra Menippos og Varro til Rabelais, Erasmus, Swift, Voltaire og Huxley. Den menippeiske satiren blir dermed en ahistorisk merkelapp i Frides totale klassifikasjon av litteraturen, og karakteristisk nok skifter han, som Bakhtin, navn på sjangeren for bedre å kunne føye det inn i sitt eget prosjekt: Som én av fire hovedformer for prosafiksjon kaller han den for «anatomy»,⁵ i motsetning til «confession», «romance» og «novel». Sjangeren «anatomy» blir dermed så inkluderende at den i praksis ikke kan brukes til mer enn å grovsortere prosalitteratur. Dog, som grunnlag for utskillelsen av «anatomy» som undersjanger, stiller Frye opp noen interessante punkter når han gjennomgår den menippeiske satirens vesen. De viktigste er følgende:

- Den menippeiske satiren «deals less with people as such than with mental attitudes» (Frye 2000:309). Som i «romance» er ikke personene fremstilt på naturalistisk måte, men stilisert: i «romance» som psykologiske arketyper, i den menippeiske satiren som talerør for de idéene de representerer.
- Latterliggjøring av *philosophus gloriosus*, den sannhetselskende og stortalende filosofen. Ondskap og dumhet er følger av brist i intellektet (og ikke sosiale forhold), en slags «pedantisk galskap» som nettopp defineres og symboliseres av *philosophus gloriosus*.
- Løselig narrativ struktur, ikke primært interessert i heltens bedrifter, men stoler på «the free play of intellectual fancy and the kind of humorous observations that produces caricature» (ibid:310).

⁵ Frye gir sjangeren dette navnet etter Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621) – «the greatest Menippean Satire in English before Swift [...]» (Frye 2000:311). I dette 1300-siders verket blir de fleste sider av menneskelivet «dissekert» og reorganisert i en strengt oppbygd avhandling om melankoli. Verket har en rigid og intellektuell form, men et særdeles utflytende og digressivt innhold med sitater fra og henvisninger til et enormt antall antikke tekster. Frye overfører verkets «digressive narrative, the catalogues, the stylizing of characters along 'humour' lines, the marvellous journey of the great nose, the symposium discussions, and the constant ridicule of philosophers and pedantic critics» til sjangeren «anatomy» (ibid:312).

- Den menippeiske satiren er intellektuell i sin innstilling og virvler dermed ofte opp en mengde encyklopedisk kunnskap om sitt emne, i motsetning til for eksempel «the novelist», som produserer omfattende analyser av psykologiske eller sosiale forbindelser.

Fryes røde tråd i den menippeiske satiren er den *intellektuelle* virksomheten. Vi står overfor mentale strukturer, idéer, fantastiske reiser, kunnskap – «a vision of the world in terms of a single intellectual pattern» (ibid:310). Der Bakhtins «menippé» hovedsakelig springer ut av idéen om et særskilt karnevalistisk verdenssyn, lar Frye «anatomy» være en ahistorisk sjangerbås i sitt taksonomiske litteratursystem. Paradoksalt nok kan Fryes egne intellektuelle systematisering av litteraturen sies å være menippeisk i sitt vesen – et poeng som også Haarberg (1996:12–13) har gjort: Frye bruker begrepet «anatomy» i tittelen på sin filosofisk anlagte bok om litteraturens system (*Anatomy of Criticism*), samtidig som «anatomy»-sjangeren, og spesielt boken som gir både sjangeren og hans eget verk navn (*Anatomy of Melancholy*), er en implisitt latterliggjøring av all vitenskapelighet og filosofisk systembygging. Den litterære systembyggingen i Fryes verk får en bismak av det *fånyttige* i å bygge slike systemer på en koherent og komplett måte. Er Fryes «vitenskapelige anatomi» kanskje ment ironisk når han velger en tittel så tett opptil «the greatest Menippean Satire in English before Swift»? Har han skrevet en menippeisk satire?

Et menippeisk idéfelt

Frye og Bakhtins punkter er viktige, men ikke avgjørende bidrag når et menippeiske idéfelt skal etableres som grunnlag for den videre analysen. Vi må være oppmerksom på de to teoretikernes ideologiske anvendelse av den menippeiske satiren: De transformerer en to tusen år gammel sjanger til en operativ litteraturanalytisk betegnelse. Denne transformeringen kan dog komplettere vårt idéfelt og gjøre det mer egnet for en analyse av en moderne roman. Det er imidlertid Relihans *Ancient Menippean Satire* (1993) sammen med de mest sentrale menippeiske satirene fra antikken, spesielt Lukians tre Menippos-tekster og Senecas *Apocolocyntosis*, som danner grunnlaget for det menippeiske idéfeltet. Jeg er altså ikke ute etter en historisk basis for hvordan den menippeiske satiren «egentlig» var, ei heller ønsker jeg å spore sjangerens historiske utvikling frem til vår roman, slik Bakhtin gjør frem til Dostojevskij – men snarere ønsker jeg å etablere et *avgrenset felt av idéer* som tilsammen kan sies å være «menippeisk» i sitt vesen. Det ligger i dette vesenets natur som en

forutsetning at det ikke trenger å være absolutt koherent eller tro mot den antikke opprinnelsen. Selve betegnelsen «menippeisk satire» ble ikke brukt om sjangeren før på 1500-tallet, og når vi har sett hvordan de moderne teoretikerne strekker betegnelsen i egen interesse, står vi, som Relihan påpeker, ganske fritt til å gjøre betegnelsen meningsfull for vår egen del (1993:9).

Anti-intellektualisme og selvparodi

Viktigst av alt er å holde fokuset på den opprinnelige menippeiske mentaliteten. Menippos var en figur som slo rundt seg mot alt som smakte selvopphøyd, pretensiøst og bedrevitende. Men det kan virke som om Menippos selv ble rammet av sine slag. Hvordan angripe noe bedrevitende uten selv å fremstå bedrevitende? Hvordan ramme noe opphøyd uten selv å sette seg over det? Som elev av den kyniske filosofien havnet han selv kanskje i en ufrivillig opphøyd og bedrevitende stilling. Lukian synes å foreta et sentralt grep for å løse dette paradokset: Nettopp ved å spøke med spøkeren utvikler Lukian den menippeiske satiren til å bli noe som motsetter seg en endelig posisjon. Han stiller sin spotter i et latterlig lys – samtidig som spotteren, herunder Menippos hos Lukian, er hovedpersonen og dermed en slags helt. Den samme effekten oppnås av Seneca i *Apocolocyntosis*: Hovedpersonen er verken utpreget helt eller skurk, men inntar en vrien ikke-posisjon som ingen kan arrestere ham i. Den menippeiske mentaliteten er altså bevegelig: mer anekdotisk enn oppdragende, verken *pro* eller *contra*, og enhver alvorlig ansats møtes straks med en motsetning, et alternativ eller en kontrast.

Den menippeiske satiren forfekter ikke et bestemt verdenssyn, og den søker ikke noen endelige sannheter. Den er snarere, kanskje mest takket være Lukian, hevet et abstraksjonsnivå opp og rettet kritisk inn på *det å forfekte et syn* eller *det å lete etter en sannhet*. Den er ikke et angrep på visse filosofiske posisjoner, men et slag mot enhver filosofisk pretensjon – mot siviliserte diskurser i det hele tatt. I de fantastiske reisene til himmelen og underjorden blir ikke bare de (manglende) sannheter og kunnskaper man finner der latterliggjort, men også eventyrerens trang til å foreta en slik reise blir utlevert til latteren. Relihan drar argumentet enda lenger ved å foreslå at den menippeiske satiren parodierer ethvert forsøk på å beskrive slike reiser for å finne sannheten, og at den dermed også parodierer forfatteren:

I urge that the genre is primarily a parody of philosophical thought and forms of writing [...] and that it ultimately turns into the parody of the author who has dared to write in such an unorthodox way (Relihan 1993:10).

Det er et dristig forslag, og ikke helt ueffent. Grepet med den upålitelige fortelleren som selvbevisst utnytter og misbruker de litterære konvensjoner peker på metafiksjonelt vis utover formen og innholdet i den menippeiske satiren, mot selve skrivehandlingen og forfatterens posisjon. Det er ikke helt problemfritt å følge argumentet til Relihan så langt, men det viktigste vi skal merke oss, er at den menippeiske satiren parodierer en viss pretensios form for tenke- og skrivemåte.

Den menippeiske satiren er i det minste konsekvent på ett område: det å fornekte muligheten av enhver alvorlig påstand. Denne motstanden mot mening er i tråd med forslaget til Relihan om at et av sjangerens grunntrekk er selvparodi (1993:25). Enhver autoritet fornektes, herunder også fortellerens stemme. Fortellerens rolle settes på spill i den menippeiske satiren, og hans vaklende og upålitelige posisjon synes å medføre en skepsis til muligheten av å kunne uttrykke seg sannferdig i forhold til en gitt sannhet. Men selv om den sentrale instansen i teksten ikke har noen autoritet, betyr det vel ikke at den historiske forfatteren ønsker å underminere seg selv gjennom sin egen tekst? Løsningen for Relihan blir å påstå at den menippeiske satiren «is a parody of literature *in general* because it plays with the traditional assumption of the authors' control of a coherent work» (ibid, min uth.). Den menippeiske satiren motsetter seg åpenbart fortellerens autoritet, tekstens autoritet og litteraturens autoritet.

Relihan trekker denne antagelsen enda lenger: Den idéen som fornektes, er muligheten av at en sannhet i det hele tatt kan uttrykkes med ord (ibid:11), og at formidling av mening gjennom litteraturen dermed er umulig. Vi aner et paradoks når den menippeiske forfatteren selv skriver litteratur, og ser klart hvordan Relihan har endt opp med selvparodi som et grunnleggende menippeisk trekk. Det er imidlertid ikke sikkert de menippeiske forfatterne ville ha strukket strikken så langt på egne vegne. Idéen om å skrive selvparodierende litteratur som uttrykk for språkets manglende forbindelse til sannhet og mening er selv lite menippeisk i sitt vesen, den smaker litt for mye av (moderne) litterære pretensjoner. Selvparodien er mer en konsekvens av og mindre et formål med den menippeiske skrivemåten.

Den bevegelige mentale kjernen er et absolutt kriterium. Den menippeiske satiren har ingen lykkelig slutt, ingen oppdragende moral, intet dominerende plot eller åndelig idégrunnlag og ingen forslag til løsninger på store spørsmål. Den inngir ingen klare sympatier eller antipatier, og personer tegnes aldri entydig. Fortelleren er upålitelig i den forstand at han ikke har full innsikt i de hendelser han selv forteller om. Den menippeiske hovedpersonen kan gjerne være selvbevisst og selvparodierende, men inntil en grense: Menippos vet aldri at han selv blir gjort narr av, Claudius i *Apocolocyntosis* reflekterer aldri over det han gjennomgår og skjønner ikke at folkemengden spotter ham i begravelsen – akkurat som Dostojevskijs hovedpersoner aldri er på høyde med sin egen livssituasjon; de finner aldri et intellektuelt fotfeste i tilværelsen. I denne sammenhengen synes både Bakhtin og Frye å være treffende: Den menippeiske satirens personer representerer idéers opptreden i verden. Det fantastiske elementet (reisen til underjorden etc.) representerer ikke en utopisk befrielse, men en tilstand som likner veldig på den jordiske tilværelsen. Det fantastiske blir dermed et eksperimentelt felt der hovedpersonen uforpliktende kan observere og prøve ut idéer, ord og sannheter. Den menippeiske satiren er intellektuell i fremgangsmåte, men anti-intellektuell i holdning.

Det ludiske

Den senantikke biograf Diogenes Laërtios stiller i *Menippos' liv* opp en liste med titler på Menippos' verk. Et annet sted siterer han selv fra et verk av Menippos som ikke står på listen (Relihan 1993:39). Man kan tilskrive denne merkverdigheten en rekke historiske årsaker, for eksempel unøyaktigheter i overlevering av tekster. Dog, det er også en annen mulighet: Diogenes Laërtios er en spøkefugl som har lagt inn en liten felle for ettertiden, en morsomhet på bekostning av århundrer med seriøs filologi. Kanskje leker han med oss. Denne skjelmske lekenheten er i så fall i menippeisk ånd. Gjennomføringen av den menippeiske satiren er overveiende *ludisk*, ellers ville den falle ned på en alvorlig fot, noe sjangeren ikke tåler. Med «ludisk» sikter jeg til et karaktertrekk ved den menippeiske satiren som overskrider den mimetiske fiksjonens egenskaper – en litterær lekenhet som i stor grad «tends to pull the rug from under the reader» (ibid:23), og som inviterer leseren til å bryte fiksjonen og delta i tekstens aktivitet: «[...] a literary game may be seen as any *playful*, self-conscious and extended means by which an author stimulates his reader to deduce or to speculate [...]» (Hutchinson 1983:14). Det ludiske er en frittstående, ualvorlig, spontan og uproduktiv aktivitet som foregår innenfor sine egne rammer i tid og sted med sine egne interne regler.

Det ludiske, basert på den opprinnelige latinske bruken av ordet,⁶ inneholder tre sammenfiltrede elementer: det lekne, det humoristiske og spill-karakteren.

Blandingen av vers og prosa er et kjennetegn Relihan legger stor vekt på (1993:17–21). Den menippeiske satiren blander de to formene på en dypere og mer intrikat måte enn simpelthen for å variere teksten eller å knytte intertekstuelle bånd gjennom verssitering, hevder Relihan. Versene er «a parody of the conventions of rational and civilized discourse» (ibid:18). Vi har allerede sett hvordan Lukian lar Menippos tale i vers i begynnelsen av *Nekyomanteia*, og hvordan fortelleren i *Apocolocyntosis* selv bryter av sine opphøyde vers og fortsetter i prosa. Fortelleren er i begge tilfeller bevisst sin egen latterlige versetale, dermed blir dette igjen et tilfelle av selvparodi, hevder Relihan. Gjennom å stille to talemåter (vers og prosa) selvbevisst og parodierende opp mot hverandre, er sjangeren en fremvisning av former som ikke passer sammen – en litterær anomali som er helt uegnet til moralsk belæring (ibid:20). Veien fra intertekstuell parodi til metafiksjon er heller ikke lang: Forfatteren stiller muligheten av å ha kontroll over sitt eget verk på prøve gjennom å leke med konvensjonene.

Det går imidlertid an å forskyve fokuset ved formblandingen i den menippeiske satiren fra de intellektuelle konsekvensene, som i stor grad tillegges de menippeiske forfatterne i etterhånd (bl.a. av Relihan ovenfor) – til selve utføringen. Nettopp *lek* er stikkordet. Lik unger som leker politi og røver, familie, indianer og cowboy – med elementer fra den virkelige verden – kan man påstå at også den menippeiske satiren er en lek. På samme måte som med barns lek, tillater den menippeiske satiren å blande elementer fra en hvilken som helst sfære og stille alt på like fot. Den prosimetrisk blandingen kan dermed ses i et større bilde, der enhver ytre stimulans – mytologi, historie, religion, epos – får en selvbevisst litterær behandling og transformeres til et lekent menippeisk element. Leken er en ualvorlig måte å utprøve alvorlige emner på; stille dem ut i et fremmed perspektiv, sette opp uventede forbindelser, gå fritt inn og ut av bestemte roller. Det ligger i lekens natur at den ikke har et uttalt formål. Det underliggende formålet er i stor grad leken selv og de energiske bevegelser som oppstår underveis. Den inviterer til spekulasjoner omkring litteraturens egen natur ved høyst bevisst å koble åpenbare kunstgrep sammen til en narrasjon som i beste fall kan sies å imitere en realistisk handlingsstruktur. I den menippeiske satiren får leken et litterært uttrykk.

⁶ Ordet «ludus» (fl. ludi) betyr lek. Det blir brukt i flere sammenhenger i romerriket, men hovedsakelig i forbindelse med sport og spill, teater og folkefester (*The Oxford Classical Dictionary*).

Den litterære leken foregår både på motivplanet (reiser til underjorden, samtale mellom døde etc.) og på det språklige planet. Jeg har nevnt stilblandingen; først og fremst blanding av vers og prosa. Bakhtin bemerker at versene i den menippeiske satiren i overveiende grad er parodierende (1991:127), som når fortelleren i Senecas *Apocolocyntosis* selv slår over i vers når han skal tidfeste de hendelsene han forteller om, men straks vender tilbake til prosa for å forklare sine egne latterlig opphøyde vers. Vi finner også en rekke andre parodiske former i den menippeiske satiren: parodi på byråkratsnakk og juridiske vendinger, filosofisk argumentasjon, historieskriving og poesi. På et strukturelt plan er episk parodi den mest synlige – som når Hercules i *Apocolocyntosis* forhører Claudius om hans identitet med et sitat fra *Odysean*, eller den samme homeriske verselinjen opptrer i Lukians *Ikaromenippos*, men nå fra Zevs' munn, som utspør Menippos ved hans ankomst til himmelen. Den episke parodien i disse tilfellene er tydelig anlagt: Fortelleren låner, eller snarere stjeler, autoritet fra Homer til sin egen gude- eller helteverden, men ikke for å etablere en legitimitet basert på en sterk episk tradisjon, snarere for å vekke opp og avsløre de mekanismene som opprinnelig ga den parodierte teksten en slik autoritet. I et slikt formalistisk perspektiv blir parodien et symptom på en generisk krise ved en bestemt skrivemåte som ikke lenger kan forsvares, og den inngår som en naturlig del av litteraturens utvikling.

Parodien kan også ses i et mer ludisk perspektiv som utgår fra Bakhtins Dostojevskij-bok og ender i den karnevalistiske versjonen av parodibegrepet, slik han utvikler det i sin Rabelais-bok. På den ene siden er parodien en invokasjon av det *fremmede ordet* i den parodierte teksten, og parodiens natur stiller den parodierende teksten i en fiendtlig stilling til denne. Parodien blir en kamp mellom to stemmer som ikke er forenlige. Denne type parodi er ikke intertekstuelt avgrenset – det fremmede ordet kan også være sosiale eller individuelle måter å se, tenke og snakke på (Bakhtin 1991:206). I Rabelais-boken er parodien en karnevalisert etterpaning av offisiell, pretensiøs og opphøyd kultur og språk i renessansen. Parodien er et karneval – «a people's second life, organized on the basis of laughter» (Bakhtin 1984:8), en ellevill lek der den folkelige latteren er av positiv og frigjørende karakter. Kombinerer vi disse formene for parodi, nærmer vi oss den menippeiske parodien. Den påkaller alltid et fremmed ord, fra det juridiske og forretningsmessige, til det poetiske og opphøyde – men ikke blott i fiendtlig ærend – selv om den parodierende teksten alltid har divergerende intensjoner som den parodierte. Den menippeiske parodien er alltid blandet med en frigjørende latter og ambivalent lekenhet som fritar den fra de alvorlige, negerende intensjonene vi finner i den formalistiske parodien, men som virker mer sober enn den

villstyrige og folkelige karnevalsparodien. Den ludiske parodien i den menippeiske satiren holder først og fremst sjangeren levende ved å beskytte den mot å bli tillagt en ensidig hensikt, tolkning eller belærende effekt. «The form of Menippean satire works against the reader's ability to understand its purpose» (Relihan 1993:17).

Det ludiske inneholder gjerne en viss komikk. Humoren går ikke ensidig på bekostning av karakterer eller parodierte tekster, men rammer ofte fortelleren eller hovedpersonen selv – som når Menippos i starten av *Ikaromenippos* er fortapt i astronomiske beregninger av sin himmelreise. Opptrinnet er ikke morsomt fordi det etterligner teknisk-astronomisk sjargong, men fordi hovedpersonen foretar beregningene som aktuelle avstander han har tilbakelagt på sin egen virkelige reise, og fordi han synes helt oppslukt av sin egen tale. Leseren bringes i en tilstand av mild forundring. Er han forrykt eller alvorlig? Vennen, i den samme forundringen, bemerker at to forskjellige skalaer støter sammen i Menippos' merkelige tale. Hva er det du babler om, sier han, «suns and moons, queerly mixed up with earthly stages and leagues». Mye humor ligger i dette sammenstøtet mellom to forskjelligartede verdener, systemer eller sfærer – og som i den menippeiske satiren ikke lenger behandles som et sammenstøt, men hvor de har smeltet sammen til en ny konstellasjon leseren må akseptere. Den menippeiske satiren har allerede tatt steget: Den er ett skritt foran leseren, som tvinges til en viss uortodoks mental aktivitet for å ta igjen forspranget.

Lukians komiske metode er hovedsakelig travestien. «Travesti» har av mange kritikere blitt foreslått som en variant av «det burleske», som igjen kan sies å være en spøkefull og parodisk fordreining av et litterært verk eller et emne. I travestien (*low burlesque*, i motsetning til *high burlesque*) skjer alltid en overføring fra høyt til lavt. Travestien «treats an elevated subject in a trivial manner» (Worcester i Rose 1993:60). I *Dødsrikedialogene* er underverden et komisk vrengebilde av spesielt Homers beskrivelser av den heroiske Odyssevs' opplevelser blant de døde i 11. sang av *Odysseen*. Alt opphøyd blir effektivt brutt ned til praktiske spørsmål: I dialog IV tar sendebudet Hermes betalt for alt materiell han har skaffet fergemannen Kharon, som han trenger for å drive bedriften sin. Nesten hele dialogen er en oppramsing av de forskjellige gjenstandene og deres pris. Men Kharon kan ikke betale, for butikken går dårlig: «[...] very little business doing just now, as you see, owing to the peace». Kharon ønsker seg en krig eller en pest for å få fart i forretningene, og dialogen ender med noen alminnelige vendinger om de dårlige tidene, om viktigheten av å gjøre opp for seg og om pengers generelle betydning. Hele den klassiske mytologien med ritene som

foregår i overgangen mellom Livet og Døden, blir redusert til en normal forretningsdrift: tilbud, etterspørsel, råvarer, pris. Samtalen mellom sendebudet Hermes og fergemannen Kharon dreier seg ikke om evige spørsmål, men om dagligdagse emner, ikke på vers, men i flat prosa. To helt adskilte områder kobles sammen: mytologi og praktisk dagligliv. Humoren oppstår i den helt uventede og implisitte overføringen av konvensjoner fra det ene området til det andre. Travestien benyttes ikke kun som ytre effekt, men som en del av et program for å installere en ikke-alvorlig bunn i satiren: «A Menippean satire travesties important things (epic, myth, religion etc.); humor at the expense of such literal and cultural authority is much more the message than the medium» (Relihan 1993:22).

En tredje faktor i den menippeiske satirens ludiske natur er spill-karakteren. Sjangeren har ingen pretensjoner om å være realistisk, i den forstand at leseren skal leve seg inn i eller «tro» på teksten. Sjangeren byr på konsentrerte mentale konfrontasjoner, der fantastikk og eventyr skaper en «unntakssituasjon» for å prøve ut en idé eller sannhet, samtidig som den avbilder en person som søker denne sannheten (Bakhtin 1991:122). Teksten blir et spill med aktører som konfronteres med ulike situasjoner – mer enn en sammenhengende narrasjon med utvikling i plot og personlighet. Livet sammenlignes i *Ikaromenippos* med en «discordant performance» som foregår på en scene helt til en impresario avskjediger skuespillerne med beskjeden «not wanted». Menneskelivet er et show som gir «plenty of food for laughter in its vagaries». Hos Lukian finner vi for første gang i litteraturhistorien en gjennomføring av metaforen «livet som et teater». Den menippeiske satiren bruker den fantastiske reisen til å observere jordelivet fra en distansert tilskuerplass (f.eks. det eleverte i *Ikaromenippos*). Scenens roller kan dermed undersøkes, endres og utprøves på uforpliktende og uventede måter, kort sagt: på ludisk vis.

The Third Policeman

The Third Policeman er en merkelig roman. Den begynner med fortellerens barndomserindringer og hans selsomme samboerskap med John Divney. Av deres trange økonomiske kår, herunder fortellerens ønske om å skaffe penger til å publisere sitt «definitive» verk om den gale filosofen de Selby, springer etter hvert idéen om å rane gamle Mathers som bor i nærheten. Som tenkt, som gjort. Tre år senere er det tid for å grave opp ransutbyttet, men i løpet av denne operasjonen skjer det plutselig helt uventede forandringer i fortellerens omgivelser. Årstider og døgnrytme endres, det velkjente landskapet får en eiendommelig fremmedhet over seg, fortelleren glemmer navnet sitt og har kun én tanke i hodet: at han må finne det svarte skrinet med pengene. Jakten på dette skrinet utgjør nesten hele romanen, hvor han underveis støter på de mest bisarre personer og steder.

Hva har *The Third Policeman* med den menippeiske satiren å gjøre? Vi finner ved første gjennomtenkning klare strukturelle paralleller. Hos Lukian fant vi fire felt som til sammen utgjorde en grov modell for den menippeiske satiren. Den inneholdt en fantastisk, en praktisk, en intellektuell og en litterær komponent. I vår roman kan vi helt klart skille ut tilsvarende felt når vi skal gjennomføre en analyse:

- Den *fantastiske* komponenten blir overtvedelig når fortelleren entrer den fremmede verden. Han blir en reisende i et fantastisk rike som likner vår egen verden, men der ingen av virkelighetens lover gjelder. Leseren lever lenge i uvisshet om hvilke årsaker som ligger bak. Usannsynlige ting fremstår som helt naturlige i dette riket: Fortelleren får en sjel som snakker, han besøker et sted kalt evigheten, der tiden står stille, og han opplever ting fornuften hans forteller ham er umulig, men som sansene hans tvinger ham til å tro på
- Den *praktiske* komponenten utspiller seg hovedsakelig i den fremmede verdens organisering: Her holder snusfornuftige og byråkratiske politimenn liv og død i sine hender i omgivelser som minner mye om den irske landsbygda. Hendelser og mentalitet har en sterk forankring på det praktiske planet: hverdagssamtalene, de daglige rutinene, høfligheten, pedanteriet.

- Den *intellektuelle* komponenten blir etter hvert påtrengende gjennom romanens fotnoter. De etteraper en akademisk diskurs som har filosofen de Selby som forskningsobjekt. I den fremmede verden får vi også servert en mengde pseudovitenskapelige utlegninger om lyd, lys, atomer, tid etc. Romanen setter kunnskap, vitenskap og teori på spill. Hvilke grenser gjelder for den menneskelige erkjennelse?⁷
- Den *litterære* komponenten utspilles i en sær språklig sfære. Vi finner blant annet byråkratiske talemåter, barnets naive språk, makaroniske vendinger, stiliserte landskapsbeskrivelser, dagliglivets konvensjonelle språk, høflighetsfraser, fantasifulle anekdoter og analogier, lange lister og overflødige detaljer. Språket utviser på samme tid et skinn av fornuft og absurditet. Den aparte språkføringen installerer en form for ualvorlighet i romanen. Det er vanskelig å «tro» på teksten, selv om den insisterer på en sammenhengende, «realistisk» handling der vi må leve oss inn i hovedpersonens verden.

Utskillelsen av fire komponenter i romanen danner først og fremst grunnlaget for en analytisk arbeidsprosedyre, men det kan også synes som om den korresponderer med romanens dypere idémessige struktur. Alle de fire komponentene er nødvendige for å gjennomføre den visjonen Flann O'Brien maner frem i *The Third Policeman*. Han trenger det fantastiske for å kontrastere og underliggjøre det realistiske, det intellektuelle i en anti-intellektuell front for å underminere enhver alvorlig pretensjon, og den litterære komponenten for å forsikre seg om at leseren aldri glemmer tekstens fiksjonelle og seriokomiske status.

Selv om romanen har en idémessig struktur som korresponderer med den jeg laget for den menippeiske satiren på grunnlag av Lukian, må vi ytterligere knytte *The Third Policeman* til innholdet i vårt menippeiske idéfelt. I siste kapittel skal vi se hvordan de fire komponentene i romanen utløser de mest grunnleggende menippeiske idéene – som ble organisert i forrige kapittel under «det ludiske» og «det anti-intellektuelle».

⁷ De epistemologiske dimensjonene ved romanen er en vital del av den intellektuelle komponenten. De har allerede blitt diskutert av flere av O'Briens kommentatorer, grundigst av Booker (1995:46-65). Mitt fokus vil være parodien på den akademiske diskursen gjennom behandlingen av de Selby og hans kult.

Når det gjelder den navnløse hovedpersonens posisjon i romanen, så er den til syvende og sist ubestemmelig: På den ene siden er han fortellingens «bevisstløse» hovedperson som er fanget i tekstens handlingsmønster, på den andre siden er han også sin egen fortellings retrospektive forfatter. Den siste posisjonen forutsetter et overblikk og en ontologisk status som den første mangler, deri romanens uløselige paradoks. Når jeg refererer til tekstens hovedperson, velger jeg, etter mønster av de fleste O'Brien-kommentatorer, å forenkle denne problematikken og kalle ham «fortelleren»,⁸ selv om han som oftest opptrer som en handlende person i teksten. I de tilfellene jeg eksplisitt refererer til hans rolle som henholdsvis forfatter eller hovedperson, vil han få disse benevnelsene. I de fleste tilfeller skal vi se at det er umulig å skille rollene. Fortelleren fremstår mer som en mental instans som på en mystisk måte ser ut til å forme teksten i forlengelse av hendelsene, og mindre som et virkelig skrivende eller handlende menneske.

⁸ Thomas F. Shea (1992) kaller ham først for «the protagonist» og «the anonymous narrator», men ender etter hvert opp med «the narrator». Hopper (1995) «løser» problematikken ved å kalle hovedpersonen for «Noman». Etter endel gjentakelser av denne benevnelsen leser vi imidlertid «Noman» (som attpåtil har stor forbokstav) som et navn på hovedpersonen, dermed er vi like langt: Han skal jo være navnløs. Den mest korrekte betegnelsen ville kanskje være «den navnløse hovedpersonen som også påstår han er fortellingens forfatter, men som umulig kan være det».

Det fantastiske

Fortelleren knuser kjeven til Mathers med en spade, begraver ham og bryter seg tre år senere inn i offerets tomme hus på jakt etter pengeskabet som Divney gjemte der etter ranet. Under innbruddet hører fortelleren noen hoste, «soft and natural yet more disturbing than any sound that could ever come upon the human ear» (s. 24),⁹ og oppdager plutselig at gamle Mathers sitter på en stol ved bordet. Han sitter helt rolig og kunne vært død, var det ikke for den eneste bevegelsen i rommet: tommelen og pekefingeren hans som justerer en skrue på oljelampen. Gamle Mathers lever. Fortelleren får en logisk innskytelse: Det kan jo være tvillingbroren. Men nei, gamle Mathers er plastret og bandasjert på nøyaktig de stedene han ble rammet av slagene for tre år siden. Det *er* gamle Mathers. Hvordan kan han være i live?

Situasjonen fortelleren fremstiller, bryter med fysiske lover; den går utover den virkelighet vi kjenner. Litteraturen forlater det realistiske og blir «fantastisk». I Tzvetan Todorovs autoritative avhandling fra 1970 om det fantastiske, forutsettes etableringen av en «virkelig» verden i fiksjonen. Det er i denne verden, som vi kjenner igjen fra vår egen virkelighet, at en hendelse inntreffer som ikke kan forklares med denne verdens lover (Todorov 1989:25). Den som erfarer denne hendelsen (både personer i teksten og den impliserte leseren), stilles overfor et valg mellom to forklaringer: Enten har hendelsen ikke funnet sted, og han har blitt narret av sanser eller naturlige tilfeldigheter – eller hendelsen har virkelig funnet sted, og denne verdens lover må utvides til å omfatte den overnaturlige hendelsen. Den fantastiske sjangeren konstitueres av tvilen mellom de to mulighetene. Så snart teksten forlater usikkerheten, for eksempel hvis alt viser seg å være en drøm eller resultat av tilfeldigheter, forlater vi den fantastiske sjangeren og entrer en av nabosjangrene: «det uhyggelige» (fr. *l'étrange*, eng. *the uncanny*) eller «det vidunderlige» (fr. *le merveilleux*, eng. *the marvellous*) (ibid:41–57). «Det vidunderlige» tilsvarer et ukjent fenomen som aldri før har blitt erfart – «det uhyggelige» tilsvarer en hendelse med forklaring i kjente erfaringer. Det fantastiske, som en skillelinje mellom «det vidunderlige» og «det uhyggelige», tilsvarer nettopp en nølende mellomposisjon der verken leser eller tekstens personer vet hvilken forklaring som gjelder (ibid:42).

⁹ Alle sidehenvisninger uten årstall og forfatter er til Flamingo-utgaven av *The Third Policeman* fra 1993. Det fremgår ikke av denne utgaven hvilken tekst som er lagt til grunn. *Ex silentio* er det rimelig å anta at Flamingo-utgavens tekst er identisk med førsteutgaven fra 1967. Førsteutgaven, som for lengst er blitt et samleobjekt, har jeg ikke hatt tilgang til.

Den hendelsen som inntreffer, må altså skje på bakgrunn av en troverdig og virkelig verden, slik at den bryter en allmenn virkelighetsorden. Den konfronterer tekstens personer med et valg mellom en naturlig eller en overnaturlig forklaring. Av dette kan vi trekke to konklusjoner: Tekstens personer må reflektere over det uvanlige i hendelsen (og ikke assimilere den ukritisk i sin hverdag som for eksempel figurene i et eventyr), og leseren må identifisere seg med personene som opplever det merkelige, nettopp fordi den fantastiske nølingen utgjør et vesentlig tema i teksten. Hvis leseren for eksempel fikk vite mer enn personene i teksten, ville identifikasjonen ikke lenger være mulig, og teksten ville skifte fra fantastisk til «uhyggelig» eller «vidunderlig». Leserens må videre i sin aktivitet avgrense sin lesning mot det poetiske og det allegoriske (ibid:32–33). En fabel kan for eksempel inneholde fantastiske elementer, som snakkende fugler, men i slike tilfeller er det åpenlyst at teksten ikke skal tas bokstavelig, men har en allegorisk mening. I den poetiske sjangeren har vi et motsatt tilfelle; der finnes ikke et representativt nivå som gjør at vi «tror» på teksten, og ytringene fra et poetisk «jeg» må mer tas som subjektive tilstander enn bestemte påstander.

Fantastikk i narrativ struktur

Hva skal leserne tro når gamle Mathers sitter levende ved bordet og drikker te? Det mest åpenbare er at det hele er en drøm, at Mathers egentlig aldri ble myrdet, eller at han ikke lever fordi fortelleren har sovnet i løpet av innbruddet og bare drømmer videre. Også fortelleren er inne på tanken om at det hele er en drøm, men minnes på det påtrengende virkelige i sine støle skuldre etter slagene og gravingen av graven (s. 27). Fortellerens sanser lurert ham ikke, og han bestemmer seg for å akseptere situasjonen: «I decided in some crooked way that the best thing to do was to believe what my eyes were looking at rather than to place my trust in a memory» (s.27).

