

# Kunsten å stjele kunst

En intertekstuell analyse av Kyril Bonfigliolis  
roman *Don't Point That Thing at Me*

André Altenborg Kjempekjenn



Masteroppgave ved ILOS/ Humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016



# Kunsten å stjele kunst

En intertekstuell analyse av Kyril Bonfigliolis roman

*Don't Point That Thing at Me*

André Altenborg Kjempekjenn

© Copyright André Altenborg Kjempekjenn

År: 2016

Tittel: Kunsten å stjele kunst: En intertekstuell analyse av Kyril Bonfigliolis roman *Don't Point That Thing at Me*

Forfatter: André Altenborg Kjempekjenn

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I denne oppgaven tematiserer jeg den dynamiske interaksjonen mellom Kyril Bonfigliolis roman *Don't Point That Thing at Me* fra 1973, og annen litteratur og kunst, samt romanens egen form og innhold. Formålet er å undersøke forbindelsen mellom intertekstualiteten i romanen, og romanens egen struktur og tematikk. I Bonfigliolis roman kan man se stor forekomst av anakronistiske elementer, og romanens forhold til tid er sentralt.

Jeg har foretatt en analyse av de intertekstuelle og anakronistiske elementene i romanen, for å se hvordan interaksjonen mellom forskjellige historiske perioder virker sammen innenfor romanens rammer. Romanen er sterkt knyttet til sin litterære tradisjon, og det har derfor vært vesentlig å undersøke romanen i lys av dette. Via dette perspektivet avslører jeg at Bonfiglioli skaper forventning til sitt litterære prosjekt ved å knytte romanen opp mot litteratur og kultur som har en klar tradisjon, og jeg viser hvordan han skaper, og bruker, denne forventningen som et aktivt virkemiddel i sin roman.

Ved hjelp av Mikhail Bakhtins begreper om karnevalisme, dialogisme og polyfoni, belyser jeg romanens interaksjon med seg selv og annen litteratur. På den måten viser jeg hvordan Bonfiglioli aktivt bruker denne interaksjonen som en del av sitt litterære prosjekt. Ved hjelp av dette fant jeg ut at Bonfiglioli bruker intertekstuell dialog for å skape meningspolyfoni i romanen, og på den måten skaper flere lag av meninger som virker samtidig innenfor de samme ytringene. Selv om fortellerjegets diskurs i romanen er homogen, kommer det gjennom intertekstualiteten frem motsetningsfulle utsagn som problematiserer og nyanserer forhold i og utenfor romanen.



# Takk

Under arbeidet med denne masteroppgaven har en rekke personer vært hjelpelige og stilt sin kompetanse til min disposisjon. Blant disse må jeg nevne min veileder Tone Selboe, som har bidratt med konstruktive og kritiske lesninger av mine kapittelutkast. Hennes innsiktsfulle innspill har vært uvurderlige for fullførelsen av denne oppgaven. Hun har gitt raust av sin tid og har alltid latt kontordøren stå åpen for meg.

Jeg vil takke Cathrine for hele tiden å ha tro på meg og prosjekter, og for å være så tålmodig og støttende. Takk for at du er et fast holdepunkt.

Takk til Ida for hyggelige kafébesøk, med litteraturvitenskapelige samtaler og samtaler om alt annet *enn* fag. Og spesielt takk for at du ville se på oppgaven med et kritisk blikk og var villig til å hjelpe med å lese korrektur.

Også en stor takk til Jon Haarberg som har bidratt med oversettelse fra latin, og som har bidratt med språkhistorisk innsikt. Han har vært til stor hjelp i prosessen.

Jeg ønsker også å takke samtlige litteraturstudenter på det masterkullet jeg tilhører, i tillegg til lesesalkollegiet i 8. Og 10. etasje i Niels Treschows hus. Dere har alle bidratt til hyggelige lunsjpauser og et konstruktivt og godt studiemiljø.

Takk til alle venner og familie som har støttet meg gjennom prosjektet og som har minnet meg på at det ikke er skadelig å ta en pause.





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>1</b>
1.1	Om prosjektet	2
1.2	Kyril Bonfiglioli: Liv og forfatterskap	4
1.3	Kritisk og akademisk respons	6
<b>2</b>	<b>Teoretiske rammer</b>	<b>8</b>
2.1	Intertekstualitet	8
2.2	Mikhail Bakhtin: dialogisme og polyfoni	10
2.3	Karnevalisme	10
2.4	Anakronisme	11
<b>3</b>	<b>Den litterære tradisjon</b>	<b>13</b>
3.1	Plautus	14
3.2	Miguel De Cervantes	17
3.3	Charles Dickens	21
3.4	P. G. Wodehouse	27
3.5	Kyril Bonfiglioli	30
<b>4</b>	<b>Forholdet mellom herre og tjener</b>	<b>33</b>
4.1	Charlie Mortdecai	33
4.2	Jock Strapp	37
4.3	Forholdet mellom Charlie og Jock	40
<b>5</b>	<b>Intertekstuell analyse av romanen</b>	<b>46</b>
5.1	Romanens begynnelse	46
5.2	Romanens hoveddel	55
5.3	Romanens slutt	65
<b>6</b>	<b>Oppsummering og konklusjon</b>	<b>76</b>
	Litteraturliste	79



# 1 Innledning

Den britiske litteraturen har lang tradisjon for satire og det komiske, og de komiske sjangerne har kommet og gått med varierende grad av popularitet. Når man skal arbeide med den komiske litteraturen, må man være bevisst dens posisjon i det litterære landskapet. Noen av de første som skrev komisk litteratur i Storbritannia, var blant andre William Shakespeare, med stykker som for eksempel *Much Ado About Nothing*, og Oscar Wilde med stykket *Lady Windermere's Fan*. Men selv om den komiske litteraturen har fått en betydelig posisjon gjennom store forfattere, er det likefullt et fagområde som ikke blir omtalt så mye innenfor akademia, og som har fått lite oppmerksomhet de senere årene. Både komiske romaner og komedien som sjanger blir ofte omtalt som mindre pretensiøse, og med et ønske om å nå ut til den store lesermassen ved å spille på satire og hyppige komiske effekter. Dette gir begrepet komisk en verdiladning som noe allment, i motsetning til litteratur som har en mer pretensiøs innfallsvinkel, og som sikter mot et smalere publikum.

Man ser hele tiden i den komiske litteraturen hvordan den søker å stille kritiske spørsmål ved aktuelle problemstillinger om mennesker og samfunn. I *Lady Windermere's Fan* stiller Wilde spørsmål rundt sosial klasse, utroskap og skilsmisse, og Shakespeare stiller spørsmål ved kjønnsroller, utroskap, bedrag og selvbedrag i *Much Ado About Nothing*. Man kan tenke seg at alvorlige temaer mister sitt alvor ved å bli behandlet i en komisk form, men det man ofte ser, er at alvorlige temaer ikke blir mindre alvorlige av å bli behandlet på denne måten. Gjennom den komiske formen kan forfattere nå ut til et stort publikum og formidle politiske og samfunnsaktuelle spørsmål, gjennom underholdning og satire.

Det å kunne fremstille alvorlige problemstillinger gjennom en humoristisk sjanger viser motsetningens kraft. Forfatterne setter også motsatte forhold opp mot hverandre i romanene sine, noe som gjør at teksten får flere lag og nivåer med mening. Én måte å gjøre dette på, er gjennom intertekstuelle referanser. Ved at den komiske litteraturen skaper intertekstuelle forbindelser til annen litteratur, i tillegg til å være satirisk overfor samfunnsmessige problemer, gjør den leseren til en aktiv deltaker i meningsskapelsen. På den måten involveres leserens følelser for samfunnet og annen litteratur, noe som trigger assosiative tanker mellom dette og romanen, noe som igjen bidrar til å gi romanen en større meningsdybde.

Gjennom romaners forhold til hverandre kan vi se likheter mellom dem og hvordan de henger sammen. Dette skaper en forventning til hvordan romanen er bygget opp, basert på

hva slags type roman det er. Det historiske perspektivet mellom romaner som er skrevet i forskjellige perioder, og hvordan de låner strukturelle og tematiske trekk fra hverandre, er viktig i forhold til å forstå hvordan romanene er bygget opp. Når vi som lesere kjenner strukturen i romanen, skaper dette forventning til hvordan vi skal lese romanen og hva vi kan forvente at skjer. Dette gir også rom for meningstetthet. Som lesere har vi forventninger, gjennom tradisjonsbestemte trekk og intertekstuelle referanser, noe som er med på å påvirke hvordan romanen blir lest.

## 1.1 Om prosjektet

Når man leser litteratur av forfattere som blant andre Kyril Bonfiglioli, blir man slått av i hvor stor grad han baserer sin egen litteratur på andre forfattere, tidligere utgitte verk og andre kjente elementer i samfunnet. Bonfiglioli har i stor grad latt andre tekster forme sin roman, og det har gjennom det blitt et sterkt forhold til annen litteratur. Dette impliserer at alle tekster er bundet sammen i et nettverk av henvisninger til hverandre. Dette er ikke bare interessant i forhold til at det åpenbart er et forhold mellom ulike tekster, og at Bonfiglioli spiller på leserens assosiasjoner for å skape meningstetthet i sin egen roman. Det er også interessant i kraft av det faktum at perspektivet om tid i stor grad blir brutt ned i denne interaksjonen mellom tekster fra ulike historiske epoker med ulike sosiale og kulturelle verdier. Hvordan overfører Bonfiglioli tanker og verdier, med en annen historisk bakgrunn, til en moderne tid, til en moderne roman? Og hvordan bruker han disse intertekstuelle nivåene til å uttrykke mening?

Jeg mener Mikhail Bakhtins teori om karnevalisme kan være interessant å bruke for å belyse forholdene i romanen til Bonfiglioli. Bakhtin behandler spørsmål om tid og sosial klasse, som jeg tror vil være til stor hjelp og et godt verktøy i analysen av Bonfigliolis roman, *Don't Point That Thing at Me*. Hvordan ser denne romanen ut i lys av Mikhail Bakhtins teori om karnevalisme? Bakhtin kontekstualiserer begrepet i lys av latter og komedie, noe som er svært relevant og aktuelt i analyser av romaner av denne typen. Jeg håper dette kan hjelpe meg til å se om anakronismen kan oppfattes som et moderne grep, og en måte å formidle det komiske på. Jeg ønsker også å se om Bakhtins begreper, polyfoni og dialogisme, kan kobles til fremstillingen av det komiske i Bonfigliolis roman.

Jeg ønsker å undersøke hvordan romanen uttrykker mening på flere nivåer gjennom det intertekstuelle, men romanen uttrykker seg også på flere andre måter. Et viktig element ved romanen er dens struktur, hvordan den er bygget opp, og hvordan den forholder seg til seg selv som roman. Hva slags rolle har Bonfiglioli i sin egen roman og hvordan kommer hans stemme frem i forhold til Charlie Mortdecai, som har den narrative føringen?