Etter en viss tilvenningsperiode fylt av vekslende redsel og mot, finner han ut at han ikke kan tvile på at Mathers er levende, og at han sitter i rommet. Fantastikken i dette kapitlet opprettholdes av en insistering på at Mathers ble myrdet, og at han fremdeles lever. Hele den fantastiske reisen i *The Third Policeman* rammes inn av nettopp denne scenen der Mathers «gjenoppstår», og den scenen der fortelleren selv «gjenoppstår» hjemme hos seg selv i kapittel 12. Utspent mellom disse scenene er en absurd, men koherent verden der alt som skjer tilsynelatende har en rasjonell eller byråkratisk forklaring, men hvor fortelleren og leseren mangler selve nøkkelen til dette fremmede universet. Hvordan kan Mathers leve når

han akkurat har blitt ranet og myrdet? Hvorfor er landskapet så velkjent og samtidig helt fremmed for fortelleren?

Forklaringen utsettes til de siste sidene i romanen, og når den kommer, er den høyst utilfredsstillende. Den løser alle gåter, men skaper en enda vanskeligere. Fortelleren døde idet han strakte seg etter skrinet under plankene i Mathers' hus. Hans venn John Divney hadde plantet en bombe der i stedet for skrinet. Hele handlingen foregår dermed etter døden i et slags helvete. Fortelleren er død, men fremdeles bevisst. Han gjenforenes som gjenferd etter 16 år med sin venn og morder. Divney dør av skrekk da han ser fortelleren, og sammen vandrer de tilbake til helvetesdistriktet og får øye på den todimensjonale politistasjonen. Teksten gjentas nøyaktig, og fortelleren synes ikke å huske at han har vært der før: «I had never seen a police station like it» (s. 56, 205). De går inn og møter den samme scenen som i åpningen av kapittel 3; konstabel Pluck ved speilet pirker seg i tennene, snur seg og spør om henvendelsen gjelder en sykkel.

Løsningens form i *The Third Policeman* er av rasjonell karakter: Én enkelt hendelse forklarer hele situasjonen som i en oppklart kriminalhistorie. Fortelleren har vært død hele tiden, og i livet etter døden gjelder ingen av virkelighetens lover, derfor alle de absurde hendelsene. Fortelleren har fått sin straff som følge av ugjerningene sine, og straffen har vært av mental karakter: Han har blitt plassert i et dødsrike som likner svært på virkeligheten, men der ingen av hans rasjonelle konsepter lenger holder mål. Fortelleren har blitt utsatt for et narrespill, en slags mental tortur. Samtidig med at MacCruiskeen trekker opp mindre og mindre kister fra sin «chinese box», som fra og med kiste nummer 30 er begynt å bli usynlig både for fortelleren og konstabelen selv, spennes sinnet hans til et bristepunkt:

At this point I became afraid. What he was doing was no longer wonderful but terrible. I shut my eyes and prayed that he would stop while still doing things that were at least possible for a man to do (s. 76).

Fortelleren har fått sin identitet frarøvet, hukommelsen kommer og går, han narres av sine sanser, og hans følelsesliv er redusert til to grunndrifter: begjær etter rikdom og dødsangst. Han har til slutt returnert til hjemstedet som gjenferd, og uforvarende tar han Divney med seg tilbake i døden. Sammen må de tilsynelatende gjennomleve det sirkulære helvetet på ny og på ny. Leseren er tilbøyelig til å akseptere denne «rasjonelle» løsningen. Han trekker et lettelsens sukk, uvissheten er over. I samme øyeblikk innser vi at løsningens enkle og

rasjonelle form motarbeides av et overnaturlig innhold. Løsningen forutsetter en utvidelse av vår egen virkelige verden til også å gjelde livet etter døden – en anskuelse som tegner et bilde av livet etter døden som svært likt vårt jordiske liv. Grensen er nærmest visket ut. Fortelleren er død, men har fremdeles en kropp og er ved full bevissthet. Han er også svært redd for å dø! Mesteparten av handlingen som utspiller seg i sognet, går jo ut på at fortelleren forsøker å slippe unna sin egen henrettelse. Fortelleren skriker opp da han får sin høyst vilkårlige og urettferdige dødsdom forkynt: «‘I will resist’, I shouted, ‘and will resist to the death and fight for my existence even if I lose my life in the attempt.’» (s. 102).

Menippos håner Tantalos for den samme redselen i den 17. av Lukians *Dødsrikedialoger*. Menippos hevder at det ikke finnes noe «second Hades», et nytt dødsrike etter dette når Tantalos klager over tørsten sin, som han jo ikke skulle ha følt når han ikke har noen kropp:

Tantalus. Therein lies my punishment – soul thirsts as if it were body.

Menippus. Well, let that pass, as you say thirst is your punishment. But why do you mind it? are you afraid of dying, for want of drink? I do not know of any second Hades; can you die to this one, and go further?

Forskjellen mellom *Dødsrikedialogene* og *The Third Policeman* er at sistnevnte ikke har noen Menippos som kan avsløre det latterlige i situasjonen «å bli dobbelt død». I *The Third Policeman* etableres et realistisk nivå, først og fremst på det eksistensielle planet. Ved første gangs lesning av *The Third Policeman* finnes det ikke noe åpenbart fantastisk ved fortellerens eksistensielle situasjon. Han befinner seg riktignok i et fremmed landskap og går gjennom den ene sjokkerende og mirakuløse hendelsen etter den andre, men hans dødsangst ligger på et helt realistisk plan og understrekes gjennom hele fortellingen. Vi oppfatter det som helt naturlig når vi hører om fortellerens kamp for å overleve og hans naive vurderinger av hva som kommer til å skje etter døden: «Down in earth where dead men go I would go soon and maybe come out of it in some healthy way, free and innocent of all human perplexity» (s. 164). Gjennom hele romanen etableres et bevisst uttrykk for en realistisk dødsangst som narrer både leseren og fortelleren. Mye av uvissheten under første gangs lesning ligger her, mens det under andre gangs lesning, når uvissheten er borte (for leseren), oppstår en mengde komiske effekter av det faktum at fortelleren er redd for å dø når han allerede er død. Løsningen på fortellingen er altså av overnaturlig karakter. *The Third Policeman* skulle dermed kunne plasseres i en «vidunderlig» sjanger, vel og merke ved andre gangs lesning. Går det an?

Todorov (1989:89–90) oppretter et sentralt skille mellom første og andre gangs lesning. Vektlegging av den narrative tiden er nemlig et sentralt trekk ved den fantastiske sjangeren. All narrativitet strukturerer hendelsenes utvikling – det ligger i fortellingens natur at den har en handling som følger et visst tidsforløp med en start og en slutt. Det er ikke likegyldig om en hendelse bytter plass med en annen i den narrative tiden, uansett om selve fremstillingen er kronologisk eller ikke. Det finnes en historisk tid bak narrasjonen som danner grunnlaget for leserens overføring av tekstens strukturer til virkeligheten. Den fantastiske sjangeren er ekstra streng i sin overholdelse av temporalitetens lover. Vi har sett at den bygger på en identifisering mellom den impliserte leseren og tekstens personer, der begge opprettholder en tilstand av tvil og nøling, men denne identifikasjonsprosessen forstyrres grunnleggende hvis vi for eksempel får vite slutten på en fantastisk historie før vi begynner å lese teksten. Plotet er organisert rundt en spenning som minner mye om krimsjangeren: en innretning på selve løsningen på de gåtefulle hendelsene. Den fantastiske sjangeren har derfor en streng irreversibel temporalitet som følger av plotets organisering.

Hence the first and the second reading of a fantastic story produce very different impressions [...]. Indeed, for the second reading, identification is no longer possible [...] (Todorov 1989:89–90).

Det er altså stor forskjell på første og andre gangs lesning. Andre gangs lesning blir en metalesning, mener Todorov, en lesning der man ikke kan identifisere seg med de litterære personenes tvil og overraskende erkjennelser, men i stedet fokuserer på hvilke tekstlige innretninger som bygger opp det fantastiske nivået. Dette er logisk når man, som Todorov, tenker seg det fantastiske som en øyeblikkets intense nøling mellom fortidens kjente lovmessigheter og fremtidens ennå ikke erfarte fenomener.

Ved første gangs lesning av *The Third Policeman* stilles leseren rådvill. Vi får ingen forklaringer på de absurde hendelsene i sognet. Tvilen hos leseren korresponderer med hovedpersonens eksistensielle angst. Hva er virkelig? Hvordan orientere seg i en verden der sansene og forstanden sier to helt forskjellige ting? Ved andre gangs lesning vet vi hvorfor fortelleren har trådt inn i den fremmede verden. Fortellingen har tilsynelatende fått en overnaturlig forklaring, men er fortellingen mindre fantastisk av den grunn? Skifter den sjanger? Svaret må bli nei. Den løsningen vi har blitt presentert for, er høyst utilfredsstillende når vi hever abstraksjonsnivået ett hakk opp: Noen må jo ha skrevet denne fortellingen. På øverste forfatternivå kan vi si: Ja, men det er jo Flann O'Brien, alias irlenderen Brian

O’Nolan som har skrevet dette. Denne forfatteren er imidlertid mindre interessant for vår immanente tekstanalyse. Vi må kunne senke oss ned i teksten og akseptere at det under den impliserte forfatteren (i den grad vi kan identifisere en slik i *The Third Policeman*) må finnes en *forteller* som er innskrevet på dette nivået:

[...] first, it is better to *speak* of my friendship with John Divney [...] (s. 7).

I cannot hope to *describe* what it was [...] (s. 24).

It is hard to *write* of such a scene [...] (s. 25, alle uth. er mine).

Ved flere tilfeller i teksten står vi overfor en selvbevisst forteller som vet at han er i ferd med å fortelle en historie. Også tekstens fotnoter forutsetter en redigerende og skrivende instans på innsiden av fortellingens univers. At «løsningen» på *The Third Policeman* er utilfredsstillende, beror på dette mystiske faktumet: at fortelleren selv synes å skrive sin historie! For det første er han jo død. For det andre, hvis vi kan akseptere en posthum beretning, så forutsetter dette at han har sluppet unna den sirkulære fellen i «helvete» og nå, med full oversikt over hendelsene, skriver beretningen i ettertid. Dette forklarer imidlertid ikke at teksten gjentas ordrett på slutten, uten noen bevissthet hevet over dette nivået. Fortellersituasjonen har to uløselige paradokser, og deri ligger den nye gåten og det høyst utilfredsstillende i denne løsningen. Det er fortellingens uvisshet som får siste ordet, den etterlater både forteller og leser i en tilstand av tvil. Dermed kan vi konstatere at *The Third Policemans* narrative struktur – dens komposisjon – er av fantastisk karakter. Uvissheten lever ved første og alle andre gangers lesning, selv om vi til slutt får presentert plotets «løsning».

Den upålitelige fortelleren

Den fantastiske komposisjonen med en død forteller akkompagneres av fortellingens perspektiv. Vi har sett at komposisjonen skaper fantastisk ved at fortellingen er posthumt og sirkulært skrevet, men også førstepersons-perspektivet kan være kilde til fantastiske elementer (Todorov 1989:82–86). En aural tredjepersonsberetning skaper lite rom for tvil om fortellingens «sannhetsnivå». Det er liten grunn til å tvile på en forteller som sier «sykkelen står ved vinduet». I et slikt tilfelle er det en direkte forbindelse mellom ordene som skrifttegn og det ordene peker på som signifikater, vel å merke kun med gyldighet internt i det fiksjonelle universet. Ordenes «innhold» tilsvarer deres mentale representasjon. Med en førstepersonsberetter – spesielt når han samtidig er en person i teksten – installeres

en langt høyere terskel i teksten for hva vi som lesere kan stole på. Når han sier «jeg er sikker på at sykkelen står ved vinduet» signaliseres nettopp det motsatte: en mulighet for at sykkelen befinner seg et annet sted. Ordene peker ikke lenger på et imaginært virkelighetsnivå innenfor tekstens univers, men vendes snarere mot sin egen ytringssituasjon, sin utsigelse. Det opprettes et ustabil nivå mellom avsender og mottaker, og dette nivået skaper stort rom for den tvilen som konstituerer den fantastiske sjangeren. Samtidig er førstepersonsberetteren så forankret i tekstens utsigelsesnivå at vi ikke har noen grunn til å tvile på at han uttrykker seg på autentisk vis, med mindre vi griper ham i åpenlys løgnaktighet. De (merkverdige) hendelsene han rapporterer om, er påstander som naturligvis kan vise seg ikke å være verifiserbare innenfor tekstens univers, men de er like fullt reelle påstander som leseren må avkode. «The fantastic confronts us with a dilemma: to believe or not to believe?» (ibid:83).

Selv om det finnes små signaler om en viss ustabilitet i fortellersituasjonen i første kapittel i *The Third Policeman*, så er det først idet fortelleren griper etter det svarte skrinet under gulyplankene i Mathers' hus i andre kapittel at vi for alvor konfronteres med hans og derigjennom tekstens mangel på troverdighet:

[...] I thrust my hand bodily into the opening and just when it should be closing about the box, something happened [...]. It was some change which came upon me or upon the room, indescribably subtle, yet momentous, ineffable. It was as if the daylight had changed with unnatural suddenness, as if the temperature of the evening had altered greatly in an instant or as if the air had become twice as rare or twice as dense as it had been in the winking of an eye; perhaps all of these and other things happened together for all my senses were bewildered all at once and could give me no explanation [...]. The box was gone! (s. 24)

Dagslyset og temperaturen endrer seg plutselig, luften blir dobbelt så tykk eller tynn, og fortelleren innrømmer at han ikke skjønner hva som foregår. Kanskje blir han lurt av sansene, for de gir ham ingen fornuftig forklaring på det som skjer. I en allvitende tredjepersonsberetning ville vi ikke finne grunn til å tvile på at endringen i rommet faktisk finner sted, men usikkerheten til den dramatiserte fortelleren som opplever situasjonen, og vår identifisering med hans tilstand, gjør at også leseren stilles i rådvillhet. Nøkkelsignalet er «som om». Først får vi vite at en «viss forandring» skjer med «meg» eller «rommet». Allerede her er den tvetydige talemåten tydelig. Vi kan ikke vite hvor forandringen finner sted, om det er fortellerens hallusinasjoner eller rommets realitet. Videre er det «som om» luften, lyset og temperaturen endrer seg. Dette «som om» er nødvendig for å opprettholde tvetydigheten. Uten disse små signalene, som endrer en setningsmodus fra et fortellende

(indikativt) til et ikke verifiserbart (konjunktivt) utsagn, ville vi straks havne i en «vidunderlig» sjanger der de merkelige hendelsene straks kunne regnes som overnaturlige, men dog reelle for fortelleren. Etter de tre tvetydige «som om»-markørene kommer den logiske konklusjonen: *Kanskje* skjedde alt dette på én gang, men fortelleren kan ikke vite det sikkert, for sansene hans var helt forstumlede. Den tøffeste prøven leseren blir satt på, kommer i siste setning. Boksen er borte. Boksen han akkurat har holdt i. Hva skal vi tro? Er dette overnaturlig eller har det en rasjonell forklaring?

Umiddelbart søker leseren en rasjonell forklaring for å ordne det tekstlige universet i henhold til den virkelighet han kjenner. Leseren får en stri tårn i *The Third Policeman*: Gjennom hele fortellingen får vi servert visse rariteter i fortellerens opplevelser, persepsjoner og uttrykksmåter som overgår normale anskuelser, men som er langt mindre oppsiktsvekkende enn de åpenlyst mirakuløse elementene (sjelen Joe, MacCruiskeens innretninger, evigheten, omnium, politistasjonen inni veggene til Mathers' hus etc.). Vi står overfor en form for svak fantastikk som, nettopp i kraft av sin bagatellmessige stilling, sniker en uhyggelig og nærmest demonisk stemning inn i fortellingen. Noen eksempler kan belyse dette.

Allerede før fortellerens død er fortellingen blitt infisert med en antydning av den fantastikken som senere skal gjøre seg gjeldende. Den første merkverdigheten er den underfundige bemerkningen om at fortelleren ikke kom til å huske sitt eget navn neste gang han ble spurt (s. 21). Vi aner at det lurte ulver i myra, for bemerkningen står som avslutning av første kapittel, som et elastisk springbrett ut i fortellingen som skal følge. Fortelleren tar avskjed med Divney, og nå kommer fire små underligheter: Fortellerens sinn er «strangely empty», han er kun opptatt av «the mechanical task of finding a black box», vinduskarmen er den dypeste han noensinne har sett, og vinduet han krøp gjennom, «seemed very far away and much too small to have admitted me» (s. 23). Foreløpig kan vi tilskrive underlighetene en ansenhet i fortellerens sinn – han er i ferd med å bryte seg inn i en død manns hus, og nervene er i spenn. Senere gires disse merkverdighetene opp ved hjelp av de små signalene i fortellerens talemåte vi var innom ovenfor:

[...] *I got the feeling* that they were not genuine eyes at all but mechanical dummies animated by electricity or the like [...] (s. 26).

My surroundings had a strangeness of a peculiar kind [...]. Everything *seemed* almost too pleasant, too finely made (s. 41).

His [konstabel Plucks] lower jaw hung loosely also *as if* it were a mechanical jaw on a toy man (s. 169, alle uth. er mine).

Poenget med den milde fantastikken i de vage uttrykksmåtene er tveegget: For det første blir den usikre talemåten et uttrykk for fortellerens tvilende innstilling til de omtalte objektene, slik at vi bedre kan identifisere oss med hans ubestemte posisjon i den nye fremmede verden. For det andre kan vi ikke verifisere fortellerens påstander innenfor tekstens univers. Usikkerheten oppstår ikke kun i kraft av den vage eller metaforiske uttrykksmåten, men fordi uttrykkenes innhold i stor grad er fornuftsstridig, *samtidig* som det er tett vevd inn i den tilsynelatende realistiske handlingsstrukturen. Fortelleren får en sterk følelse av at øynene til gamle Mathers er mekaniske innretninger – *samtidig* som vi vet at han nettopp har blitt myrdet og slett ikke burde vært levende. Dermed får fortellerens utsagn en fantastisk valør som åpner en mulighet for at de overnaturlige talemåtene faktisk refererer til en realitet. Hva om Mathers' øyne virkelig *er* mekaniske – at det er en djevel, en maskin eller en robot som sitter på stolen? Hva om omgivelsene *er* for behagelige til å være virkelighet, at noen har konstruert dem for anledningen? Hva om konstabel Pluck virkelig *er* en djevlesk lekemann med mekanisk kjeve? Vi smittes av fortellerens nagende tvil. Hva skal vi tro på?

Språklig fantastikk

I *The Third Policeman* er ikke bare fortellerens utbrudd og mest personlige utsagn farvet av en mild fantastikk. Også språket som omtaler tilsynelatende nøytrale ting, er infisert av visse påfallende kvaliteter, som dermed virker tilbake på hendelsene. I Todorovs strukturalistiske tilnærming til den fantastiske sjangeren, finner vi denne type fantastikk på nivået «utterance», altså i selve den språklige ytringen (Todorov 1989:76–82). Todorov nevner spesielt «overdrivelser» og «bokstavelig oppfattelse av figurative talemåter». Resultatet av denne type fantastikk er at språket skurrer i leserens oppfattelse og forstyrrer den virkelighet det er i ferd med å beskrive. Forklaringen gis aldri, leseren etterlates i sin tvil, men dette er ikke en tvil som deles med tekstens personer, selv ikke med hovedpersonen som samtidig er forteller. Språket i denne type fantastikk er «usynlig» for tekstens personer.

Et godt eksempel på ren språklig fantastikk i *The Third Policeman* finner vi i fortellerens møte med røveren Martin Finnucane. Situasjonen er som hentet ut av en pikaresk roman. Fortelleren er en *picaro* på streif i en idyllisk verden; han rusler langs landeveien og legger seg ubekymret til å sove i en myk gressbegrodd grøft. Idet han våkner, stirrer Martin Finnucane på ham. Opptrinnet som følger, har sin egen skjønnhet og finurlige logikk. Det

inneholder en lang utspørring fra fortelleren om Finnucanes yrke, Finnucanes bitre tale om livet og til slutt oppdagelsen av deres spesielle fellesskap: trebeinet. Den språklige fantastikken i denne scenen dreier seg først og fremst om Finnucanes pipe. Vi introduseres slik for røveren og røykeren:

He was tricky and smoked a tricky pipe and his hand was quavery. His eyes were tricky also, probably from watching policemen (s. 45).

Gjentagelsen av «tricky» er det mest iøynefallende. Gjennom hele *The Third Policeman* varierer fortelleren sitt retoriske nivå fra det helt naive og enkle (i barndomserindringene) til det mer høystemte og komplekse (i naturbeskrivelser og vurderinger av livet etter døden). I dette tilfelle kunne vi tilskrive gjentagelsen av «tricky» til en slags stresset mental situasjon for fortelleren, der språket i en fri indirekte diskurs gjenskaper hans skeptiske frykt overfor den ukjente mannen som har stirret på ham mens han sov: en ekkel situasjon som farver beskrivelsen av mannen. En listig mann med listige øyne og med en *listig* pipe? «Tricky» blir her en åndelig merkelapp på en livløs ting, et tilfelle av besjeling som i dette tilfellet ikke tilfører tingen noen nye avgjørende egenskaper, men som lar tingen virke tilbake på eieren som allerede er dobbelt listig i person og blick. Samtidig kan vi ikke vite om mannen virkelig er listig, verken leseren eller fortelleren kjenner ham. Han bare ser listig ut. Dermed står vi igjen ved at den påståtte listigheten må tilskrives fortellerens oppfatning og hans begrensede fortellerteknikk. Setningen og gjentagelsen av «tricky» kan oppfattes som en direkte gjengivelse av fortellerens tanker, omsatt i fortellingens språklige uttrykk. Pipas «listighet» blir kun et lite moment i den totale språkmaskinen og har lite med pipas kvaliteter å gjøre. Dette er et tilfelle av poetisk metonymi som også dukker opp senere, da pipa stikker «aggressivt» ut av munnen til røveren. Foreløpig har vi altså ingen språklig fantastikk.

Etter en bitter tale om det ubrukelige ved livet, tier røveren stille og tilbringer en stund

behind a little grey wall he had built for himself by means of his pipe (s. 47).

Dette er en antydende introduksjon av pipas fantastikk som overskrider den rene retoriske utsmykningen. Vi kan igjen tilskrive observasjonen og beskrivelsen av pipa et retorisk nivå hos fortelleren, som bruker en metafor («mur av røyk») for å beskrive hvordan den tette røyken ligger mellom ham selv og røveren. Likevel merker vi at noe skurrer. Denne metaforen får et lite tillegg, en utvidelse som gjør at den på allegorisk vis nærmest blir litt for

tung for situasjonen: Muren av røyk er liten, den er grå, og Finnucane har bygget den ved hjelp av pipa («by means of his pipe»). Metaforen blir et mini-tablå som får realistiske kvaliteter ved å låne struktur og innhold fra den konkrete situasjonen «å bruke verktøy til å bygge en mur». Metaforen virker tilbake på situasjonen og blander seg med den virkelighet den er ment å beskrive – i enda sterkere grad enn den listige pipa. I dette tilfellet holder metaforen så vidt, selv om den skurrer. En simile ville vært mer naturlig, for eksempel «røyken var *som* en mur rundt ham».

Den neste pipeforekomsten er av liknende slag, men metaforen er ikke her for tung, detaljert eller spesifikk, snarere tvert i mot, den er for generell og omfattende:

[...] his pipe sticking out aggressively from his tight jaws. He had the world full of smoke (s. 48).

Pipas aggressivitet kan tilskrives poetisk metonymi, der pipas og mannens egenskaper i en nærhetsrelasjon ser ut til å farvelegge hverandre – men hva med at «hele verden er full av røyk»? Og vi er utendørs. Hvordan går det an? Igjen må vi som realistisk orienterte lesere pusle sammen språkbitene til et koherent og sannsynlig virkelighetsbilde. Vi kan godt tenke oss at beskrivelsen denne gangen gjenspeiler Finnucanes følelse av å være innhyllet i røyk. Hans verden er «full av røyk». Det er noe storslått og svulstig ved beskrivelsen, som om Finnucane dominerer situasjonen med den «aggressive» pipa og røyken han fyller scenen med. Eller det kan være et slags ordspill som ikke må oppfattes for bokstavelig. Likevel er det noe overdrevet her, noe som truer med å bryte – en språkbruk som er en anelse overdimensjonert i forhold til situasjonen.

Etter å ha undersøkt og nærmest kjærtegnet trebeinet til fortelleren, setter Finnucane seg ned igjen og finner frem pipa:

It had been burning away all the time in his pocket because he started to smoke it without a delay and after a minute he had so much blue smoke made, and gray smoke, that I thought his clothes had gone on fire (s. 49).

Her er ikke piperøykingen belagt med besynderlig retorikk. Det er selve situasjonen som er merkelig. Pipa produserer visst enormt med røyk, den brenner godt, og røykutviklingen kan ikke lenger tilskrives fortellerens eller Finnucanes subjektive opplevelser. Beskrivelsen er en anelse fremmedgjort ved gjentagelsen av «blue smoke» og «grey smoke», men ikke verre enn at det kan passere som fortellerens naive språkbruk. Denne scenen setter imidlertid alle

de foregående i et annet lys: Vi danner oss nå for alvor et bilde av mengden røyk som kommer fra pipa, som ikke kun kan tilskrives overdreven retorikk. Dette bildet av Finnucane innhyllet i røyk fra pipa legger grunnlaget for det fantastiske i situasjonen når han til slutt, etter å ha blitt kompis med fortelleren, legger seg ned:

He lay back and filled himself up to the ears with dark smoke and when he was nearly bursting he let it out again and *hid himself in it* (s. 50, min uth.).

Han gjemmer seg i røyken – et bilde som ikke er ulikt det å bygge en mur av røyk. Men det er først i dette siste tilfellet at fantastikken gjør seg gjeldende med full tyngde. «Å bygge en mur av røyk» er et språklig uttrykk vi først ikke trengte å ta bokstavelig, men etter gjentatt røykutvikling og stadig mer besynderlig billedbruk blir det «å gjemme seg i røyken» nå en helt håndgripelig situasjon – som naturligvis ikke forekommer utendørs i en virkelig verden. Det figurative språket får en bokstavelig mening. Leseren etterlates i en tilstand av tvil. Skal vi virkelig se for oss en mann gjemt i røyk? «Å gjemme seg i røyk» får ikke noen tilfredsstillende forklaring – verken på overnaturlig, realistisk, psykologisk, poetisk eller retorisk nivå.

Den fantastiske reisende

Hele sognet med politistasjonen som sentrum er et fantastisk territorium. Her gjelder ingen av virkelighetens lover. Tiden står stille i evigheten, MacCruiskeen lager kister som er usynlige, maskiner omformer lyd til lys og omvendt, sykler arresteres og henges. «Apparently there is no limit [...],» sier sjelen Joe (s. 88). Sognet er et fantastisk rike på linje med Alice's eventyrland, Gullivers fremmede riker, Niels Klims underjordiske verden eller Dantes hinsidige verden. De innfødte i slike riker er gjerne fanget i en innbarket stedlig logikk, de er gjerne udødelige, selvopptatte og intolerante overfor oppførsel som strider mot de lokale kutyper. I slike riker trer den fantastiske reisende inn med sin dødelighet, sine naive forventninger og rasjonelle holdninger – kort sagt: sin menneskelighet.

Fortelleren i *The Third Policeman* veksler i indre motivering av sine handlinger: fra å unnsnippe døden, til begjær etter rikdommen i det svarte skrinet, til trangen til å vende hjem. Jakten på det svarte skrinet er den opprinnelige drivkraften. Selv med sitt offer og skrinets rettmessige eier, gamle Mathers, sittende overfor seg, er han skamløs nok til å spørre etter det. Mathers nekter først å svare (s. 28), for så senere å henvise til fortellerens navnløshet. Når Mathers videre forteller ham om politimennene, får fortelleren en lys idé: Kanskje de vet

hvor skrinet er. Han bestemmer seg for å oppsøke politistasjonen neste dag med denne indre motivering: «I began to think I would never be happy until I had that box again in my grip» (s. 37). Begjæret etter skrinet har nå løsrevet seg fra de opprinnelige motiver (å skaffe penger til å få utgitt verket om de Selby) og blitt en selvstendig drivkraft.

Etter et langt mellomspill der fortelleren hengir seg til utflukter i det fantastiske territoriets lokale spesialiteter – politistasjonens virksomhet, MacCruiskeens innretninger og jakten på den stjalne sykkelen (kap. 4–6) – får han, i forlengelsen av sognets ubønhørlige logikk og Plucks «five rules of wisdom» (s. 62), et sjokk som skal strukturere resten av reisen: Han arresteres for et mord som Martin Finnuccane med sin kniv sannsynligvis har begått, for liket er funnet med oppskåret mage (s. 103). Kampen for å overleve blir nå det dominerende motivet (kap. 7–11). Jakten på det svarte skrinet tones ned til fordel for patetiske (om enn naivt sjarmerende) betraktninger omkring fortellerens egen død, spesielt i lengre partier mens han står på skafottet like før henrettelsen (s. 162–67). I disse partiene er sjelen Joe en aktiv og støttende samtalepartner, selv om han ikke kan tilby noen trøst. Han husker nemlig ikke «what happens to the like of me in these circumstances [...]» (s. 167), alt han vet er at sjelen må forlate kroppen når den dør. «That is the usual arrangement,» svarer fortelleren mismodig. Bare mellomspillet nede i «evigheten» (kap. 8) byr fortelleren et lite håp. Selv om tiden der nede ikke går, er han fullt klar over at hans besøk er tidsmessig begrenset av politimennenes gjestfrie omvisning, og at døden venter når han returnerer. I evigheten er alt mulig, og han kan ønske seg hva som helst. Fortelleren er snarrådig nok til å rekvirere «a small weapon suitable for the pocket which will exterminate any man or any million men who try at any time to take my life» (s. 142). Med dette våpenet kan ingen true ham. Det er naturligvis kun ett problem: at han ikke kan ta noe med seg ut av evigheten.

Når fortelleren endelig får sjansen til å rømme, glir dødsangsten over i det siste motivet: hjemlengselen. Han sykler nå kun for å finne huset sitt. Han nærmer seg og får øye på huset til Mathers: «My heart bounded joyfully. Soon I would see my old friend Divney» (s. 180). Fortelleren hopper av sykkelen, og etter en lang skrekksene «arresteres» han av konstabel Fox, den tredje politimannen. Alt fortelleren tenker på, er å komme seg hjem, men plutselig, idet han er sikker på å unnsnippe, blusser det opprinnelige begjæret opp. Synet av politimannen og Mathers' ansikt får ham til å tenke på skrinet igjen. Han drister seg til å spørre om Fox vet noe om hvor det befinner seg, og vi presenteres for «løsningen» på dette mysteriet. Skrinet inneholder det magiske stoffet «omnium», og det er plassert på

kjøkkenbordet hjemme hos fortelleren, som nå plutselig er dets rettmessige eier.

Hjemlengselen blander seg med stormannsgalskap. Bare fortelleren vet hvilken rikdom han eier, med så mye omnium kan han få alle materielle ønsker oppfylt – dette stoffet er nemlig «the essential inherent interior essence which is hidden in the root of the kernel of everything and it is always the same» (s. 113). Alt er laget av omnium, og i ren forekomst kan det dermed omformes til hva som helst. Fortelleren kommer hjem, gjenkjennes av Divney, glemmer alle opplevelser, og sammen legger de ut på en ny reise.

Både den narrative strukturen og heltens indre motiveringer minner om *Odysseen*: Begge våre helter har en sterk utadrettet drivkraft (henholdsvis eventyrlyst og begjær etter rikdom), de fører en innbitt kamp for å overleve, og de har en underliggende lengsel etter å returnere til sine hjemsteder. Begge våre helters ulykker starter i blodtørstig overmot: *The Third Policeman* starter med ranet av Mathers, mens Odyssevs og hans menn herjer kikonernes by på vei hjem etter å ha lagt Troja i grus. De dreper byens stridsmenn, røver dens kvinner og plyndrer dens gods (*Od.* 9, 40–41). Odyssevs vil stikke av så fort han kan, men følget hans blir værende helt til kikonerne får samlet en ny hær som slår akaierne tilbake. Dette blir starten på Odyssevs' fantastiske reise. Vi skal ikke trekke parallellene for langt mellom *The Third Policeman* og *Odysseen*, men visse jamføringer kan vi tillate oss:

- Både den navnløse fortelleren og Odyssevs er «mestere i sluhet». De lyver og skrøner og vet hvordan de skal vinne folks gunst med ordets makt. Odyssevs vinner faiakerne for seg med sin eventyrlige tale om sine bedrifter i sang 9–12. Faiakerne er som «bundet av trolldom» når han taler. Fortelleren i *The Third Policeman* er ikke like dreven, men han ser seg selv ofte i den listige fraseheltens rolle. Etter tur innbiller han seg at han verbalt kan utmanøvrere gamle Mathers, Martin Finnucane, konstablene Pluck og MacCruiskeen («endeavouring to speak in [their] own language» (s. 73) og til sist konstabel Fox – stadig for å nå sitt eget mål om å finne skrinet.
- Identitetsproblematikken er tilstede i begge tekster. Spesielt navnløsheten er et sentralt moment. Odyssevs redder seg ut av kyklopens felle ved å kalle seg «Ingen» og fortelleren i *The Third Policeman* husker ikke navnet sitt.
- Hjemkomst-motivet er en sentral narrativ drivkraft. Samtidig ser vi at begge hovedpersonene straks må videre etter at de er gjenkjent av sine kjære: Odyssevs for å hevne seg, han er dessuten blitt befalt av Teiresias å dra videre til et fjernt land for å ofre

til havguden Poseidon – fortelleren i *The Third Policeman* må umiddelbart returnere til dødsriket sammen med John Divney. Vi aner et rastløst og evig vandrer-motiv.

- Begge tekster har fortellesituasjonen som omdreiningsmoment. Hovedpersonen er både helt og forteller, dog i et problematisk perspektiv. Fiksjon og virkelighet, sannhet og løgn blandes, skrønen er aldri langt unna.
- Hovedpersonene fristes av udødelighet og overnaturlige innsikter, men vraker alle fantastiske fristelser for å nå sine egne timelige mål.

I struktureringen av heltens (enkle) indre drivkrefter og hans ytre opplevelser ser vi at *Odysseen* kan spille med som en subtekst til *The Third Policeman*.¹⁰ Vår moderne roman er på sitt underfundige vis beretningen om den fantastiske reisende som ufrivillig kastes fra prøvelse til prøvelse i et fremmed rike. Helten har én overordnet misjon: å overleve til han kommer hjem. Underveis må han gjennom voldsomme oppgjør som i bunn og grunn vinnes i heltens egen personlighet. Odyssevs må, som fortelleren i *The Third Policeman*, bekjempe seg selv og sine egne fristelser. Sistnevnte føler etter sin rømning ved flere anledninger en draging mot hjemmet,¹¹ men distraheres av divergerende beveggrunner og *må* sjekke om det svarte skrinet er i Mathers' hus. Det er hans egen griskhet – løsrevet fra hans ideelle hensikter om å utgi de Selby-indeksen – som stiller ham på moralske prøver. Besto han prøvene? Besto Odyssevs prøvene? Vanskelig å si, men i den siste slagscenen i *Odysseen* må gudinnen Pallas Atene selv gripe inn for å stagge Odyssevs' drapsiver (*Od.* 24, 529), som fortelleren i *The Third Policeman* burde vært stanset da han med spaden denger løs på Mathers' skalle og ikke stopper før han er sliten (s. 17). Begge våre helter har en tvetydig status: De vinner vår sympati, men har karaktertrekk som er mer sjarlatanske enn heroiske.

Poenget med denne sammenlikningen med *Odysseen* er ikke å peke på et intertekstuell forelegg, men å antyde at *The Third Policeman* har en subtekst i *Odysseen* – altså en tekst som virker i en annen med en underliggende strukturell tilstedeværelse. Vår roman subsumerer således *Odysseen* ved å adoptere heltens enkle beveggrunner og affekter, samt å parodierte den fantastisk reisende som må overleve i en fremmed verden der han kastes fra prøvelse til prøvelse, og der belønningen er å returnere hjem, men der hjemturen avløses av en ny reise.

¹⁰ Relihan (1993:34) anfører, som jeg allerede har vært inne på (jf. s. 16), *Odysseen* som én av tre subtekster til den menippeiske satiren.

¹¹ F.eks. s. 181, 182, 185, 192 og 199.

Det praktiske

Vi har sett at Todorovs fantastikk forutsetter en «virkelig» verden som bakteppe for de merkverdige hendelsene. Sue Asbee foreslår at *The Third Policeman* er en «disguised fantasy». Den fremstiller en verden som har «just enough resemblance to a straightforward, recognizable one of the realist tradition to be disturbing in its differences» (Asbee 1991:58). Denne uttalelsen setter Flann O'Briens bedrift i et merkverdig lys. Selv med et mordoffer som blir levende, med heis til evigheten, en todimensjonal politistasjon, levende sykler, omnium og Mathers' ansikt på Fox' kropp – selv med en fantastikk som overgår enhver sannsynlig virkelighet, evner O'Brien å installere en narrativ komponent som forankrer tekstens virkelighetsfølelse. Asbee har et poeng: Den verden fortelleren kommer til, har akkurat så mange likhetstrekk med vår egen virkelighet at den for oss lesere rent gestaltpsykologisk – der vi orienterer oss mot en sanset helhet som ikke påvirkes besynderlig av de delene som ikke passer – fortoner seg som realistisk. Handlingen i *The Third Policeman* har således en *praktisk* komponent som nettopp er innrettet på den virkeligheten vi kjenner – som Lukians menippeiske satire: Menippos er i bunn og grunn en jordnær type med utpreget realitetssans. Å reise til underjorden eller himmelen løser han for eksempel på høyst teknisk-praktiske måter, mens de metafysiske aspektene ved slike reiser er fraværende. Gjennom hele *The Third Policeman* finner vi liknende praktisk orienterte innretninger som nøytraliserer de fantastiske og grufulle hendelsene.

Morder og offer

Det er vanskelig å ta alvorlig et mord der offeret, idet det segner om, ikke skriker eller stønner, men mumler en setning «softly in a conversational tone – something like ‘I do not care for celery’ or ‘I left my glasses in the scullery’» (s. 16). At offeret utstøter en lyd som kan høres ut som en annen lyd, kunne vi akseptere som en konvensjonell beskrivelse av reaksjonen i drapsøyeblikket. Det hele bløtes imidlertid opp av de to merkelappene «softly» og «conversational», som tilfører drapet sanselige, levende og siviliserte kvaliteter. Vi ser for oss den gamle mannen langt tydeligere i et praktisk dagligliv der han utsier en vimsete kommentar om selleri eller briller, enn som offer for et drap. Allusjonene til den siviliserte samtalen og dagliglivet berøver oss for drapets alvor. I den første fantastiske scenen, i Mathers' hus, der morder og offer møtes igjen etter tre år (s. 24–38), reduseres det skrekkelige i situasjonen ved hjelp av en rekke liknende innretninger:

- Det første signalet som gjør fortelleren oppmerksom på Mathers' tilstedeværelse, er et host (s. 24) – mykt og naturlig, dog skremmende. Å hoste blir i denne sammenhengen noe kroppslig, en naturlig forlengelse av gamle Mathers' helsetilstand i den virkelige verden.
- Fortellerens sjel introduseres som en rasjonalitetens indre stemme (s. 26). Denne høyst fantastiske hendelsen er svøpt inn i en hjemmekoselig atmosfære: Fortelleren vet umiddelbart at sjelen er eldre enn ham, at den bare vil ham godt, og til alt overmål gir han den et kameratslig navn: Joe. Fortelleren er ikke lenger alene. Joe beroliger, veileder og opplyser fortelleren, for eksempel gjør han ham oppmerksom på at opptrinnet ikke er en drøm, fordi det ikke er noe «dreamy about your stiff shoulders» (s. 27). Dette avføder følgende snusfornuftige replikk fra fortelleren: «No, I replied, but a nightmare can be as strenuous physically as the real thing.»
- Man kunne godt tenke seg et gjenferd svevende oppunder taket eller lagt i tunge lenker borti hjørnet, men gamle Mathers sitter simpelthen ved bordet og drikker te. En helt dagligdags situasjon. Han er gretten, døs og lite snakkesalig. Han minner lite om en dødning, og fortelleren bemerker tørt og lakonisk: «He is by no means the best conversationalist I have met» (s. 28).
- Hovedsakelig er det dog den siviliserte konversasjonen mellom morder og offer (som praktisk talt startet med Mathers' utsigelser da han segnet om), med Joe som en uhørlig kommentator, som er den stabiliserende instansen i opptrinnet.

Fortelleren vet han er i stor fare, og det han frykter mest, er stillheten:

[...] every time a silence came the horror of my situation descended upon me like a heavy blanket flung upon my head, enveloping and smothering me and making me afraid of death (s. 28).

Stillheten assosieres med døden, hvilket er paradoksalt og komisk når vi vet at fortelleren akkurat har dødd selv. Hans dødsangst er en narraktig innretning i plotet som sørger for at vi lettere identifiserer oss med det «realistiske» i hans situasjon. For å motvirke stillheten og fordrive redselen får fortelleren det for seg at han må prate. Ordene renner ut av ham, og han er i begynnelsen fornøyd bare av å høre sin egen stemme. Etter hvert får han samlet seg og stiller det avgjørende spørsmålet: «Are you dead at present?» (s. 28). Mathers benekter det og fortelleren spør straks om han vet hvor skrinet befinner seg. Mathers fortsetter å nekte inntil sjelen Joe ser et mønster i Mathers' svar: Han uttaler seg alltid benektende! Fortelleren

føler seg plutselig på høyde med situasjonen når han fatter logikken. Gamle Mathers er ikke lenger et gjenferd, men en samtalepartner han kan argumentere med som et vanlig menneske. Etter en tagal innledning får Mathers vann på mølla: Han legger ut om sin personlige filosofi om alltid å svare nei for å unngå å handle syndig – til Joes store fornøyelse. Fortelleren blir oppmuntret av Mathers' plutselige snakkesalighet og spør ham igjen hvor det svarte skrinet befinner seg. Mathers nekter å avsløre det – men denne gang av helt andre grunner enn den rent prinsipielle benektelsen. Han spør helt uventet om fortelleren har et navn, hvilket han ikke har:

Then how could I tell you were the box was if you could not sign a receipt? That would be most irregular (s. 33).

Den virkelige verdens fornuft begynner å smuldre opp og erstattes av en logikk som preger det helvetesdistriktet fortelleren senere skal entre. Eierforholdet til skrinet opprettholdes nå kun som en byråkratisk formalitet. Fortelleren kunne like gjerne fått skrinet, men forhindres av sin navnløshet – likesom han senere av samme grunn kan henges for et drap han ikke har begått. Det er en Kafka-aktig standhaftig byråkratisk logikk som holder teksten nede på et realistisk-liknende plan: Uten navn kan man selvsagt ikke undertegne en kvittering eller andre verdipapirer, dermed kan ikke skrinet utleveres. Mathers understreker dette ved å legge til at han like gjerne kunne gi det til «the west wind or to the smoke from a pipe» (s. 33). Den alminnelige vendingen «å like gjerne gi det til vestavinden eller røyken fra en pipe» sementerer situasjonen i sin trivialitet – og leseren har nesten glemt at skrinet med «mange tusen pund» opprinnelig var Mathers' formue etter et langt liv som kveghandler, og at Divney og fortelleren tre år tidligere ranet og myrdet Mathers for å få fatt i det.

Fortellerens navnløshet leder Mathers videre i utlegningen (s. 33–37). Han spør om fortelleren har en farve. Farven får hvert menneske ved sin fødsel, sier han, og den bestemmes av retningen på vinden idet man kommer til verden. Hver vind har sin farve, og hver farve har sine egenskaper. Gul betyr et langt liv, og jo lysere jo bedre. Farven materialiserer seg på kroppen ved at man hvert år får en ny liten kjortel (gown) som er uhyre tynn og nesten usynlig. Jo flere kjortler, jo sterkere farve, og til slutt blir farven svart. Da er man død. Det komiske i dette, og samtidig det som leder fortellingen videre, er at kjortlene utleveres av politiet helt til man er gammel nok til å gå ned på politistasjonen for å hente dem selv. Vi introduseres dermed for konstablene Pluck og MacCruiskeen som har vært på stasjonen i «flere hundre år» (s. 37). Fortelleren får dermed den lyse idéen at de kanskje vet

hvor skrinet er. Dette er logisk. Hvis skrinet er stjålet eller forsvunnet, må man henvende seg til politiet. Avslutningen på seansen krones med en liten praktisk detalj midt i en ny fantastisk hendelse. Innbruddet skjedde om morgenen, mens det nå plutselig er blitt kveld. Kanskje har han sovet en stund? Nei, solen går ned *i det samme vinduet* som den steg opp i, og fortelleren konkluderer: «It had risen a bit, stopped, and then gone back» (s. 37). Denne overnaturlige begivenheten synes imidlertid ikke å distrahere fortelleren, som fullbyrder det praktisk-realistiske nivået i opptrinnet med følgende bemerkning:

Night had come. The policemen would be in bed. [...] I made up my mind to go to the barracks the first thing on the morrow (ibid).

På denne tiden av døgnet har politimennene naturligvis gått til sengs, dermed må han vente til neste dag med å oppsøke stasjonen. En super ytre logikk – natt, ergo søvn – som redder hele situasjonens rasjonalitet og fortrenger det faktum at solen (eller jorden) har snudd i sin himmelbane. Fortelleren spør Mathers om å få overnatte, med henvisning til den banale formelen «det er blitt sent og uansett kommer det til å regne». Kapitlet avsluttes med fortellerens sympatisk uttalelse om Mathers: «I had got to like him and thought it was a pity he had been murdered» (s. 38). Han har tydeligvis glemt at han selv er morderen. Det grufulle og makabre i situasjonen kollapse i den bløteste og mest trivielle hjemmekoselighet.

Sognets praktiske virkemåte

Jeg har antydnet at hele sognet med politistasjonen er et fantastisk territorium, men det inneholder – for eksempel i likhet med de fremmede rikene Gulliver havner i – også høyst praktiske elementer som forankrer tekstens virkelighetsfremstilling og sikrer en slags realistisk stabilitet. Vi kan identifisere (minst) tre praktiske innretninger som virker i *The Third Policemans* «helvetesdistrikt», og som strengt tatt er vanskelig å skille fra hverandre:

- Politimennenes dominerende tilstedeværelse og deres virksomhet
- Den allmenne atmosfæren av «vennlighet, høflighet og tålmodighet»
- Det mekaniske

Politimennene

Politimennene i romanen er sognets ubestridte mestere. De holder liv og død i sine hender; høflige, fete, ubekymrede (for annet enn de daglige avlesningene og etter hvert prisene på

tømmer), kunnskapsrike, samvittighetsløse, selvsikre og udødelige. De stjeler sykler, etterforsker tyveriene og løser sakene. Syklene kommer til rette der de ble plassert av overkonstabel Pluck selv. Alt som ikke dreier seg om sykler, er meningsløst. Alt som skjer, er kommunestyrets skyld. Konstablene behersker sognets logikk, de kjenner språket og overholder lovene. De kontrollerer til og med maskinen som driver evigheten.

Politimennene sikrer stabilitet og trygghet i sognet i kraft av sitt yrke og sin fremtoning; politiet forbindes i et sivilisert samfunn med pålitelighet, beskyttelse, orden og rettferdighet. Flann O'Briens politikonstabler er provinsielle og røslige, som man kunne vente å finne dem i 1930-tallets Dublin (Clissman 1975:353, n. 11). Konstabel Pluck presenteres for oss som et sinnbilde på den typiske landsens politimannen: ualminnelig fet, med tykke armer og ben, kledd i en grov blå uniform. Stemmen hans er tung og dempet, den minner fortelleren om en tykk vinterfrakk. Ansiktet hans er enormt, rødt, valkete og sitter «som en sekk» over skjortekraven. Plucks ansiktsuttrykk har en uventet beroligende effekt på fortelleren:

His face was gross and far from beautiful but he had modified and assembled his various unpleasant features in some skilful way so that they expressed to me good nature, politeness and infinite patience (s. 57).

Da fortelleren kommer inn på politistasjonen for første gang, står Pluck med ryggen til, opptatt med et privat gjøremål – å pirke seg i tennene: «It's my teeth,» mumler han halvt til seg selv, og legger til at «[n]early every sickness is from the teeth» (s. 56). Tonen er dermed satt. Politimannen fremstår som jovial og folkelig. Det må oppfattes som en inkluderende gest når han som første høflighetsfrase henviser til sin egen dårlige helsetilstand – og deretter lirer av seg en frase om de generelle årsaker for sykdommer. Pluck viser med disse to helt uformelle kommentarene en vilje til å utlevere en del av sin egen personlige forfatning, samtidig som han oppveier dette med å gi en formelaktig opplysning som hever ham over både sin egen private helsetilstand og tilhørerens kunnskap. I ett sveip demonstrerer han dermed sin jovialitet og suverenitet, men foreløpig ikke i egenskap av «politikonstabel». Først når Pluck beveger seg bak skranken på kontoret, oppfyller han konstabelrollen. Nå ser fortelleren at han på hode har en offisiell lue med en «important-looking badge» hvor det med gullskrift står skrevet «SERGEANT». Det er ingen tvil lenger: «It was sergeant Pluck himself» (s. 57).

Plucks første kommentar er av formell art: «Is it about a bicycle?» (ibid). Fortellerens svar forårsaker flere uforvarende angrep på Plucks suverene stilling under utspørringen som følger. Fra første øyeblikk ser han vantro på fortelleren som lener seg *med hånden* på disken. I sognet bruker alle sykkel som transportmiddel, og syklistene blir, ifølge atomteorien (s. 84–94), etter hvert blandet med sine sykler, slik at den eneste gyldige måten for et sykkelmenneske å lene seg mot noe på, er med spissen av *albuene* (slik sykler står med spissen av styret mot veggen), slik konstabelen selv gjør, og som Gilhaney senere demonstrerer («he went to the wall, put his arms akimbo and leaned against it, balancing his weight on the point of one elbow» (s. 65)). Den spesielle måten å lene seg på er like oppsiktsvekkende som fortellerens benektende svar på politimannens spørsmål. I sognet er enhver forbrytelse relatert til sykler. Etter en rekke insisterende og resultatløse spørsmål om den type sykkel fortelleren eventuelt måtte ha ankommet på, er løsningen for Pluck – slik han alltid gjør når han stilles overfor et problem – å trekke seg tilbake, anlegge et grublende uttrykk og arbeide innadvendt en lang stund. Det er noe skummelt og umenneskelig ved opptrinnet: Han setter seg ved ildstedet, «jawing his knuckles and giving me sharp glances from under his bushy brows» (s. 58). Pluck er som et voktende dyr, eller en idiot som i et anfall av mental regresjon faller i en slags transe over et ufattelig fenomen.

Etter at fortelleren har avslørt at han ikke har noe navn, setter Pluck seg igjen ved ildstedet, men denne gang i mer poetisk og menneskelig positur: «[...] silently, bent in thought as if examining one by one the by-gone years stored up in his memory» (s. 59). Etter hvert skjønner fortelleren tegningen. Overkonstabel Pluck er en «simple man», og hans oppførsel når han støter på mentale utfordringer, er rett og slett av primitiv art. Han trekker seg tilbake og arbeider konsentrert med problemet inntil han finner en forbindelse til en personlig erfaring eller en rutine i politiarbeidet – uansett hvor skrøpelig logikken er. I tilfellet med fortellerens navnløshet, kobler han det til en mann han en gang kjente som heller ikke hadde navn, og antar at fortelleren er dennes sønn (s. 59). Absurd, men ikke helt ulogisk.

Plucks autoritet springer fra hans stilling som overkonstabel, men den er hul, og hans utsagn bygger overveiende på truismen, generelle slutninger og overfladisk og avgrenset kunnskap. Hans univers består av sykler, og ingenting er tenkelig uten tilknytning til en sykkel. At noen kan stjele en klokke, er uforståelig for konstabelen: «Why should anybody steal a watch when they can steal a bicycle?» (s. 63). På tross av all enfoldighet opprettholdes konstablenes suverene stilling i sognet – fordi deres logikk er sognets logikk. De dominerer sognet med sin

tilstedeværelse, fysisk og psykisk. Syklene som stjeles, besørgeres gjerne av dem selv – for å hindre atomteoriens virksomhet i å gjøre sykler av menneskene. Gilhaney er det innforståtte offer, for det ser ikke ut til at han reagerer forskjellig fra gang til gang når sykkelen hans blir stjålet og gjenfunnet av Pluck hver mandag: «That is a cold one,» anfører Gilhaney da han skal melde denne mandags tyveri (s. 65). Pluck svarer rutinemessig med å spørre om rammenummer og andre opplysninger – som om han ikke skulle kunne sitte på de samme opplysningene fra forrige mandags forbrytelse. Det er Gilhaney selv som peker ut stedet der lykta og bjella er skjult. «It is not the first time my bicycle was stolen,» svarer han megetsigende på fortellerens forbausede spørsmål om hvordan han kunne peke ut gjemmestedet (s. 82). Gilhaney er også innlemmet i sognets rituelle logikk; den gjenspeiler den sirkulære fellen fortelleren har havnet i. Her skjer alt som om det var første gang, enten det skyldes manglende hukommelse, manglende intelligens eller innforståtte ritualer.

I MacCruiskeens tilfelle kan det diskuteres om det er den manglende hukommelsen eller noe annet som leder til den blinde gjentakelsen. Han husker tilsynelatende ikke at han nettopp har vært gjennom en langvarig gjettelek med fortelleren angående betydningen av ordet «bulbul». Han spør like godt på ny etter at han har vist frem det magiske spydet sitt (s. 71). Man kan mistenke at han faktisk av opprømt over å inneha en kunnskap om betydningen av ordet, rent begjærlig spør igjen fordi han – som et barn – har lyst til å gjenta den spennende gjetteleken. En slik forklaring kunne falle inn i et mønster der den naivt opphøyde og bedrevitende posisjonen til konstablene faktisk gir dem en livgivende impuls til å fylle sin rutinemessige tilværelse med den meningen de er best egnet til å håndtere. I beste allmenne dårskap legger for eksempel Pluck skylden for atomteorien på bystyret. Med jevne mellomrom i sin omfattende utlegning omkring atomteorien utgyter han sin ed over bystyret. «‘The lock, stock and barrel of it all,’ he said, ‘is the County Council.’» (s. 94). Slike uttalelser er like uimotsigelige som latterlige – og de inngår i sognets *blinde praktiske ritualer* på lik linje med sykkeltyveriene.

Den spesielle statusen et yrke gir, ser ut til å tilføre et menneske avgjørende kvaliteter i *The Third Policeman*. Allerede i scenen med Martin Finnucane får vi et hint om yrkets betydning når fortelleren kaster seg ut i en spekulasjon omkring den fremmedes profesjon. Polityrkets autoritet overføres automatisk til konstablene, men også andre og mykere egenskaper tilføres fra helse- og servicesektoren:

After MacCruiskeen tiptoed delicately from the room like a *trained nurse* and shut the door without a sound [...] (s. 119).

[...] the two policemen [were] discussing me with sympathetic undertones as if they were *trained doctors* in a hospital [...] (s. 145).

MacCruiskeen went away obsequiously like a *trained waiter* [...] (s. 141, mine uth.).

Ikke bare overføres et yrkes særlige kvaliteter til situasjonen – handlingene får et lite og nesten umerkelig tillegg i «trained». Ordet er et viktig signal om sognets hverdagsliv. Ikke bare er man politi, sykepleier, røver eller lege; man er i tillegg en *erfaren* yrkesutøver som kjenner sitt virke og utfører det konvensjonelt i henhold til yrkets kode. Røveren tar liv rutinemessig, bakeren kjører hver mandag og onsdag til Kilkishkeam, politimennene etterforsker alltid de samme sykkelrelaterte forbrytelsene, postmannen har syklet 38 *miles* hver dag i 40 år. I sognet blir innbyggerne berøvet sin individualitet og sine sosiale atferd og i stedet tilført sine kvaliteter i overensstemmelse med sin yrkesmessige stilling. Vi får aldri vite hva Michael Gilhaneys yrke er, kun at han har syklet de siste 35 årene, «always going to a particular destination [...] on his bicycle at every hour of the day or coming back from there on every other hour» (s. 86) – men hans manglende yrkestittel betyr ikke noe. I sognet er han primært ansatt som «den bestjålne syklisten» som må reddes fra å bli en sykkel selv. Hans oppgave er å forsyne politikonstablene med arbeid de behersker.

Vennlighet, høflighet og tålmodighet

I sognet råder en generell elskverdig atmosfære. Her står lite på spill, alle er omgjengelige, og alt som skjer, er del av en rutine. Selv den plutselige arrestasjonen av fortelleren foregår i en sivilisert omgangstone. «Would it inconvenience you if I neglected to bar you into the inside of the cell?» (s. 102) spør Pluck etter at fortelleren urettmessig og helt vilkårlig har blitt anholdt for et knivdrap i distriktet. Fortelleren er i den største affekt, men Pluck tenker kun på sykkelen sin, det er den han helst ikke vil ta ut av cella. Dermed spør han arrestanten om det ville være til bry for ham å *ikke* låse ham inne. En slik høflighet er naturligvis absurd, men den peker på et viktig trekk i sognet: Her er alt tomme ritualer. Selv de mest hårreisende utsagn belegges med en rituell elskverdighet, som når MacCruiskeen nettopp er informert om arrestasjonen og kommer inn til fortelleren i hans ensomme og bedrøvelige tilstand – MacCruiskeen gir ham en sigarett som er varm og skrukkete etter å ha ligget i lommen: «‘I believe they are going to stretch you,’ he said pleasantly» (s. 107). Konstabelen bruker et jovialt slang-uttrykk for «henge» eller «henrette», og han har en «behagelig» tone, som om han kommenterte været eller årstiden. Fortelleren nikker, og MacCruiskeen fortsetter med et

ultimat eksempel på konstablenes bedrevitende, ufølsomme og praktisk orienterte jovialitet: «‘It is a bad time of the year, it will cost a fortune,’ he said. ‘You would not believe the price of timber.’» (s. 107).

Dagen for henrettelsen er kommet: «[...] the Sergeant knocked very delicately on the door, came in with great courtesy and bade me good morning» (s. 157). Slik behandler man en dødsdømt på hans siste dag: med vennlighet og omtanke. Dog, denne vennligheten oppveies straks av Plucks ufølsomhet. Fortelleren spør hvor konstablene sover, og Pluck forteller at de sover i «evigheten» for å spare livene sine, for her oppe ville de være «dead in a week». De er altså selv udødelige og tar uten skrupler livet av fortelleren fordi han tilfeldigvis var til stede da overkonstabel O’Corky kom for å melde om mordet i sognet. Alt som følge av Plucks «rule of wisdom» nummer to: «Turn everything you hear to your own advantage» (s. 62). Ute i spiserommet får Pluck en lapp som varsler om de enbente mennenes redningsaksjon. De er på vei for å befri fangen, hilsen konstabel Fox. Konstabelen får på ingen måte panikk, men sier behersket: «‘I think [...] we will go out and have a look at it, it is a great thing to do what is necessary before it becomes essential and unavoidable» (s. 162). Han vil fremskynde henrettelsen og refererer til seansen med et helt generelt og likegyldig forslag om å ta seg en tur ut for å kikke på det nyreiste skafottet. Deretter lirer han av seg et ordspråk om at det er best å gjøre en ting før det blir uunngåelig. Pluck snakker altså om fortellerens død som han vil få gjort unna før redningsmennene dukker opp. Konstabelen har ingen fornemmelse for det skrekkelige i situasjonen slik den fortoner seg for den dødsdømte. Alt han tenker på, er ikke å bli hindret i rutinearbeidet. Sammen går de ut, reiser en stige og klatrer opp på skafottet; fortelleren følger merkelig nok etter uten å protestere. Han er «spellbound with no thought of any kind in [his] head» (s. 162). Fortelleren er helt paralyisert av den forestående døden, mens Pluck er like uanfektet og kommenterer *været*: «‘It is a fine day in any case,’ he was saying» (s. 163). Plutselig kommer MacCruiskeen farende gjennom landskapet på sykkel. «‘The lever – nine point six nine!’ he called» (s. 168). Pluck lar fangen stå igjen og blir med kollegaen for å ordne opp i uregelmessighetene i evigheten. Når MacCruiskeen kommer tilbake, demonstrerer han toppen av all ufølsom høflighet. Den dødsdømte har fått utsatt døden i noen timer, og beskjeden fra Pluck er: «‘He instructed me to ask your kind pardon for his delays’» (s. 170), som om det gjaldt en stor tjeneste han ble forsinket med, og ikke eksekusjonen av fortelleren. Både fremskyndelsen og utsettelsen av henrettelsen er altså belagt med den samme meningsløse og rituelle høfligheten.

Mens de står på skafottet, virker det som om Pluck har all verdens tid: Han forteller en lang anekdote om mannen som ble sendt opp i himmelen med en ballong. I dette tilfellet er langsommeligheten innskrevet i narrasjonen som en faktisk uthaling av handlingens fremdrift. I de fleste andre tilfeller er hendelsenes rolige forløp og spesielt politimennenes tålmodige oppførsel kun referert til som en liten tilleggsopplysning. Leser vi oppmerksomt på dette fenomenet, finner vi imidlertid en rekke typiske forekomster. I den innledende konfrontasjonen mellom Pluck og fortelleren trekker konstabelen seg tilbake og grubler: «It was a complete silence for five minutes» (s. 58). Ved et annet tilfelle grubler han over avlesningene: «After five minutes his face got clearer [...]» (s. 107). Fem minutter er lenge når ingenting skjer.

Den fineste tilfellet av konstabelatorisk langsommelig væremåte demonstrerer MacCruiskeen etter at han har vist sitt magiske spyd til fortelleren. Han finner frem sitt lydløse pianoinstrument, spiller på det i ti minutter under en «tremendous silence». Når han er ferdig – og fremdeles med fortelleren i rommet – legger han det vekk. Så finner han frem notisboken: «He wrote for a time in his notebook and then lit his pipe» (s. 71). Situasjonen passerer oss lesere nesten umerkelig, men vi må notere oss denne oppvisningen i ro og tålmodighet. Han er nettopp blitt introdusert for fortelleren; de er ennå forholdsvis ukjente for hverandre, men MacCruiskeen utviser ingen av de sosialt nervøse reaksjonene som er vanlige i slike situasjoner. Han utstråler selvsikkerhet, trygghet og «infinite patience» – oppslukt i sin egen rutinemessige og urokkelige tilværelse.

Maskinene og det mekaniske

Maskinene og det mekaniske har en særstilling gjennom hele *The Third Policeman*. Allerede i første setning dukker det opp en innretning som helt tar luven fra den skrekkelige hendelsen: Fortelleren anfører at det var John Divney som drepte gamle Mathers, «by giving him a great blow in the neck with a special bicycle-pump which he manufactured himself out of a hollow iron bar» (s. 7). Selve slaget kommer i bakgrunnen av mordvåpenet: en spesiell sykkelpumpe. Vi legger merke til verbet «manufactured», at Divney har tilvirket den selv, og at materialemnet var et hult jernrør. Alt dette forskyver fokuset fra mordet og over mot en praktisk innrettet hverdag der man best må klare seg med det man har for hånden. Det mekaniske faller inn i et bilde av sognet som et sted der det er liten avstand mellom årsak og virkning, der alt fungerer på et enkelt og praktisk plan. Vi har sett at sognets hverdagsliv er basert på tomme praktiske ritualer sentrert rundt politistasjonen og besettelsen for sykler. Det

mekaniske aspektet utfyller vårt bilde av sognet, ikke bare som grunnlag for et verdensbilde som deles av fortelleren og de andre personene, men som et narrativt prinsipp som gir teksten tyngde både i den praktiske og, som vi skal se, i den litterære komponenten.

Den mest spektakulære maskinen i romanen er den som driver evigheten. Hele evigheten *er* en gigantisk maskin i *The Third Policeman*. Det første vi får vite om evigheten, er at den først dukket opp på et kart formet av sprekkene og ujevnhetene i taket på MacCruiskeens rom (s. 126–28). Kartet har attributter som man vanligvis tilskriver en mytologisk forestilling om evighet. Ingen vet hvem som laget det, og det har alltid vært der, Kartet er altså mer bestandig enn virkeligheten, og også «virkeligere»: Det avslører en hemmelig vei som ingen har lagt merke til i landskapet. Kartet er ikke terrenget, fastslår Hopper (1995:177), men her kan man snarere foreslå det motsatte: Ikke bare er kartet terrenget, det er *mer autentisk* enn terrenget. Man oppdager en ukjent vei på kartet, går ut i naturen og får bekreftet at den eksisterer: en omvendt empirisk metode. Naturen er altså ikke det autentiske; kartet er. Redskapen er viktigere enn materialet. Kartet tiltrekker seg større oppmerksomhet enn stedet det viser til; kartet får fantastiske kvaliteter, mens terrenget blir den realistiske bekreftelsen på kartets overnaturlige spådom. Veien til evigheten fremstilles som praktisk tilgjengelig rundt en bestemt venstresving i landskapet. Sjelen Joe viser seg nå som den skeptiske, antagelig fordi «evighet» er hans spesialitet: «You don't mean to say that you believe in this eternity business?» (s. 129). Joe vil ha seg frabedt at evigheten kan finnes rundt en sving nede i veien, og spesielt protesterer han på at den kan nås med en heis. Den påfølgende kjeklingen mellom Joe og fortelleren drar oppmerksomheten vekk fra det fantastiske. Som to kolleger argumenterer de vennlig, men påståelig. Karakteristisk nok er Joe taus da det viser seg at evigheten faktisk kan nås med en heis – om enn i motsatt retning av det Joe hadde ventet seg: Den går fra et steinhus i skogen og nedover i jorden, ikke opp i himmelen.

Vel fremme ved inngangen understreker konstabel Pluck sin suverene og joviale stilling i sognet. For ham er et besøk i evigheten en daglig rutine, og han tar ingen notis av fortellerens forbløffelse. Konstabelen har ingen evne til å sette seg inn i situasjonen til fortelleren, som er her for første gang. Pluck overser hans spørsmål om dette er inngangen til evigheten, og svarer med en tom frase om været: «But it is seasonable weather and we can't complain» (s. 132). På samme måte demonstrerer han sin overlegenhet på vei ned til evigheten: Heisen faller med gravitasjonens akselerasjon, fortelleren er nesten vektløs og totalt skrekkslagen. Da utbryter konstabelen vennlig: «It does a man no harm [...] to move around a bit and see

things. It is a great thing for widening the mind [...]» (s. 134). Uttalelsen fremstår paradoksal og urkomisk, gitt at de er på vei ned i evigheten. Vel nede skuffes fortelleren i sine uklare forventninger om hvordan evigheten ville se ut. Her er lange korridorer med ovnsdører, ledninger, vaiere, rør, klokker, knapper og brytere. Et sirkulært rom er fylt med

indescribable articles very like machinery but not quite as intricate as the more difficult machines. Large expensive-looking cabinets of these articles were placed tastefully about the floor [...] (s. 136).

Vi må legge merke til beskrivelsen av kabinettene. De ser *dyre* ut og de er plassert *smakfullt* rundt omkring. Igjen farves en fremmedartet scene av attributter fra dagliglivet. «Dyrt og smakfullt» uttrykker fortellerens personlige aktelse for innretningene, som om han uforvarende var kommet inn i et rikt hjem og fyltes av beundring for den luksuriøse innredningen. Kommentaren minner oss på fortellerens sosiale status som småskåren farmer og eier av en lite besøkt pub. Selv her nede i evigheten bærer han med seg sin knuslethet. Dette understrekes videre av at knappene i veggen minner ham om «American cash registers» (s. 136).

«‘How does this thing work?’ I inquired pleasantly, seeking to make friendly conversation» (s.143). Fortelleren er for første gang i evigheten, likevel presterer han å spørre «elskverdig» for å starte en «vennlig samtale» omkring evighetenes virkemåte. Samtalen som sosial kontakt får altså forrang fremfor den overnaturlige kunnskapen om hvordan evigheten virker. La gå at fortelleren faktisk er nysgjerrig på stedets funksjoner, men aller helst søker han i denne situasjonen et sosialt samkvem med politikonstablene. Forklaringen på evighetens virkemåte er ikke særlig tilfredsstillende. «It has helical gears,» svarer Pluck, og MacCruiskeen spør forundret om ikke fortelleren la merke til vaierne (ibid). Med disse to kommentarene burde resten være selvvinnlysende, forstår vi konstablene rett. Antagelig vet de ikke mer selv heller, for i neste moment kommer den mest underlige og bedrevitende utlegningen omkring evighetens virkemåte. Du ville bli forbauset over viktigheten av trekullet, sier Pluck, før han fortsetter:

‘The great thing is to keep the beam reading down as low as possible and you are doing very well if the pilot-mark is steady. But if you let the beam rise, where are you with your lever? If you neglect the charcoal feedings you will send the beam rocketing up and there is bound to be a serious explosion’ (s.143).

Evigheten må altså mates jevnlig med trekull. Hvis ikke, går det galt. Hvordan evighetsmaskinen ter seg, kan avleses på visse instrumenter. Men dette sier ingenting om evighetens faktiske virkemåte. Alt politimennene vet, har de tydeligvis lært av erfaringer. De har gjennom møysommelig datainnsamling sluttet seg til hvilke årsaker som leder til hvilke virkninger, men vet ingenting om selve mekanikken mellom tilførsel og avlesning. Evighetsmaskinen drives som en rutine, og dette understrekes av Pluck i neste moment:

‘But the secret of it all-in-all’, continued the Sergeant, ‘is the daily readings. Attend your daily readings and your conscience will be as clear as a clean shirt on Sunday morning. I am a great believer in the daily readings’ (s. 143).