Det kan fremstå som feil å sammenligne historien om Charlie Mortdecai og Jock Strapp med andre herre-tjener par, som jo har en helt annen posisjon innenfor den litterære tradisjonen. Jeg er innforstått med at *Don Quijote* og *The Pickwick Papers* er av forskjellig omfang og karakter sett i forhold til *Don't Point That Thing at Me*, og at også historien om Don Quijote og den om Mr. Pickwick på mange måter ikke har den samme posisjonen i den litterære kanon. Jeg mener likevel at de tilhører en beslektet litterære tradisjonen, og at man derfor kan bruke disse bøkene til å belyse forholdene i Bonfigliolis roman. Man kan tenke seg at funksjonen herre-tjener-relasjonen har i romanen, vil være overførbart mellom romanene innenfor tradisjonen, og selv om det skulle være avvik, vil det like fullt være interessant å se forholdene i lys av hverandre.

Det er ikke bare forholdet mellom herre og tjener som er interessant i lys av denne litterære tradisjonen. Det er også interessant å se romanenes strukturelle og tematiske oppbygning i sammenheng med andre romaner i tradisjonen. Til tross for ulikheten i omfang har disse romanene elementer ved seg som jeg tror vil være nyttige og interessante å ta med seg inn i analysen av romanen til Bonfiglioli. Jeg ønsker å se om man kan se den samme strukturen, i tillegg til hva slags temaer som blir tatt opp, og på hvilken måte disse blir behandlet i romanen til Bonfiglioli.

Ut fra disse spørsmålene ønsker jeg å gjøre en intertekstuell lesning av Kyril Bonfigliolis roman *Don't Point That Thing at Me*, og undersøke romanens form, for å se på forholdet romanen har til historie, anakronistiske elementer, og det generelle forholdet til tid. Hvordan påvirker dette romanens tema og struktur, og hvordan kan Mikhail Bakhtins teori om karnevalisme, bidra til å belyse dette?

Først i oppgaven vil jeg vise hvilke forhold som ligger til grunn for min lesning av Kyril Bonfigliolis roman *Don't Point That Thing at Me*. Jeg vil først redegjøre for Bonfigliolis liv og forfatterskap, samt romanenes kritiske og akademiske resepsjon. Etter dette vil jeg presentere intertekstuell teori, anakronisme og Bakhtins begreper om karnevalisme, dialogisme og polyfoni.

I kapittel to vil jeg gjøre rede for den litterære tradisjonen Bonfiglioli er en del av. Han er i stor grad påvirket av sine litterære og kulturelle forgjengere, og det er derfor relevant å trekke en historisk linje for å vise hvor han er i dette landskapet. For å få de nødvendige analyseredskapene, redegjør jeg i grove trekk for utviklingen av denne tradisjonen.

Den litterære tradisjonen bærer med seg et perspektiv av tid og historie. Jeg ønsker å undersøke forholdet til tid og anakronistiske elementer. Et godt utgangspunkt for dette mener jeg vil være å se på forholdet mellom Charlie Mortdecai og Jock Strapp, og bruke det som utgangspunkt for se på anakronismer, samtidig som det belyser forholdet mellom Charlie og Jock som er relevant for den videre analysen.

I kapittelet etter dette vil jeg gjøre en intertekstuell analyse av romanen, hvor jeg går mer konkret inn i teksten og ser på forholdene som kommer til uttrykk i den, og hva slags funksjon de intertekstuelle referansene får. I denne delen ønsker jeg å ha fokus på romanens struktur og tematikk, og hvordan intertekstualiteten er med på å forme dette. For å gjøre denne analysen vil jeg gå ut og inn av teksten for å analysere enkeltdeler og så se hvordan dette henger sammen med romanens helhet og struktur.

## 1.2 Kyril Bonfiglioli: Liv og forfatterskap

Den britiske forfatteren Kyril Bonfiglioli ble født i 1928 i Eastbourne på sørkysten av England (Bonfiglioli 2001: 38). Bonfiglioli flyttet mye rundt i løpet av sitt liv og hadde store deler av livet dårlig kontroll på økonomien, og levde fra hånd til munn. Fem romaner er gitt ut i hans navn, hvor tre av dem blir ansett som hans hovedverk, og ofte bare blir omtalt som ”Mortdecai-trilogien”. Han var en mann med mange planer, og han levde et aktivt liv. Etter hans død fant man notater og brev som avslørte at han hadde mange skriveprosjekter og idéer for kommende bøker og noveller. Privat var han en sosial mann som likte å ha venner rundt seg. Han kategoriserte også seg selv som ”an accomplished fencer, a fair shot with most weapons and a serial marrier of beautiful women [...] abstemious in all things except drink, food, tobacco and talking [...] loved and respected by all who knew him slightly” (Bonfiglioli 2014b: i).

Bonfiglioli hadde en tung oppvekst i England og et ustabil familieliv, noe som i stor grad har preget hans litterære karriere. Hans far, Emmanuel, var av italiensk-slovensk opphav, og flyttet til England i 1914 for å kjempe mot Østerrike-Ungarn. På den måten møtte

han Kyrils mor Dorothy, og de to giftet seg og etablerte seg i Eastbourne, hvor han begynte å selge bøker i et antikvariat (Bonfiglioli 2001: 74). I 1943 døde moren, broren Christopher og søsteren Inez i et bombeangrep som traff like over bombekjelleren deres. Kyril var tilfeldigvis ute på det tidspunktet og ble derfor ikke truffet. Han måtte selv gå til farens antikvariat for å fortelle hva som hadde skjedd. I følge en kamerat av Kyril fra Oxford, skal farens reaksjon ha vært "If only it hadn't been Chris" (Bonfiglioli 2001: 40), men Kyril skal selv ha tolket det direkte mot seg selv: "If only it had been you" (Bonfiglioli 2001: 40). Dette preget forholdet mellom far og sønn i stor grad videre i livet. Dette ansente forholdet mellom far og sønn er noe som også kommer til uttrykk i Bonfigliolis litterære arbeid, og som blir en viktig del av protagonisten i romanene.

Bonfiglioli møtte mye motstand i livet, og han ble enkemann allerede i 1953, etter å ha vært gift i bare tre år. De hadde fått to barn sammen, og det yngste barnet var bare noen få måneder gammel da moren døde (Bonfiglioli 2001: 136). Seks år senere, i 1959, giftet han seg med Margaret. Hun mente det var svært ironisk at Bonfiglioli ofte ble omtalt som en person med mye penger, og at Kevin Jackson siterte Bonfiglioli i *The Oxford book of Money* (Jackson 1995: 297), ettersom hun mente personlig økonomi var en av hans dårligste egenskaper (Bonfiglioli 2001: 146). De bosatte seg i Oxford, og der åpnet han et galleri hvor han kjøpte og solgte kunst. Til tross for at han viste et stort talent for denne typen arbeid, hadde Bonfiglioli store problemer med å holde butikken gående økonomisk. Bonfiglioli var en drømmer, og romanene om Charlie Mortdecai, den rike adelsmannen som selger kunst, var nok et liv Bonfiglioli kunne tenke seg selv. Dette viser også hvor stor makt romanene hadde til å påvirke folks oppfatning, når mange forvekslet Bonfiglioli og romankarakteren Charlie Mortdecai.

I et forsøk på å skaffe seg en mer stabil økonomi overtok han i 1964 jobben som redaktør i, det som den gangen var et relativt lite magasin, *Science Fantasy* (Bonfiglioli 2001: 229). Bonfiglioli begynte i et lite blad, som utelukkende diskuterte science-fiction litteratur, men i løpet av sine få år i redaksjonen ble bladet mer omtalt og lesekretsen økte betraktelig. Det var på dette punktet Bonfigliolis skjønnlitterære karriere startet. Mens han arbeidet for *Science Fantasy*, skrev han flere noveller, og han begynte å arbeide på historien om Charlie Mortdecai.

I 1969 gjorde han det slutt med Margaret og flyttet til Lancashire, sammen med sin tidligere sekretær i galleriet, Judith Todd. Det var mens han bodde sammen med henne, i 1973, at han fullførte sin første roman *Don't Point That Thing at Me*. Romanen gav ham en viss form for inntekt, men ble aldri særlig populær, og han drakk stort sett bort de pengene

han tjente. Selv om han aldri giftet seg med Judith var det et tungt og vondt brudd da forholdet gikk mot slutten.

For å spare penger flyttet Bonfiglioli til Jersey i den engelske kanal, på grunn av det gunstige skattesystemet. I 1976 gav han ut en ny roman om Charlie Mortdecai, *Something Nasty in the Woodshed*. Denne romanen forholder seg i liten grad til hendelsene i den første romanen, og gir ingen svar på hva som har hendt i perioden mellom de to romanene. Det er først i 1979 da Bonfiglioli gir ut romanen, *After You With the Pistol*, at han redegjør for hva som hendte med Charlie Mortdecai i perioden mellom den første og andre romanen. Selv om den ble gitt ut i ettertid, blir den regnet som bok nummer to i Charlie Mortdecai trilogien. På Jersey flyttet Bonfiglioli inn sammen med en enke på sin egen alder. Han giftet seg aldri med henne heller, men bodde hos henne på Jersey til han døde av levercirrhose i 1985 (Bonfiglioli 2001: 137).

I løpet av sin levetid gav Bonfiglioli ut fire bøker. Tre av dem handlet om Charlie Mortdecai, og den siste, *All The Tea in China*, handlet om Mortdecais forfedre. Bonfiglioli hadde flere litterære prosjekter planlagt, og etter hans død fullførte Craig Brown et av hans ufullendte verk og gav det ut i 1999. I tillegg til den hadde han planlagt å skrive flere bøker for å knytte sammen historien mellom *All The Tea in China* og romanene om Charlie Mortdecai (Bonfiglioli 2001: 198). Disse historiene ble det aldri noe av, men Bonfigliolis ekskone Margaret, redegjør for notatene til disse prosjektet i boken *The Mortdecai ABC: A Bonfiglioli Reader*.

### 1.3 Kritisk og akademisk respons

Serien om Charlie Mortdecai ble aldri en stor suksess verken i sin samtid eller senere. Til tross for de manglende lesermassene blir serien ofte omtalt som et kultfenomen (Fowl 08.08.2010), og har blitt anbefalt av skribenter som Stephen Fry, Craig Brown, Julian Barnes, og han har blitt referert til som ”The excellent Kyril Bonfiglioli” i etterordet til *The Gun Seller* av Hugh Laurie (Laurie 1998: 348).

Bøkene blir med jevne mellomrom hentet frem igjen og kommer ut i nye opplag, til tross for en relativt liten lesekreis. Det virker som Bonfigliolis romaner har overlevd tidens tann ved et rent lykketreff. Helt tilfeldig fant forleggeren Simon Pattifar en utgave av *Don't Point That Thing At Me* en kveld han lette etter noe å lese (Bonfiglioli 2001: IX), noe som



førte til at han gjennom forlaget Black Spring Press, publiserte tre Mortdecai-bøker i ett bind under tittelen *The Mortdecai Trilogy* i 1991. Senere tok Penguin over publiseringen av Bonfigliolis bøker. Gjennom dette arbeidet fant Simon Pattifar ut at Kyrils ekskone, skribenten Margaret, hadde flere av Bonfigliolis brevvekslinger og ufullendte verk. Han spurte da henne om ikke hun ville sette sammen en Bonfiglioli-reader, og skrive litt om sin eksmanns liv og forfatterskap.

Samtidig som dette arbeidet pågikk, ble Craig Brown kontaktet med forespørsel om å ferdigstille en av Bonfigliolis ufullendte romaner, *The Great Mortdecai Moustache Mystery*. Denne boken ble ferdigstilt i 1999, og *The Mortdecai ABC: A Bonfiglioli reader* ble publisert i 2001. Dette skapte en viss interesse for bøkene, uten at det ble de store salgene denne gangen heller. I kjølvannet av dette ble også trilogien publisert igjen på begynnelsen av 2000-tallet, denne gangen i enkeltbind og enda en ny utgivelse fant sted i 2014 med omslagsillustrasjoner av Luke Pearson.

Verket har ikke tidligere blitt omfattet av akademiske studier og er også svært lite omtalt i andre litterære sammenhenger. Peter Skinner skrev i 2007 en artikkel i *ForeWord* hvor han omtalte bøkene til Bonfiglioli. Bonfiglioli fikk også i 2010 plass nummer 56 på *The Independents* liste over glemte forfattere. Den kanskje mest omfattende artikkelen er skrevet av Leo Carey for *The New Yorker*, hvor han redegjør for Bonfigliolis liv og forfatterskap. Felles for disse utgivelsene er at de trekker frem Bonfiglioli som en glemte forfatter som fortjener å bli løftet frem i lyset igjen. All omtalen om han setter fokus på hvor vanskelig liv han hadde, og hvor mye glede han uttrykker gjennom bøkene sine.

## 2 Teoretiske rammer

I dette kapittelet vil jeg å gjøre rede for det teoretiske og metodiske rammeverket for hvordan jeg skal lese og analysere romanen til Kyril Bonfiglioli. Jeg belyser intertekstualitet som begrep og hvordan det kan brukes som lesestrategi. Jeg ser også på en del begreper som er brukt av Mikhail Bakhtin, som jeg mener er nyttige redskaper til å belyse Bonfigliolis roman.

### 2.1 Intertekstualitet

Litterære tekster har til alle tider inneholdt forbindelser til andre tekster. Forekomsten av dette fenomenet er like gammelt som litteraturen selv. I lesningen av en tekst går vi inn i skriften for å trekke ut en mening og skape fortolkning. Selv om denne tanken på lesing av tekst og leting etter mening fremstår som åpenbar for oss, er det viktig å være klar over hva som ligger til grunn for hvordan vi leser og skriver tekst. Graham Allen understreker i innledningen til sin bok *Intertextuality* hvordan litterære verk er historisk bygget opp rundt systemer, koder og tradisjoner som er etablert av tidligere verk (Allen 2011: 1). Alle verk er på denne måten knyttet sammen i et nettverk av henvisninger til hverandre og preget av hva som er skrevet tidligere. Hvordan vi leser tekst, er preget av teksttradisjonens utvikling og kulturelle forståelse. Å lese blir på denne måten en prosess hvor man beveger seg fra nåtid og bakover i historien, mellom tidligere produserte tekster, altså en intertekstuell lesing.

Selv om begrepet intertekstualitet er et de fleste forstår, og selv om premissene ofte virker åpenbare, er det viktig å vite at begrepet ikke er uproblematisk. Det finnes ulike forståelser og det er slettet ikke entydighet rundt begrepsforståelsen. Graham Allen skriver at en definering av begrepet er et prosjekt som er dømt til å feile (Allen 2011: 2). Etersom begrepet i seg selv er såpass flertydig og vanskelig å fastsette, vil det være nødvendig å presisere hvordan begrepet vil bli anvendt i denne oppgaven. Det vil da være naturlig å begynne med en kort begrepshistorikk for å sette det i perspektiv.

Til tross for at fenomenet er like gammelt som litteraturen selv, er begrepet intertekstualitet relativt nytt. Graham Allen redegjør for opprinnelsen til begrepet og peker på kretsen rundt det franske litterære tidsskriftet *Tel Quel*, på slutten av 60-tallet. Fremtredende bidragsytere der var skikkelser som Julia Kristeva, Roland Barthes og Michel Foucault (Allen 2011: 31). Denne bevegelsen var sterkt preget av lingvisten Ferdinand de Saussure og

overgangen mellom strukturalisme og poststrukturalisme (Allen 2011: 9). Spesielt her var Saussures teori om tegnets tosidighet. På den ene siden har man tegnets signifikant og på den andre tegnets signifikat, altså tegnets lydbilde og tegnets mening. Han mente det var en arbitrær sammenheng mellom ordlyden og ordets mening. Videre snakket han om *langue* og *parole*, som viser til henholdsvis det tilgjengelige språksystemet og lingvistisk kommunikasjon innenfor dette. Disse begrepene blir liggende som en instans mellom signifikant og signifikat. Språket får ikke mening i seg selv, men i kontrast til resten av språksystemet. Dette utgjør grunnlaget for den teoretiske retningen semiotikk, og dette ble mye debattert av bidragsyterne innenfor *Tel Quel* tidsskriftet.

Julia Kristeva skrev i 1980 essayet "Word, dialogue and novel", hvor hun forsøkte å kombinere Saussure teori med teorier til den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin. I dette arbeidet oppsto begrepet intertekstualitet for første gang. Spesielt hos Bakhtin er begrepet om dialogisme. Bakhtin ser på litteraturen som dynamisk og mener at all litteratur fungerer i dialog med tidligere litterære tekster, men også at et litterært verk vil endre natur i møtet med tekster som er skrevet i ettertid. Dialogen viser til ytringen gjort gjennom den litterære formidlingen, men også gjennom mottakerens bearbeidelse og oppfatning av det formidlede (Allen 2011: 19). Bakhtins dialogiske system står i diametral motsetning til Saussures lingvistikk. Saussure setter opp et litterært system som er preget av objektivitet og stabilitet, uavhengig av sosial kontekst, mens Bakhtin bruker talende subjekter. Kristeva trekker frem denne forskjellen i "Word, dialog and novel" og beskriver brytningen i idéene. Hun benytter seg av Bakhtins dialogiske prinsipp mot strukturalismen og lager et skjema hvor man har avsender og mottaker (dialog) på den horisontale aksene og tekst og kontekst (ambivalens) på den vertikale aksene (Allen 2011: 42). Kristeva ønsker her å vise hvordan det er uunngåelig at tekster krysser hverandre og utsettes for en gjensidig påvirkning. Et annet poeng som blir lagt frem, er at forfattere ikke skaper originale tekster, men heller at de samler sammen allerede eksisterende tekster i en ny form (Allen 2011: 35). Hun presiserer at litterære tekster og sosiale og kulturelle tekster består av det samme materialet og at de derfor ikke kan skilles fra hverandre. En litterær tekst vil speile dialogiske konflikter i samfunnet og tekster vil derfor kunne endre mening i forhold til disse konfliktene.

## 2.2 Mikhail Bakhtin: dialogisme og polyfoni

Julia Kristeva tok i senere tid avstand fra begrepet intertekstualitet på grunn av forvekslingen det hadde til kildestudier. Mikhail Bakhtin på sin side benyttet aldri begrepet selv, men teoriene hans kunne, slik som Kristeva antyder, sees som grunnleggende intertekstuelle. (Allen 2011: 16). Bakhtin mener at alle ytringer har en eller flere mottakere og at disse ytringene er dialogiske og at de er preget av tidligere ytringer (Allen 2011: 19). Han ser ytringene som bundet sammen i et nettverk av nåtidige- og samtidige ytringer, samt at ytringene er dynamiske og lar seg påvirke av fremtidige ytringer og kan endre betydning. Jeg ønsker i min oppgave å bruke denne tanken for å kunne se verket som en dynamisk enhet som kan kombinere fortidige, samtidige og fremtidige meninger i fortolkningen.

Nært forbundet med dialogismebegrepet kan man se Bakhtin snakke om begrepet polyfoni. I dette begrepet dreier det seg om hvordan flere stemmer virker sammen i litteraturen. Hos Bakhtin vil dette si at de forskjellige subjektene bak ytringene i teksten formidler sitt verdenssyn og sin mening, uten at noen av subjektene har en objektiv hierarkisk forrang (Allen 2011: 23). Jeg ønsker å bruke dette begrepet av Bakhtin fordi begrepet tillater at flere ting kan skje samtidig og jeg kan være i stand til å undersøke hva de forskjellige ytringene ønsker å si, hver for seg og sammen. Dette ser jeg på som et interessant grep i forhold til å skulle undersøke krysningen mellom forskjellige tider i litteraturen.

Dialogisme oppstår ikke bare gjennom det polyfone begrepet. Bakhtin bruker begrepet hybridisering om forskjellige ytringer hos en enkelt karakter. Dette kan da gjerne komme til uttrykk gjennom differanse i tid og sosialt rom (Allen 2011: 214). Jeg tror dette kan være interessant for oppgaven min når det gjelder å undersøke protagonistens ønske om å opprettholde den britiske adelige 1800-talls holdningen i et relativt moderne 1970-talls England. Det vil være interessant å se hvordan disse stemmene virker sammen og hva som skjer i dette møtet. Polyfoni og dialogisme vil stå sterkt i forhold til meningsproduksjonen i teksten og disse begrepene vil åpne opp for en undersøkelse av denne meningen.

## 2.3 Karnevalisme

Mikhail Bakhtins begrep karnevalisme ble til som en motkultur til den etablerte og anerkjente kulturen i samfunnet, da spesielt i middelalderen og renessansen (Lothe et al. 2007: 104). Tanken er at man kan undergrave det etablerte systemet gjennom karnevalets humoristiske og

kaotiske form. Han mener det er flytende overganger mellom kunsten og det virkelige liv, og at den flytende grensen mellom skuespillere og publikum skaper en demokratisk og anti-autoritær dimensjon med latteren som kjennetegn (Lothe et al. 2007).