De daglige avlesningene er således politimennenes ekspertdomene; her er de overlegne. Ved flere tilfeller (s. 60–61, men spesielt s. 106–7) gir avlesningene anledning for konstablene til å drøfte tallene på en megetsigende, høyttravende og uforståelig måte som demonstrerer deres såkalte ekspertise.

Nede i selve evigheten er også politimennene suverene. De demonstrerer det ene underet etter det andre for fortelleren; trekker ut en flunkende ny sykkel av et skap, viser i praksis at evigheten er tidløs (de er alltid nybarberte) og uendelig i utstrekning (de går inn i et annet rom identisk med det første), viser ham en maskin som lager objekter som mangler alle kjente egenskaper, viser ham et forstørrelsesglass som forstørrer alle ting til usynlighet og forteller ham om maskiner som splitter lukter, følelser og smaker opp i sine enkeltheter. Samtidig illustrerer de sin jovialitet ved å la fortelleren få hva han vil ut av skapene. Dermed er vi fremme ved en av de moralske prøvesteinene i romanen: Hvordan utnytter fortelleren situasjonen?

Hans ønsker er høyst menneskelige. Etter å ha fått demonstrert at dørene i evigheten kan romme en halvt tonns gullbarre, får han naturligvis en innskytelse om å sikre sitt videre jordiske liv: «I ordered a bottle of whiskey, precious stones to the value of £200,000, some bananas, a fountain-pen and writing materials, and finally a serge suit of blue with silk linings» (s. 141). I tillegg kommer han på at han må ha undertøy, sko, pengesedler og fyrstikker. Til slutt bestiller han et våpen som kan utrydde alle som truer ham. Selvsagt kan ikke konstabelen dy seg. Våpnet han trekker ut av veggen kan gjøre hvem som helst om til grått pulver, men han kan også tilby andre farver: lilla, gult, fløyelsfarvet eller hva som helst.

«Grey will do,» svarer fortelleren korthugget og profesjonelt (s. 142). Han lar seg ikke avlede nå som han har redningen i sikte.

Naturligvis faller planene i fisk. Politimennene skaffer fortelleren alt han vil ha, men like før de skal inn i heisen, stanser de ham. Han kan ikke veie mer enn da han kom inn, ellers vil heisen «extirpate you unconditionally and kill the life out of you» (s. 145). Fortelleren har ikke lenger tanke for den fantastiske situasjonen: et besøk i selveste evigheten – nå føler han at besøket har vært nytteløst og katastrofalt. Politimennene står der, «smiling and looking knowledgeable and complacent» (ibid). De kaster sekken hans, og fortelleren føler en enorm sorg og ensomhet. Han bryter helt sammen og gråter som en unge. Seansens praktisk-joviale tone kulminerer med politimennenes trøst i heisen. MacCruiskeen tilbyr fortelleren klissete kremtopper fra en hvit papirpose, mens konstablene inngående diskuterer sine favorittsøtsaker: «sugar barley», «Carnival Assorted», «Liquorice Pennies», «Fourpenny Coffee-Cream Mixture», «Dolly Mixture», «Ju-jubes», «jelly-sweets» og «Turkish Delights» (s. 145–46). Spesielt rammende i sin ironi er konstabel Plucks kommentar til MacCruiskeen idet han tilbys kremtopper. Har du blitt helt gal? spør han, for det som kommer til å skje hvis han spiser bare bittelitt av én kremtopp, er at hans mage

will blow up like a live landmine and I would be galvanized in my bed for a full fortnight roaring out profanity from terrible stoons of indigestion and heartscalds. Do you want to kill me, man? (s. 146)

Den ironiske parallellen til fortellerens ulykksalige situasjon er tydelig: Galskapen i å tro at man kan ta noe substansielt med seg ut av evigheten, den ørlille vektøkningen som vil «kill the life out of you». I Plucks tilfelle dreier det seg om en bit av en kremtopp som hensetter ham i denne dramatiske tilstanden, i fortellerens tilfelle dreier det seg om garanti for et videre liv og en sekk verdt «flere millioner pund».

Maskinelle henvisninger

I tillegg til de eksplisitte forekomstene av maskiner i *The Third Policeman*, finner vi også en rekke maskinelle henvisninger i personenes tale. Vi befinner da oss på nivå med Todorovs «uttering», altså de subjektivt ytrede utsagnene som er fullt hørbare for fortellingens personer – i motsetning til fortellerens private retorikk i hans omtale av hendelsene, det usynlige språkets «utterance» (Todorov 1989:76).

Fortelleren selv er en av de som hyppigst henviser til maskiner eller mekanikk i sin tale. Det første tydelige tilfellet får vi i hans møte med Mathers' gjenferd. Her er vi imidlertid inne i en mild språklig fantastikk, for leseren blir aldri fullt klar over hva som er realitet, hallusinasjon eller overnaturlighet. Fortelleren beskriver Mathers' øyne som «mechanical dummies animated by electricity» (s. 26). Mathers' bevegelser når han heller i teen er høyst mekaniske: «[...] the live right hand had gripped the pot of tea, raised it very awkwardly and slapped a filling into the empty cup» (s. 27), og når han drikker, er det ikke mindre mekanisk: «[...] he drank with his hollow throat, making empty noises» (s. 32). Foreløpig er ytringene rent private beskrivelser av en situasjon, dermed kan vi ikke påstå at de mekaniske henvisningene er på nivå med «uttering», men de gir tidlig i fortellingen et klart signal om et av fortellerens, og romanens, orienteringspunkter.

Allerede i neste kapittel, i møte med røveren Martin Finnucane, omsetter fortelleren sitt maskinelt orienterte sinnelag i praksis. I sin fantasifulle forslagsrekke angående Finnucanes yrke, finner vi «'[d]riving a steam trashing-mill?'» (s. 47). Som en enkeltstående forekomst hadde ikke dette vært spesielt besynderlig, men denne henvisningen til treskemøllen og dampdrevet maskineri er bare den første av forholdsvis mange i en såpass kort tekst. Finnucane svarer litt senere i samme maskinelle sjargong at han er en røver «with a knife and an arm that's as strong as an article of powerful steam machinery», og legger til «[a]s strong as the bright moving instruments in a laundry» (s. 48). Referansen til dampdrevet maskineri blir gjentatt av fortelleren i forslagsrekken til hva ordet «bulbul» skulle bety, hvor et av forslagene er «the brass knobs on a German steam organ», et annet er en «mechanical engine for winding clocks» (s. 68). Senere refererer Pluck til et dampvaskeri i den komprimerte anekdoten om mannen som oppfant «the high saddle» (s. 81). Sykkelen med alle sine deler i virksomhet kan også anses som en mekanisk innretning i romanen, og Pluck kobler allerede i det første avhøret av fortelleren inn et ytterligere maskinelt nivå, da han spør om fortelleren ankom på en sykkel med «overhead valves and a dynamo for light» (s. 57).

I et pikaresk tablå, som møtet mellom fortelleren og røveren Finnucane er, er det påfallende hvordan noe mekanisk gjennomtrenger situasjonen. Finnucanes røverfilosofi er høyst enkel og inspirert av et radikalt markedsliberalistisk syn på livet: Hver gang han raner en mann, dreper han ham i tillegg, for hvis han tar nok liv, blir det mer til ham selv, og kanskje kan han leve til han er tusen år i stedet for å dø når han er sytti (s. 48). Både røveren og fortelleren har en mekanisk kroppsdel, et trebein. Dette faktumet forårsaker en brå vending i

Finnucanes innstilling: Fra å skulle ta livet til fortelleren, legger han nå sin elsk på ham. Omvendingen forårsakes automatisk av en teknisk detalj ved kroppen til fortelleren, og den foregående fiendtlige tilstanden har ingen forbindelse med den nye vennligheten. Røverens følelser har ingen nyanser og ingen dype årsaker; de er forhåndsbestemte i sine rituelle uttrykk. Ran tilsvare hat, trebein tilsvare kjærlighet. Røverens reaksjoner tilsvare en følelsenes «kvantitative» natur – i likhet med synet på livet som en fordelbar sum der et livs lengde forøkes av en annens for tidlige død. Den samme livsoppfatningen finner vi også hos politimennene Pluck og MacCruiskeen, som ikke er lei av livene sine og ønsker å spare på livet ved å sove i evigheten, mens den tredje politimannen, konstabel Fox, ikke vil sove i evigheten, fordi han vil bruke opp livet sitt ved å bli kvitt så mye som mulig «undertime and overtime» (s. 157–58).

Hele romanen er belagt med uttrykk for kvantiteter; tall, mengder og størrelser.¹² Vi har sett at når Pluck tenker eller MacCruiskeen spiller på instrumentet, er det gjerne i et eksakt antall minutter. Man angir ofte eksakte datoer¹³ og menneskenes sykkelandeler er alltid oppgitt i nøyaktige prosentpoeng.¹⁴ Numerikken er spesielt fremtredende i politimennenes omgang med evighetsmaskinen. En ukes avlesninger er gjengitt i tabells form etter at fortelleren har sneket seg til et blick i notisboken til MacCruiskeen (s. 106):

PILOT READING	READING ON BEAM	READING ON LEVER	NATURE OF FALL (if any) with time
10.2	4.9	1.25	Light 4.15
10.2	4.6	1.25	Light 18.16
9.5	6.2	1.7	Light 7.15 (with lumps)
10.5	4.25	1.9	Nil
12.6	7.0	3.73	Heavy 21.6
12.5	6.5	2.5	Black 9.0
9.25	5.0	6.0	Black 14.45 (with lumps)

Den påfølgende diskusjonen mellom politimennene er en numerisk kvasieksegese, en demonstrasjon av bedrevitende teknisk sjargong som kan oppsummere politikonstablens posisjon i romanen. MacCruiskeen kaster et ivrig blick på notisboken:

¹² Jf. Hopper (1995:167), som lister opp alle forekomster av numerikk i kapittel 5, i alt 19 stk.

¹³ For eksempel ble politimann Fox gal en viss 23. juni (s. 79 og 159), og MacCruiskeen husker en drøm han hadde den 23. november for seks år siden (s. 124).

¹⁴ Gilhaneys andel er 48%. O'Feersa er 23% og den stakkars postmannen er 71% på vei til å bli sykkel selv (s. 90–91).

‘Ten point five,’ he said.
 ‘Ten point five,’ said the Sergeant. ‘And what was the reading on the beam?’
 ‘Five point three.’
 ‘And how much on the lever?’
 ‘Two point three.’
 ‘Two point three is hight,’ said the Sergeant. [...]

‘Was there a fall?’ he asked.
 ‘A light fall at five thirty.’
 ‘Five thirty is rather late if the fall was a light one,’ he said. ‘Did you put charcoal adroitly in the vent?’
 ‘I did,’ said MacCruiskeen.
 ‘How much?’
 ‘Seven pounds.’
 ‘I would say eight,’ said the Sergeant.
 ‘Seven was satisfactory enough,’ said MacCruiskeen, ‘if you recollect that the reading on the beam has been falling for the past four days. I tried the shuttle, but there was no trace of play or looseness in it.’
 ‘I would still say eight for safety-first,’ said the Sergeant, ‘but if the shuttle is tight, there can be no need for timorous anxiety.’ (s. 106–7)

«This preponderance of numeric detail does nothing to enhance our understanding of the Parish [...],» hevder Hopper i sin svært metafiksjonelt orienterte lesning (1995:167). I motsetning til Hopper vil jeg foreslå at numerikken er en logisk og substansiell del av fortellingens univers. Numerikken og de maskinelle henvisningene er med på å konstituere et distinkt *miljø* i romanen. De utgjør et slags mentalt orienteringsnivå hos nær sagt alle romanens personer og er grunnlaget for det pseudo-presise verdensbildet som råder i sognet. Det mekaniske er således virksomt i romanens praktiske komponent for å holde teksten nede på et materielt og jordnært nivå – sammen med politimennenes tilstedeværelse og sognets høflige og rutinepregede omgangform.

Det intellektuelle

Den menippeiske satiren har verken menneskets sosiale eller psykologiske sider som sentralt anliggende, snarere er det vår intellektuelle virksomhet som er gjenstand for kritisk behandling. Gjennom historien dukker Menippos opp i mange varianter og roller, men én ting bærer han alltid med seg: en *forstandsbasert* innstilling til menneskelige idéer og forestillinger. Fra antikken kjenner vi Lukians Menippos best, der han fremstår som en nysgjerrig og naiv reisende gjennom himmelen og underverdenen – en ikke altfor skarpsindig observatør og kritiker av menneskelig dårskap. I renessansen utvikles Menippos-figuren. Med trykkekunsten ble det mulig å spre antikke tekster i et helt annet omfang enn før,¹⁵ og interessen for den menippeiske satiren ble fornyet:

The recovery of ancient Menippean works soon led to fresh imitation, as scores of Renaissance satirists caught up in theological and intellectual controversy found the genre a suitable medium for arguing new positions and stigmatizing the opposition (Kirk 1980:xxi).

Menippos opptrer etter hvert selv som «a learned man, a man of letters [...]» (Relihan 1996:280). Den uregjerlige spøkefuglens spottende holdning tones ned til fordel for en akademisk innstilling. Hans opprinnelige antidogmatiske karakter bevares i renessansen som et utgangspunkt for akademisk kritikk, men Menippos er ikke lenger en som kun peker nese fra et utsidig ståsted – i renessansen blir han selv en lærd som er innforstått med samtidig filosofi og vitenskap. Fra dette ståstedet blir han bedre i stand til å kritisere den akademiske virksomheten fra innsiden, og helst med dens egne midler. Den menippeiske satiren blir «a proper envelope for the comic presentation of scholarly wrangling and debate [...]» (ibid:282).

Slår vi sammen Lukians reisende Menippos («the fantastic voyager») med renessansens lærde Menippos («a man of letters»), nærmer vi oss fortellerens rolle i *The Third Policeman*. Vi har sett at han er en naiv reisende gjennom et fantastisk rike som viser vrangsidene av menneskelige idéer og atferd. I tillegg er han en lærd, den største eksperten på filosofen de Selby. Etter tidlig å ha blitt foreldreløs, sendes han på internatskole. Av alt han opplevde på skolen, får vi vite kun én ting: at han ble introdusert for filosofien til de Selby. En dag plukker han av kjedsomhet opp en gammel fillete bok der de to siste sidene mangler. Han

¹⁵ I 1506 og 1512 ble Erasmus' og Thomas Mores latinske oversettelse av et utvalg av Lukians verker utgitt. Deres versjon ble dominerende i 150 år (Robinson 1979:66). Utover på 1500-tallet finner flere og flere utgaver veien til trykkpressene. Vi får engelske, tyske, franske, italienske og spanske oversettelser (jf. Kirk 1980:54–61).

husker fremdeles datoen det skjedde, og at han var seksten år gammel (men han husker ikke navnet sitt!) – boken var *Golden Hours* av de Selby. Da han tre år senere forlater skolen, tar han boken med seg, fast bestemt på å finne ut mer om forfatteren. Han flytter hjem til gården og dens bestyrer, John Divney, og i fire år gjør han ingenting annet enn å studere de Selbys tekster og hans viktigste kommentatorer. Da fortelleren nærmer seg tredve, starter historien. Han har skrevet ferdig sin «de Selby-Index», wherein the views of all known commentators on every aspect of the savant and his work had been collated» (s. 14). Det er for å skaffe penger til utgivelse av dette verket, som han selv mener er «badly needed», at han etter hvert lar seg lokke med av Divney til å rane gamle Mathers.

De Selby

Filosofen de Selby dukker allerede opp i epigrafen til romanen, der han siteres sammen med to linjer fra Shakespeares *Julius Caesar*. Første gang man åpner *The Third Policeman*, kan man dermed få inntrykk av at de Selby virkelig har levd. Et øyeblikk er leseren overbevist, men parentesens i epigrafen rommer en alvorlig tvil:

Human existence being an hallucination containing in itself the secondary hallucinations of day and night (the latter an insanitary condition of the atmosphere due to accretions of black air) it ill becomes any man of sense to be concerned at the illusory approach of the supreme hallucination known as death.

Natten er en samling svart luft? Bortsett fra denne merkelige kunngjøringen er sitatet en dramatisk forklaring på sentrale konsepter i den menneskelige tilværelse, ikke uten poetisk skjønnhet. Det låner autoritet og tyngde fra Shakespeare-sitatet i den samme epigrafen:

Since the affairs of men rest still uncertain,
Let's reason with the worst that may befall.

Plassert sammen med Shakespeare, får vi umiddelbart en antydning om at de Selby er en forgangen figur – en instans som snakker til oss gjennom sine overleverte skrifter. De Selby opptrer aldri i teksten *in persona*, men hans fravær gjør at alle referansene til verkene og personligheten hans oppleves mer intenst. De Selby blir raskt en narrativt sett «levende» person i romanen. Om de Selbys biografi får vi bare små hint. Det vi først legger merke til, er det merkelige navnet – konstruert av et vanlig engelsk navn (Selby) og den franske preposisjonen «de», tilsvarende det tyske «von». Hopper gjør maksimalt ut av likheten med det tyske ordet «selbst», ved å foreslå at «de Selby» gjerne kan byttes ut med «myself» (1995:210). Kretsingen rundt de Selby kan da leses allegorisk som kretsingen rundt «selvet»,

for eksempel kan setningen «it was for de Selby I committed my first serious sin» (s. 9) leses som «it was for *myself* I committed... etc.». En slik etymologisk assosiasjon virker imidlertid søkt. Filosofens navn er snarere en parodisk hentydning til, i engelske øyne, selvhøytidelig fransk intellektualitet. De Selby blir en kombinasjon av simpel engelsk landsbygd og fransk aristokrati. I vårt menippeiske idéfelt blir det mer interessant om vi lar de Selby operere på et «realistisk» plan som denne eksentriske filosofen med et ubestemmelig europeisk opphav – fortellerens livslange studieobjekt og intellektuelle besettelse – enn som en allegorisk betegnelse for «selvet». Av romanen kan vi compilere følgende de Selby-bibliografi:

Tittel	Emner/innhold
<i>Golden Hours</i>	houses (s. 22), roads (s. 39), names (s. 42), cinematograph (s. 52), hammering (s. 149)
<i>Country Album</i>	«habitats» (crude drawings of) (s. 23), night is black air (s. 33), journey is a hallucination (s. 52), tent-suits (s. 52)
<i>Rural Atlas</i>	water experiement (s. 150–53)
<i>Layman's Atlas</i>	«bereavement, old age, love, sin, death, and other saliences of existence» (s. 96–97). Earth is sausage shaped (s. 97), hammering (s. 149), night is black air (s. 120–22)
«The Codex»	«two thousand sheets of foolscap closely hand-written on both sides, [...] not one word of the writing is legible» (s. 150)
<i>A Memoir of Garcia</i>	night is black air (s. 33), roads (s. 40)

Tabell 1, de Selbys verk og deres emner¹⁶

Vårt neste møte med de Selbys filosofi skjer i begynnelsen av kapittel 2. Fortelleren har nettopp forlatt Divney nede ved veien, han er på vei opp til Mathers' hus for å bryte seg inn etter pengeskabet. Brått kobles de Selbys filosofi inn i handlingen på eksplisitt vis. Fortelleren avbryter sin egen fortelling midt i en stigende spenningskurve og trenerer leseprosessen med en anekdote om de Selbys teori om hus (s. 22). En rekke med hus, mener de Selby, er bare en rekke nødvendige onder. Menneskehetens forfall skyldes en økende hang til interiør, og en minkende interesse for «the art of going out and staying there» (ibid). Dette skyldes økningen i slike aktiviteter som sjakkspill, lesing, drikking og bryllup – aktiviteter som i liten grad kan utføres tilfredsstillende utendørs. Ved første glimt kan de Selbys filosofiske univers virke fornuftig: Han kommer med en kjernesunn formaning om å være mer utendørs og mindre i befatning med private gjøremål innenfor husets vegger,

¹⁶ Sidetallene i parentes refererer til det stedet emnet dukker opp i *The Third Policeman*. Av emnene de Selby skriver om, kan vi merke oss at teorien om natten som svart luft dukker opp i (minst) tre av verkene hans.

aktiviteter som han antagelig mener berøver oss vår kontakt med naturen – helt i tråd med Diogenes' kyniske filosofi. To små signaler gjør at vi likevel stusser. For det første er det komisk når det lødige i å oppholde seg utendørs betegnes som «kunsten å gå ut». Det forutsetter jo et sted å gå ut fra, altså en bolig. Enda mer komisk er tillegget «og bli (værende) der». Man skal altså forlate boligen for en lengre periode, kanskje for alltid? «The art of going out and staying there» blir således en pussig formaning som minner mindre om en filosofisk dyd enn en skjennepreken: «Nå går du ut og blir der!» Det andre som gjør at vi stusser, er opplistingen av de aktivitetene de Selby mener er skadelige for menneskeheten: lesing, sjakkspill, drikking og bryllup. De fire aktivitetene er så siviliserte og «harmløse» at de umulig kan forårsake særlig fordervelse. Vi mistenker at de Selbys eksentriske holdninger er blandet med en god dose galskap.

Om de Selby høres litt skrulle ut i sin innledende fiendtlighet til hus, blir hans absurditet overveldende i den påfølgende utlegningen. Et annet sted, skriver fortelleren, definerer de Selby et hus som «'a large coffin', 'a warren', and 'a box'» (ibid). Nok en tilforlåtelig innledning med noenlunde holdbar metaforisering over huset som fenomen, men alternativet til de husene han tar avstand fra, er temmelig besynderlig. I boken *Country Album* kan man nemlig finne «røffe skisser», skriver fortelleren, til strukturer de Selby kaller «habitater». Disse «habitater» er av to typer: hus uten tak og hus uten vegger. Det er altså ikke husene i seg selv de Selby forakter, det er stengslene «tak og vegger». Begge typer «habitater» ble tydeligvis forsøkt bygget og bodd i, for «more than one sick person lost his life in an ill-advised quest for health in these fantastic dwellings» (s. 23). Vi aner at de Selbys filosofi er forrykt, men ikke uten appell. Han har tydeligvis disipler som er villige til å utprøve hans bisarre idéer – i tillegg til en liten, men svært hengiven kommentatorgruppe, som jeg skal komme tilbake til. Foreløpig skal kun Le Fournier nevnes, «the reliable French commentator», som har fremsatt en teori om de Selbys utarbeidelse av skissene til «habitatene»: Under arbeidet med *Country Album* tok de Selby en pause, hevder Le Fournier, og henga seg til å tegne kruseduller på papiret. Den neste gangen han åpnet manuskriptet, ble han konfrontert med en mengde diagrammer og tegninger av de «habitatene» han alltid hadde sett for seg – umiddelbart satte han seg ned og skrev en mengde forklaringer til tegningene (ibid).

Etter dette flyktige møtet med de Selbys tanker, vender vi én side senere i romanen tilbake til handlingen med en liten, men uhyre viktig overgang: «My recollections of de Selby were

prompted by my visit to the home of old Mr Mathers» (ibid). Vi har altså ikke bare lest en innskutt anekdote av en retrospektiv forfatter, den samme anekdoten var helt overraskende også en gjengivelse av tankene til hovedpersonen idet han gikk opp mot huset. Slik veves fortellerens to roller sammen gjennom hele romanen: ved at *forfatteren* av fortellingen avbryter narrasjonen med tørre opplysninger om de Selby, og ved at *hovedpersonen* samtidig ser ut til å ha tenkt det avbrytelsen inneholder. Det er umulig å skille de to rollene, og de Selbys filosofi blir etter hvert nøye integrert i handlingen. I tilfellet med de Selbys teorier om hus, blir fortellerens anekdote utløst av at han er i ferd med å nærme seg nettopp et hus. Fra fortellerens side (som handlende person i teksten) finnes det sjelden noen intrikate årsaker til å nevne de Selby. Går fortelleren på en vei, får vi de Selbys teorier om veier (s. 39), reflekterer han over navnet sitt som han har glemt, får vi de Selbys teori om navn (s. 42), selv om teoriene ikke har noen dypere forbindelse til fortellerens handlinger eller refleksjoner.

De Selbys teorier virker tilbake på fortellingen, tilsynelatende uten at fortelleren, verken som forfatter eller som handlende person, er klar over det. Som vi har sett i kapitlet om den fantastiske komponenten (jf. s. 45), finner han seg under innbruddet i Mathers' hus klypende på den dypeste vinduskarmen han noensinne har sett, og da han hopper ned, virker vinduet svært langt borte og ser altfor lite ut til at han skulle ha kommet seg gjennom (s. 33). Den underligheten som hviler over de Selbys teori om hus, smitter fortellingen med den aparte stemningen som oppstår når fortelleren krabber gjennom vinduet. Huset er i ferd med å miste sine solide og vante dimensjoner. De Selbys virkning på fortellingens handlingsdimensjon blir enda mer åpenbar i løpet av innbruddet. Mathers begynner å fortelle en legende om vindretningene og deres farver ved en persons fødselsøyeblikk som bestemmende for vedkommendes livslengde, og dette utløser en assosiasjon hos fortelleren. «Vindenes farver» minner fortelleren på de Selbys teori om natten. De Selbys teori har ingenting med Mathers' legende å gjøre, men den er nærmest en mekanisk forlengelse av den, slik den kobles sammen av fortelleren i denne situasjonen. Logikken er enkel: Hvis vinden, det vil si luften, kan ha farver, kan luften også være svart. Om natten ser luften svart ut. Natt er altså konsentrasjon av svart luft. De Selby hevdet

(a) that darkness was simply an accretion of 'black air', i.e., a staining of the atmosphere due to volcanic eruptions too fine to be seen with the naked eye and also to certain 'regrettable' industrial activities involving coal-tar by-products and vegetable dyes; and (b) that sleep was simply a succession of fainting-fits brought on by semi-asphyxiation due to (a) (s. 120).

Dette er bare ett av mange absurde eksempler på de Selbys filosofi. Han bryr seg lite om allmenne vitenskapelige sannheter eller om normale oppfatninger av tid og rom. Natt og dag styres av regelmessige opphopninger og oppløsninger av den svarte luften. At natten er en uhygienisk konsentrasjon av svart luft, får betydning på handlingsplanet. De Selbys teori støtter utviklingen i den avsluttende scenen i Mathers' hus, der mørket plutselig senker seg og kvelden inntreffer selv om det nettopp har vært morgen. De Selbys teori åpner for denne muligheten på naturlig vis, for natten inntreffer ikke lenger som følge av jordens rotasjon, men av en lokal opphopning av den svarte luften.¹⁷ Det er ikke slik at vi dermed kan anta at fortellingen er ment å underbygge de Selbys absurde konsepsjoner, men de er gjennom hele romanen noe mer enn bare fortellerens lunefulle apropos. På mange måter virker de Selbys teorier som en parallell oppløsning av allmenn orden og fornuft. Når for eksempel MacCruiskeen og Pluck i løpet av sommeren har samlet bråk i en boks for å drive maskinen som omsetter lyd til lys og varme (s. 113–14), har det sitt tydelige motstykke når de Selby forsøker å samle kvantiteter av natten på en flaske med svart glass (s. 121).

Punkt (b) i de Selbys teori om natten, at søvnen er en serie besvimelsesanfall som følge av inhalering av den svarte luften, har også sine paralleller på handlingsplanet. Etter den hendelsesrike første dagen på politistasjonen, sier MacCruiskeen at han ennå har mer å gjøre, og henviser fangen til sengen sin: «'[...] I will show you where you are to sleep for the dark night-time'» (s. 117). Vi legger merke til benevnelsen av natten som «the dark night-time», en marginal omskrivning som minner oss på at natt og dag heller ikke i sognet er bundet av jordens rotasjon. Natten i MacCruiskeens benevnelse kan like gjerne være de Selbys natt: en vilkårlig mørk tidsperiode. Fortelleren går inn i soveværelset, stirrer på sengen og lurar på hva han skal gjøre med den (s. 119). Kroppen og hjernen føles nummen, og han har en rar følelse angående trebeinet – at dets «woodenness» er i ferd med å kripe videre inn i kroppen og opp i hjernen og gjøre hele ham til tømmer, «a dry timber poison killing me inch by inch» (ibid). Det er Joe som river ham løs med sin rasjonalitet og forteller ham hvordan en seng skal brukes. Da fortelleren har kledd av seg, virker klærne «more numerous than I had expected and my body was surprisingly white and thin» (ibid). Vi ser klart hvordan fortelleren nærmer seg de Selbys søvntilstand. Han er i ferd med å miste bevisstheten på en langt alvorligere måte enn hans forventede trøtthet skulle tilsi. Symptomene minner om en

¹⁷ Fortelleren anfører senere at de Selby ikke gjør noe forsøk på å forklare hvorfor den svarte luften skulle være mer konsentrert på tradisjonelt sett mørke steder, som for eksempel i kjellere (s. 121). Fortelleren er dermed ikke helt ukritisk til de Selbys teorier.

besvimelse, spesielt hans tynne og hvite kropp konnoterer livløshet. Også dette følger av de Selbys teori. Hvis søvnen er en besvimelse, hevder han, er døden den endelige «collapse of the heart from the strain of a lifetime of fits and fainting» (s. 120). Søvnen er i ferd med å berøve fortelleren for hans eksistens, noe som egentlig er en naturlig forlengelse av hans våkne tilstand, der han ikke husker navnet sitt, og hukommelsen kommer og går. Et annet sted sier fortelleren om den dype søvnen han faller inn i: «Compared to this sleep, death is a restive thing, peace is clamour and darkness is a burst of light» (s. 148). Søvnen for fortelleren er, som for de Selby, en tilstand som tangerer et dypt eksistensielt nivå. Den er livstruende.

Etter å ha lagt seg ned, går innsovningen over i en ny fase. I tillegg til at bevisstheten mistes som i en besvimelse, er også oppløsningen av kroppen spesielt vektlagt. Han føler han er i ferd med å bli en del av universet, at natten

was disintegrating my *bodily* personality into a flux of colour, smell, recollection, desire [...].
I was deprived of definition, position and magnitude and my significance was considerably diminished (s. 121, min uth.).

Alle komponenter i hans «bodily personality» oppløses, han taper sin kroppslige størrelse og posisjon i verden, samt sin «betydning». Å være i verden impliserer for fortelleren en legemlig tilstedeværelse, som nå er i ferd med å forsvinne. Ved første lesning identifiserer vi oss med fortellerens situasjon, ved andre lesning er situasjonen paradoksal: Fortelleren er jo allerede død. Narrespillet rundt kropp, sjel og bevissthet topper seg i neste øyeblikk. Fortelleren sukker og hører noen andre sukke også. Det er sjelen Joe, og dette sukket leder fortelleren ut i en spekulasjon om Joe har en kropp, og i tilfelle hva slags. Alt munnert ut i følgende tanke: Hva om Joe virkelig har en kropp, en kropp i kroppen, som også har en kropp i sin – «thousands of such bodies within each other like the skin of an onion, receding to some unimaginable ultimum?» Og hva skulle være i enden av en slik rekke av kropper? Gud? Ingenting? (s. 123). Fortelleren er de Selbys ekko når han på sitt absurde vis forfølger slike tanker *ad infinitum*, spesielt hører vi en gjenklang av de Selbys teori om uendelige speilrefleksjoner og reversering av tiden (s. 66–67).

De Selby er tett vevet inn i fortellingens handling og tematikk. Men også romanens narrative struktur, med selve den fantastiske reisen til dødsriket, har sin parallell i en av de Selbys mest spekulative og absurde teorier. Jorda er ikke kuleformet, men «suasage shaped» (s. 97),

hevder de Selby. Metoden hans er av tradisjonell vitenskapelig karakter: «He adopts the customary line of pointing out fallacies involved in existing conceptions and then quietly setting up his own design in place of the one he claims to have demolished» (ibid). De Selby vil, som Kopernikus, vise at vår overbevisning om jordas form er gal. I vår tro på jorda som kuleformet, er vi vant til at det finnes fire retninger; nord, syd, vest og øst. De Selby hevder at nord–syd og øst–vest strengt tatt er hver sin retning, og at vi dermed har to retninger. Men på et kuleformet legeme kommer man tilbake til utgangspunktet uansett i hvilken retning man beveger seg; dermed hevder de Selby at det egentlig kun finnes én retning å bevege seg i. Vi tror vi er frie til å bevege oss i en hvilken som helst retning, men beveger oss i realiteten i én retning. De Selby likner situasjonen med «a man on a tightwire who must continue walking along the wire or perish, being, however, free in all other respects» (s. 98).¹⁸ Av bevegelsen i denne begrensede retningen følger «the permanent hallucination known conventionally as ‘life’ [...]» (ibid). Når man appliserer dette på teorien om at jorda er pølseformet, ikke kuleformet, ser man at vår eneste mulige bevegelsesretning er rundt pølsa – hvis vi skal oppfylle betingelsen om å tro at vi går på et kuleformet legeme og til slutt å havne på utgangspunktet. Mennesket beveger seg rundt en pølse, men tror det beveger seg rundt en kule, men dermed skulle det også kunne finnes en annen retning, nemlig *langs* pølsa:

If a way can be found, says de Selby, of discovering the ‘second direction’, i.e. along the ‘barrell’ of the sausage, a world of entirely new sensation and experience will open to humanity (ibid).

Selve argumentasjonsrekken kan virke rasjonell. De Selby fremsetter enkle teser i det logiske mønsteret «dersom A er stemmer, medfører det at B» etc. Argumentasjonens rasjonelle form lurer oss, og jo mer nøkternt og logisk de Selby følger sine tankebaner, jo mer absurd blir innholdet. De Selbys drøftelser minner mye om Burtons *Anatomy of Melancholy*, der et gigantisk hierarkisk og stringent skjema over melankoliens årsaker, symptomer og behandlingsmåter blir fylt med et innhold som er digresjonistisk, utflytende, overtroisk, mytisk, snusfornuftig og full av sitater fra antikk litteratur. Vi hører for eksempel om den kalde luften som årsak til melankoli: Folkene som bor i land langt nord er «generally dull, heavy, and many witches, which [...] Saxo Grammaticus, Olaus, Baptista Porta ascribe to melancholy» (Burton 2001:239). Den pseudoanalytiske fremstillingen skjuler en verden av

¹⁸ Et utsøkt Kafka-aktig utsagn!

galskap, pent pakket inn i en tilsynelatende vitenskapelig og objektiv form. De Selby, som Burton, blir bare latterligere og latterligere jo mer de prøver å være rasjonelle:

When the mind enters a madhouse, Burton shows, however sane it was when it went in, and however hard it struggles to remain sane while there, it can only make the ambient madness more monstrous, more absurd, more bizarrely laughable by its efforts to be rational (Gass i Burton 2001:xiv).