I karnevalet blir strukturer oppløst og snudd på hodet. Man skulle gjennom det karnevalistiske kle seg ut, og gjennom det fornye sin sosiale skikkelse (Bakhtin 2003: 57). Bakhtin mente at man gjennom dette endret det sosiale hierarkiet. Man oppløser hierarkiet ved at ”*det opphøyde byttet plass med det lave*” (Bakhtin 2003: 57). Man skapte humor ved å la narren bli konge, og kongen bli narr. Dette kan man for eksempel se i Ludvig Holbergs *Jeppe på Bjerget*, hvor bonden Jeppe blir lurt til å tro at han er baron. Ved å løsrive seg fra orden og det rådende sosiale hierarkiet, kunne man møtes som likeverdige gjennom karnevalisme, og latter.

Dette skapte en ”motvekt til de krav middelalderens hierarki og orden gjorde på uforanderlighet og tidløshet” (Bakhtin 2003: 57). Det gamle skulle kastes ut og fjernes for godt. Det er fremtiden som står i fokus, og gamle konstitusjoner blir vraket til fordel for drømmen om en utopisk fremtid. For at en utopisk fremtid skal kunne bli virkelighet, må man kvitte seg med den rådende samfunnsstrukturen, som favoriserer uforanderlighet og tidløshet. Dette historieperspektivet, med fokus på fremtiden, skapte en folkelig latterkultur som tiltrakk seg hele folket (Bakhtin 2003: 59).

## 2.4 Anakronisme

Begrepet anakronisme viser til feil i den kronologiske tidslinjen i teksten. Dette begrepet viser til personer, hendelser eller gjenstander som er plassert i en annen tid enn de egentlig tilhører (Lothe et al. 2007: 8). I tilfeller hvor anakronisme forekommer, viser forfatteren et inkonsekvent forhold til den historiske kronologien. Dette kan være basert på uvitenhet, eller noe som er gjort som et bevisst valg.

I stykkene til William Shakespeare kan vi se et stort antall eksempler på anakronisme. Vi kan blant annet se det i stykket *Julius Caesar*, akt 2, scene 1: ”*Clock strikes*. Brutus: Peace, count the clock. Cassius: The clock hath sticken three” (Shakespeare 2004: 105). Selv om den mekaniske klokken fantes på Shakespeares tid, så fantes den ikke på Julius Cæsars tid, i år 44. Dette er et godt eksempel på dårlig research og hvor man viser manglende forståelse for den kronologiske tidsforståelsen.

Men man kan innenfor samme stykke se et annet eksempel på anakronisme med en helt annen funksjon, som i akt 1, scene 2: "[...] he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut" (Shakespeare 2004: 89). "Doublet" er en type jakke som var populær på Shakespeares tid, men dette plaget fantes ikke i romertiden, og er derfor ikke riktig plassert på den kronologiske tidslinjen. Dette kan sees som et tegn på dårlig bakgrunnsundersøkelse fra Shakespeares side, men denne feilen kan også ha en funksjon. Man kan tenke seg at Shakespeare brukte dette grepet for å bringe de to tidene sammen. Fordi avstanden mellom antikken og den britiske renessansen er stor, kan man sette inn anakronistiske elementer som bidrar til å skape forståelse for sosiale og kulturelle aspekter ved historien. En "doublet" kan si noe om mannens sosiale status, som var enkelt å relatere seg til for Shakespeares publikum i samtiden.

Feil i kronologien kan altså sees som tegn på dårlig research fra forfatterens side, men dette kan også være feil som er lagt til med vilje for å skape en effekt. Man kan skape en referensiell og assosiativ forbindelse mellom to tider. Dette vil kunne gi økt forståelse og kan bidra til å la oss se historiske tider i lys av hverandre. I forhold til begrepene til Mikhail Bakhtin, vil vi også kunne se at dette kan brukes som et komisk virkemiddel, noe jeg kommer til å diskutere videre i oppgaven.

### 3 Den litterære tradisjon

Kyril Bonfiglioli fremstår som svært bevisst den litterære tradisjonen og den historiske konteksten han skriver innenfor. Det kan derfor være interessant å kaste et blikk bakover i tid, for å se hva han er påvirket av og hva han har sett til for inspirasjon. Den bevisstheten han har rundt dette, gjør at han kan gå i dialog med tradisjonen og bruke materialet på en konstruktiv måte. Bonfiglioli selv henviser eksplisitt til P.G. Wodehouse' bøker om Jeeves og Wooster, og han viser også en sterk påvirkning fra Cervantes *Don Quijote*. Så hva slags tradisjon er det han er en del av? Hvilke meninger og forventninger skaper denne litteraturen? Og ikke minst, hvordan stiller han seg i forhold til dette?

Det er ikke uproblematisk å skulle plassere Kyril Bonfiglioli inn i en litterær tradisjon. Kritikere har vært uenige om hvor romanene er i det litterære landskap, og mener dette også er grunnen til at bøkene har hatt en manglende oppslutning. Leo Carey skriver i artikkelen "The Genuin Article: The Strange Case of Kyril Bonfiglioli" i *The New Yorker* at romanene er for humoristiske og ulogiske til å passe inn i krimsjangeren, og for mørke til å passe inn i den rene humorlitteraturen (Carey 2004). Å skulle plassere Bonfiglioli innenfor bestemte rammer vil nok være lite hensiktsmessig, men jeg ønsker å se på enkelte punkter i romanene hans og vise én historisk linje innenfor litteraturen han forholder seg til. Jeg ønsker å undersøke hvilke elementer som knytter dem sammen, hvordan de forholder seg til hverandre og hva slags dialog som oppstår.

Først og fremst har man forholdet mellom herre og tjener, som er et utpreget element i romanene. Dette fremstår som et sentralt tema, og sett i et litteraturhistorisk perspektiv er dette et forhold som blir brukt langt tilbake i tid. Innenfor enkelte forfatterskap fremstår dette forholdet både som et motiv og som et gjennomgående tema. Tjeneren som skikkelse har utviklet seg over tid, og tjenerens rolle fremstår på forskjellige måter. Tjeneren har også fått en sentral rolle i historiene når det gjelder å være en handlingsbærende figur og ofte en moralsk nøkkelfigur. Jeg ser det ikke som hensiktsmessig å redegjøre for hele det litteraturhistoriske forholdet mellom herre og tjener, men jeg ønsker å legge frem en grov skisse for å danne et bilde av utviklingen.

Utvelgelsen av romaner til dette kapittelet er gjort på følgende måte. Kyril Bonfiglioli er helt tydelig påvirket av P. G. Wodehouse, og skriver eksplisitt i *Don't Point That Thing at Me* at Jock er basert på Wodehouse' karakter Jeeves. Margaret Bonfiglioli skriver også i *The*

*Mortdecai ABC: A Bonfiglioli Reader* at ektemannen var en aktiv leser av Cervantes' *Don Quijote* (Bonfiglioli 2001: 169). Dette plasserer Bonfiglioli tydelig innenfor en tradisjon. I disse romanene ser man et utpreget fellestrekk som er at de alle handler om forholdet mellom en herre og hans tjener. Mellom P. G. Wodehouse og Cervantes, står Charles Dickens, som kanskje den største forfatteren innen engelsk tradisjon, som også har skrevet historier om forholdet mellom herre og tjener. Jeg anser *The Pickwick Papers* som en viktig del av utviklingen av dette forholdet, og vil også undersøke den. Jeg vil begynne med å se tilbake på antikken for å se opprinnelsen og hvordan herre-tjener-forholdet utspilte seg der. Så vil jeg se på Cervantes' *Don Quijote*, Charles Dickens' *The Pickwick Papers* og P.G. Wodehouses bøker om Jeeves og Wooster.

Jeg håper ved denne gjennomgangen å kunne si noe generelt om denne type historier, hvordan de fungerer og hva de gjør. Jeg ønsker å se om det finnes paralleller som knytter dem sammen og som kan si noe om dem som helhet og hvordan dette stiller dem i lys av litteraturhistorien generelt. Hvor er disse bøkene i det litterære landskapet? Etter det vil jeg se på *Don't Point That Thing At Me* i lys av dette. Her vil jeg se hvordan denne romanen går i dialog med den nevnte tradisjon, og undersøke hvordan romanen stiller seg i historien og hvordan teksten fungerer i samtiden i lys av dette historiske samspillet.

### 3.1 Plautus

Det overleverte materialet fra antikken er begrenset og mangelfullt. Basert på hva som er tilgjengelig, er det naturlig å begynne med Plautus, ettersom han er en av de første komiske forfatterne som skriver med forholdet mellom herre og tjener som en del av historien. Han blir antatt å ha levd mellom 254-184 f.Kr, og tjue av stykkene man antar har vært skrevet av ham har overlevd tidens sensur (Haarberg, Selboe, og Aarset 2007: 92). Blant de overlevde stykkene finner vi blant annet *Mostellaria* (Skrømtet), *Menaechmus* (Brødrene Menaechmus) og *Pseudolus* (Løgnhalsen).

Aristoteles delte den antikke poesien opp i tre hovedkategorier: tragedier, komedier og episke vers. Videre deler Aristoteles opp diktningen i to deler. Han sier at tragediene handler om edle mennesker som gjør edle handlinger og at de har en tendens til å vise frem mennesker som bedre enn de egentlig er. Om komedien sier han at den viser frem mennesker



som verre enn de egentlig er. Karakterene i komedien viser frem enfoldige mennesker som gjør ukloke valg og handlinger<sup>1</sup> (Aristoteles 2008: 11).

Plautus skrev komedier, og de fremtredende karakterene i hans stykker var herren og tjeneren. Det er flere som peker på Plautus som den første til å bruke forholdet mellom herre og tjener som sentralt tema, og den første til å gi tjeneren en sentral rolle i handlingsutviklingen. Han blir sett på som den første som brukte tjeneren som en selvstendig og tenkende karakter som på mange måter er mer reflektert enn sin herre, og som på mange måter overgår ham. Plautus bruker tjeneren som en fremtredende og sentral karakter i flere av sine stykker, og spiller aktivt på forholdet mellom herren og hans tjener. Tjeneren spiller ofte en sterk karakter som er prinsippfast, reflektert og alltid vet hva som må gjøres. Tjeneren blir derfor ofte fremstilt som en intelligent karakter som herren vender seg til for å søke hjelp i vanskelige situasjoner.

I stykket *Pseudolus* møter vi Calidorus som er håpløst forelsket i Phoenicium. I dette stykket skjer det en del forviklinger i det Phoenicium blir solgt som slave og derfor står i fare for å forsvinne fra Calidorus. Han ser situasjonen som håpløs og søker så hjelp hos sin tjener Pseudolus i et forsøk på å forhindre at kvinnen i hans liv skal bli borte fra ham. Han trenger penger, og det fort, hvis ikke vil hun bli solgt og tatt fra ham. Pseudolus arrangerer så et narrespill for å få lurt tilbake slavejenta som Calidorus er så forelsket i.

Gjennom denne formen kommer noen av prinsippene vi kan lese om hos Bakhtin til uttrykk. Blant annet kommer karnevalismens elementer til syne. Her blir de hierarkiske strukturene snudd på hodet. Den som er stor skal bli liten og den minste skal bli størst. I disse stykkene er det herren som må vende seg til tjeneren for å løse problemene. Det er tjeneren som blir den sterke skikkelsen og den som ordner opp i problemene. De velstående og høye i det sosiale hierarkiet blir trukket ned og stilt i et dårlig lys som hjelpeløse. Å bruke en tjener i den antikke komedien, og gjennom den karakteren skape en inversjon av det sosiale hierarkiet, skaper en komisk effekt. Dette fungerer som en del av det komiske repertoaret i stykket og var en sentral del av den antikke komedien.

Philip Whaley Harsh skriver i sin artikkel ”The Intriguing Slave in Greek Comedy” om det han mener er de faktiske forholdene i den antikke litteraturen. Harsh viser til A.W. Gomme, som skrev om den antikke komedien. Gomme sier at det ikke før Plautus har vært en komisk tjener som har hatt kontroll over sin herre og hatt en sentral del i utviklingen av historien. I tillegg er herren hjelpeløs uten sin tjener og er avhengig av tjenerens bistand for å

---

<sup>1</sup> Episke vers er irrelevant for min analyse, og jeg velger derfor å ikke kommentere dette.

klare seg (Harsh 1955: 136). Gomme mener dette stammer fra den latinske komedien og da spesielt fra Plautus. Harsh på sin side forfekter påstandene til Gomme og viser til de gamle greske stykkene og kommer med konkrete eksempler hvor det er en tjener som essensiell for handlingsutviklingen. Mest sannsynlig var det ikke Plautus som fant opp den smarte tjeneren, men han videreutviklet den absolutt, og han har nok hatt stor påvirkning på senere litteratur som har benyttet seg av dette temaet.

Hvem som kom med det først, er egentlig ikke relevant, men det som er interessant, er å se de historiske sammenhengene. I Plautus stykke *Pseudolus* ser vi helt tydelige allusjoner til Hellas og den antikke diktningen ”Om jeg dør, blir du den verste skurken her i Athen” (Plautus 1965: 31). Handlingen i stykket er lagt til Athen og det kommer stadige påminnelser gjennom stykket i dialogene at hendelsene er lagt til Hellas, som for å minne publikum på at dette er et eventyr om en verden langt borte, og ikke det nære Italia.

Også de religiøse preferansene varierer gjennom stykket. De romerske gudene er i stor grad basert på de gamle greske gudene, men de er gitt nye navn og er blitt modernisert. Stykket er romersk med en handling som foregår i Hellas, og gudene fra de to stedene blir brukt i en ikke konsekvent kombinasjon. I starten av stykket arbeider man med de romerske gudene og snakker om Jupiter og Venus, og man snakker om Herkules, og ikke Herakles som er den greske skrivemåten. Men senere kommer det et utrop fra Calidorus: ”Stille, ved Zeus” (Plautus 1965: 15), som er en henvisning til gresk mytologi. Innimellom kommer det noen inkonsekvente innskytelser av gresk mytologi, som på ingen måte virker logisk, men som igjen gir et klart signal om hvor litteraturen har sin inspirasjon fra.

Den antikke komedien er bevisst sin egen sjanger og spiller aktivt på sin egen historie. Mye av humoren er bygget rundt refleksjon over egen konstruksjon, noe som for eksempel kommer frem i slutten av *Pseudolus*, hvor Simo spør Pseudolus ”Skal du innby publikum óg?” (Plautus 1965: 108). Man bryter illusjonen man har med publikum; det viser en selvbevissthet og minner publikum på at dette er fiksjon. Men det er ikke bare Plautus som skriver på denne måten, vi kan se den samme formen for selvbevissthet i stykket *Ranae* (Froskene) av Aristofanes. Det stykket åpner med at Dionysos’ tjener Xanthias kommer inn på scenen og spør sin herre om ikke han skal fortelle en vits for å få publikum til å le. Dionysos svarer at det i så fall ikke må være en vits på linje med det poetene Ameipsias, Lycis og Phrynichus skriver i sine stykker. Her lar Aristofanes karakterene sine være bevisst at de er med i en komedie og at de er tilskuere til det som blir fremført. Det er ingen tvil om at det er fiksjon. På samme tid refererer han også til andre forfattere innenfor samme sjanger. Han anerkjenner det som er skrevet tidligere, og tar avstand fra det for å skape noe nytt.

Det er enkelte viktige elementer som kommer frem i den antikke komedien. Som Aristoteles påpeker, handler det stort sett om en ung mann med høy sosial status. Det oppstår en konflikt og da gjerne med kjærlighet som tema, og det er den unge mannen som da er forelsket i en kvinne, og hun har lav sosial status. I komedien av Plautus er det forholdet mellom Calidorus og Phoenicium. Det er ikke da bare spørsmål om kjærlighet, men også om sosial tilhørighet. I den håpløse konflikten søker den unge mannen hjelp hos sin tjener. For å løse konflikten blir det satt i gang et narrespill bestående av løgner og illusjoner. Å løse konflikten er ikke det mest sentrale i historien, det overordnede er å gjennomføre løgnene og illusjonene. Målet blir en underordnet enhet som bare er tatt med i historien for å kunne gjøre rom for narrespillet. Innenfor disse rammene utspiller komedien sine vitser og morsomheter. Komedien er veldig bevisst seg selv og sin historie og spiller aktivt på dette for å skape morsomme poenger og historier.

## 3.2 Miguel De Cervantes

Som sagt er det mange romaner som spiller på forholdet mellom herre og tjener, og den forfatteren som kanskje er mest kjent for dette, er Miguel de Cervantes som skrev historien om Don Quijote og Sancho Panza. Historiene om Don Quijote ble skrevet mellom 1605 og 1615 og blir av mange høyt ansett i litteraturen. For å illustrere Cervantes' rolle kan man se til Harold Bloom, som skrev i *Vestens litterære kanon* at Cervantes "er den eneste mulige likemann med Dante og Shakespeare i den vestlige kanon" (Bloom 1996: 118). Cervantes var nyskapende i sin tid og har hatt stor påvirkningskraft på den senere litteraturen.

I Europa ble romanen som sjanger svært populær på 1700-tallet, og i løpet av 1800-tallet hadde den plassert seg som en av de mest populære sjangerne. Ettersom man ser på romanen som en relativt ung sjanger, er man også interessert i opprinnelsen. Rundt spørsmål om opphav er det stor uenighet og usikkerhet om hva man burde regne som den første romanen (Haarberg, Selboe, og Aarset 2007: 130). Det er vanlig å si at *Don Quijote* er den første romanen i den vestlige kanon. Dette er ikke en uproblematisk påstand, for flere andre bøker har også blitt nevnt i denne forbindelse. 1700-tallsromaner som *Robinson Cruose* av Daniel Defoe og *Pamela* av Samuel Richardson, blir også trukket inn i denne debatten. Men ikke bare senere romaner blir nevnt, man ser også bakover i tid og argumenterer for andre skjønnlitterære verk. Eksempelvis har vi den islandske kongesagaen *Njáls saga*, som er

skrevet i en prosaform som kan minne om den formen vi i dag kaller romanen. I antikken ble det også skrevet prosafortellinger som kan minne om romanen (Haarberg, Selboe, og Aarset 2007: 130). Men uavhengig om *Don Quijote* er den første romanen eller ikke, viser dette tydelig hvilken betydning Cervantes har i den vestlige litterære kanoen.

Om man setter *Don Quijote* opp mot andre romaner, ser man tydelig hvor store ulikheter det er internt i sjangeren. Fellestrekkene er ikke slående når man ser de store romanforfatterne sammen. James Joyce, Dostojevskij, Kafka og Woolf har helt ulike fremstillingsmåter, noe som gjør dem vanskelige å definere i et lignende system som Aristoteles skapte for sin samtidslitteratur. Hva var det da egentlig Cervantes gjorde som var så nytt for romanen som sjanger? Anthony J. Cascardi skriver i *The Cambridge Companion to Cervantes* at det var nettopp denne udefinerbarheten som kom ut av romanen *Don Quijote*. Cervantes skaper en polymorf sjanger som henter opp elementer fra den tidligere litteraturen og lar disse virke sammen i en ny form. Cascardi sier at Cervantes' roman er dynamisk og ikke statisk. Cervantes hybridiserer flere diskurser og på den måten skaper han egentlig ikke noe nytt, men viser hvordan man kan bruke det man alt har til å fremstille litteratur i en ny form (Cascardi 2002: 59). Cervantes' modernitet var å vise en ny måte å anvende den eldre litteratur til å fremstille nye litterære verk på. Cervantes har hatt stor påvirkningskraft på litteraturens utvikling og Kyril Bonfiglioli har hentet mye inspirasjon fra dette verket. Jeg vil derfor se helt kort på handlingen i *Don Quijote* for å se hva det er Bonfiglioli har blitt påvirket av.

Et viktig tema i *Don Quijote* er interaksjonen mellom litteratur og det daglige liv. I verket møter vi Alonso Quijano, som er en godseier i La Mancha. Han har en forkjærlighet for litteratur og da spesielt middelalderens ridderromaner. Alonso kjenner litteraturen godt, og et par spørsmål man kan stille seg om romanen, er hvor stor påvirkningskraft litteraturen kan ha og hvor grensene går mellom fiksjon og virkelighet. Alonso konstruerer en verden basert på hva det han har lest i ridderromanene, og bygger seg opp en livsstil som skal stå i stil til de store heltene han ser opp til. Han åpner seg for litteraturens illusjon og transformerer seg til ridderen Don Quijote av la Mancha, som han synes er et mer passende navn på en ridder (Cervantes 1989a: 33). Som forberedelse tørker han støv av en gammel rustning som han finner rusten og slitt, og han døper om hesten sin, som er en sliten gamp, til Rocinate (Cervantes 1989a: 32).

Forholdet mellom Don Quijote og Sancho Panza er et sentralt og viktig tema i romanen. Sancho Panza er Don Quijotes nabo og blir overtalt til å bli med på eventyr og være hans våpenbærer, med lovnader om å få tildelt en øy han selv kan styre, og leve i velstand. Et

sentralt og viktig tema i forholdet mellom de to, er ikke bare forholdet mellom to naboer eller venner, men spørsmål om galskap og tilregnelighet, illusjon og virkelighet. For hvordan fungerer dette forholdet mellom de to, og hvorfor forholder de seg til hverandre på denne måten?