De Selby legger til i utlegningen om jordas pølseform, at «death is nearly always present when the new direction is discovered» (s. 98). Det er fullt mulig å se «helvetesdistriktet» i *The Third Policeman* som et sted langs den nye retningen. Fortelleren er død og beveger seg ikke lenger i den konvensjonelle retningen, i hallusinasjonen man kaller «livet». I stedet har han med dødens inntreffen ufrivillig havnet i den andre retningen, i en ny og ukjent tilstand, i en hallusinasjon man kunne kalle «døden». Han går på den samme kloden, kule- eller pølseformet, i en verden og i en tilstand som likner svært på vår egen virkelighet, men han går i «the second direction», en verden av «entirely new sensation and experience». Her gjelder ikke virkelighetens lover – alt kan skje og må bli trodd, som Joe har sagt (s. 88).

De Selby er ikke kun en teoretisk filosof – nesten alle hans teorier fremsatt i romanen ledsages eller forårsakes av et praktisk eksperiment. I tilfellet med utforskningen av «the second direction» og den pølseformede jorda, mener de Selby at menneskets «one-directional» tilværelse bestemmes av gravitasjonen, som alltid virker nedover. Det er denne kraften som fanger oss i vår illusjon «livet». Den ultimate friheten burde dermed ligge i motsatt retning, nemlig oppover. Etter å ha mislykkes med diverse flyteknikker går de Selby i gang med å konstruere «certain ‘barometric pumps’ which ‘worked with mercury and wires’ to clear vast areas of the earth of the influence of gravitation» (s. 98). De Selby tror altså at gravitasjonen har en beskaffenhet som gjør ham i stand til å lage en maskin for å fjerne den. Et slikt materialistisk syn minner mye om den livsoppfatningen vi fant hos romanens personer i kapitlet om den praktiske komponenten. Samtidig som vi ser det latterlige i en idé om en antigravitasjonsmaskin, må vi huske at «evigheten» i sognet drives etter de samme prinsippene: av en maskin med «helical gears and wires», med trekull som drivstoff. Logikken er den samme. De Selbys forestillinger virker absurde løsrevet fra handlingen, men med sin affinitet til sognets livsoppfatning og virkemåte får de likevel en viss legitimitet. De Selbys teorier veves elegant inn i romanens univers, men der de Selby fremdeles befinner seg i «det virkelige livet» hvor teoriene hans bokstavelig talt virker

sinnssyke, opererer fortelleren i dødens «second direction», der det i beste fall er litt overraskende at evigheten er en maskin, men der slike fenomener assimileres raskt og nesten motstandsløst inn i vår oppfatning av den nye verden.

Fortelleren og de Selby

Umiddelbart kan det virke som om vi får et problem når vi spør oss hvilket forhold «fortelleren» har til de Selby. Her bør vi kanskje skille fortelleren som hovedperson fra fortelleren som forfatter av teksten? *Hovedpersonen* har de Selby med seg som mental ballast gjennom handlingen. Han er den største ekspertten på de Selby og har skrevet det definitive verket om filosofen og hans kommentatorer. Handlingen dreier seg imidlertid ikke direkte om de Selby, så fortellingens forbindelse til filosofen skjer gjennom hovedpersonens assosiasjoner underveis. *Forfatteren* representerer narrativt sett et annet forhold til de Selby. Forfatterens status tillater ham retrospektivt, og med mye større distanse og grundighet, å gjengi detaljer om og rundt de Selbys filosofi – slik det er gjort spesielt i romanens fotnoter. Fotnotene er detaljenes medium, plassert fysisk i utkanten av teksten, som en valgfri fordypning i en tekstlig enkelhet. Gérard Genette bruker begrepet *paratekst* om slike fenomener: titler, forfatternavn, forord, etterord, epigrafer, dedikasjoner etc., altså verbale utsagn eller kunngjøringer som danner en «terskel» mellom tekstens innside og utside. Paratekster «enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public» (Genette 1997:1). Fotnoter forutsetter dermed en redigerende instans som står på utsiden av teksten med full bevissthet om den teksten som kommenteres, og denne statusen er verken forenelig med hovedpersonens eksistensielle situasjon (som død!) eller hans begrensede hukommelse og innsikt (jf. f.eks. tekstens sirkulære natur). Når jeg likevel vil fortsette å kalle hovedperson og forfatter for «fortelleren», og dermed anta at det er samme instans som opptrer i begge tilfeller, er det i full bevissthet om dette paradokset. Det er nemlig, som vi skal se, svært vanskelig å skille mellom den narrative stemmen som kommer til uttrykk når hovedpersonen fabulerer om de Selby på handlingsnivået, og den forfatterinstansen som på et annet nivå skriver fotnotene.

Forekomstene av de Selbys filosofi i romanen er strukturelt sett ganske like. De åpner med at fortelleren i handlingen får en assosiasjon til de Selby som følge av noe han opplever. Dette gjelder for eksempel teorien om hus (s. 22), om svart luft (s. 33), om veier (s. 39), om navn (s. 42), om reiser (s. 52), om tid og evighet (s. 66) og om hamring (s. 149). Fortelleren skisserer, både med egne ord og med utstrakt bruk av sitater, opp de Selbys tanker og

henviser gjerne til ytterligere diskusjon i kommentarlitteraturen. Noen ganger er selve teorien utskrevet i teksten som om den var en gjengivelse av fortellerens tanker (f.eks. om veier, s. 39), og fotnoten inneholder kun en referanse til et av de Selbys verk. Andre ganger er teorien forklart i fotnoten og de Selby nevnes knapt i teksten (f.eks. om navn, s. 42). Det mest bemerkelsesverdige er, at i de tilfellene teoriene står utskrevet i selve teksten, og vi må anta at vi får gjengitt fortellerens tanker, så ser fortelleren ut til å huske lange sitater av de Selby og hans kommentatorer, men ikke sitt eget navn. Vi kunne anta at en forfatter retrospektivt har skutt inn og utvidet passasjene om de Selby i den løpende teksten. Ved flere tilfeller springer dog utlegningen om de Selby både ut av og fortsetter videre inn i handlingen, slik at grensene mellom en forfatters innskutte tekst og hovedpersonenes opplevde tankevirksomhet umulig kan trekkes med sikkerhet. «Not unnaturally my thoughts were never very far from de Selby» (s. 95), uttaler fortelleren etter jakten på Gilhaneys stjalne sykkel, og «[I]ying here half awake, it is not unnatural that my thoughts should turn to de Selby» (s. 149), sier han etter besøket i evigheten. Slike utsagn tyder på at forfatteren av teksten også er hovedpersonen som tenkte på de Selby «real-time» mens hendelsene foregikk i historiens tidsregning. Også på mer strukturelt vis veves utlegningene om de Selbys teorier inn i hendelsene. Utlegningen om de Selbys påstand «en reise er en hallusinasjon» (s. 52–54) rammes for eksempel inn av følgende to kommentarer:

His theory, insofar as I can understand it [...], is at variance with everything I have learned myself on many a country walk (s. 52).

Of my own journey to the police-barracks I need only say that it was no hallucination. The heat of the sun played incontrovertibly on every inch of me, the hardness of the road was uncompromising and the country changed slowly but surely as I made my way through it (s. 54).

Den første kommentaren er en indikasjon på at de Selbys teori om veier springer ut av handlingen, der hovedpersonen selv vandrer langs en vei. Det er fortellingens «jeg» som innleder utlegningen med å referere til personlige erfaringer på handlingens plan. Den siste kommentaren til de Selbys teori underbygger at den foregående refleksjonen utspant seg i hovedpersonens sinn, og dermed på handlingens plan og i historiens tid, og ikke på en forfatter-redigerers etterstilte og beregnende plan. Varmen og veiens hardhet er en direkte kommentar til de Selbys opplevelse av reisen som kun en hallusinasjon. Samtidig inneholder refleksjonen fire fotnoter, dermed må vi også regne med en forfatters etterstilte behandling av teksten: «[...] in fictional notes the author presents himself as an editor, responsible in detail for establishing and managing the text he claims to have taken or been given custody

of» (Genette 1997:340). Forfatter og hovedperson smelter sammen i den ubestemmelige «fortelleren» som umulig nok er virksom i begge roller.

Genette skisserer tre former for fotnoter, atskilt ved deres opphav: «authorial notes» stammer fra tekstens forfatter, «allographic notes» stammer fra en redaktør eller oversetter av en senere utgave, og «actorial notes» stammer fra en aktør i teksten. Alle disse kan være fiktive eller reelle. Den mest brukte varianten, fotnoten *par excellence*, er «[t]he original note to a discursive text», altså «authorial notes» til en ikke-fiksjonell tekst (Genette 1997:324–25). Denne type fotnotes funksjon er å supplere hovedteksten med en «second level of discourse», som bidrar til tekstens dybde ved å bryte opp dens strenge linearitet. «Authorial notes» hører dermed mer til teksten enn parateksten, den vender sin side innover og blir nesten som en parantes som er grafisk utskilt. Når denne type fotnoter står i fiksjonelle tekster og deres opphav hører fiksjonen til (altså ikke en reell oversetter eller utgiver, men en person i teksten), trekkes de ytterligere inn i selve hovedteksten som en forlengelse av denne.

Det synes ikke å være noen vesentlig forskjell mellom hovedtekst og fotnote i omtalen av de Selbys teorier og hans kommentatorer – noe som underbygger at vi ikke uten videre kan dele opp fortelleren i «hovedperson» og «forfatter». Både av hovedteksten og fotnotene kan vi avlese den samme holdningen overfor og kunnskapen om de Selby. Opprinnelsen er én og samme instans, nemlig fortellerens intellekt, uansett om han er hovedperson i eller forfatter av teksten. Som i Burtons *Anatomy of Melancholy* glir emne og digresjon over i hverandre, og den forfatteriske stemmen «blir» verket og omvendt. Ved flere tilfeller mot slutten av *The Third Policeman* eser imidlertid fotnotene ut og «overtar» teksten, for eksempel i kapittel 9 og 11, der fotnotene strekker seg over flere boksider. Fotnotene saboterer hovedtekstens forløp. De bidrar ikke lenger til hovedteksten, de blir en ny hovedtekst, som Charles Kinbotes enorme noteapparat til John Shades dikt i Nabokovs *Pale Fire*. Fotnotene blir en selvstendig kommentar som «slip out the other side of the paratext: this time not the side turned toward the text, but the side turned toward the critical metatext» (Genette 1997:343). De enorme fotnotene i romanen er en parodi på en paratekst som skal bidra til hovedtekstens dybde, men som i sin monstrøsitet og sitt latterlige innhold virker motsatt. De tvinger oppmerksomheten bort fra hovedteksten og over på sin egen digressive natur. Vi kan ikke behandle disse fotnotene som man tradisjonelt gjør, ved å *velge* om vi finner dem relevante for hovedteksten. De blir en ny autonom hovedtekst. Både leseren og fortelleren blir forledet av kunnskapens vilkårlighet: Fotnotenes ekspansive natur minner oss på at det fra hvert

punkt i teksten kan knyttes en ny hovedtekst. Utenfor teksten finnes det en ubegrenset mengde informasjon som aldri får plass innenfor tekstens kunnskapsunivers.

Fortellerens holdning til de Selby

«De Selby has some interesting things to say on the subject of...», slik introduserer fortelleren flere ganger de Selby.¹⁹ Det som følger, er som oftest en nøktern redegjørelse for teorien, med sitater fra de Selbys og kommentatorenes verk. Selv om teoriene viser seg å være skrullete og absurde, reduserer det tilsynelatende ikke verdien av dem for fortelleren, som nøkternt legger til «there can be no doubt that de Selby was much mistaken in these ideas [...]» (s. 23), eller «[I]ike most of de Selby's theories, the ultimate outcome is inconclusive» (s. 54). Fortelleren er tydelig begeistret for de Selby, vi må huske at han har ofret hele sitt voksne liv på denne filosofen. Han har likevel bevart en viss intellektuell skepsis til idéene hans, og ser klart det forrykte i dem: «It is a curious enigma that so great a mind would question the most obvious realities and object even to things scientifically demonstrated [...]» (s. 54). Ved flere anledninger siterer fortelleren kommentatorene når de rakker ned på de Selby, spesielt festlig er hans sitat (som han husker ordrett, og som er gjengitt på sitt originalspråk fransk i en fotnote) fra «the eccentric» du Garbandier, som hevder at skjønnheten ved å lese en side av de Selby er at «it leads one inescapably to the happy conviction that one is not, of all nincompoos, the greatest» (s. 95). Av alle idioter er man ikke den største! Fortelleren tar avstand fra dette utsagnet, men ikke entydig. Han synes, på kryptisk vis, at du Garbandiers utsagn er en overdrivelse av «one of de Selby's most integratiating qualities» (ibid). De Selbys sporadiske «minor failings» styrker «the humanising urbanity» i hans verk, og fremstår som rørende for fortelleren, fordi de Selby så noen av dem som «pinnacles of his intellectual prowess». Fortelleren innser altså at de Selby «av og til» feilet i sine teorier, men han bagatelliserer bristene og vender dem til de Selbys fordel. Selv tillegger han de Selbys verker en «terapeutisk kvalitet», «a heart-lifted effect more usually associated with spiritous liquours, reviving and quietly restoring the spiritual tissue» (ibid).

Det er ikke så mye innholdet i idéene, men den gjenstridige holdningen til de Selby fortelleren beundrer. Uansett hvor mye idéene hans strider mot vitenskap og sunn fornuft, fremsetter han ufortrødent de mest fantastiske alternative forklaringer, gjerne fulgt av

¹⁹ F.eks. s. 22, s. 39 og en variant på s. 42.

eksperimenter: «Whatever about the soundness of de Selby's theories, there is ample evidence that they were honestly held, and that several attempts were made to put them into practice» (s. 53). De Selbys tilsynelatende oppriktige, alvorlige og standhaftige innstilling til sine forrykte idéer både morer og fascinerer fortelleren, som samtidig beundrer ham for hans «great mind». Asbee foreslår at vi i fortelleren står overfor «the worst kind of scholar: obsessively single-minded about the works of a remote and woolly-minded philosopher [...]» (1991:67), men det er mulig å nyansere denne oppfatningen. Vi må huske på at fortelleren ble introdusert for de Selbys teorier som 16-årig internatskoleelev. Han var foreldreløs, antagelig med et stort behov for faste holdepunkter i livet – et ungt sinn som møter de fantastiske (og forfriskende) teoriene i *Golden Hours*, blant annet om hus, veier, navn, filmteknikk og hamring. Han var ute av stand til å vurdere teoriens intellektuelle gehalt, men falt umiddelbart for den kompromissløse «outsider»-posisjonen til de Selby. Etter hvert får han større kapasitet til å vurdere teoriens hold, men fascinasjonen opprettholdes. Om påstanden «en reise er en hallusinasjon», innleder fortelleren slik: «Of all the many striking statements made by de Selby, I do not think that any of them can rival his assertion that 'a journey is an hallucination'» (s. 52). Her ligger ingen verdibedømming. Han verken opp eller nedvurderer påstanden, men uttaler simpelthen at den, blant mange andre, er «striking». Fortelleren refererer til de Selbys «dignity and eminence as a physicist, ballistician, philosopher and psychologist» (s. 172, n. 1), men viser samtidig at han har *en viss* distanse til teoriene, og morer og undrer seg over dem.

Fortellerens holdning til de Selby rommer kvintessensen i den menippeiske innstillingen til intellektuelle fenomener: tvetydigheten. På den ene siden er han sterkt fascinert av de Selbys teorier, på den andre siden sidestiller han effekten av dem med alkoholholdige drikker og tilskriver dem, med ironi, en «terapeutisk effekt». Fortelleren har en åpenbar ironisk distanse til de Selby – men finner det ikke mulig å avvise idéene hans. Det virker rett og slett som om han ikke er spesielt interessert i å verifisere deres sannhetsgehalt. Hvor dyp forståelse har egentlig fortelleren av de Selbys teorier? Paradoksalt nok er fortelleren ute av stand til å koble de Selbys teorier sammen med hendelsene i sognet – annet enn gjennom enkle assosiasjoner. I de Selbys absurde univers finner muligens fortelleren en heyerdahlsk vrangvilje mot all konvensjonell og tilstivnet kunnskap, og beundringen springer ut av de Selbys kompromissløshet, dristighet og standhaftighet til å forfølge sine egne idéer, uansett hvor latterlige de kan virke. De Selbys stupiditet og galskap fremstår dermed som et patetisk trekk, midt oppi hans trangsynthet. Hans dumhet gjør ham menneskelig, og hans naivitet har

antagelig intuitivt virket svært tiltrekkende på den unge fortelleren på internatskolen. Det er mindre viktig om teoriene til de Selby er riktige eller ikke. De Selby er en skikkelse som også fungerer på det «realistiske» planet i *The Third Policeman*, og ikke bare som en foranledning til diverse epistemologiske eller metafiksjonelle spekulasjoner, slik henholdsvis Booker (1995) og Hopper (1995) har brukt ham. De Selby er i all sin komikk og tragikk et sinnbilde på «the mad scholar», «the mad scientist» eller Fryes *philosophus gloriosus* – mens kommentatorene hans parodierer skolasten som fordyrer seg endeløst i den mystiske mesterens materiale.

De Selbys kommentatorer

Det som i all vesentlighet skiller teksten og fotnotene når de Selbys teorier dukker opp, er at fotnotene ofte eser ut i en ekskurs om de Selbys kommentatorer. De Selby har tydeligvis, som andre obskure filosofer, tiltrukket seg en liten, men svært fanatisk tilhengerskare, som ser ut til å ha levd i et hat/kjærlighetsforhold til både de Selbys filosofi og hverandre. De dyrker kommentator-sjangeren med ekte skolastisk nidkjærhet. Følgende vil gi en oversikt over de kommentatorene som dukker opp i *The Third Policeman*, og deres verk:

Navn	Verk
Bassett	<i>Lux Mundi: A Memoir of de Selby</i> <i>De Selby Compendium</i> <i>Recollections</i> (posthum)
Hatchjaw	<i>De Selby's Life and Times</i> <i>The de Selby Water-Boxes Day by Day</i> <i>Conspectus of the de Selby Dialectic</i>
Kraus	<i>De Selby's Leben</i> <i>Briefe</i>
Le Fournier	<i>De Selby – l'Enigme de l'Occident</i> <i>De Selby – Dieu ou Homme?</i>
du Garbandier	<i>Historie de Notre Temps</i>
?	<i>Bibliographie de de Selby</i> (obsolete)
Le Clerque	<i>Extensions and Analyses</i>

Tabell 2, de Selbys kommentatorer og deres verk

Navn	Verk
Harold Barge	<i>The Man who Sailed Away: A Memoir</i>
Henderson	<i>Hatchjaw and Bassett</i>
Peachcroft	<i>Thoughts in a Library</i>
Goddard	<i>Great Towns</i> (Hamburgkapitlet)

Tabell 3, kommentatorer til de Selbys kommentatorer

Fotnotene i romanen gir oss raskt en antydning av den kulten som omspinner de Selby. Allerede i den tredje fotnoten (s. 23) får vi høre om Le Fournier, «the reliable french

commentator» og hans teori om opprinnelsen til de Selbys «habitats», om hvordan han tegnet kruseduller og plutselig «så» avanserte diagrammer på papiret. For det første skjer det umiddelbart en utglidning av de Selbys teorier over i hans person, en person som «den pålitelige» franske kommentatoren får til å fremstå som temmelig skrullete. Det finnes altså ikke bare en vitenskapelig interesse for filosofen til de Selby, men også hans bisarre personlighet er gjenstand for dispuTT. Dette gjenspeiles i titlene på verkene, hvor flere er biografier. Mystikken rundt de Selbys person er visstnok like stor som rundt hans verk. Om hans person får vi for eksempel vite at han hadde en tendens til å falle i søvn i tide og utide (selv om han ikke anerkjente søvnen, men så på den som en serie anfall eller hjerteattakk), og at han hadde svært vanskelig for å skille mellom kvinner og menn (s. 224).

For det andre får vi umiddelbart en antydning av at det finnes et etablert akademisk miljø rundt de Selby, her representert ved «den pålitelige» Le Fournier. Vi ser umiddelbart for oss et korps av skoler med liknende attributter. Senere hører vi for eksempel om «the credulous» Kraus og «the sardonic» du Garbandier. Slike attributter til kommentatorenes navn er med på å stereotypifisere miljøet rundt de Selby. Kommentatorene blir plassert i hver sin bås hvor de jevnlig fyrer av salver mot hverandre på sine karakteristiske måter: «reliable», «sardonic», «sarcastic», «severe», «conservative», «credulous». Selve objektet for deres studier, de Selbys filosofi, kommer ofte i annen rekke. Merkelappene fortelleren bruker på kommentatorene signaliserer at han er innforstått med deres meninger; han har lest og forstått deres verk, og deretter klassifisert stemmene deres som «pålitelige», «sarkastiske», «konservative» etc. Det kan også virke som om denne klassifiseringen er allment akseptert, for eksempel at Kraus er «den lettroende» og Le Fournier er «den pålitelige». Dermed styrkes bildet av et tilstivnet og tett akademisk miljø rundt de Selby, med aktører som på godt og vondt er velkjente for hverandre, og som gjerne deltar i endeløse skolestiske disputer.

De to viktigste de Selby-kommentatorene er Hatchjaw og Bassett. Fortelleren skaffer seg tidlig deres komplette verk, i tillegg lærer han seg fransk og tysk for å lese andre kommentatorer på originalspråket (s. 11). Hatchjaw og Bassett er så dominerende i forskningen at de danner en egen «skole», hvori Henderson er en autoritet, men hvor det også finnes «several lesser authorities» (s. 174). Mot Hatchjaw og Bassett står i hovedsak Kraus og du Garbandier, sistnevnte notorisk negativ til de Selby, noe som tydeligvis opprører spesielt Hatchjaw, som etter hvert bestemmer seg for å stanse ham for godt med drastiske

midler. Av mindre høyrøstede kommentatorer finner vi «den lite kjente» sveitseren Le Clerque, som beskrives som «mild» (s. 151) og «inoffensive» (s. 176), og som har skrevet et «nesten glemt» verk om de Selbys eksperimenter, *Extensions and Analyses* (s. 149).

Av verkene til de Selby er det spesielt hans *Kodeks* som har fått «stormene til å rase» blant kommentatorene. *Kodeksen* er et manuskript med ca. 2000 folioark, tett håndskrevne på begge sider. Den finnes i fire versjoner, alle ulike, og alle hevdes å være den originale versjonen. Én av versjonene har elleve sider nummerert 88, en annen har ingen side 88. Det spesielle er imidlertid at ikke ett ord er leselig i noen av manuskriptene, noe som selvsagt gir opphav til endeløse spekulasjoner og debatter. En av passasjene i verket har av Bassett blitt tolket som «a penetrating treatise on old age» (s. 150), mens den av Henderson, Bassetts biograf, er tolket som «a not unbeautiful description of lambing operations on an unspecified farm» (ibid). Hatchjaw foreslår at verket er en forfalskning, mens du Garbandier mener å ha kunnet tolke det som «accounts of amorous adventures and erotic speculation» (s. 151). Hva fortelleren selv mener, får vi ikke vite, annet enn at «it is not likely that time or research will throw any fresh light on a document that cannot be read [...]» (ibid). Vi kan i dette avlese en tydelig satire over filologenes virksomhet, der de opererer med forskjellige versjoner av de samme manuskriptene og krangler om deres autenticitet, og der man notorisk er uenige om fortolkningene. Satiren topper seg i fortellerens lakoniske og ironiske kommentar om at vi antagelig strever forgjeves: Dokumentet er jo uleselig. Vi vil aldri forstå noe som er uforståelig i utgangspunktet, og konstruksjonen av betydning og mening er menneskets eget blendverk.

Man kan anføre at fortelleren virker mer interessert i sekundærlitteraturen og kontroversen rundt kommentatorene enn i de Selbys filosofi, men i en akademisk tilnærming til et stoff er ikke dette fenomenet uvanlig. Montaigne skriver allerede på slutten av 1500-tallet i essayet «Om erfaring» om det besværlige i å forsøke å tilegne seg kunnskap gjennom kommentarlitteratur:

It is more of a job to interpret the interpretations than to interpret things, and there are more books about books than about any other subject: we do nothing but write glosses about each other. The world is swarming with commentaries [...] (Montaigne 1980:818).

Den høyeste form for læring er å forstå den lærde, hevder Montaigne videre i en ironisk tone. Kommentaren ble i middelalderen en filosofisk grunnsjanger for spesielt teologer, deriblant

Abélard og Anselm, som søkte å klarlegge og bevise de kristne trossetninger ved hjelp av resonnementer og logikk, gjerne bygget på antikkens filosofi. Disputtene fulgte skolastiske argumentasjonsmønstre og ble etter hvert de rene retoriske kappestridene der motstanderne søkte å utkonkurrere hverandre i spissfindigheter og ordkløyveri. Kommentatorene rundt de Selby virker mer interessert i hverandres påstander enn i de Selbys filosofi. De minner mye om middelalderens skolaster når de i verbal og forsøksvis fysisk(!) kamp kjemper om den akademiske tronen, slik de gjør i romanens lengste fotnote (s. 172–76). Vi må følge dens utvikling for å få et bilde av det intellektuelle oppstyret rundt de Selby.

Etter at fortelleren har våknet på politistasjonen, begynner han umiddelbart å reflektere over søvnens velsignelse. Han nevner de Selbys narkolepsi, og dette utløser den gigantiske fotnoten som strekker seg over fem sider. Fotnoten starter med visse uheldige konsekvenser av de Selbys søvnproblem, deretter om hans manglende evne til å skille mellom kvinner og menn. Fortelleren refererer en rekke pinlige situasjoner de Selby kom ut for, blant annet kalte han sin egen mor for «a very distinguished gentleman», «a man of stern habits» og «a man's man» (s. 174). Den negative du Garbandier produserte ved et tilfelle en ærekrenkende pamflett om saken, noe Henderson og flere andre forskere i Hatchjaw–Bassett-skolen regner som den utløsende årsaken til Hatchjaws forsett om å ta livet av du Garbandier. Nå setter han ikke av gårde til Paris for å finne franskmannen, men til Hamburg, i den tro at «du Garbandier» er et pseudonym som Kraus brukte for å spre sin ondsinnede sladder. Bassett var imidlertid av motsatt oppfatning, at «Kraus» var et pseudonym du Garbandier brukte. Bassett ønsker ham lykke til, men beklager det faktum at han er på feil båt.

Fotnoten sirkler seg ytterligere inn på den skjebnesvangre situasjonen ved å referere memoarene til Hatchjaws venn, Harold Barge. Barge var nemlig til stede under avreisen. Han beskriver Hatchjaw som nervøs og oppjaget, «striding up and down the tiny floor of his apartment like a caged animal» (s. 175). Hans tale er fragmentarisk, ansiktet innsunket og blekt, hans øyne brenner med en sykkelig intensitet. Barge beskriver en dramatisk og følelsesladet avskjedsscene, der Hatchjaw testamenterer sine etterlatenskaper til vennen, fordi han melodramatisk antar at han aldri kommer tilbake. Barge betegner Hatchjaws forsett i heroiske vendinger, han synes det er storartet at Hatchjaw, «almost unarmed» setter avgårde «to pit his slender frame against the snake-like denizen of far-off Hamburg» (ibid). I neste øyeblikk får vi vite, av fortellerens mer nøytrale stemme, at Hatchjaw slett ikke var ubevæpnet, men derimot hadde med seg

explosive chemicals and the unassembled components of several bombs, grenades and landmines [...], four army-pattern revolvers, two-rook rifles, angler's landing gear (!), a small machine gun, several minor firing-irons and an unusual instrument resembling at once a pistol and a shotgun [...] (s. 176).

Forviklingene topper seg i Hamburg, der Hatchjaw blir arrestert for å utgi seg for å være seg selv – et sinnrikt komplott som antagelig ble satt i scene av Kraus og/eller du Garbandier. Hans videre skjebne er ukjent, men fortelleren refererer fem fantasifulle teorier, fra at han konverterte til jødedommen, til at han ble involvert i diverse kriminelle virksomheter. Fotnoten avsluttes med en liste over verk som handler om Hatchjaws liv – med Hendersons *Hatchjaw and Bassett* som den definitive autoriteten.

I løpet av fotnoten, som starter tilforlatelig med visse «non-scientific aspects of de Selby's personality», ender fortelleren opp med et grundigere portrett av Hatchjaw enn av de Selby selv. Kommentatoren står frem som enda mer besynderlig enn filosofen, og kontroversene rundt Hatchjaw overgår kuriositetene om de Selby. En ny generasjon skolaster «glemmer» det opprinnelige emnet og konsentrerer seg om den sekundære instansen. Slik kan man tenke seg at utviklingen fortsetter. Asbee foreslår at fortelleren i *The Third Policeman* er «eager to add yet another volume to the existing critical industry surrounding the so-called master» (1991:67). Men hans *De Selby Index* er ikke bare enda et verk, det er innrettet ett nivå høyere: som en oversikt over forskningen rundt de Selby, hvor alle kjente synspunkter på de Selbys filosofi er samlet. Boken er ikke innrettet kritisk for å vurdere filosofens tanker, men for å rette opp hans omdømme: «[*De Selby Index*] contained much that was entirely new and proof that many opinions widely held about de Selby and his theories were misconceptions based on misreadings of his works» (s. 14). Fortelleren har laget en katalog over hele de Selby-forskningen, som også inkluderer et selvstendig bidrag («much that was entirely new»). Slik kan man tenke seg at også fortellerens *De Selby Index* stiller seg åpen for en fremtidig kritikk av kritikken, enda et oversiktsverk som søker å inkorporere og kritisere også fortellerens synspunkter. Likevel er fortellerens bidrag tilsynelatende preget av en høyere bevissthet enn den nærsynte og fanatiske kommentarlitteraturen som allerede finnes. Han tenderer til å distansere seg fra de forskjellige synspunktene og posisjonene omkring de Selby, men han har liten evne til å innse det latterlige og pedantiske i kontroversene – som han gjengir i sitt fulle omfang.

Fremstillingen av de Selby-forskningen fremstår dermed som en parodi på den lærde diskursen som aldri tar slutt, der ingen får det siste ordet, og kunnskapen aldri er av definitiv natur. Skolastene sitter selvhøytidelige i hver sin skyttergrav med subjektive oppfatninger på ørsmå og spesialiserte felt. Fortellerens *De Selby Index* prøver å skille seg ut ved ikke bare å være en kommentar til de Selbys filosofi, men en metakommentar, en kommentar om kommentarene. Slike forsøk er bare definitive så lenge de er den siste utgivelsen i rekken, for snart dukker nye kommentarer opp. *The Third Policeman* blir således en meta-metakommentar, og denne oppgaven blir en meta-meta-metakommentar til de Selbys filosofi. Rekken tar aldri slutt, som Montaigne bemerker i sitt essay om erfaring:

Our opinions are grafted upon one another. The first serves as a stock for the second, the second for the third. Thus we scale the ladder, step by step. And thence it happens that he who has mounted highest has often more honour than merit; for he has only mounted one speck higher on the shoulders of the next last (Montaigne 1980:818).

Booker foreslår at «*The Third Policeman* can be read as a commentary on the futile efforts of science and philosophy to describe the world through epistemological inquiry – and as a parody of such commentaries» (Booker 1995:6). Det første aspektet finner vi blant annet i de Selbys fånyttige filosofiske og vitenskapelige forsøk på å avsløre «virkeligheten», etter mønster av Burtons *Anatomy of Melancholy*. Det siste aspektet, parodien på den vitenskapelige kommentaren, er like viktig: Der Seneca i sin *Apocolocyntosis* drev gjøn med historikernes konvensjoner, er spesielt fotnotene i *The Third Policeman*, med kommentatorenes endeløse spekulasjoner og krancling, en parodi på akademiske diskurser generelt. Parodien innretter seg på det å strebe etter kunnskap og blir en satire over den menneskelige forfengeligheten i vår tro på egen rasjonalitet. Jo mer rasjonelle vi prøver å være, jo mer gale fremstår vi. Vi vil aldri få nok kunnskap, og jakten etter definitive svar vil pågå så lenge mennesket eksisterer. Den vitenskapelige parodien i *The Third Policeman* peker like mye på menneskets tilstand som kunnskapsjegere, som på kunnskapens natur i seg selv. Det er, som i Burtons *Anatomy*, *vår mentalitet* som dissekeres, i tillegg til selve emnet eller stoffet.

Det litterære

Vi fant hos menippeeren Fulgentius en høy retorisk bevissthet. Han gjorde utstrakt bruk av omskrivninger og personifikasjoner når han skildret sin vandring i begynnelsen av *Mytologier*. Hos Lukian så vi ikke den samme retoriske utsmykningen, men vi fant et helt klart litterært aspekt i den selvbevisste stiliseringen, parodiene og de intertekstuelle referansene. Den litterære komponenten i den menippeiske satiren pekte på sin egen status som fiksjon, i så tydelig grad at Relihan foreslo at selvparodi var et av de viktigste karaktertrekkene ved sjangeren. I *The Third Policeman* finner vi en liknende retorisk bevissthet som hos Fulgentius; språket slår oss umiddelbart som kuriøst i forhold til vår konvensjonelle forestilling om en narrativ tekst. Vi finner også en lukiansk innretting på diskurser utenfor teksten, selv om vi ikke alltid klarer å identifisere disse diskursene tydelig.

Språkets maskineri

The Third Policeman innledes som en klassisk dannelsesroman med skildring av heltens barndom som en forberedelse til de hendelser han videre skal gå igjennom på livsens utdanningsvei. La gå at han allerede i første setning innrømmer å ha drept en gammel mann på brutal måte, at han tidlig ble besatt av filosofen de Selby, at han virker svært livsfjern, og at han tilbrakte tre år av livet uten bokstavelig talt et øyeblikk å atskilles fra sin venn John Divney – historien er likevel spent ut som en tilnærmet realistisk fortelling om en ung manns opplevelser. Leseren holdes imidlertid i ånde av en spenning, ikke bare den som oppstår av plotet, men av en serie uregelmessigheter i språket. Denne språklige spenningen, som jeg var inne på i kapitlet om den fantastiske komponenten, gjør at vi aldri helt kan stole på beretningen. Vi snakker ikke kun om en tradisjonelt sett upålitelig forteller, hvis utsagn bryter med tekstens impliserte forfatter, altså tekstens implisitte verdi- eller normsystem (Lothe 1994:29–30), slik vi for eksempel finner i Hamsuns *Pan*, Lagerkvists *Dvärgen*, eller enda bedre, i Nabokovs *Pale Fire*. I slike verk står vi overfor en sterkt og personlig engasjert jeg-forteller som åpenbart misforstår sine omgivelser; han feiltolker, forvrenger og trekker gale konklusjoner av det han opplever slik at leseren tydelig oppfatter en diskrepans mellom narrasjonen og historien. Fortelleren i *The Third Policeman* er heller ikke alltid på høyde med sine opplevelser. Man kan tilskrive ham en viss naivitet og uinnviddhet i sin omgang med materialet han beskriver, men han er ikke upålitelig kun i narratologisk forstand. Det er i vårt tilfelle mer en nesten usynlig, men likevel sterkt påtrengende *språkforstyrrelse* som skaper avstanden mellom beretningen og hendelsene – for eksempel i hans oppsummering av

barndommen. På rekke og rad får leseren servert vendinger som kunne passert enkeltvis som tilgjort naiv syntaks i overensstemmelse med hovedpersonens unge og uvitende sinn, men som samlet sett skaper en merkelig følelse av fremmedhet, rotløshet og ustabilitet. Avstanden mellom narrasjonen og historien konstitueres ikke lenger av en enkel og gjennomskuelig upålitelighet, men av en vagere form for forstyrrelse av konvensjonell språkføring: «I was born a long time ago. My father was a strong farmer and my mother owned a public house. We all lived in the public house but it was not a strong house at all [...]» (s. 7).