De står begge i et gjensidig avhengighetsforhold som baserer seg på at Don Quijote trenger Sancho Panza for å fullbyrde illusjonen, mens Sancho Panza trenger Don Quijote for å tilegne seg en øy og et mer høyverdig liv enn det han allerede lever. Det er dette som blir bærebjelken i forholdet mellom dem. De går begge to inn i situasjonen med egne interesser i sentrum, og har forventninger om hva de skal få ut av det. Sancho Panza er på ingen måte en uselvvisk tjener som bare tenker på sin herres beste, han er i stor grad ute etter å forsvare sine egne interesser. Panza minner stadig sin herre på hva han har lovet å gi sin tjener: ”Pas nu endelig på, nådige herre og vandrende ridder, at I ikke glemmer at I har lovet mig en ø” (Cervantes 1989a: 73). Hele situasjonen begynner på mange måter som et spill. De ønsker på en måte å leve ut en fantasi, men det ligger også en oppriktig forventning om at det vil komme materielle goder ut av det.

Det er vanlig å se forholdet mellom de to som en dikotomi mellom fantasi og virkelighet, men etter hvert som historien utvikler seg, forsvinner disse skillelinjene. Don Quijotes galskap påvirker forholdet til Sancho Panza, og man får et svært interessant spill mellom de to. For selv om Panza er representanten for virkelighet, kan vi se at han lar sitt forhold til virkeligheten forsvinne i Don Quijotes galskap. Panza er fremdeles bevisst skillelinjene til en viss grad, men han forholder seg i mindre grad til dem. Han fulgte Don Quijotes kamp ”mens han av hjertet bad til Gud om at skjænke ridderen seier og med den en ø over hvilken han kunde gjøre sin væbner til statholder, slik han hadde lovet” (Cervantes 1989a: 89). Til tross for galskapen han tiltror Don Quijote, har han fremdeles tro på at Don Quijote kan vinne en øy til ham i slagene. Ved å gå inn som en del av illusjonen til Don Quijote gir Sancho Panza også slipp på en del av seg selv. Han går inn i rollen som Don Quijotes våpenbærer og legger bak seg bonden han er til vanlig.

Vi kan se i romanen hvordan forholdet mellom herren og tjeneren forandrer seg etter hvert som historien utvikler seg. Dette har i stor grad med hvordan de håndterer forholdet mellom virkelighet og fantasi. For en vanlig måte å se på Don Quijote og Sancho Panza er at de utfyller hverandre i dette perspektivet, hvor Don Quijote blir sett på som en idealist, mens Sancho Panza representerer realismen. Man kan godt se de to på denne måten, men vi må også ta med i betraktningen at Sancho Panza blir like mye trukket inn i illusjonen som Don Quijote. Sancho Panza blir ikke fremstilt som en intelligent og reflektert realist, og han blir

tatt inn i en rolle som en del av Don Quijotes galskap. Da Don Quijote oppsøker Panza, beskriver han Panza som ”en bonde i nabolaget, en bra mand, [...] men med overmåde litet salt i skallen” (Cervantes 1989a: 70-71). Vi ser at rollene mellom de to forandrer seg. Det er i utgangspunktet Don Quijote som er den lærde og beleste, mens Sancho Panza er en bonde uten noen form for utdanning. Disse rollene blir snudd på hodet i Don Quijotes oppdiktete verden, og det blir Sancho Panza som må bistå Don Quijote med kunnskap og refleksjon.

Cervantes karakteriserer Don Quijote som en som har lest mye skjønnlitteratur og som fortaper seg i den verden han finner i litteraturen. Han reiser så ut for å leve ut livene han har lest om, og leve som dragedreper. Harold Bloom trekker frem et interessant poeng i denne sammenheng i *Vestens Litterære Kanon*. For Don Quijote er ikke en narr og han er ikke gal. Han lever seg inn i litteraturen. Han spiller den litteraturen han har lest, han spiller at han er en omreisende ridder. Som Bloom påpeker, er ikke spillet galskap, men en frivillig handling som Don Quijote tar på seg. Han skaper en illusjon av litteratur rundt livet sitt og hever seg selv opp til en ideell tid og et ideelt sted. Han opprettholder illusjonen i frihet, men da han blir slått, gir han opp spillet, vender tilbake og dør (Bloom 1996: 123). Cervantes viser oss litteraturens rolle og hvordan litteraturen i overført betydning virker på oss. Vi lar oss villedde inn i en kontrollert illusjon hvor vi kan drømme oss bort i en kontrollert galskap. På mange måter er det Sancho Panza som er den gale, for når illusjonen blir brutt og Don Quijote gir opp, er det Panza som ønsker å beholde illusjonen (Cervantes 1989b: 528). Gjennom hele stykket minner Cervantes oss om at dette er fiksjon og ikke virkelig, og skaper på den måten bevissthet rundt illusjonene.

Eksempelvis kan vi se på slutten av kapittel åtte. I dette kapittelet går Don Quijote inn i en moralsk kamp med Biscayeren. Da de to hever sverdene mot hverandre, klare til å hugge hverandre ned, avbryter forfatteren og kommer med en lengre avbrytelse uten å fortelle hva som skjedde videre med Don Quijote (Cervantes 1989a: 83). I tillegg til å minne oss på at dette er en fortelling og at det er en forteller som styrer historien, så viser det også hvilken makt fortelleren har over historien og at leseren er prisgitt fortellerens ønske om å fortsette historien.

Den høviske kjærligheten er sentral i ridderromanene og også noe Don Quijote tar hensyn til. Don Quijote sier selv i kapittel XIII: ”det er umulig at der kan findes vandrende ridder uten dame [...] det står fast, at man ikke har set en historie hvor det findes vandrende ridder uten elskovsforhold” (Cervantes 1989a: 111). Han sier videre at om det finnes riddere uten en kvinne, så må ridderen være en kjeltring og en tyv. Han peker seg ut en kvinne han

kan være hengiven til og som han kan henvende seg til i sine tanker på slagmarken, og som han kan kjempe for. For Don Quijote blir dette Dulcinea.

For å illustrere illusjonen Don Quijote har av verden rundt seg, kan man sammenligne beskrivelsene Don Quijote og Sancho Panza har av Dulcinea. Don Quijote beskriver henne som en prinsesse som er uskyldsren og hvit. Han beskriver henne som vakker og med en mild vennlighet (Cervantes 1989a: 112). I motsetning til dette ser vi at Sancho Panzas beskriver henne med mer maskuline trekk. Han legitimerer også påstanden sin ved at han kjenner henne godt. Sancho bruker mer fysiske karakteristikk om henne og snakker mer om hvordan hun opptrer som person heller enn hvordan hun ser ut:

*[...] jeg kan fortælle at hun kan kaste jernstang omkap med den sterkeste gut som fins i hele landsbyen. Herre jemini, det er jenta si det, fast i skrotten, og med hår på, og hun kan nok holde i ørene en hvilkensomhelst vandrende eller vankende ridder som fik hende til kjærring! (Cervantes 1989a: 112).*

Helt fra begynnelsen av romanen fremstår Dulcinea som en symbiose mellom det høyverdige og det lave. Denne blandingen kommer blant annet til uttrykk gjennom Sancho Panza som forsøker å korrigere Don Quijotes illusjon, men det kommer også til uttrykk gjennom Don Quijote selv. For til tross for at han har skapt et høyverdige bilde av henne som noe mer enn det hun egentlig er, er det fremdeles et underliggende ønske om henne som en virkelig person. Han viser bevissthet om hennes egentlige stilling i livet: ”Ikke langt fra hans egen eiendom bodde en ung bondepике, som så godt ut og som han en tidlang hadde været forelsket i, uten at piken hadde visst om det eller lagt merke til det. Hun het Aldonza Lorenzo” (Cervantes 1989a: 34). Det er tydelig at begge disse fremstillingene henger sammen, selv så ulike de er. Hun blir en del av hans konstruksjon av en ny verden hvor helt andre regler gjelder.

### **3.3 Charles Dickens**

Charles Dickens revolusjonerte bokmarkedet i England, og var på mange måter den som gjorde den britiske romanen populær. Romanene til Dickens ble publisert som føljetonger; små billige hefter en gang i måneden. Formatet gjorde verkene tilgjengelig for hele det romanlesende publikum i alle samfunnslag. Dickens strakte seg ut til hele folket og favnet

alle med humor og samfunnskritikk. Han parodierer og kritiserer overklassen så vel som arbeiderklassen, og for å skape følelser rundt emnene angrep han problemstillingene med sentimentalitet og melodrama.

Forbindelsen mellom Dickens og Cervantes er ikke nødvendigvis åpenbar, men likevel kan man tydelig se forbindelse mellom dem. Så på hvilken måte viderefører Dickens arven etter Cervantes og hvordan stiller den type fortelling seg i 1800-tallets London?

Charles Dickens begynte sin karriere som journalist for avisen *Morning Chronicle*, og gav i 1836 ut boken *Sketches by Boz*, hvor han trykket stykker og skisser fra journalistikken. Denne boken fikk en viss kommersiell suksess som førte til at forlaget Chapman & Hall kontaktet ham i forhold til et prosjekt. De ønsket å lage en føljetong basert på en rekke skisser av en herreklubb på søndagsjakt. Dickens ønsket å bli med, selv om han ikke hadde tro på prosjektet fra begynnelsen (Hanke og Fernández-Morera 2005: 143). Dickens mente det ikke var en god løsning å lage en serie basert på tegninger. Han selv mente det var en bedre idé å la tegningene følge historien og ikke omvendt. Etter relativt kort tid i prosjektet tok illustratøren livet av seg. Dickens benyttet denne anledningen til å ta over kontrollen over prosjektet, ansatte en ny illustratør og begynte å utvikle historien i sin egen retning (Hanke og Fernández-Morera 2005: 143-144). Grepene Dickens tok, var med på å utvikle prosjektet i en retning som skulle gjøre serien til en stor suksess. Dickens brukte tid på å finne formen til *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, og brukte mye tid på å eksperimentere seg frem til karakterenes potensiale og uttrykksform.

Samuel Pickwick er romanens protagonist, og han er grunnleggeren av Pickwick-klubben, som er en klubb for velstående menn, med det formål å fremmer nyttig lærdom. Mr. Pickwick er selv oppdagelsesreisende og naturforsker, som ønsker å ta til seg inntrykk og kunnskaper om verden og naturen, for å se naturen slik den virkelig er. Dickens har skrevet flere romaner hvor unge mennesker står i sentrum, men i *The Pickwick Papers* er det nysgjerrigheten overfor kunnskap som representerer det unge. Mr. Pickwick ønsker å møte verden med barns øyne, se den slik den virkelig er, med alle sine feil og mangler. Han har et oppriktig ønske om å møte mennesker fra alle samfunnslag for å avdekke manglende kunnskap og lære nye ting. Dette står i et motsetningsforhold til Don Quijote, som reiser ut i en verden av illusjoner på eventyr som ridder. De har forskjellig utgangspunkt for hvordan de oppdager verden, og det viser seg at de begge har problemer med å ta inn over seg og prosessere alle inntrykkene som skiller seg fra deres tidligere verdensoppfatning.