«Jeg ble født for lenge siden»? Det minner om åpningen av en helt konvensjonell fortelling fortalt av en olding som mimrer. «Long time ago» uttrykker muligens at fortelleren på overnaturlig vis ikke har noen bestemt alder (som et gjenferd), eller at han føler seg svært gammel, hvilket ikke stemmer overens med språkets naive uttrykksnivå:

Then a certain year came about the Christmas-time and when the year was gone my father and mother were gone also. Mick the sheepdog was very tired and sad after my father went and would not do his work with the sheep at all; he too went the next year (s. 8).

Man kunne tenke seg et barn snakke slik, hvor farens og morens sannsynlige bortgang bare blir benevnt som «[they] were gone». Barnet skjønner ikke hva som har skjedd og konstaterer bare de synlige konsekvensene, nemlig at foreldrene er borte. Gjeterhunden Mick benevnes i samme vending når han forsvinner. Barnet konstaterer at hunden er trøtt og trist, og at den ikke vil gjøre arbeidet sitt. En rørende og naiv skjebne sett gjennom barneøyne. Senere anslår fortelleren sin egen alder til «rundt tretti» idet handlingen starter. Ved handlingens slutt, er han rundt femti, hvis vi regner den tiden han var borte i «virkelige» år. I fortellerens egen tidsregning er han bare tre dager eldre. Når vi i tillegg husker at fortellingen både er posthum og har en sirkulær struktur, blir utsagnet «born a long time ago» meningsløst. Det viser ikke til noen reell tidsavstand mellom fortellerøyeblikket og fødselen.

I de to eksemplene ovenfor noterer vi at «strong» og «gone» brukes i to parallellismer. Først beskrives faren som «strong» og huset som «not strong». Hvilken forbindelse knyttes her? Har farens styrke noe å gjøre med husets ikke-styrke? Beretningen gir ingen svar, kun den påfallende ordbruken antyder forbindelsen. Deretter brukes «gone» om året og foreldrene i en direkte sammenkobling. Da året hadde forsvunnet, var også foreldrene forsvunnet. I begge tilfellene bygges setningene opp av enkle assosiasjoner mellom ord. Disse assosiasjonene representerer ikke noen logisk forbindelse i den virkeligheten de representerer i fiksjonen.

Fortelleren er ytterst sparsom med detaljer, så det er opp til leseren å fylle inn de manglende bitene og pusle sammen et koherent virkelighetsbilde. Tilsynelatende er dette mulig, men vi lar oss altfor lett forlede av små konjunksjoner som forbinder enkeltstående minner, for eksempel: «My mother owned a cat *but* it was a foreign outdoor animal *and* was rarely seen *and* my mother never took any notice of it» (s. 8, mine uth.). Setningenes konjunksjoner knytter forbindelser mellom kattens rase («utenlandsk utendørsrase»), dens fravær og morens manglende oppmerksomhet mot den. Det er ikke usannsynlig at en slik forbindelse kunne ha funnet sted i den fiksjonelle «virkeligheten», men slik setningen er strukturert, uttrykker den en kausalitet det strengt tatt ikke finnes belegg for. Slutningsrekken bygger på helt legitime sammenkoblinger av enkeltstående informasjonsbrokker (katt, utenlandsk, utendørs, fravær, åndsfravær), men setningen mangler psykologisk dybde. Koblingen mellom kattens utenlandske rase og morens åndsfravær har en marginal fremmedgjørende effekt – nok til at vi stusser et øyeblikk. Setningen er ikke åpenlyst tvetydig, slik fortellerens utsagn om morens nattlige «kunder» er (s. 7) – den er akkurat så normalisert at den kan passere. Dog, setningens «ufølsomme» konjunksjoner garanterer *ikke* for den realismen vi gjerne orienterer oss mot som lesere.

Setningen antyder et viktig prinsipp i romanen: Det som garanterer for en indre estetisk enhet, er ikke av realistisk eller psykologisk art, men mekanisk. Tegnene viser ikke til en mening som tangerer et dypt eksistensielt eller sosialt nivå (som de kan sies å gjøre for eksempel hos Hamsun og Dostojevskij), men produserer selv visse sammenhenger ut fra sine *effekter*. I dette tilfellet er det nok å nevne «utenlandsk» som et signal på *åndsfravær* for moren – en motsetning til den fåmælte faren, som hver lørdag utviste *åndsnaervær* ved å sitte i puben og snakke om Irland og frigjøringshelten Parnell, altså innenrikspolitiske forhold (s. 7). Tegnene er tegnenes årsak, og resultatet er at vi ikke kan stole helt på fortellerstemmen. Vi må kontinuerlig spørre oss om hva som «egentlig» hendte – i den grad vi leser med et realistisk blick mot den underliggende historien. I slike tilfeller minner fortelleren om en narratologisk sett upålitelig forteller, der leseren åpenbart må orientere seg mot en virkelighet «bakenfor» den fortelleren maner frem i sitt forkjærte språk. Fortelleren i *The Third Policeman* har imidlertid ingen psykologisk motivering for sin upålitelighet (som i *Pan, Dvärgen* og *Pale Fire*), vi kan heller ikke fastslå at han er mentalt forvirret – i verste fall er han litt desorientert og fjern. Dermed er det den merkelige språkføringen, altså tegnene selv, som skaper en ubestemmelig ustabilitet – kanskje vi ikke engang bør kalle det upålitelighet, da det impliserer en slags beregnende psykisk instans som årsak.

Vi kan anlegge et annet blikk enn det realistiske og legge bak oss den tradisjonelle upålitelige fortelleren som bryter med den impliserte forfatterens samlede bilde av hendelsene. Vi må heve oss et nivå over teksten og skue ned på den som nettopp tekst, men uten på metafiksjonelt vis å miste kontakt med hendelsene i historien. Vi så i kapitlet om den praktiske komponenten (jf. s. 62) at vektleggingen av sykkelpumpen som mordvåpen forskjøv det grufulle i hendelsen over på et hverdagslig plan. Det samme gjorde gjengivelsen av offerets utbrudd, i en «conversational tone», i dødsøyeblikket. Vi kan skyve videre på slike detaljer og hevde at de underminerer realismen i fortellingen – ikke i den forstand at hendelsene umulig kan ha skjedd, men ved å skape en spesiell form for ualvorlighet i hvert moment av romanen. Leseren får aldri følelsen av at det ligger noe alvor eller tyngde i situasjoner som at Mathers blir drept, eller at fortelleren blir foreldreløs. Situasjonene fremstår som totalt dybdeløse, naivt og nøkternt fremlagt – uten at de mister sin troverdighet, slik de kunne tenkes å gjøre i visse overfladiske kioskromaner. Vi har i *The Third Policeman* ingen problemer med å rekonstruere den fiksjonelle virkeligheten bak språket, nær sagt uansett hvor usannsynlig den er. Vi lever oss inn i hovedpersonens opplevelser. Likevel stopper innlevelsen idet man løfter blikket fra boksiden og tenker: Hva er det *egentlig* som foregår her? Vi har latt oss rive med, men av hva?

I dette momentet ligger en av romanens merkelige egenskaper: Den overbeviser oss om realiteten i noe vi ikke kan tro på, men som vi lever oss inn i. Leseren står igjen med en overveldende følelse av noe nært og noe virkelig, selv om hovedpersonen er død og tar en heis ned i evigheten. Hvordan er det mulig? Teksten er oss ikke likegyldig, den berører oss. Jeg vil påstå at det er realiteten i *konvensjonene selv* som tar over for den representerte realiteten, og at dynamikken i teksten, det som berører oss, oppstår i den høyst selvbevisste dekonstruksjonen av konvensjonene. Når vi har ristet av oss den «realistiske» innlevelsen i romanen, faller den fiksjonelle helheten fra hverandre, og vi innser at språket blir stående igjen for seg selv som konvensjoner, dog ikke som kioskromanenes tomme konvensjoner. Med konvensjoner mener jeg ikke bare klisjeer, men en allmenn overenskomst angående en viss språkpraksis – altså en bruk av språket som ikke nødvendigvis har nådd klisjeens slitne forflatning, men som likevel tangerer et gjengs mentalt bilde, og som kan identifiseres med stor sikkerhet. Konvensjonene opptrer mindre tydelig enn alminnelige vendinger, men tydelig nok til at hver scene i romanen får et stilistisk preg over seg. O'Brien meisler ut natur, personer, dialoger og handling gjennom det konvensjonelle (men ikke forflatede!) språket,

slik at den representerte realiteten varierer i styrke, men aldri trer i forgrunnen. Språket kommer først.

Hele romanen er en oppstilling av språklige konvensjoner. Eksemplarisk i så måte er O'Briens behandling av landskap. Beskrivelsene av naturomgivelsene på fortellerens vandring er kanskje de mest sublimе avsnittene i romanen – fulle av poetisk varhet og en gjennomstrømmende sympati for det levende, samtidig som beskrivelsene er merket av en subtil ironi. På vei til politistasjonen, etter at fortelleren har overnattet hos Mathers, går han på en vei:

The road was narrow, white and old, hard and scarred with shadow. It ran westwards in the mist of the early morning, running cunningly through the little hills and going to some trouble to visit tiny towns which were not, strictly speaking, on its way. *It was possibly one of the oldest roads in the world.* I found it hard to think of a time when there was no road there because the trees and the tall hills and the fine views of bogland had been *arranged by wise hands* for the pleasing *picture* they made when looked at from the road. Without a road to have them looked at from they would have a somewhat aimless if not a futile aspect (s. 39, mine uth.).

Veien er smal, hvit, hard, arrete og gammel. Den er besjelet på helt konvensjonelt vis som en gammel mann som stavrer seg gjennom landskapet, besøker små byer som egentlig ikke ligger langs dens rute, og som skuer omgivelsene fra sin subjektive posisjon. Tablået er en forlengelse av denne logikken: Det er vanskelig å tenke seg omgivelsenes skjønnhet uten et skuende blikk – på samme måte er det vanskelig å tenke seg et landskap uten en arrangerende instans. Fortelleren skriver rett ut at landskapet veien går gjennom, er et bilde «arranged by wise hands», noe som muligens kan leses som en metafiksjonell allusjon til forfatterens virksomhet. I slike lesninger blir romanen en problematisering av og lek med forfatterens funksjon og kontroll over verket.²⁰ Vi kan forlenge dette aspektet. Nøkkelen til scenen ligger i veiens alder. Scenen er strukturert rundt et mentalt bilde: «veien gjennom landskapet». Veien personifiseres for å øke innlevelsen. Beskrivelsen er imidlertid ikke av en vei – beskrivelsen er av bildet av, eller *forestillingen om* en vei, en gammel romantisk vei gjennom landskapet. Fortelleren overdriver og stiliserer beskrivelsen akkurat nok til at den

²⁰ Hvem har autoritet i en fiksjonell tekst? Det viser seg at det er den tredje politimannen, Fox, som kontrollerer helvetessognet. Fortelleren finner ut at han kan kontrollere Fox ved hjelp av omniumen som visstnok befinner seg i det svarte skrinet. Kun hans egen fantasi vil sette grenser (s. 195). Fortelleren mislykkes, og teksten kontrollerer til slutt hans atferd når den gjentas ordrett. Hvem kontrollerer teksten? Hugh Kenner (i Clune m.fl. 1997:61–71) bemerker at det ikke en gang er «the fourth policeman», alias Flann O'Brien, alias Brian O'Nolan. Da verket ble refusert, forsøkte O'Brien å gjemme det bort, men det ble likevel utgitt posthumt. Ironisk nok fikk heller ikke han kontroll over det. Menippos ville frydet seg.

får en ironisk slagside: «It was possibly one of the oldest roads in the world.» Dette er et «usynlig» språkarbeid som fortelleren ikke er seg bevisst. Han er bare et instrument for språket i slike tilfeller, dermed gir det en viss mening å se scenen i et metafiksjonelt perspektiv: Det er forfatteren Flann O'Brien som bevisst arrangerer tablået for oss, ikke for å skape et genuint inntrykk av en gammel vei, men for å dekonstruere vår konvensjonelle forestilling om en gammel vei.

The Third Policeman inneholder en mengde naturbeskrivelser av samme type.²¹ Alle beskrivelsene er farvet av den samme forenklingen og idealiseringen, som, karakteristisk nok, uttales direkte av forfatteren gjennom fortellerens undring: «My surroundings had a strangeness of a peculiar kind [...]. Everything seemed almost too pleasant, too perfect, too finely made» (s. 41). Fortelleren er klar over omgivelsenes fremmedhet, men reflekterer ikke videre over dem. I ettertid kan vi slå fast at fremmedheten inntraff idet han døde, slik at landskapet som beskrives ikke lenger er av den virkeligheten vi kjenner, men en fristilt «natur» i det dødsriket fortelleren beveger seg gjennom. O'Briens grep er effektfullt: I sitt dødsrike er han fri til å manipulere det meste uten å bli skyldig noen form for realisme. Han skriver om *The Third Policeman* i et brev til den amerikanske dramatiker William Saroyan:

When you are writing about the world of the dead – and damned – where none of the rules and laws (not even the law of gravity) holds good, there is any amount of scope for back-chat and funny cracks (Hogan 1974:71).

Landskapet forsøkes aldri beskrevet på realistisk vis, beskrivelsene er en serie språklige konvensjoner som til sammen danner et stilisert landskapsbilde:

There was a number of blue mountains around us at what you might call a respectful distance with a glint of white water coming down the shoulders of one or two of them and they kept hemming us in and meddling oppressively with our minds (s. 80).

We were now going through a country full of fine enduring trees where it was always five o'clock in the afternoon (s. 83).

The house was quiet in itself and silent but a canopy of lazy smoke had been erected over the chimney to indicate that people were within engaged on tasks (s. 88).

The earth was agog with invisible industry. Trees were active where they stood and gave uncompromising evidence of their strength. Incomparable grasses were forever at hand, lending their distinction to the universe [...] (s. 129).

²¹ F.eks. s. 40–41, 41, 80, 81, 83, 88, 129 og 156.

I det første tilfellet leker O'Brien seg med vårt bilde av blånende fjell i horisonten. Bevisst legger han inn «what you might call a respectful distance» for å rykke bildet løs fra sin konvensjonelle tilstand og minne oss på at dette er en konstruksjon bygget på en velkjent språklig vending. Vi skal ikke se for oss fjell i horisonten – vi skal se for oss oss selv seende fjell «på respektfull avstand» i horisonten. På nasjonalromantisk vis legger han inn noen glimt av hvite fosser som strømmer nedover «fjellsets skuldre» (igjen en alminnelig vending), og strekker bildet maksimalt ved å tøyse med dets virkning. Fjellene blir levende, de omringer iakttakeren og blander seg påtrengende inn i hans sinn – som bildet i sin ytterste klisjépregede tilstand er ment å påvirke iakttakerens sinn. Hele uttrykket stritter imot en realistisk rekonstruksjon; det legger frem for oss en sjablon til erstatning, en mental konvensjon om at fjell alltid ses blånende på avstand, med hvitt vann rennende nedover dets «skulder». Det er selve den slitne fjellscene-konvensjonen, med dens følelsesmessig bevegende funksjon, som er gjenstand for beskrivelsen, ikke «the real thing».

I de to neste eksemplene er det helt tydelig at omgivelsene er en kulisse: Trærne er «varige», klokken er alltid fem om ettermiddagen og røyk har i passiv form «been erected» (av hvem? «wise hands»?) over pipen for å indikere at folk på innsiden er opptatt med noe. Beskrivelsen er helt generell, vi vet ikke hva slags gjøremål. Vi får ingen antydning om at dette er fortellerens fornemmelse av omgivelsene, og at han omsetter dem i et poetisk ikke-bokstavelig språk, og vi kan ikke tolke utsagnene bokstavelig, som at tiden står stille, eller at noen faktisk har montert røyk over pipene for å indikere aktivitet i husene. Likevel lar den realistisk orienterte leseren seg gjerne forlede. Bildet av et landskap med sterke og varige trær med et klokka-fem-ettermiddagslys, eller bildet av rolige hus med røyk fra pipene, fyller inn i beretningen de konvensjonelle hentydningene han trenger for å leve seg inn i historien – selv om det er bildet av et bilde leseren er presentert for.

I det siste eksempelet blir omgivelsene en orgie i harmoniske forbindelser. O'Brien boltrer seg i idealiserte beskrivelser av en idyllisk og besjelet natur. Trærne strutter av styrke, hvert gresstrå låner sin distinktive eksistens til universet. Videre i tablået står hester tålmodig og venter med sine nyttige vogner, menn arbeider i hvite skjorter, fugler konverserer uproblematisk, og et esel står og undersøker morgenen, som om det fullt ut forstår «these unexplainable enjoyments in the world» (s. 129). Hele scenen hviler på en poetisk konvensjon om den guddommelige naturen i lykkelig balanse og ro – det er et paradisi vi ser rundt oss. Det er igjen scenens sjablonmessige karakter vi lar oss forlede av – forestillinger

om natur, dyr og mennesker i harmonisk samspill. Scenen er så sterkt overdrevet og idealisert at den mest av alt hører hjemme i en gloret turistbrosjyre, samtidig som den trenger seg på og levendegjøres foran øynene våre, nettopp fordi den aktiviserer vårt forråd av konvensjonelle bilder. Det som slår oss, er at landskapene fungerer som *levende* kulisser. De er helt bevisst, og eksplisitt uttalt, arrangerte, men like fullt nesten overdrevent levendegjort. De er altså, på fiksjonens plan, en krysning av døde kulisser og virkelig natur; romanen maner frem et naturens maskineri bestående av «sublime feats of mechanics and chemistry» (s. 129). O'Brien dekonstruerer dermed våre konvensjonelle bilder av naturen, i den forstand at han holder dem frem, vekker dem til live og erstatter virkeligheten med kulissene. Han avslører deres artifisielle tilstand ved å lure oss til å tro på kulissene, og dermed vise oss at de mentale konvensjonene vi opererer med til daglig, som vi tar for virkeligheten, også har en mekanisk og kulissepregget forfatning.

Dermed er vi fremme ved en sentral observasjon i *The Third Policeman*: Språket fungerer i en grensesone mellom det mimetiske og det ikke-mimetiske. Det både foregir og motsetter seg å representere en realistisk hendelse. Mimetisk språk imiterer en realisme for å skape en illusjon av noe som har skjedd i en virkelig verden – *The Third Policeman* imiterer imitasjonen, den er en oppstilling av selve språkets maskineri. Det fortalte materialet, og spesielt naturbeskrivelsene, er oppstilt som etterlikninger av mentale konvensjoner, for eksempel vårt bilde av «flittige arbeidere i hvite skjorter arbeidende i åssiden». Språket i romanen rekonstruerer aldri «virkelige» hendelser som skal få oss til å glemme at vi leser en bok, tvert om: Det dekonstruerer vår mentalitet for å minne oss på at alt vi tenker er konstruert og generalisert.

«Unconventional diction»

Kirk mener at det er nytteløst å definere «menippeisk satire», men mener det er mulig å skille ut en tradisjon gjennom å se «family resemblances» mellom de verkene som regnes som menippeiske. Hovedtegnet på en menippeisk satire, mener han er «unconventional diction»: «Neologisms, portmanteau words, macaronics, preciousness, coarse vulgarity, catalogues, bombast, mixed languages, and protracted sentences was typical for the genre [...]» (Kirk 1980:xi). Den ukonvensjonelle språkbruken i antikkens menippeiske satire fulgte av en generell prosimetrisk struktur som selvbevisst brøt ned de litterære konvensjonene, og som tillot en uhemmet parodiering av «oppføyd» litteratur, særlig Homer. I så måte er Flann O'Briens *At-Swim-Two-Birds* eksemplarisk. Den blander inn i romanens prosa parodier på

gamle keltiske vers og lar de temmelig sinnsforvirrede heltene Sweeney og Finn MacCool bable dem frem på usammenhengende vis. De eksplisitte retoriske nivåene er med på å strukturere *At-Swim*, mens de retoriske virkemidlene i *The Third Policeman* er av en mer implisitt karakter: snodig syntaks, eksentrisk ordbruk, lister, fremmedord, anekdoter og overflødige detaljer.

Makaronisk

En av de første lingvistiske overraskelsene, gir røveren Martin Finnucane oss. Etter den pikareske sekvensen langs landeveien, der røveren til slutt blir kamerat med fortelleren da det viser seg at de begge har et venstreben av tre, og røveren lover å «rive opp mavesekken» på den som eventuelt skulle true fortelleren, utbryter røveren: «‘Have you a desideratum?’» (s. 50). Fremmedordet er fullstendig malplassert, selv om spørsmålet faktisk er legitimt. Røveren spør på fortrolig vis, nå som de har knyttet seg til hverandre og er i ferd med å skilles, om fortellerens forestående oppgave i livet. Han velger en snodig og barnslig syntaks («Have you a...») og et besynderlig fremmedord, *desideratum*, som på latin betyr et savn eller et ønske. Vi fornemmer at dette ikke er autentisk røvertale. Det snodige er at fortelleren svarer «quickly enough» på spørsmålet. Han er fortrolig med uttrykket og svarer «‘To find what I’m looking for’» (ibid). Det gjøres intet nummer av det latinske ordet, det integreres på naturlig vis i dialogen, og røveren følger opp med ytterligere bisarr ordbruk, først ved å svare: «‘That is a handsome desideratum’» (ibid). Han kobler formallogisk latin med det kroppslige «handsome», en direkte forlengelse av den plutselige og overdrevne ømheten han fikk for fortelleren da han viste frem trebeinet («‘You are a sweet man’» (s. 49)). Deretter utbryter røveren i en røre av en setning: «‘What way will you bring it about or mature its mutandum and bring it ultimately to passable factivity?’» (s. 50). Første del har en umoden syntaks, andre del har igjen et latinsk ord («mutandum»), og tredje del er preget av en omstendelig byråkratisk uttrykksmåte. Ordet «bring» brukes amatørmessig to ganger, og lar setningen få et ytterligere hjelpeløst preg over seg, samtidig som det innleder den mest avanserte setningsdelen, «[to] bring it ultimately to passable factivity». Hele setningen betyr ikke annet enn «hvordan vil du oppnå målet ditt?», og omskrivningen er i tråd med en innviklet skolastisk praksis. Gjennomføringen er i beste Erasmus Montanus-ånd, som så gjerne vil bli regnet som en lærd mann når han disputerer på sin selvforherligende skolelatin. Som i Erasmus’ tilfelle fornemmer vi at utsagnene til Finnucane ikke er hans morsmål, men skjelske konstruksjoner av språkfragmenter fra andre diskurser: barnets umodenhet, skolastikk, formal-jus og byråkrati. Ironisk nok kan man kanskje likevel kalle hans tale en

«røvertale», fordi han har stjålet de enkelte vendingene og uhemmet omsatt dem i en ny sammenheng.

Fremmedordene i *The Third Policeman* dukker jevnlig opp fra alle hold, ingen slipper unna deres eksentriske effekt. Vi har sett hvordan røveren Finnucane plutselig haler frem de mest usannsynlige latinske frasene – i neste scene på politistasjonen er det politikonstabel Pluck som bruker noen merkelige makaroniske vendinger. I hans tilfelle er det mer naturlig, han er tross alt en offisiell tjenestemann som behersker byråkratisk sjargong. Likevel kommer spørsmålet like overraskende på fortelleren som leseren; etter å ha forsikret seg om at fortelleren ikke kom til sognet på en sykkel, utbryter Pluck:

‘What is your pronoun?’ he inquired.
 ‘I have no pronoun,’ I answered, hoping I knew his meaning.
 ‘What is your cog?’
 ‘My cog?’
 ‘Your surnoun?’
 ‘I have not got that either.’ (s. 58)

Fortelleren aner ikke hva Pluck sikter til og svarer avvæpnende. Det er åpenbart at konstabelen med noen forkjærte latinske vendinger («cog» kan for eksempel være en forkortelse for *cognomen* = tilnavn) spør etter fortellerens identitet. Ordbruken føyer seg inn i politimennenes byråkratiske «bedreviterstrategi» for å tilrive seg en viss status på sognets praktiske plan. Som med Erasmus Montanus, gir anstrøkene av latin konstablene en autoritet som bygger på en (innbilt) kunnskap som tilhøreren mangler. Ordbruken vekker oss også på metafiksjonelt vis opp fra den slumrende realismen og minner oss på at vi tar del i en språklig konstruksjon. Konstablene i *The Third Policeman* er akkurat så forrykte at deres taler må karakteriseres som fiksjonell nonsens.

De makaroniske vendingene serveres gjennom hele romanen. Pluck lurar for eksempel på hvilket problem fortelleren har, «[w]at is your *crux rei*?» (s. 63), fortelleren betegner MacCruiskeens blick som *roi-s 'amuse* (s. 69), MacCruiskeen bruker uttrykket *sub-rosa* om fortellerens fortrolighet (s. 72), fortelleren mener Pluck gir ham et blick som han selv ville ha karakterisert som «*non-possim* and *noli-me-tangere*» (s. 86), Pluck selv bruker uttrykkene *pari passu* og *nolle prosequi* om en rettssak (s. 108). Uttrykkene er hentet fra formal-jus'en, og er ikke malplasserte i setningenes betydningsdannelse. Konstablene behersker til en viss grad sin latin, mens uttrykkene står alltid i kontrast til situasjonenes trivielle karakter og de

plumpe vendingene som ellers brukes. Spesielt hører vi ofte ordet «pancake» om en vanskelighet: «It is one of the most compressed and intricate pancakes I have ever known» (s. 112), sier MacCruiskeen om lydene som strømmer ut av lyspressen. Politimennenes plumpe språk bikker også over til tøysespråk: Amerika blir til «Amurikey» og United Nations til «The Unified Stations» (s. 60). Vi fornermer at dette er deres «egentlige» dialekt, et barnslig babbel som renner ut av enfoldige sinn besatt av sykler og evig liv.

Konstablenes språk er strukturert av deres yrkesmessige stilling, selv om de babler i tøysespråk og makaroniske vendinger. Hver gang en politimann åpner munnen, fornermer vi hans byråkratiske innstilling. De bruker uttrykk som «circumstantial eventuality» (s. 57), «commendably satisfactory» (s. 61), «consecutively and consequentially» (s. 87) og «insoluble impedimentum» (s. 126). Setningene deres er fulle av omskrivninger og omstendelig syntaks som står i sterk kontrast til det skrullete innholdet. Pluck kaller for eksempel tyveriet av en sykkelpumpe for «a very depraved and despicable manifestation of criminality and a blot on the country» (s. 62). MacCruiskeen innleder demonstrasjonen av sin «kinesiske boks» slik: «I will tell you a story and give you a synopsis of the ramification of the little plot» (s. 73). Politimennene forblir offisielle tjenestemenn, uansett hvilken situasjon de opptrer i, noe som understrekes av at de også sover i uniformene (s. 157). Som med personene i en menippeisk satire blir deres distinkte personlighet undertrykket til fordel for deres konseptuelle stilling i teksten – som Frye hevder er tilfelle i den menippeiske satiren: «Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behaviour» (Frye 2000:309). Fortelleren lar seg også rive med i deres byråkratiske målføre. Han overveier atomteoriens konsekvenser og spør Pluck: «Would it be advisable [...] that it should be taken in hand by the Dispensary Doctor or by the National Teachers or do you think it is a matter for the head of the family?» (s. 85). Han prøver åpenbart å snakke i deres språk for å vinne deres tillit. Det er altså ikke mennesket Pluck han kommuniserer med, men konstabelen i sin tjenestemanns-konvensjonalitet.

Politimennene har en spesiell glede av det overtaket kunnskap gir, og de går aldri av veien for å vise det, uansett hvilke idiotiske fakta de kan fremlegge. I tråd med Plucks visdomsregel nummer 1, om alltid å stille spørsmål, men aldri svare, parerer MacCruiskeen et spørsmål fra fortelleren med et nytt spørsmål; det leder ut i den meningsløse gjetteleken angående betydningen av ordet «bulbul» (s. 67–68). Scenen er strukturert rundt betydningen

av et ord, og det gir oss en god indikasjon på at beherskelse av språket er viktig i sognet. Akkurat hva ordet betyr, er ikke vesentlig, men at noen er innforstått med en viss språkpraksis, mens andre ikke er det, gjør at den sosiale dynamikken får anledning til å utfolde seg. Politimannen kan briljere, og den nylig ankomne gjesten gis en sjanse til å bli akseptert ved å løse gåten. Det ironiske er at da fortelleren nesten gjetter ordets betydning, gir det ham en overdreven kreditt. Konstabelen klapper i hendene og kaller fortelleren «a cordial intelligible man» og «a sempiternal man» (s. 68). Fortelleren har ikke gjort noe annet enn å gjette, og løsningen kom helt vilkårlig. Her er det ikke en reell utveksling av informasjon som spiller noen rolle for den sosiale dynamikken, men selve gjetteleken, selve språkspillet.

Ved andre tilfeller i romanen, er den aparte språkbruken langt mindre eksplisitt. Favorittordet gjennom hele teksten er det latinskklingende «conundrum», som betyr gåte, eller ordspill. Det er en parodi på en skolastisk term, for det har ikke sitt opphav i latin, men i det engelske språket. «Conundrum» er en engelsk nonsens-konstruksjon fra 1500-tallet som på mange måter fanger sognets essens: latinskklingende, arkaisk, men samtidig «hjemmelaget» og i nærheten av «humdrum» (kjedelighet, hverdagslighet, gnål). Alle bruker ordet, selv den naive Fox, som ellers ikke utviser noe særlig selvstendig tankekraft. Fortelleren spør hvordan det kan ha seg at politistasjonen hans er inni veggene på Mathers' hus, og Fox svarer: «‘That is a very simple conundrum [...]’» (s. 190). Ordet blir gjerne nevnt i de mest trivielle sammenhenger, som i Plucks omtale av Amerika: «‘That is a great conundrum of a country [...]’» (s. 59), eller i fortellerens motvillighet mot MacCruiskeens gjettelek: «This conundrum did not interest me, but I pretended to rack my brains and screwed my face in perplexity until I felt it half the size it should be» (s. 67).

I sistnevnte tilfelle utgjør det «arkaiske» ordet en sær motvekt mot den overtydelige pantomimen. Fortelleren krymper ansiktet i en grimase for å vise at han prøver å løse gåten. Det kroppslige aspektet virker ofte som et uttrykk i tillegg til de verbale ytringene. Vi har sett hvordan Pluck tygger på knoklene og skuer dyrisk på fortelleren. Det er spesielt konstablenes kroppsstørrelse, og derigjennom inntaket av mat, som intensiverer fokuset på kroppen og virker i kontrast til deres byråkratiske innstilling. MacCruiskeen begynner å spise allerede i første scene på politistasjonen: Han løsner beltet på vei inn i kjøkkenet, og snart høres lyder av slafsing, «as if he was eating porridge without the assistance of spoon or hand» (s. 61). Plucks forhold til mat og kropp er enda mer påtrengende:

[Pluck] was standing smiling at me from the doorway and he looked large and lifelike and surprisingly full of breakfast. Over the tight collar of his tunic he wore a red ring of fat that looked fresh and decorative as if it had come directly from the laundry. His moustache was damp from drinking milk (s. 124).

Når vi litt senere, om enn i forbifarten, hører at konstabel Pluck «was feeling himself sensually for the keys» (s. 132), bikker dette kroppslige aspektet over til å bli (enda mer) kvalmende og burlesk. Det er ikke lenger sjarmerende at konstablene er tjukkaser som elsker mat og melk. Det kroppslige forholdet undergraver konstablene i deres yrkesmessige roller, det virker på tvers av den byråkratiske og tørre kodeksen som gjelder for en offisiell tjenestemann, og konstablene får noe ubehagelig og frastøtende over seg. Joe problematiserer også det kroppslige aspektet ved å reagere på fortellerens flåsete spekulasjon angående sjelens mulige materialitet, at den ville være «horrible to the human touch – scaly or slimy like an eel or with a repelling roughness like a cat's tongue» (s. 121). Joe tåler ikke å høre at han er skjellet (scaly). Han «fyller verden» med sin harme, ikke ved å snakke, men med taushet. Deretter fyker han opp når fortelleren vil trøste ham: «Because if you are looking for trouble you can have your bellyful» (s. 122). Joe truer med å stikke av fra fortellerens kropp, og dermed ta livet av fortelleren. Akkurat som med konstablene, virker Joes kroppslige aspekter som en sabotasje av hans forventede rolle. Én ting er at sjelen ikke har noen kropp, en annen ting er at han ikke oppfører seg som en sjel burde; han blir fornærmet, taus, oppfarende og truende. Sjelen skal jo være åndens medium; opphøyet, eterisk og evig. Flann O'Brien tøyser med vårt konvensjonelle bilde av en sjel ved å knytte den til kroppslige aspekter; stofflighet, timelighet og ilskne følelser.

Anekdoter, detaljer, lister

Joe driver også med «normale» sjelsaktiviteter, som å dyrke fortellerens indre forfengeligheit. Han griper fatt i hemmelige pretensjoner hos fortelleren og lager små fortellinger av dem. Dette skjer når fortelleren funderer på navnet sitt. Joe serverer da sin spesialitet: den komprimerte anekdoten. De to beste eksemplene dukker opp før fortelleren treffer røveren Martin Finnuane. Etter å ha listet opp en rekke fantasifulle navn han kanskje kunne ha, griper Joe fatt i ett av dem og lager en overdreven historie om signor Beniamino Bari, «the eminent tenor». På 22 linjer har han fortalt om tenorens premiere på La Scala Opera House; publikum er i ekstase, tumulter oppstår utenfor blant dem som ikke slipper inn, politimann Coutts får varige mén av skader i skrittet, og himmelen og jorden «seem married in one great climax of exaltation» når tenoren i sin «God-like task» når den høye C (s. 43–44). Fortelleren

takker Joe for den smigrende omtalen, som er en forlengelse av hans egne uerkjente «pretensions and vanity» (s. 44). Men Joe gir seg ikke. Han kaster seg ut i en ny anekdote om den heltmodige og ydmyke Dr. Solway Garr, som redder grevinnen fra kvelning under en forestilling. Joe spinner en historie på 19 linjer rundt den klassiske situasjonen: «Er det en lege i salen?» Doktoren griper resolutt inn og fisker opp en del av tannprotesen som har satt seg fast i grevinnens hals. Greven skriver ut en sjekk som mottas og straks er «torn to atoms» av den beskjedne doktor Garr. Publikum synger spontant «O Piece Be Thine», men Garr bare ryster på hodet, «in deprecation». Fortelleren har imidlertid fått nok av Joes overdrivelser: «I think that is quite enough», bemerker han tørt så snart Joe er ferdig.