De strukturelle rammene rundt *The Pickwick Papers* og *Don Quijote* har visse likhetstrekk, til tross for differanser i verdensoppfatningen. Romanene kan sees i retning av



dannelsesromanens form, som Dickens i senere tid leverte klassiske eksempler på. *David Copperfield* (1850) er et eksempel på denne formen. Dannelsesromanens form er ofte karakterisert ved at unge mennesker går gjennom en reise bort fra hjemmet, ut i verden og tilbake igjen til hjemmet. I løpet av denne bevegelsen skal protagonisten ha gjennomgått en dannelse og tilegnet seg kunnskaper som har gjort vedkommende til et opplyst, dannet og voksent menneske.

Hos både Dickens og Cervantes handler begge romanene om eldre menn av en høyere sosial stand, som på hver sine måter reiser ut i verden på eventyr. De har begge et fordreid syn på verden og er villedet av de sosiale rammene de lever under. I møte med den verden som er utenfor deres sosiale og geografiske rekkevidde, blir de henstilt til det man kan kalle en ungdommelig uvitenhet og nysgjerrighet. Romanene har en dialektisk struktur hvor deres verdensbilde blir stilt på prøve, og de må ta stilling til hvorvidt de skal justere kunnskapen de allerede besitter.

Den uvitenheten protagonisten viser overfor verden, er noe Dickens aktivt bruker i sin roman. Protagonisten blir stilt overfor en verden han selv er ukjent med, som tillater at han kan oppdage verden på nytt. På den måten får man et utenforstående perspektiv som tillater ham å stille spørsmål ved praksisen innenfor samfunnet. Denne samfunnskritikken kommer sterkt til syne i *The Pickwick Papers*. Dickens var ikke aktiv politiker, men han var sosialt aktiv med reformarbeid og ønsket å peke på problemer i samfunnet. En måte han gjorde dette på, var å sette karakterene sine opp i like vanskelige og urettferdige situasjoner som de han observerte i samfunnet. Også i *The Pickwick Papers* gjør Dickens dette ved å la Mr. Pickwick bli konfrontert med det mørke i samfunnet, og la ham reflektere over det og prøve å forstå verdens urettferdighet.

Et av elementene i samfunnet Dickens kritiserer, var forholdene i gjeldsfengselet Fleet Prison. Fengselet var kjent for sin dårlige behandling av fangene, og det var mye motstand mot fengselet. Selv om Dickens mest sannsynligvis ikke var en eksplisitt årsak til det, ble fengselet lagt ned i 1844. Det var allerede misnøye mot fengselet, men Dickens' menneskelige fremstillinger av forholdene bidro muligens til å påvirke folkets syn på fengselet. Dickens var nok veldig bevisst sin rolle i samfunnet og visste nok godt hvordan han kunne påvirke gjennom litteraturen på et emosjonelt og realistisk plan. Mens Don Quijote reiser ut og skaper problemer i en forholdsvis fredelig verden, blant annet ved å gjøre vindmøller til kjemper, reiser Mr. Pickwick ut i verden og ser hvor vanskelig verden faktisk kan være i seg selv.

Man kan se en analogi mellom *The Pickwick Papers* og *Don Quijote* når man ser hvordan Dickens utvikler sitt verk. Utgangspunktet til Dickens var ikke å lage et verk i tradisjonen etter Cervantes, men etter at han tok over prosjektet begynte han gradvis å bevege seg i den retningen. I føljetongens fjerde utgivelsen, som tilsvarer romanens kapittel 12 introduserte Dickens Sam Weller for leserne. Sam er en ung cockney Mr. Pickwick arrangerer som sin tjener. Det virker ikke som Dickens har hatt store planer for Sam Weller da han introduserer ham i historien første gang. I begynnelsen hadde han en mindre rolle og var lite til stede i historien. Fordelen til Dickens var romanens format. Ettersom han gav ut et par kapitler i måneden, kunne han hele tiden se responsen fra leserne, noe som bidro til å styre fortellingen i en retning av det leserne likte. Forholdet mellom Mr. Pickwick og Sam Weller ble svært populært. Man kan da se at rollen til Sam Weller blir større, og forholdet mellom de to blir mer sentralt for historien. De to utvikler et nært vennskap, og blir som to motpoler til hverandre. De blir på mange måter selve symbolet på linken til Cervantes bok om *Don Quijote* og *Sancho Panza*.

Sam Weller fremstår som en motsetning til Mr. Pickwick på flere måter. De har forskjellig sosioøkonomisk bakgrunn, fysisk fremtoning og kognitive evner. Sam kommer fra fattige kår og innehar førstehåndsopplysninger om den lavere sosiale standen i London. Han er ikke ukjent med korrupsjon og uærlig spill i det politiske liv og viser god forståelse for spillet som foregår bak kulissene i politikken. Til gjengjeld viser han seg uvitende i forhold til livet Mr. Pickwick lever, og stiller ofte spørsmål ved sin herres fremtoning og atferd. Forholdet mellom de to blir da en måte å kunne stille kritiske spørsmål og presentere ulike syn på problemer og situasjoner i samfunnet på. At to mennesker fra ulike sosioøkonomiske miljøer ser og drøfter de samme tingene, og kan fremlegge sine syn og belyse dem fra ulikt ståsted, gjør at flere tanker og idéer kan virke sammen. Dette var ikke utgangspunktet Dickens hadde da han begynte å skrive, men noe som historien vokste til å bli. På den måten ble den også mer lik verket til Cervantes.

Selv om man kan se enkelte likheter mellom de to historiene, er det også vesentlige forskjeller det er verdt å merke seg. *Don Quijote* lever i en illusjon og reiser ut i et virkelighetsnært Spania for å kjempe mot fantasier og oppdiktete problemer på veien. *Don Quijote* ønsker å kjempe mot problemer i samfunnet som egentlig ikke eksisterer. Mr. Pickwick, på sin side, lever i et idealsamfunn hvor han er skjermet fra deler av samfunnet. Man kan på ingen måte si at Mr. Pickwick lever i et realistisk England selv om han ikke lever i en oppdiktet verden. Han har grunnlagt Pickwick-klubben og forholder seg til verden innenfor klubbens trygge rammer. Han har konstruert et samfunn, og lever i en verden som i

stor grad svarer til hans forventninger, men det er like fullt en faktisk, fysisk verden. Don Quijote dikter opp de elementene han ønsker å ha i sin verden og skaper et ideal, mens Mr. Pickwick har ekskludert fra sitt samfunn de tingene han ikke ønsker å forholde seg til. Det Mr. Pickwick så gjør, er å reise ut i verden for å bli konfrontert med det han har stengt ute, og for å utvide og bekrefte sin kunnskap. Sammen med Sam Weller blir han konfrontert med en virkelig verden, i sin fulle utstrekning, som ikke svarer til hans forventninger i sitt idealsamfunn.

I samfunnskritikken Dickens fremstiller i romanene sine, benytter han seg av en svært realistisk fremstillingsmetode som får folk til å føle og reflektere over emnene han skriver om, men dette fraviker han i stor grad fra i fremstillingen av kvinner. Romanen er i utgangspunktet sterkt preget av et maskulint miljø, som fremstiller forholdene i en herreklubb hvor mennene har isolert seg fra kvinnelig selskap. Det er svært få kvinner med i romanen, og de som er med, blir ofte brukt som elementer i historien snarere enn som realistiske fremstillinger av mennesker. Man møter enten unge og pene piker, eller gamle og fryktinngytende damer. De blir altså enten fremstilt som unge og søte objekter eller som komiske elementer. Kvinnene i romanen mangler i stor grad den realistiske fremstillingen som menn i større grad blir fremstilt med. Dette er noe vi også kan se fra *Don Quijote*, hvor Dulcinea blir fremstilt mer som en idé, en tanke om en kvinne i det fjerne. Don Quijote ser ikke på Dulcinea som et realistisk mål, ei heller et mål han ønsker å nå. Kvinnen er der som en perifer tanke uten å ha noe hun skulle sagt, og uten å ha noe konkret med historien å gjøre. Man kan se dette mot middelalderens høviske kjærlighet, hvor kjærligheten og kvinnen ble sett på som edel og ren når den var fremstilt i en uoppnåelig form.

Sam Weller blir representanten for en ambivalens i *The Pickwick Papers*, og han er representanten for den virkelige og realistiske verden. Han beskytter Mr. Pickwick fra den verden som er utenfor Pickwick-klubben og hjelper Mr. Pickwick i dette møtet. Weller er dermed representanten for en mørkere og mer realistisk verden, og lever derfor i en kontrast til idealverdenen Mr. Pickwick har skapt for klubben sin.

Vi kan lese dette opp mot tematikken i *Don Quijote*. Cervantes spilte på forholdet mellom litteratur og virkelighet. Virkeligheten er ikke nødvendigvis et lystig sted, og det kan være ideelt å gå inn i en kombinasjon av virkelighet og fantasi. Romanenes hovedtema kan oppleves som spillet mellom virkelighet og fantasi. Verken virkeligheten eller fantasien fungerer godt i seg selv, men gjennom herre-tjener-forholdet får man en interaksjon mellom de to verdensfremstillingene som skaper et morsomt og interessant sted.

Denne interaksjonen er det dannelsesreisen i romanene handler om. Forholdet mellom virkelighet og fantasi blir satt på prøve, og man får stilt spørsmål rundt hvordan man oppfatter og lever i verden. Karakterene i romanen får stilt spørsmålstegn ved eget verdensbilde, og må justere og forholde seg til at forholdet deres blir utfordret av andre verdensfremstillinger.

Sam Weller er en fjern slektning av den antikke tjeneren fra sceneoppsetningene, samtidig som han stammer fra Cervantes' ridderroman. Weller deler det narrative perspektivet til Sancho Panza, og har på mange måter den samme rollen i fortellingen. Men Weller har i større grad enn Sancho en komisk rolle som knytter ham til de antikke dramaene. Som jeg snakket om tidligere, går Sancho Panza på mange måter inn i illusjonen til Don Quijote og blir selv en del av illusjonen. Sam Weller får i større grad rollen som bindeleddet mellom Mr. Pickwicks verden og den virkelige verden utenfor herreklubben. Sam forutser problemene Mr. Pickwick kan komme til å møte på sine oppdagelsesferder, og arbeider for å forhindre sin herre i å komme i vanskeligheter. Sam blir på disse måtene en viktig brikke i Dickens' roman.