Den komprimerte anekdoten dyrkes gjennom hele romanen, ikke bare av Joe. Når den komprimeres tilstrekkelig, likner den en overflødig detalj – et annet retorisk grep O'Brien bruker flittig. Joe selv komprimerer den tredje navnefantasien maksimalt: «Or J. Courtney Wain, private investigator and member of the inner bar. Eighteen thousand guineas marked on the brief. The singular case of the red-headed men» (s. 105). Noen korte opplysninger danner strukturen i en fortelling om privatdetektiven J. Courtney Wain og saken med de rødhårede mennene. I samme anekdotiske stil forteller Martin Finnuane om veien til politistasjonen, der elva og veien skilles. Ørretene kommer tilbake fra stasjonen akkurat nå, forteller han, fordi de spiser frokost av restene etter konstablene. Han fortsetter å fortelle om ørretenes middag:

[...] they have their dinners down the other way where a man called MacFeeterson has a bakery shop in a village of houses with their rears to the water. Three bread vans he has and a light dog-cart for the high mountain and he attends at Kilkishkeam on Mondays and Wednesdays (s. 51).

I ett lite sveip har vi forlatt vår egen historie om fortelleren og hans søken etter politistasjonen hvor han kan få hjelp til å finne det svarte skrinet. Plutselig er vi midt inne i en ny historie om bakeren MacFeeterson som har tre brødbiler og en lettere vogn for fjellene. Han leverer brød til Kilkishkeam på mandager og onsdager. På samme vis får vi servert en fantasifull historie av konstabel Pluck, da han blir bedt om å uttale seg om «the high saddle». Han forteller at det høye setet ble oppfunnet av en mann kalt Peters som brukte livet sitt på å ri kameler og andre høyreiste dyr, deriblant fugler som legger egg på størrelsen med «the bowl you see in a steam laundry where they keep the chemical water for taking the tar out of men's pants» (s. 81). I anekdoten om Peters, som har sprunget helt umotivert ut av vår

fortelling om letingen etter Gilhaneys stjalne sykkel, springer enda en ny anekdotisk gren ut. Den er så komprimert at den ikke lenger er en anekdote, men en overflødig detalj. Det er eggenes størrelse som skal illustreres, men analogien overtar fullstendig for objektet det beskriver og etterlater en selvstendig setningsenhet: et tydelig bilde av maskineriet i et dampvaskeri. Rekken av assosiasjoner likner i struktur den vi fant i barndomskapitlet. Språket knytter forbindelser mellom elementer som ikke har noen innbyrdes avhengighet i «virkeligheten», men kun er en mekanisk sammenføyning: Det høye setet – oppfinneren Peters – hans liv i utlandet – ridende på høye dyr – blant annet på fugler som legger egg – eggenes størrelse – som bollene med kjemisk vann i et dampvaskeri – hva de bruker det kjemiske vannet til.

Den overflødig detaljen er ikke alltid en fantasifull utbrodering av ekstravagante elementer. Vi finner stadig små overflødig tillegg i setningene som man kanskje ikke legger merke til i farten, men som til sammen utgjør et viktig prinsipp i teksten. Et godt eksempel er når fortelleren spør den enbente håndverkeren som reiser skafottet om han kjenner Martin Finnucane: «‘He is almost a relation,’ he said, ‘but not completely. He is closely related to my cousin but they never married, never had the time’» (s. 155). For det første peker uttalelsen i en helt annen retning enn fortellingen. Fortelleren har som intensjon å få håndverkeren til å kontakte Finnucane for å bli reddet ut av knipen. Dermed blir det helt uinteressant å høre om håndverkerens forhold til Finnucane. Det vedkommer ikke hovedtråden i beretningen. For det andre er håndverkerens svar (som strengt tatt bare kunne vært ja eller nei) ut til å bli en personlig betraktning angående Finnucanes forhold til håndverkerens kusine. Det hele blir kostelig når han til og med legger til at grunnen til at de ikke giftet seg, var at de aldri fikk tid til det. På noen få ord har O’Brien forledet oss fra grunnhistorien til en alternativ romantisk beretning om røveren Finnucane og håndverkerens kusine.

Den komprimerte anekdoten og den overflødig detaljen er nær beslektet med et tredje retorisk grep: de fantasifulle listene. Spesielt fortelleren utviser stor fantasirikdom når han blir fanget i sognets intrikate språkspill. En indikasjon på hans kreative sinn finner vi når han lister opp en del navn han muligens kunne bære:

Hugh Murray.
 Constantin Petrie.
 Peter Small.
 Sognor Beniamino Bari.
 The Honourable Alex O’Brannigan, Bart.
 Kurt Freund.
 Mr John P. de Salis, M.A.
 Dr Solway Garr.
 Bonaparte Gosworth.
 Legs O’Hagan (s. 43).

Listen består av vanlige, historiske, eksotiske og utenlandske navn – titler, kallenavn og ordspill. Konstabel Pluck utviser minst like stor kreativitet når han i sin tur begynner å gjette på fortellerens navn. Når fortelleren møter røveren Finnucane, begynner han å gjette på hans yrke. Forslagene er mangfoldige; fra fuglefangere, tusenkunstner og spillemann, til «a man out after rabbits», «[d]riving a steam trashing-mill», «town clerk» og dyrlege med «pills for sick horses» (s. 47). Senere har fortelleren en mengde fantasifulle forslag til betydningen av ordet bulbul, fra «one of those ladies who take money» til «lather in a cow’s mouth» (s. 68). Disse utsvevende forslagene danner lange lister i teksten. Slike overdrevne lange og fantasifulle lister kjenner vi godt fra Rabelais’ verker. Nesten hele kapittel XXII av *Gargantua* er viet en liste over spill Gargantua og hans menn spilte etter et måltid. Listen inneholder ikke mindre enn 216 kortspill, brettspill og leker, fra fløsj til froske-frans, bukkeballes, gjemsel og prompelomp. *Pantagruel* begynner med en 71-leddet stamtavle der helten er den siste i rekken. Kapittel VII inneholder kanskje den mest burleske listen: Her ramses opp bøker som Pantagruel fant i St. Viktor-biblioteket, og som han likte spesielt godt. Blant titlene finner vi *Om småprestens plumphet*, *Om enkers hårløse rumper*, *Evig almanakk for giktsvake og syfilitikere*, *Klokkerens stake* og *Apothekerens fisutløser*. Hele listen består av 139 titler som til sammen utgjør en gigantisk parodi på den encyklopediske virksomheten, der den menneskelige forsknings viktigste resultater blir samlet på selvhøytidelig vis. Akkurat som med den komprimerte anekdoten og visse tilfeller den overflødige detaljen i *The Third Policeman*, overtar de fantasifulle listene den narrative fremdriften og blir selve objektet for lesingen. De virker på tvers av historiens utviklingslinje og morer og interesserer oss i egenskap av sin overflødighet i forhold til narrasjonen. Lister i fiksjon gir gjerne teksten et skjær av realisme, som i Georges Perecs *Livet bruksanvisning*, der det jevnlig dukker opp nøyaktige fortegnelser over alle slags dagligdagse fenomener, for eksempel matvarers kaloriinnhold, daglige utgifter, verktøy og værelses interiør. Listene er oppramsinger av elementer som gir skinn av å *høre til* et sted, de viser til en sfære eller en diskurs *utenfor* teksten, som bøkene i St. Viktor-biblioteket eller navnene fortelleren kunne bære.

Innstilling på en annen diskurs

Pluck, MacCruiskeen og fortelleren har nettopp returnert fra evigheten, de har kjempet seg gjennom det tette krattet og står igjen ute på veien. Vi blir vitne til et eiendommelig tablå:

The Sergeant stood monumentally in the middle of the hard grey road and picked some small green things delicately from his person. MacCruiskeen stood stooped in knee-high grass looking over his person and shaking himself sharply like a hen. I stood myself looking wearily into the bright sky and wondering over the wonders of the high morning (s. 147).

Hva skjer her? Pluck står «monumental» midt ute på den harde grå veien, og han plukker noen «små grønne ting» på delikat vis vekk fra uniformen. MacCruiskeen står ennå ute i gresset og rister seg som en høne. Fortelleren står og ser undrende på himmelen. Figurene er opptatt med hvert sitt gjøremål, det er ingen kontakt eller dynamikk mellom dem. Det virker som om ingen har opplevd noe, ingen skal noe sted. De bare utfører sin lille rolle i tablået. Plucks massive framtoning understrekes med «monumentally», og at han står midt ute på den harde veien, som om han eier den. Det som har festet seg på Plucks uniform, benevnes på nøytralt vis som «small green things», og han plukker dem «delicately» fra sin person. På slutten av avsnittet får vi tilløp til poetisk språkføring, når fortelleren undrer seg over «the wonders of the high morning». Scenen inneholder verken mystikk, spenning, påstander eller betydning. Den er en ren emblematiske fremstilling av «det å plukke noe fra kroppen», «det å riste seg som en høne», «det å se på himmelen», «det å undre seg over morgenen». Alt er fraser og konvensjoner uten noen indre organisk sammenheng. Hvordan plukker man noe «delicately» fra sin person? Adverbet «delicately» skurrer som en presis karakterisering av hvordan noen plukker noe fra kroppen, det blir stående igjen med sin egen avsidesliggende mening – akkurat som «small green things» er en fremmedgjørende omskrivning av det han faktisk plukker. Scenen er på et vis ribbet for signifikans, den er ikke skikkelig til stede i sin egen potensielle mening. Tablået illustrerer på subtilt vis det viktigste språklige prinsippet i *The Third Policeman*: Her er ethvert ord innstilt på en annen diskurs.

Hele romanen har en annen diskurs som bakteppe for sine egne ytringer. Den fremmede diskursen kan være alt fra et akademisk eller sjangermessig felt, til dagligsamtalet eller en gjengs mentalitet. I struktur likner dermed språket i *The Third Policeman* på Bakhtins «tostemte» ord, det som har dobbelt retning: «[...] å ena sidan är det i likhet med ett vanligt ord riktat på et objekt, och å andra sidan är det riktat på ett annat ord, på ett främmande tal» (Bakhtin 1991:197). Bakhtin skisserer tre former for tostemte ord:

1. Det enkeltrettede ordet (f.eks. stilisering), som innebærer at forfatteren inkorporerer et fremmed ord i sin egen tale. Det fremmede ordet tjener i henhold til forfatterens intensjon, dermed blir relasjonen enkeltrettet.
2. Det flerrettede ordet (f.eks. parodi i alle varianter), der forfatterens hensikt virker i opposisjon til det fremmede ordet. Arenaen blir en kamp mellom to stemmer.
3. Det aktive ordet (f.eks. indre polemikk, dialog og bekjennelse), der det fremmede ordet ligger utenfor forfatterens intensjoner, men innvirker og bestemmer forfatterens egne ord (Bakhtin 1991:201–12).

Det er spesielt to forhold som spiller inn når vi vurderer det tostemte ordet: a) hvor tydelig kan vi identifisere og skille ut den fremmede diskursen, og b) hvilken relasjon vår egen tekst har til den fremmede diskursen. Det er ikke lett å få øye på noe koherent prinsipp i *The Third Policeman*; vi finner nemlig alle varianter av de to forholdene: fra den mest åpenlyse og fiendtlige parodi på en lett gjenkjennelig diskurs, til den mest subtile antydning av en fremmed tale. Hovedsakelig kan vi sentrere våre funn rundt de to første formene for tostemte ord: *stilisering* og *parodi*. Vi støter umiddelbart på to problemer. Hva mener Bakhtin med «forfatterens hensikt», altså de intensjoner som ligger latent i parodien? Og skal parodiens grunnlag avgrenses til litterære tekster? Med «forfatter» kan vi ikke regne den historiske personen som har skrevet teksten. Vi må snarere tenke oss en tekstuell produsent som innehar en viss posisjon, og som representerer en autoritet, eller en retning i teksten. Problemet er at denne posisjonen, eller retningen, er uhyre vag i *The Third Policeman*, dermed kan det være vanskelig å avgjøre om det fremmede ordet virker med eller mot forfatterens intensjoner. Grensene mellom parodi og stilisering kan bli flytende.

Rose (1993:52) hevder at parodi er «the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material». Av denne definisjonen følger at det parodierte grunnlaget, altså det fremmede ordet i en *litterær* parodi, må være et tekstlig estetisk uttrykk. (Nøkkelordet er «preformed».) Grunnlaget må ikke være en bestemt tekst, for vi kan videre skille mellom generell og spesifikk parodi, der generell parodi henter opp strukturer, motiver, hendelser, sjangertrekk eller andre litterære konvensjoner, mens spesifikk parodi arbeider med en spesiell subtekst, for eksempel *Odysseen*. Bakhtin er mer inkluderende: «[...] man kan parodiera den främmande socialt-typiska eller individuellt-karaktärologiska sättet att se, tänka och tala» (1991:206). For Bakhtin er parodi en spesiell form i et større prinsipielt system som skal forklare hvordan fremmede diskurser (i videste forstand) inkorporeres i en

litterær tale. Bakhtins interesse er således ikke det spesifikt parodiske, akkurat som hans interesse heller ikke primært er det menippeiske. Bakhtin blir dermed litt for generell, dessuten mangler han det komiske aspektet av parodien i sin behandling i Dostojevskij-boken. Det er fristende å overføre hans prinsipper om fremmedhet i litterær tale, men ikke hans vide terminologi. Hvis vi følger Rose i hennes definisjon på parodi, må vi lete etter tekstlige forelegg for romanen. Disse foreleggene skal være gjenstand for en «comic refunctioning». Bakhtin skiller ut parodien ved å ønske seg en fiendtlig holdning mellom parodi og parodierte tekst, men parodiens karakter trenger ikke kun å være av negativ art (hvilket ville lede oss mer i retning av satire). Parodiens karakter kan også være motivert av sympati for den parodierte teksten – og enda bedre, parodi er egnet til å demonstrere begge holdningene på en gang: «[...] parodies may be *both* critical *and* sympathetic to their ‘targets’» (Rose 1993:47). Parodien kan dermed i sin dualistiske struktur oppføre seg ambivalent overfor det parodierte grunnlaget.

Den mest rendyrkede parodien i *The Third Policeman*, i henhold til Rose’s definisjon og Bakhtins prinsipper, er parodien på den akademiske diskursen. Vi så i kapitlet om den intellektuelle komponenten at Menippos i renessansen utviklet seg til å bli en lærd som var innforstått med samtidig filosofi og vitenskap. Han begynte å kritisere den akademiske virksomheten fra innsiden med dens egne midler. På samme vis bruker O’Brien vitenskapens egne konvensjoner når han gjennom fotnotene i romanen innfører en fremmed diskurs i sin egen tekst, samtidig som han åpenbart bruker dem i en hensikt motsatt det parodierte grunnlaget. Der den vitenskapelige diskursen bruker fotnotene for å komplettere hovedteksten og dermed utfylle det bildet den streber etter å gi av en Sannhet bak teksten, er O’Briens fotnoter en direkte sabotasje mot liknende pretensjoner. Med innføring av et komisk aspekt i parodien, følger uunngåelig en viss latterliggjøring (jf. Haarberg 1998:30), og det er denne bevegelsen som underminerer den strenge vitenskapelige hensikten. Bakhtin ville vært tilfreds: De to stemmene brytes mot hverandre, og romanens fotnoter tvinger den parodierte subteksten (den akademiske diskursen) inn i sitt eget stemmeleie.

Man kan også finne spor av andre subtekster i *The Third Policeman*. Vi har sett at innledningskapitlet spiller på sentrale konvensjoner i dannelsesromanen, og at reisemotivet er så sentralt at *Odysseen* uvegerlig vekkes i bakgrunnen. Selv om vi kan spore slike subtekster, blir forholdet mellom teksten og subteksten såpass løselig, at vi får problemer med å hevde at *The Third Policeman* er en parodi på dannelsesromanen eller *Odysseen*. Spesielt blir dette

tydelig når vi husker at parodien krever en «forfatters intensjon» (Bakhtin), eller en «motivasjon» (Rose) som kontrasterer teksten med det parodierte grunnlaget. Uansett hvilket forhold de to signifikantene har i en parodi (sympatisk, kritisk, spottende etc.), er det klart at forholdet må være identifiserbart, dobbeltrettet og tekstlig. Man kan gjerne foreslå at *The Third Policeman* parodierer politimenns oppførsel, dagliglivet på den irske landsbygda, teologiske spekulasjoner, epistemologiske pretensjoner, vitenskapelige diskurser, irsk poesi, danneslesromanen, den fantastiske reisende etc. Problemet er at vi ikke alltid kan identifisere et klart forhold til eller et entydig tekstlig grunnlag for parodien. Vi nærmer oss for eksempel satiren når grunnlaget er livet på den irske landsbygda, mens vi er over i det burleske når konstablenes kroppslige forhold beskrives. Rose's definisjon på parodi fanger dermed ikke romanens komplekse stilistikk. Det betyr ikke at vi må forkaste den doble strukturen. Hvis vi lempet på kravet om at parodien skal ha et tydelig identifiserbart og gjerne kritisk forhold til sitt grunnlag, og i tillegg tillater det parodierte grunnlaget å være ekstramuralt, altså ikke nødvendigvis tekstuell, men fra det «virkelige» livet – så får vi tilgang til en tilgrensende litterær form som vi med Bakhtins prinsipper og terminologi kunne kalle for *stilisering*.

Stiliseringen forvalter det *konvensjonelle ordet*. Kjentegnet for de formene Bakhtin lister opp som enkeltrettede tostemte ord, deriblant stilisering, er at «författeravsikten använder sig av det främmande ordet i enlighet med dess egna strävanden» (Bakhtin 1991:205).

Stiliseringen har en dobbelt struktur, men de to signifikantene arbeider sammen, likevel med en helt nødvendig distanse. Dersom distansen mellom teksten og det fremmede ordet forsvinner, blir stiliseringen en flat imitasjon. Stiliseringen gjengir noe som en gang har hatt en alvorlig og umiddelbar betydning, men som nå, i den nye sammenhengen, tjener andre hensikter. Det som en gang var ikke-konvensjonelt, «bemåktiger ordet inifrån» og gjør det konvensjonelt, og dermed ikke-autentisk. Det er det konvensjonelle ordets ikke-autentiske karakter O'Brien utnytter i *The Third Policeman*, men han gjør det ikke i «alvorlig» hensikt. Han innfører ikke et fremmed ord for det fremmede ordets skyld, som i den litterære skaz'en – men for tekstens egen skyld. Teksten er en montasje av fremmede ord som alle har fått en ny betoning, ikke nødvendigvis parodisk, sarkastisk eller ironisk. Den nye betoningen deltar ikke i en tydelig identifiserbar sammenheng, som i en allegori – og heller ikke, til tross for Hoppers iherdige innsats, i en ren metafiksjonell sammenheng. Det blir altfor søkt å hevde at hovedteksten i romanen befatter seg med «problems of authorship and textuality» og således er en allegori over det å skrive, mens fotnotene er «a guide to the reader and a critical satire of that guide», altså en allegori over det å lese (Hopper 1995:158). Romanen er ikke en

oppvisning i litterære konvensjoner, slik *At-Swim-Two-Birds* kan sies å være, men en stilistisk *forestilling*, både i betydningen mental anskuelse og teatralisk fremføring. Tekstens hendelser og personer er helt tydelig, og eksplisitt uttalt, blitt konstruert av en forfatterinstans, samtidig som romanen er en levendegjort fremføring av språklige konvensjoner. Den er en organisk kulisse, en litterær maskin – konstruert og virksom.

Lanters (2000:223) skriver om *The Third Policeman* at «nothing in the book is authentic, and everything reflects other ‘realities,’ not only within the text, but outside it as well». Han peker på et viktig trekk, men utfører argumentet på en overfladisk måte, ved å regne opp alle åpne og skjulte referanser i romanen. Han nevner Huysmans *À rebours*, filmen *The Wizard of Oz*, Dunnes populærvitenskapelige verker om tid og serialitet, Stephens’ *The Crock of Gold*, Synges *The Playboy of the Western World*, keltiske dikt fra tusentallet, Wittgensteins filosofi etc. (Lanters 2000:218–29). Problemet med en slik oppramsing er at forbindelsene mellom romanen og de enkelte elementene bare blir løselig fundert. Strengt tatt går det an å finne en indirekte referanse til et moment i Wittgensteins filosofi i enhver litterær tekst, hvis en går inn for det. At O’Brien henter mange av sine morsomme paradokser fra en i dag ukjent populærvitenskapelig bok, eller at teorien om vindenes farver er hentet fra keltisk mytologi, sier oss ikke noe vesentlig om teksten selv. *The Third Policeman* har snarere en grunnleggende *stilistisk* forbindelse til andre diskurser, og det er dette som gjør den inautentisk, ikke lån av eller allusjoner til visse karakterer, navn, situasjoner eller idéer. Samtidig er den stilistiske forbindelsen til andre diskurser så eksplisitt gjennomført som et prinsipp i romanen at man nærmest kan kalle det for en *metastilisering*. Det er i teksten bevisst nedlagt en uoverstigelig avstand mellom det utsagte og det konvensjonelle, og det er denne distansen som åpner for det dynamiske og levende – for den ludiske og dermed dekonstruerende bevegelsen.

Når den enbente håndverkeren forteller om kusinens forhold til Finnucane og legger til at de aldri giftet seg, «never had the time», så hører vi ikke primært håndverkerens individualiserte tale, men ekkoet av en konvensjonell hverdagskommentar uttalt millioner av ganger i liknende situasjoner. Det fremmede ordet virker ikke i fiendtlighet til teksten – og det støtter heller ikke «forfatterens hensikter» på en entydig måte. Aller minst er det et aktivt og selvstendig ord «utenfor författartalets grenser» som innvirker på teksten og gjør dens vesen dypt dialogisk, slik Bakhtins tredje form for tostemte ord gjør, og slik Hopper hevder (1995:198–225). Det fremmede ordet klinger med i situasjonen på en stilisert og inaktiv måte

– det er avstanden til utsigelsens spesifikke kontekst som skaper en spenning. «Never had the time» er ikke helt malplassert i den enbente håndverkerens tale, men fremmedheten er akkurat så påtrengende at den konvensjonelle aksenten motarbeider situasjonens realisme. Håndverkerens tale får to poler: den situasjonsbestemte utsigelsen (svaret på fortellerens spørsmål om han kjenner Martin Finnucane) og den konvensjonelle dagligtalen (den enkle unnskyldningen på hvorfor et forhold aldri ble noe av).

I hele romanen står vi overfor et språk med to poler, der den konvensjonelle polen systematisk motarbeider enhver autentisitet, men uten å stå i en antagonistisk stilling til den «realistiske» polen. Den konvensjonelle polen blir notorisk dekonstruert av overdrivelser, karikering, humor, lekenhet og metafiksjon. I denne nedbrytende bevegelsen oppstår den dype komiske inkongruensen i romanen som gjerne krever en andre gangs lesning. Den første latteren klinger spontant når politimennene opptrer som klovner, den andre latteren er en reaksjon på dekonstruksjonen som skjer uten at vi er den fullt bevisst. Den arbeider dyptgående i teksten og korresponderer med mentale lag hos leseren som ikke alltid ligger i dagen. Svaret på hva vi lar oss rive med av under lesningen av *The Third Policeman*, er dette usynlige dekonstruerende språkarbeidet som gnager på enhver konvensjonell forestilling. Som med den menippeiske satiren, ender vi opp med et korrigert verdensbilde når teksten har utført en vellykket operasjon i vår mentalitet.

Menippos, Lukian, O'Brien

Romanens fire komponenter er sterke og virksomme i seg selv. Det fantastiske, det praktiske, det intellektuelle og det litterære danner fire felt som korresponderer med strukturen i Lukians menippeiske satirer. I dette avsluttende kapitlet skal jeg prøve å heve *The Third Policeman* opp i det menippeiske idéfeltet og dets to hovedstrøminger: det anti-intellektuelle og det ludiske. Den menippeiske satiren har en mental innstilling til sitt materiale, de idéene som er i omløp møtes i uforpliktende konfrontasjoner. Sjangeren er intellektuell i sitt uttrykk, men har en anti-intellektuell holdning som vises i måten idéene behandles på. Spesielt det fantastiske garanterer for en ualvorlig, men likevel dypsindig utprøving av idéene. Sjangeren viser også en grunnleggende ludisk innstilling til sitt eget materiale som kommer til uttrykk gjennom språk og struktur: den høye retoriske bevisstheten og det selvparodiske. Hvordan aktiviseres disse idéstrømningene i *The Third Policeman*?

Det fantastiske og idéenes konfrontasjoner

Bakhtin hevder at fantastikken i den menippeiske satiren skaper *unntakssituasjoner* for å provosere frem og prøve ut en sannhet, en idé eller et ord. Med slike formål tar helten seg til himmelen, underjorden eller andre fantastiske riker og hensettes i ekstreme situasjoner. Den filosofiske idéen og den utøylede fantastikken danner en organisk og uoppløselig kunstnerisk enhet, og den menippeiske satirens innhold blir «*idéens eller sanningens äventyr i världen*» (Bakhtin 1991:122–23). Sjangeren trenger også ett eller flere kryssende plan som problematiserer det fantastiske. I Lukians *Dødsrikedialoger* så vi at nærværet av et realistisk plan skapte friksjon og komikk for hendelsene i underjorden. Vi så for eksempel at Menippos hånet Tantalos når han, som dødning i dødsriket, var redd for å tørste i hjel. Et praktisk spørsmål stilles i en fantastisk omgivelse. Svaret er en filosofisk provokasjon: Hvis man har kropp som en levende i dødsriket, kan man da dø på nytt? Finnes det et «second Hades»? Hele idéen om et dødsrike er i ferd med å velte i denne enkle oppstillingen.

Helvetessognet i *The Third Policeman* minner om Senecas gudeverden i *Apocolocyntosis*. Dets innbyggere har bodd der lenge, er vel innforstått med stedets virkemåte, dets rang og rutiner. Gudene, som politimennene, er stinne av erfaring og konvensjoner, men uten særlig original tankekraft eller verdighet. De er blaserte og desillusjonerte, og lever i et kutymemessig mønster. Politimennene er frarøvet sin genuine politifunksjon, på samme måte

som gudene i *Apocolocyntosis* er frarøvet sin guddommelighet. Begge gruppene opptrer som stereotypiske figurer – de utøver sin autoritet kun basert på sine respektive virksomheters sterke, men tomme konvensjoner i en uforanderlig verden som fungerer best på egne og selvtilstrekkelige premisser. Den menippeiske satiren nøyer seg ikke med en satirisk utstilling av innbyggerne i slike fantastiske riker – det ville i høyden danne grunnlaget for en enkel komedie. Det fantastiske i *Apocolocyntosis* ble utfordret på flere *timelige* plan, blant annet et politisk plan som utspilte seg da den avdøde keiser Claudius skulle slippes inn i himmelen. Burde en keiser guddommeliggjøres selv om han ikke fortjener det? Og hva skjer når gudene begynner å kjekle rundt spørsmålet som vanlige mennesker? De konvensjonelle forventningene om apoteose og gudenes opphøydhed blir satt på prøve og utfordret som idé.

Underveis i lesningen av *The Third Policeman* er det som om de hårreisende usannsynlighetene i det fantastiske riket gang på gang blir assimilert på et underliggende realistisk plan. I leserens sinn pågår konstant et mentalt arbeid for å opprettholde helheten og rasjonaliteten i den fiksjonelle verden. Noe av det som underbygget en rasjonell helhet i romanen, fant vi i sognets praktisk innrettede tilværelse: nærværet av politimenn, de daglige ritualene, deres vennlighet, høflighet og tålmodighet – og fremfor alt det mekaniske og materialistiske verdensbildet. Men selv om politimennene sørger for å etablere et «realistisk» dagligliv i romanen, viser de ingen empati eller menneskelighet. De er flate karakterer uten noen selvstendig tankekraft eller personlighet. De uttrykker konseptet «høflighet» i situasjoner der det virket helt absurd, som når de unnskylder seg overfor fortelleren for utsettelsen av henrettelsen, eller for at de unnlater å låse ham inne i cella. Deres vennlighet i slike situasjoner blir en tom konvensjon, en mekanisme som korresponderer med sognets maskinelt orienterte tilværelse. Maskinen konnoterer ubevissthet, uvilkårlighet, uselvstendighet, automatikk, rutiner – en blind virkning mellom sammenkoblede komponenter. Politimennene personifiserer maskinen som idé. De er strengt tatt verken onde eller gode, selv om deres handlinger får uhyrlige konsekvenser for vår hovedperson. De er roboter i hverdagslivets mekanikk.

I et rent eksistensielt perspektiv kunne dermed romanen tenkes å fungere allegorisk, som en beretning om tilværelsens automatikk og menneskets tapte humanitet. Men verken den menippeiske satiren eller vår roman nøyer seg med en så spartansk meningsdannelse. Komponentene i *The Third Policeman* opererer aldri selvstendig. Det praktiske planet i romanen blir hele tiden konfrontert med fantastiske, eventyrlige og mytologiske elementer.

Den mest åpenbare konfrontasjonen skjer mellom politimennene og evigheten. Konstablene har på overnaturlig vis funnet ut at sprekkene i taket på politistasjonen er et kart som viser vei til evigheten, og når de har funnet stedet i virkeligheten, viser det seg at en heis fører ned i jorda, i motsetning til vår oppfatning av evigheten som et himmelrike over oss. Evigheten er en maskinhall med korridorer, ledninger og skapdører, der tiden står stille. Paradoksalt nok går tiden for evigheten som maskin, for konstablene må konstant gjøre avlesninger, renseskyttelen og mate den med trekull. På innsiden av evigheten står tiden stille. Konstablene utnytter dette til å forlenge livene sine, ved å sove i evigheten om natten. Selve konseptet «evighet» settes dermed på spill: Tiden er stanset inne i evighetsmaskinen, men konstablene kan bevege seg, snakke og sove. De kan tenne en pipe, men den vil alltid brenne, de kan fylle et glass med whiskey, men det vil aldri bli tomt når de drikker av det, for tiden går ikke – selv om selve handlingen krever en tidsdimensjon. Måten MacCruiskeen overbeviser fortelleren om at tiden ikke går i evigheten, er illustrerende: «‘Is this eternity?’ I asked [...]. ‘Feel my chin,» svarer konstabelen (s. 137). Han vil vise at skjegget ikke vokser, og at han dermed alltid er nybarbert – selv om han har vært der «*a long time this today morning*» (s. 138, min uth.). Et av de mest dagligdagse gjøremålene, å barbere seg, med sitt høyst kroppslige aspekt, blir dermed sporen til et av de største metafysiske spørsmålene vi kan tenke oss, om tidens natur og evigheten.

Menippeisk travesti

Når fantastikk møter realisme, byråkrati, praktiske hensyn og kroppslighet i *The Third Policeman*, iverksettes en *menippeisk travesti* – som vi kan nyansere fra den tradisjonelle travestien. Når begrepet travesti tradisjonelt brukes som en variant av *low burlesque*, impliserer det gjerne en behandling av «eleverte» emner i «jocular and grotesquely manner and style» (Abrams 1993:18), altså en form for nedverdiggelse og latterliggjøring av det vi regner som «opphøyd» og «edelt» materiale. Tendensen til *low burlesque* finnes absolutt i antikkens menippeiske satire, for eksempel i Senecas *Apocolocyntosis* når gudene oppfører seg på uverdigg vis og roper til Claudius at han skal snakke sant, ellers skal de «shake your nonsense out of you» (7, 3), eller når keiser Claudius' siste ord refereres som «[o]h dear, I think I've shit myself» (4, 41). Travesti i betydningen «low burlesque» anlegger tydelige føringer i sin ensidige nedvurdering av det emnet den travesterer. De to emnene bringes i konflikt med hverandre, og forfatteren røper gjerne sin posisjon i konflikten. Når jeg vil nominere en egen menippeisk variant av travestien, er det i forlengelse av de funnene jeg gjorde nettopp i *Apocolocyntosis*: Den upålitelige fortelleren arbeidet uten noe tydelig

program, og heltens stilling var tvetydig. Det var ikke godt å si hvem som ble nedverdiget, og forfatterens holdning forble ubstemmelig. Den menippeiske travestien beholder den reduserende bevegelsen (fra høyt til lavt), men demper den satiriske brodden. Den innfører en humor og lekenhet som tillater mer åpen og tvetydig eksperimentering med det travesterte emnet – slik Lukian reduserer alt opphøyd i underjorden, men lar alle stå på like fot uten nødvendigvis å peke ut et bestemt travestert «offer», eller når Menippos selv opptrer selvparodisk i sine verker. Selv Claudius i *Apocolocyntosis* får sin tvetydige «oppreisning» til slutt. Han unnslipper sin dom i underverden og blir i siste øyeblikk ansatt som tjener for Menander, en av keiser Gaius' undersåtter. Han blir altså ikke ensidig fornedt. Den menippeiske travestien søker å unngå en fiksert posisjon – for en ensidig latterliggjøring er også en slags alvorlig ytring, mens den menippeiske satiren «is a genre that desires that nothing be taken too seriously» (Relihan 1993:22).

Når vi hører om konstablenes daglige avlesninger på evighetsmaskinen, er det helt klart en reduksjon av et opphøyd emne, men ikke i strengt latterliggjørende henseende. Det viktigste for evighetsmaskinen er konstablenes avlesninger. Det er altså den daglige prosaiske virksomheten holder evigheten i gang. «Attend your daily readings and your conscience will be as clear as a clean shirt on Sunday morning,» sier konstabel Pluck (s. 143). Utsagnet har ingen burleske overtoner, det har tvert imot en renskåren prosaisk skjønnhet over seg. Deres samvittighetsfulle avlesninger tangerer en rutinemessighet i vårt dagligliv som konnoterer flittighet og påpasselighet. De filosofiske implikasjonene ligger på et dypere plan, i møtet mellom en oversanselig virkelighet og den menneskelige erkjennelse. Man kunne foreslå at avlesningene av tallene på evighetsmaskinen og de påfølgende tolkningene (f.eks. s. 106–7) er en parodi på teologisk eksegese. Tallene er bare symptomer på tilstander som er helt utilgjengelige for fortolkeren, og politimennene har ingen kontakt med den (overnaturlige) virkelighet de er ment å utlegge om. Likevel oppfører de seg selvsikkert og bedrevitende på vegne av materialet. Konstablene konstruerer et empirisk verdensbilde basert på blinde fortolkninger av data, uten å være i kontakt med det de fortolker. På allegorisk vis kunne vi dermed danne oss et bilde av teologen, filosofen, litteraten eller vitenskapsmannen i sine fånyttige forsøk på å overstige kløften mellom tegnene og verden, men den menippeiske satiren vokter seg vel for å tegne dette bildet entydig. Straks vi prøver oss på en tolkning, støter vi på den grunnleggende lekne unndragelsen fra enhver alvorlig posisjon. Bare det at evigheten er en underjordisk maskin rundt en venstresving i landskapet, avmerket på et naturlig kart i taket på MacCruiskeens rom, underminerer ethvert tilløp til alvorlighet. Vi må

aldri glemme at sjangeren, med Relihans ord, bedriver «a war against meaning» (1993:28). Det går simpelthen ikke an å diskutere seriøst når Pluck står i heisen ned til evigheten sammen med fortelleren og sier «det skader ikke å reise litt og oppleve ting». Her møtes to vesensforskjellige felt (evighet og jordisk trivialitet) i en ludisk, og ikke fiendtlig eller nedverdiggende konfrontasjon. Den menippeiske travestien reduserer for å bringe to vesensforskjellige felt i kontakt med hverandre, slik at de møtes på en åpen og eksperimenterende scene. Aktørene på scenen er ikke personene i teksten, men de idéene som er i omløp. Fantastikken skaper den filosofiske unntakssituasjonen som er nødvendig for å få idéene til å bevege seg fritt på scenen. Kvintessensen av den menippeiske ånden er følgende: Straks vi dikterer en idées bevegelse på scenen, blir den konvensjonell og tvungen, og dermed verdiløs.

Et annet eksempel på glimrende menippeisk travesti finner vi i legenden om vindens farver og kjortlene som bestemmer lengden på et menneskes liv. Den første kjortelen fås ved fødselen – av en politimann som har med seg «a secret bag [...] full of certain materials and bottles and he had tailor's instruments also» (s. 34). Han undersøker vindretningen og strikker på ti minutter en kjortel i bakgården eller fjøset. Deretter kommer politimennene én gang i året inntil man er gammel nok til å gå ned på stasjonen for å hente kjortlene selv. Travestien krones når fortelleren lurar på hvorfor alle kjortlene ikke kan utleveres på én gang, slik at vi får vite hvor gamle vi blir. Mathers svarer at

the police refuse to let you have the gowns together on the ground that the general ascertainment of death-days would be contrary to public interest. They talk of breaches of the peace and so forth (s. 36).

Det er altså teoretisk mulig å gå på politistasjonen og få utlevert alle vindkjortler på én gang slik at man får vite når man skal dø, men av hensyn til «ro og orden» og «allmennhetens interesser» nekter politimennene å utlevere alle. Igjen ser vi en åpen konfrontasjon mellom et overnaturlig og et realistisk plan. Den snusfornuftige begrunnelsen om «allmennhetens interesser» bryter effektivt ned ethvert tilløp til mystikk og oversanselighet. Vi opplever en reduksjon av et opphøyd emne til et praktisk spørsmål. I denne reduksjonen finner vi få spor av latterliggjøring og uverdighet, som i *low burlesque*. På nøkternt vis er vi vitne til en praktisk implementering av legenden om vindens farver. Her nedverdiggis ingen, alt stilles på like fot, og den filosofiske eksperimenteringen ligger latent i situasjonens struktur; legende møter virkelighet – som scenen i evigheten, der uendelighet møter timelighet.

Den påfølgende seansen i evigheten er en utdypning av konfrontasjonen evighet–timelighet, men denne gang mer i moralsk henseende. Fortelleren kunne velge hva han ville, og politimennene kunne trylle det ut av skapene. Fortelleren velger rikdom og materielt gods med tanke på sitt videre jordiske liv. I et udødelig perspektiv taper han ikke av syne de jordiske dimensjonene, og den moralske lærepenge er den samme som Menippos står igjen med etter sine fantastiske reiser: Man kan ikke ta noe ut som man ikke har brakt med seg inn i situasjonen. Menippos og fortelleren står like ribbede tilbake etter sine respektive ekskursjoner. Helten selv blir tatt ved nesen, til tross for sine enorme forventninger om rikdom eller kunnskap. Dette gjelder også fortellerens rolle i hele romanen. Den sirkulære strukturen fanger ham og visker ut de eventuelle minnene han har, oppdraget må utføres på nytt og på nytt. «Menippean satire has no happy endings, and no solutions» (Relihan 1993:32). Lukian lar ikke Menippos returnere fra dødsriket i sine *Dødsrikedialoger*. Menippos er ikke klar over at også han selv er en dødning, som fortelleren i *The Third Policeman* ikke er klar over sin eksistensielle situasjon. Det fantastiske perspektivet er implisitt vevet inn i fortellingen uten at hovedpersonen reflekterer over det.

Fantasy serves to show that the lesson being preached is not true or, at best, inadequate. Therefore, Menippean satire creates an unreliable narrator, incapable of understanding all he sees (Relihan 1993:24).

Fortelleren kobler ikke de Selbys teorier med hendelsene i sognet, og han løser aldri sin egen ontologiske gåte. Han fungerer dermed ikke som tekstens definitive rasjonelle instans. Den siste puslespillbiten faller aldri på plass, leseren løser heller ikke fortellergåten. Utover i romanen får vi en følelse av at «løsningen» ikke lenger er viktig – fordi fortelleren tross alt er ute på en fantastisk reise. Det betyr ingenting at Menippos aldri returnerer til jorden i *Dødsrikedialogene*, for akkurat som i *The Third Policeman*, er hans reise et univers vi aksepterer og gjerne blir værende i. Paradoksalt nok er det reisens fantastiske miljø som stabiliserer situasjonen. Som forteller er vår hovedperson verken selvparodisk eller selvironisk, og han har liten evne til å se seg selv utenfra. Han faller inn i den rollen Menippos fikk i renessansen, «not a narrator, but a comic guide, a comic feature on the fantastic landscape of another world» (Relihan 1996:282). Fortellerens rolle inneholder begge de Menippos-tradisjonene Relihan trekker opp fra henholdsvis antikken og renessansen: både den naivt reisende som ikke er altfor skarpsindig, og en lærd, en som ikke har tilstrekkelig overblikk til å distansere seg fra den filosofiske diskursen han har rotet seg inn i.

Personenes karakterer i romanen er underordnet de konsepter eller mentale holdninger de representerer. Det gir begrenset mening å diskutere fortelleren, Divney, Finnucane eller konstablene i lys av identitetsproblematikk og psykologiske analyser, eller å plassere fortelleren i et freudiansk skjema med barndom–skyld–straff som underliggende struktur. Fortelleren ris nok av mange og dype menneskelige affekter underveis i fortellingen, men de nøytraliseres av den grunnleggende ludiske gjennomføringen av romanen. Spesielt blir dette tydelig da morder og offer gjenforenes i Mathers' hus. Menneskebildet i *The Third Policeman* er enkelt, affektene opptrer og avløser hverandre, men de opptrer aldri samtidig. Personligheten til fortelleren reduseres på homerisk vis til enkeltrettede drifter, og tilværelsen får et mekanisk preg: «finne det svarte skrinet», «unngå å bli henrettet», «komme seg hjem». Hans drifter korresponderer med store menneskelige konsepter: grådighet/materialisme, selvoppholdelse og trygghet/beskyttelse. Vi så at både fortellerens driftsliv og hans reise minte mye om Odyssevs' rolle i *Odysseen*. Vi kan trygt hevde at vår forteller er en fantastisk reisende som bringer med seg sin enkle timelige mentalitet inn i et rike av fremmede konsepter. Konfrontasjonene i teksten er ikke sosiale eller psykologiske oppgjør mellom individer, men intellektuelle basketak mellom vesensforskjellige idéer og forestillinger. Den selvfølge integreringen av de forskjellige komponentene skaper et mentalt kvantesprang for leseren. Fryes utsagn om at den menippeiske satiren «deals less with people as such than with mental attitudes» (Frye 2000:309), er særdeles passende for *The Third Policeman*.

Parodi på vitenskapelige diskurser

Romanen er ikke bare en behandling av visse idéer og forestillinger, den er også en parodi på denne behandlingen. Fortelleren er en lærd, «a man of letters». Han er på ingen måte, som antikkens opprinnelige Menippos, noen «despiser of academic culture» (Relihan 1996:280). Fortelleren har en tro på sannhet og filosofi som O'Brien gjør narr av ved å la ham forfekte en sinnsforvirret filosofis tanker. Men dette skjer ikke entydig. De Selby blir et sinnbilde på «the mad scholar», både på godt og vondt. Det er ikke de Selby som er den største idioten i *The Third Policeman*, det er hans kommentatorer. Den tydeligste anti-intellektuelle bevegelsen i romanen var nettopp latterliggjøringen av de pedantiske skolastene som fordypet seg i hverandres kontroverser og glemte det opprinnelige emnet. Disputtene tok aldri slutt. Relihan hevder at «[m]enippean satire rises through time to philosophical formulations of the inadequacy of human knowledge» (1993:29), men i *The Third Policeman* er det ikke kunnskapen selv og dens utilstrekkelighet som er det sentrale poenget, det er selve *den forfengelige jakten* på kunnskap, personifisert ved de krangleverne

kommentatorene. Det skinner tydelig gjennom at det er den akademiske virksomheten i seg selv som er gjenstand for satiren. De akademiske diskursene blir på samme vis utfordret i Senecas *Apocolocyntosis*. Den offisielle historieskrivningen som hevder å ha monopol på den autentiske sannheten, får seg et skudd for baugen når forfatteren hevder å kunne referere hendelser som fant sted en viss dato *i himmelen*. Han bruker historikernes konvensjoner: forsikringer om tekstens sannferdighet og hentydning til dens kilder. Innholdet er dog av overnaturlig karakter: hva som skjer med Claudius etter hans død. Formen og innholdet motarbeider hverandre, som det gjør i O'Briens roman. Formen på fotnotene imiterer en streng vitenskapelig diskurs med sitater, verk- og sidehenvisninger, sinnrik argumentasjon og diskusjoner av andre skolasters posisjoner. Innholdet er imidlertid absurd, utsvevende, digresjonistisk og latterlig – enten det dreier seg om de Selbys spinnville filosofi eller kommentatorenes elleville disputer. Den komiske inkongruensen mellom form og innhold, som vi også finner i Burtons *Anatomy of Melancholy*, danner en satire over vitenskapen, og den har blant annet parodien på akademiske diskurser som virkemiddel.

Den vitenskapelige satiren får et glimrende uttrykk i Plucks anekdote om ballongmannen (s. 163–66): En mann bestemte seg for å la seg sende opp i himmelen i en ballong festet med et tau, men da man dro ned ballongen, var han forsvunnet. Da man sendte opp en ny ballong fjorten dager senere, fant de mannen sittende i kurven da de dro den ned. Han nektet å si hvor han hadde vært, og låste seg inne. «That made the people very angry and inflamed their passions to a degree that is not recognized by the law» (s. 165). De bestemte seg for å true ham på livet for å få vite hva som hadde skjedd i himmelen, men da de oppsøkte ham, var han borte. Han hadde dratt opp i himmelen igjen. Folk reagerer altså med sinne og galskap når de blir avskåret fra kunnskapen. De forsøker med alle midler å skaffe seg informasjon. Menneskets vitebegjær kommer fremfor alt, og det verste som kan skje, er en utestengelse fra vår rasjonelle erkjennelse. Anekdoten har i tillegg til sin intellektuelle komponent også en fantastisk og en praktisk komponent: Det fantastiske utspiller seg i mannens fravær; hvor har han vært når han kommer ned lys levende etter fjorten dager i himmelen? Det praktiske er subtilt formulert i Plucks omtale av folkenes sinne: De hisset seg opp i en slik grad at det ikke tillates av loven. Byråkratiet begrenser altså menneskenes opphisselse, men deres vitebegjær kjenner ingen grenser. I jakten på kunnskap er alt lov.

Hele anekdoten er blandet med en ekstrem situasjon: Pluck og fortelleren står på skafottet, det er like før henrettelsen. Situasjonens alvor går tungt inn på fortelleren, som fabler om hva

som skal skje etter døden, mens Pluck er helt ufølsom. Hvorfor? Fordi han er på toppen av kunnskapshierarkiet. Han vet hva som skal skje, han behersker situasjonen. Idet MacCruiskeen kommer farende på sykkelen og roper ut sin faretruende høye avlesning på evighetsmaskinen, mister han kontrollen på situasjonen. Uvissheten er en livstruende situasjon. Ballongmannen blir truet fordi han etterlater folk i uvisshet, mens fortelleren alltid ligger ett steg bak konstablene i kunnskap om sognets virkemåte. Hopper har kanskje et poeng når han hevder at det svarte skrinet på allegorisk vis representerer «the book of knowledge» som vil sikre fortellerens tilværelse (Hopper 1995:120). Kunnskapsbegjær er absolutt et vesentlig element i romanen, men vi må huske at alle tilløp til seriøse emner i *The Third Policeman* undermineres av humor og lekenhet.

Ludisk gjennomføring i språk og struktur

Humoren i den ludiske gjennomføringen av *The Third Policeman* oppstår fordi leseren hele tiden er klar over at teksten ikke er det den utgir seg for å være. I visse avsnitt kan den rive oss med i spenning, poetisk skjønnhet eller noenlunde realistiske dialoger eller handlingssekvenser, men det stilistiske nivået peker alltid mot noe annet enn det det uttrykker. Teksten er en diskurs med konstant nærvær av et fremmed ord. Den er aldri ublandet inderlig, poetisk, politisk eller på annet vis oppslukt av sitt materiale (som for eksempel verk som Goethes *Unge Werthers lidelser*), men har alltid en distanse til det som beskrives. Som hos Fulgentius i hans beskrivelse av vandringen i begynnelsen av *Mytologier* ser det ut til at avstanden mellom en observatør og et objekt må opprettholdes for å etablere det tvetydige menippeiske synet på verden. En inderlig forbindelse ville legge for store føringer på tekstens betydningsdannelse. Den menippeiske satiren søker alltid å unndra seg den entydige betydningen. Som hos Fulgentius viser vår roman at avstanden mellom en observatør og et objekt ikke trenger å være av psykologisk eller satirisk art, det er ikke hovedsakelig handlingen eller en forfatters intensjon som installerer en flertydig bunn, men retoriske elementer som hører selve fremstillingen til: språk og narrativ struktur.

Vi fant en form for ludisk parodi i romanen, en mer lettbent alluderende påkallelse av det fremmede ordet som, i Bakhtins terminologi, fikk navnet *stilisering*. Hele romanen består av et grunnleggende ludisk språk med en sterk realistisk forankring. Vi er hele tiden i ferd med å «tro» på teksten. I naturbeskrivelsene finner vi en antydning til poetisk nerve, men den blir notorisk motarbeidet av det konvensjonelle og karikerte i fremstillingen av landskapet. Romanen dekonstruerer våre konvensjonelle bilder av naturen, men er samtidig en språkets

dekonstruksjon, ved å fremstille handling, personer og landskaper som levende kulisser, dybdeløse, men funksjonelle, i et språk som aldri er ment å være autentisk, men en etterlikning av etterlikningen. Romanen setter på utstilling og avslører språkets rene retoriske tilstand. Den minner oss på at det ikke finnes noe språk, verken vitenskapelige diskurser eller vårt mest naturlige og innarbeidede hverdagspråk, som er så «immanent» at det unnslipper de betingelsene som er lagt i tanken av dens egen forhistorie og rådende metafysiske strukturer, altså, det som garanterer for det konvensjonelle.

Romanen har en språklig modell med to poler, en konvensjonell og en situasjonsbestemt. Etterlikningen av det konvensjonelle, eller stiliseringen, er så bevisst gjennomført at den nærmer seg en *metastilisering*, altså en form for metafiksjon som hovedsakelig er innrettet på sitt eget uttrykk. På satirisk vis fremstilles for eksempel konstabel Pluck som særdeles trangsynt når han etter sin navneutspørring konkluderer med at «only a black man could have a name different to the ones I have recited. Or a red man» (s. 104–5). Man kunne tenke seg at en ensidig satire ville finne på å tillegge politikonstabelen en slik lavpannet utspørring i et program for å utstille byråkraters enfold – men også hovedpersonen rammes av det samme enfoldet i hans utspørring angående Martin Finnucanes yrke (s. 46–48). Den trangsynte strukturen i gjettelekene, som fører til lange og «meningsløse» lister i teksten, omfatter også hovedpersonens egen tale. Listenes fantasifullhet virker i direkte motsetning til deres trangsynte utspørringsstruktur. Den narrative innretningen «lange lister» stiger dermed opp av teksten som et metafiksjonelt prinsipp og hever seg over den ensidige reduserende satiren som søker å ramme et identifiserbart mål. I kraft av sin overflødighet er både de komprimerte anekdotene og de fantasifulle listene kataloger over potensiell frihet fra narrative og sosiale konvensjoner. Vårt hverdagslig forflatede sinn morer seg over den fantasifulle rikdommen som kjøper oss fri fra våre mentale begrensninger.

Ifølge Patricia Waugh undersøker metafiksjonister forholdet mellom fiksjon og virkelighet ved å problematisere det hverdagspråket som «endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently 'innocent' representations» (Waugh 1984:11). Realistiske romaner vil kun repetere og opprettholde språkets maktstrukturer, mens metafiksjonen iverksetter en motstand fra innsiden av språket selv, slik O'Brien gjør med de aparte språklige innretningene i romanen. I dette ligger en helt tydelig sosial kritikk som metafiksjonen kan gjøre seg bekjent av. Den menippeiske satiren er imidlertid mer enn ren metafiksjon. Hopper

har, som vi har sett, prøvd å plassere *The Third Policeman* i et metafiksjonelt univers, der det meste på allegorisk vis er innrettet på ytringen selv; dens tilblivelse og resepsjon. For ham er dagligspråket i romanen brukt i en tekstuell betydning, ikke mimetisk, og dekonstruksjon av klisjeer deltar dermed i en avsløring av maktstrukturene i språket generelt, og litteraturen spesielt: «O'Brien reveals the literary machine, showing us that the sense experiences through which the narrator mediates his story are merely mechanical devices» (Hopper 1995:215). Hoppers observasjoner er legitime nok hvis man legger et metafiksjonelt skjema til grunn for teksten. Hans fokus er på «frame-breaking strategies», altså narrative innretninger som selvbevisst utfordrer fiksjonens grenser, «a cross-border violation of the usual narrative boundaries» (ibid:156). Fotnoter er en typisk «metaleptic device» som peker på et nivå «utenfor» teksten, men også romanens makaroniske språk: «Macaronic language is a typical metaleptic device because it increases our awareness of the polyphonic composition of the text [...]. Above all, it declares its own textuality [...]» (ibid:188). Hopper mener at de metaleptiske innretningene, herunder det makaroniske språket, først og fremst erklærer sin egen tekstualitet ved å utfordre de rammene litteraturen ubønhørlig opererer innenfor: at den er skrevet. En selvbevisst litteratur kan avsløre sine egne mekanismer på denne måten; den knuser sine egne illusjoner og minner oss konstant på sin konvensjonalitet.

Problemet med slike metafiksjonelle vinklinger er at de uttømmes raskt, og at de gjerne utfyller et på forhånd opptegnet skjema – som de nykritiske tolkningene som i siste instans ikke sa annet enn at diktet var et dikt om diktet selv og dets vilkår. Litteraturens illusjoner opphører ikke selv om en tekst utfordrer og avslører sine betingelser. Å se teksten som tekst på metafiksjonelt vis er ofte endimensjonalt og lite utfordrende. Det blir for enkelt å lede ethvert selvbevisst litterært grep rett ut av teksten og si: Nå er du avslørt. Teksten «avsløres» aldri på dette enkle viset. Metafiksjonelle tolkninger oppleves gjerne som en reduksjon fra det ukjente til det kjente, mens vi med en blanchotsk parafrase kan si at litteraturen er en vending *vekk* fra den kjente verden, at litteraturens språk åpner et fremmedartet univers som ikke nødvendigvis kan skjematiseres på denne måten. Det ferdigskrevne verk er en hendelse i verden som har en virkning som ellers ikke ville funnet sted, den har en eksistens i og med seg selv. Utfordringen i *The Third Policeman* er åpenbar: Teksten inneholder, som Hopper påpeker, en rekke metaleptiske innretninger som er i stand til å bryte tekstens konvensjoner. Men hvordan kan teksten likevel virke helhetlig og ubrytelig som kunstnerisk ytring? Den rent metafiksjonelle vinklingen i denne sammenhengen er et blindspor.

De to polene i romanens språk (den konvensjonelle og den realistiske) stritter i hver sin retning, men uten å være fiendtlige. I metafiksjon kan man tenke seg at den konvensjonelle polen ville dominere, slik at den på tydelig vis avslørte sin artifisielle tilstand. I mimetisk litteratur ville på motsatt vis den realistiske polen dominere, slik at den søkte å skjule sin konstruksjon. I den menippeiske satiren er det verre å løse opp motsetningene. Den bruker ikke metafiksjonelle avsløringer for avsløringerenes skyld – en slik praksis er for innadvendt og programmessig. Motsatt ville sjangeren heller aldri fremlegge en mimetisk tekst i alvorlig, selvhøytidelig hensikt. Den har alltid en grad av selvbevissthet som bryter med den immanente realismen. Den uløselige motsetningen mellom de to representasjonsmåtene er nettopp et menippeisk trekk, så selv om det skulle skje en dekonstruerende og avslørende bevegelse mellom to elementer i en menippeisk satire, vil det fremdeles gjenstå en liten rest av mening som ikke lar seg klassifisere. Forfatteren får aldri det siste ordet! Den språklige fantastikken er et godt eksempel på dette. Vi så at Finnucanes piperøyking tilførte situasjonen en intensitet som kom fra språket. Situasjonen ble ekstrem og overdreven, men hele tiden under kontroll av en akseptabel realisme. Det fantastiske utløser sitt potensial i det retoriske spillet, som skaper en tvil hos leseren: Hvor alvorlig skal vi ta de språklige bildene? Hvor bokstavelig er teksten? Vi kan ikke avgjøre det. De overdrevne bildene faller inn i situasjonen og blir en del av hendelsene, røyken fra pipa blir dermed et fantastisk element, skapt av språket. Situasjonen etterlater ikke noe behov for ytterligere tolkning, den fungerer og lever i sin egen litterære energi.

Hoppers påstand om at *The Third Policeman* har en polyfon komposisjon (Hopper 1995:199) kan absolutt diskuteres. Jeg vil hevde at *The Third Policeman* slett ikke har noen ekte polyfon komposisjon, hvis vi legger Bakhtins bruk av begrepet til grunn. I løpet av Dostojevskij-bokens første sider (1991:9–12) fremgår det tydelig at polyfoni er et dypt idémessig fundament som nedlegges i romanen som et prinsipp for de hendelser og personer det berettes om. Polyfoni er ikke en effekt, og slett ikke en «unintended side-effect» som ifølge Hopper (1995:200) kunne springe ut av modernistiske tekster. Polyfoni er ingen form eller teknikk som strukturerer en tekst, men et kunstnerisk syn på verden, der «[m]ångfalden av självständiga och icke förenade röster og medvetanden [...] utgör i själva verket det grundläggande särdraget [...]» (Bakhtin 1991:10). Den ekte polyfone romanen forvalter det fremmede ordet uten å la det få objektkarakter. For Hopper er polyfoni en postmodernistisk ideologi for å fremstille verden på en mer sannferdig og ekte måte, en fragmentert verden av mangfoldige og selvstendige stemmer som ikke kan reduseres i et monologisk perspektiv. I

The Third Policeman ser han spesielt språket i første kapittel (om fortellerens barndom) som belegg for romanens polyfoni. Han påpeker hvordan O'Brien leker med ord og uttrykk i en tvetydig struktur: «We waver between accepting the narrator's representation and receiving the text's presentation» (Hopper 1995:206), og spenningen mellom disse nivåene utløser et slags dialogisk potensiale som aldri har «a fixed, referential value» (ibid:212) – altså noe som minner om en polyfon fremstilling.

Vender vi oss til Bakhtin, ser vi raskt at ekte polyfoni ikke kan springe ut av ren lingvistikk. Det finnes i *The Third Policeman* et fremmed ord i bortimot hver eneste setning, i så tydelig grad at jeg brukte ordet «montasje» om teksten. Åpenbare kunstgrep er bevisst koblet sammen til en narrasjon. Det finnes intet samlende perspektiv i dette mylderet av konvensjonelle ord, tøysespråk, byråkratisk språk, lister, anekdoter, skolastisk latin, hverdagsamtaler etc. Men det medfører ikke automatisk en polyfon komposisjon. Språklig differensiering, hevder Bakhtin, finner vi også hos de mest monologisk orienterte forfatterne. «Det viktiga är inte själva förekomsten av bestämda språkstilar, sociolekter och så vidare, [...] det viktiga är ur vilken *dialogisk synvinkel* de är sammanställda eller motställda i verket» (Bakhtin 1991:194). Kun den tredje varianten i Bakhtins skjematisk fremstilling av språkets doble struktur (jf. s. 107) er egnet til å frembringe polyfoni, der språket ikke har objekt karakter, men lever som frie subjektive ytringer og innvirker aktivt på forfatterens egen tale. Dette fenomenet finner vi ikke i *The Third Policeman*. De frie subjektive stemmene i en polyfon roman representerer idéer. Bildet av idéen er uatskillelig fra bildet av mennesket. Personene i en polyfon roman er ideologer, men ikke i den ufølsomme betydningen av ordet; «det högsta ideologiska tänkandet blir intimt personligt och lidelsesfullt» (Bakhtin 1991:85). Den polyfone romanen er den kunstneriske gestaltningen av fullverdige idéer som konstant lever i en dialogisk vekselvirkning med hverandre. Vi er dermed langt unna den ludiske og lettbente gjennomføringen vi finner i den menippeiske satiren, og i *The Third Policeman*. Den dialogiske *innstillingen* til menneskers liv og tenkning er dog den samme, men vi mangler den polyfone romanens dype, ideologiske, inderlige og alvorlige omgang med idéene. *The Third Policeman* kan dermed sies å være fundert på en *parodisk* polyfoni, den etteraper den polyfone romans struktur, men mangler dens seriøse gjennomføring. Romanen *travestere* fenomenet «polyfoni», snarere enn å utføre det.

Idéene i *The Third Policeman* står ikke oppstilt *qua* idéer. Romanen er innstilt et nivå høyere: på det å *forfekte* idéer, forestillinger eller mentale uttrykk. Vi har sett at romanens stilistiske

nivå dannet en struktur bestående av en konvensjonell, fremmed pol og en situasjonsbestemt ytring. Mellom disse skjer en dekonstruerende bevegelse som er innstilt på vår mentale virksomhet, men ikke på en rigid intellektuell måte. Dekonstruksjonen blir garantert av ludiske og uforpliktende konfrontasjoner mellom vesensforskjellige elementer. Disse konfrontasjonene danner en anti-intellektuell strømning i romanen som motarbeider ethvert forsøk på tilstivnet meningsdannelse. Hver scene, i tillegg til å ha en løselig funksjon i fortellingens fremdrift, er et tablå som produserer visse effekter. Tegnene får ingen dyp signifikans, men kun en funksjon, og deres funksjonen blir å produsere effekter. Kunstverket i et slikt deleuziansk perspektiv blir dermed en selvstendig maskin som produserer effekter i og på seg selv; den kobler seg til og fra andre maskiner uten noen forpliktelse overfor de idéer den fremsetter. Kontakten det har med «virkelige» emner er ikke betydningsfull i seg selv, det er den effekten som produseres i kunstverket som er unik. Det burde altså finnes en litterær dimensjon – i *The Third Policeman* representert ved den litterære maskinen som *fungerer*. Paradoksalt nok trues den hele tiden av sin egen selvparodiske virksomhet.

Det gjenstår nemlig bare én mulighet hvis vi skal løse fortellerparadokset: at verken fortelleren eller hovedpersonen, men en tredje instans, kanskje en *forfatter*, har funnet på hele historien. Bare slik kan vi løse knuten med den posthume og sirkulære beretningen. Fortellingen kan bare ha funnet sted *fordi* den er fiksjon, dermed minnes vi på Relihans hovedkonsept om den menippeiske satiren som en *selvparodisk* sjanger. *The Third Policeman* insisterer på at den inneholder et realistisk nivå, men den er minelagt med en livsfarlig beskjed om at fortellingens narrative struktur er umulig idet vi begynner å «tro» på dens handling. Romanen som en «seriøs» narrasjon slår ikke bena under seg selv når den insisterer på forekomster av overnaturlige elementer som umulig kan forekomme i vår virkelige verden. Den bryter først sammen når det går opp for oss at selve fortellergrepet er umulig. Fortelleren kan ikke være både forfatter og hovedperson, samtidig må han være begge deler. Han veksler mellom å være tekstens herre og dens slave, en usikker stilling mellom levende bevissthet og livløs mekanikk. O'Brien lar ikke fortelleren få det siste ordet, og heller ikke døden har noen avsluttende virkning – som den heller ikke har i Lukians *Dødsrikedialoger*. Menippos fortsetter sin sarkastiske virksomhet som om han var levende. I de tilfellene han returnerer til jorden (f.eks. i *Nekyomanteia*), har han ikke lært noe som helst. Hovedpersonen blir selv tatt ved nesen: Det er *spøken* som får det siste ordet. «There is no end to our researches; our end is in the other world,» hevder Montaigne mistrøstig (1980:817), mens Flann O'Brien, i ekte menippeisk ånd, tilføyer at enden heller ikke er der;

den menneskelige streben fortsetter «på den andre siden», til evig tid. Alt vi kan gjøre, er å stige ut av vår rolle, se oss selv i vår forfengeligheit og le av oss selv.

Både fortellingens egen struktur og dens språk, men paradoksalt nok i mindre grad dens fantastiske innhold, underminerer den konvensjonelle «realistiske» narrasjonen. Romanen blir *selvparodisk*, dermed forsøker den å stille seg utenfor litteraturen, samtidig som den insisterer på et litterært nivå. Bokens beskjed er dermed ikke at vi skal slutte å skrive litteratur. Det er dette som er O'Briens fortjeneste, at han til tross for en rekke selvavslørende, selvparodiske og åpenlyst stilistiske grep makter å skape en litterær maskin som *fungerer*. Den fungerer ikke på tross av, men *på grunn av* sin ludiske og anti-intellektuelle gjennomføring. Vi kan adoptere Relihans ord om den menippeiske satiren: «All is parody in a Menippean jeu d'esprit [...]» (1993:28). Her er en ludisk ualvorlighet installert, ikke som et slag mot, men som et *menippeisk flir av* alle selvhøytidelige intellektuelle bestrebelse på vegne av Menneskeheten – herunder også mot avhandlinger som denne, med mindre den blir den siste i rekken, og vi kan si med Montaigne: «There has been enough about this book; henceforth there is nothing more to say about it» (1980:817).

Litteraturliste

- Abrams, M.H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*. 6. utgave. Harcourt Brace College Publishing, Forth Worth.
- Asbee, Sue. 1991. *Flann O'Brien*. Twayne Publishers, Boston.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World* [rus. orig.1965], overs. Helene Iswolsky. Indiana University Press, Bloomington.
- Bakhtin, Mikhail. 1991. *Dostojevskijs poetik* [rus. orig. 1929 med tillegg i 1963], overs. Lars Fyhr og Johan Öberg. Anthropos, Gråbo.
- Boethius. 2003. *Consolation of Philosophy*, overs. Joel C. Relihan. Hacket Publishing Company, Indianapolis.
- Booker, Keith M. 1995. *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*. Syracuse University Press, New York.
- Branham, R. Bracht og Marie-Odile Goulet-Cazé (red.). 1996. *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. University of California Press.
- Burton, Robert. 2001. *The Anatomy of Melancholy* [1621], forord ved William H. Gass. The New York Review of Books.
- Clissman [Clune], Anne. 1975. *Flann O'Brien. A Critical Introduction to his Writings*. Gill and Macmillan, Dublin.
- Clune, Anne og Tess Hurson. 1997. *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*. The Queens's University of Belfast.
- Cronin, Anthony, 1989. *No Laughing Matter. The Life and Times of Flann O'Brien*. Paladin Grafton Books, London.
- Frye, Northrop. 2000. *Anatomy of Criticism* [1957]. Princeton University Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts* [fr. orig. 1987], overs. Jane E. Lewin. Cambridge University Press.
- Hogan, Robert og Gordon Henderson (red.). 1974. «A Sheaf of Letters» i *Journal of Irish Literature*, 1/74, s. 65–92.
- Homer. 2000. *Odyseen*, overs. P. Østbye. Aschehoug, Oslo.
- Hopper, Keith. 1995. *A Portrait of the Artist as a Young Post-modernist*. Cork University Press.
- Hornblower, S. m.fl. (red.). 1996. *The Oxford Classical Dictionary*. 3. utg. Oxford University Press.

- Hutchinson, Peter. 1983. *Games Authors Play*. Methuen, London.
- Haarberg, Jon. 1996. «Northrop Frye og den menippeiske satiren» i *Skrift. Skriftserie for litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo* 1/96, s. 5–13.
- Haarberg, Jon. 1998. *Parody and The Praise of Folly*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Kirk, Eugene P. 1980. *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. Garland Publishing, New York.
- Lanters, José. 2000. *Unauthorized Versions. Irish Menippean Satire, 1919–1952*. The Catholic University of America Press, Washington D.C.
- Lothe, Jacob. 1994. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Lothe, Jacob, Unni Solberg og Christian Refsum. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lucian. *The Works of Lucian of Samosata*, overs. H.W. Fowler og F.G. Fowler. The Project Gutenberg EBook of Works, <http://www.gutenberg.org/>
- Montaigne, Michel de. 1980. *The Complete Works of Montaigne*, overs. Donald M. Frame. Stanford University Press.
- O'Brien, Flann. 1993. *The Dalkey Archive* [1964]. Flamingo, London.
- O'Brien, Flann. 1993. *The Third Policeman* [1967]. Flamingo, London.
- O'Brien, Flann. 2001. *At-Swim-Two-Birds* [1939]. Penguin, London.
- Payne, Anne. 1981. *Chaucer and Menippean Satire*. The University of Wisconsin Press, Madison.
- Relihan, Joel C. 1993. *Ancient Menippean Satire*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Relihan, Joel C. 1996. «Menippus in Antiquity and the Renaissance» i Branham og Goulet-Cazé 1996, s. 265–93.
- Robinson, Christopher. 1979. *Lucian and his influence in Europe*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge University Press.
- Seneca. 1993. *Apocolocyntosis*, overs. P.T. Eden [1984]. Cambridge University Press.
- Shea, Thomas F. 1992. *Flann O'Brien's Exorbitant Novels*. Bucknell University Press, Lewisburg.
- Starobinski, Jean. 1991. «Fortolkerens framferd» [fr. orig. 1970], overs. Gro Bjørnerud Mo og Knut Stene-Johansen, i Atle Kittang m.fl. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, s. 86–110. Universitetsforlaget, Oslo.

Todorov, Tzvetan. 1989. *The fantastic. A structural approach to a literary genre* [1970].

Cornell University Press, Ithaca NY.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction*. Routledge, London.

*Til min kjære fortryllende Mona,
fremdeles med barnet i seg.*