Det er interessant å se *The Pickwick Papers* i lys av verkets posisjon i dagens samfunn. Dickens' prosjekt var å produsere tekst til massene, og i Dickens' samtid var romanen et lavkulturelt litterært alternativ som formidlet litteratur til den lesende middelklassen. Fortellingene ble solgt for en billig penge i kiosker og må anses som en del av det vi i dag refererer til som trivillitteratur. Litteraturen fikk stor oppmerksomhet i sin samtid og med humor og samfunnskritikk klarte den å nå hele det litteraturlesende publikum. Dickens er et eksempel på litteraturen som har tatt reisen fra billig, lavkulturell litteratur hvis formål var å underholde, til å bli en kanonisert klassiker man i høyeste grad tar på alvor. Dette skyldes i stor grad at romanens status har endret seg, og man anerkjenner kvalitetene i språket til Dickens. Selv om litteraturen var svært dagsaktuell i samtiden, har den likevel fanget noe tidløst, og klarte å stå igjen med en essens som er like aktuell i dag som da den ble publisert første gang. Dickens flyttet Don Quijote til England og utfordret ham med det britiske samfunn, politikk og rettssystem, og som det mest sentrale elementet i dette står Sam Weller. Forholdet mellom herre og tjener var for Dickens essensielt, og en av hovedgrunnene til populariteten han oppnådde ved *The Pickwick Papers*.

### 3.4 P. G. Wodehouse

Litteraturen til Wodehouse viderefører i stor grad tradisjonen etter Dickens. Han bruker de samme litterære virkemidlene, og i praksis forholder han seg til det samme publikummet som Dickens, altså den arbeidende middelklassen. Men samtidig må vi spørre oss på hvilken måte Wodehouse gjør dette?

Wodehouse skriver nostalgisk på flere punkter, noe som gjør det relevant å se hvordan denne nostalgien blir praktisert. Det vil være interessant å se hvor vidt nostalgien stagnerer den litterære utviklingen, eller om litteraturen også her blir fornyet og utvikler seg. Et viktig spørsmål er hvorfor man benytter denne nostalgien, og hvordan den fungerer som litterært virkemiddel. Hvordan stiller Wodehouse seg i forhold til sine forgjengere, og hvor står han i samtiden? Utvikler han den litterære tradisjonen videre?

Wodehouse er en av de mest leste komiske forfattere på 1900-tallet. Han hadde en lang og aktiv karriere som forfatter med høy produksjon. Han debuterte i 1902 ved å skrive korte stykker i skoleaviser (Hall 1974: 7). Dette var enkle små historier og dikt som reflekterte over livet som skolegutt i samtiden. Karrieren fortsatte over en imponerende lengde og gjennom vanskelige tider. Frem til 1974 hadde han produsert over nitti bøker, førti skuespill og over tohundre noveller. En stor del av verkene han produserte, fremstiller forholdene og livet i Drone-klubben og på Blandings Castle. Miljøet i disse romanen skiller seg fra miljøet i samfunnet for øvrig, og karakterene som skildres, syntes å stamme fra en annen tidsånd. Litterært sett er det interessante å undersøke dette valget av sosioøkonomiske forhold og det spesielle miljøet Wodehouse har valgt å fremstille sine historier innenfor, for å se hvor verket står i det litterære landskapet.

For å forstå dette valget av sosial ramme for fortellingene, må man se hvor Wodehouse selv var historisk. Etter å ha vokst opp på slutten av 1800-tallet og debutert som forfatter på begynnelsen av 1900-tallet, ble han som mange andre sterkt påvirket av krigen.

Wodehouse var ung gjennom første verdenskrig og opplevde hvordan verden lot seg endre. Man kan si at verden mistet sin uskyldighet under den første verdenskrig. Noe nytt hadde kommet inn i verden og i stor grad visket ut de sosiale skillene. Alle var like i krigen og man fikk tanker om en ny fremtid med mer likhet. Denne følelsen var todelt og tankene blandet. For samtidig som man drømte om en ny og lys fremtid, tenkte man tilbake på den tiden før krigen da verden enda var fredelig og uten bekymring. Det var på denne tiden Wodehouse startet å skrive seriene sine om Blandings Castle og livet i Drone-klubben.

Wodehouse skrev sin første bok om Blandings Castle, *Something fresh*, og sin første novelle om Jeeves og Wooster, *Extricating young Gussie*, i 1915. At disse historiene dukket opp på dette tidspunktet, kan sees i klar sammenheng med situasjonene i verden for øvrig. I etterkant av første verdenskrig kom det en stor depresjon over Europa, og en av følelsene Wodehouse spilte på i sine fortellinger, var en følelse og en drøm om den uskyldige verden før krigen. Historiene hans blir da lagt til en edvardiansk tid hvor man følger medlemmer av den engelske øvre middelklassen. At Wodehouse setter historiene til den edvardianske tiden, må sees som et nostalgisk grep mot en tid som var fri fra den store lidelsen man følte i etterkant av første verdenskrig. En utopisk fremstilling av en verden som er fri for ondskaper, frykten og usikkerheten som hadde kommet. Wodehouse skapte disse rommene utenfor den usikre sikkerhetspolitiske situasjonen i verden og gir sine lesere et sted hvor problemer blir fremstilt i en så banal forstand at de fremstår som ubetydelige og ufarlige, men fremdeles sterke nok til å skape spenning.

I forhold til utviklingen i litteraturen, kan vi si at det sosiale forholdet i Droneklubben er en overføring av forholdene Charles Dickens utviklet i Pickwick-klubben. Det Dickens brukte tid på å utvikle i sin serie, plukker Wodehouse opp og overførte til sin egen tid. Drone-klubben er en klubb for unge gentlemen som lever ut ungarlivet i et sosialt fellesskap hvor de kan komme sammen og spise og drikke i et beskyttet miljø, trygt borte fra resten av samfunnet. De verner om sine egne verdier uten å la seg affisere av samfunnet rundt. Det mest sentrale i denne tradisjonen hos Wodehouse, er historiene om Jeeves og Wooster. I disse historiene møter vi den unge Bertie Wooster som lever livet til fulle som ungar, mens han jobber hardt for å holde sine gamle tanter i sjakk, og holde unge kvinner på avstand.

Dette miljøet er sterkt dominert av menn og mannlige verdier. Bertie Wooster har stort sett sin nære venn og tjener Jeeves hos seg, og også i Drone-klubben omgås han bare menn. Drone-klubben er, i tillegg til å fungere som restaurant og vannhull, et sted hvor menn kan komme sammen og utføre meningsbrytninger. På lik linje med *The Pickwick Papers* ser man at menn er sentrale i historien også hos Wodehouse. Som hos Dickens fremstiller Wodehouse et miljø hvor de realistiske fremstillingene utelukkende blir tildelt mennene. Kvinnene følger det todelt mønsteret som man også finner hos Dickens. De er enten fremstilt som søte, unge objekter man kan gifte seg med, eller som gamle, komiske og fæle tanter som kommer med sin vrede.

Bertie Wooster er en ung mann, som til tross for tilsynelatende ikke å ha noe arbeid, har mange planer i hverdagen. Han er alltid opptatt og på farten for å gjøre ærend for sine

tanter eller sine venner. Han er en trofast venn som stiller opp og hjelper sine venner etter beste evne. Jeeves og Wooster fremstår som diametrale motsetninger, og gjennom det utfyller de hverandre i hverdagen.

Wooster er den aktive parten. Han er en handlekraftig mann som hele tiden arbeider for å få ting gjort. Han er en mann av øvre middelklasse og ønsker å vise seg som handlekraftig og herre over seg selv og sitt eget liv. Det er i slike situasjoner Jeeves må gå inn og ordne opp. Jeeves holder seg med hensikt i bakgrunn for å la Wooster leve ut sin fantasi om å være handlekraftig. Jeeves bidrar med sterkere kognitive ferdigheter som lar Wooster føle at det var ham selv som ordnet det, til tross for Jeeves' innblanding. Jeeves lar Wooster være herren, og går inn i spillet som hever ham som herre, samtidig som han øker sin egen integritet som tjener med evne til å ordne alle problemer. De utfyller hverandre og blir til sammen et helt menneske som er handlekraftig og mentalt kompetent til å finne løsninger på innviklede problemer. For Wodehouse presser hele tiden Wooster opp i vanskelige situasjoner som må ordnes på finurlig vis.

Problemene Jeeves og Wooster blir utsatt for i romanene, minner på mange måter om strukturene i krimlitteraturen. Historiene har en slags dialektisk form hvor de lever i en tilstand som blir utfordret tidlig i romanen, og som truer med å endre situasjonen. Et vanlig problem for Wooster er å komme i konflikt med kvinner, og da i form av at de ønsker å gifte seg med ham. Et annet eksempel kan man se i *The Code of the Woosters*, hvor Woosters tante Dahlia trenger hjelp til å skaffe en fløtemugge (Wodehouse 1975: 11). Dette er i utgangspunktet noe Bertie Wooster ikke har interesse av å gjøre, og Dahlia må presse ham til det med trusler om å fjerne materielle goder. Jeeves og Wooster jobber ikke for å få en personlig utvikling, de ønsker å bevare det som var før. De vil da tilbake til utgangspunktet, hvor livet er som det alltid har vært.

I litteraturen til Wodehouse er det høy forekomst av sitater fra tidligere klassisk litteratur. Blant annet har han høy forekomst av sitater fra Shakespeare. Dette er noe Sarah Säckel undersøker i *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*. I romanen *Jeeves and the Feudal Spirit* lar Wodehouse en av karakterene sine bruke følgende utsagn for å karakterisere en i romanen: "[...] He moons broodingly to and fro, looking like Hamlet. [...]" I saw her point, of course. No hostess wants a Hamlet on the premises." (Wodehouse 1954: 54).

Säckel påpeker hvordan Wodehouse bruker tragedien til Shakespeare i sine lystige komedier (Säckel, Göbel, og Hamdy 2009: 141). Vi kan analysere dette eksempelet i forhold til Stanley Fish sin metode om satiriske setninger, som han redegjør for i *How to Write a*

*Sentence: And How to Read one.* Fish sier at en metode for å skrive satirisk er ved å begynne med en mild påstand, som for eksempel at en person er lik Hamlet. Etter dette høyner man påstanden og gjør den mer eksplisitt (Fish 2011: 91). I dette tilfellet gjør man det ved å understreke hvor uønsket det er å ha en som Hamlet, og så bringe eksemplet til noe nært oss selv, som ved å vise til ens egen eiendom. Dette skaper en dualisme i teksten hvor man bruker en intertekstuell referanse fra en tragedie av Shakespeare og skriver den inn i en komedie. Man får da en dialog mellom Wodehouse og Shakespeare som bevarer begge historiene. Det tragiske vil fremdeles leve i henvisningen til Hamlet, men situasjonen hos Wodehouse vil være morsom. Hamlets opptreden som gal er fremdeles en tragedie, men i Wodehouse sitt univers vil det være ufarlig og komisk. Wodehouse hentet mye fra annen litteratur, men dette fikk ikke utelukkende virkninger i hans egne verk.

Wodehouse henter mye inspirasjon fra annen litteratur og kunst, men har også påvirket litteraturen i senere tid. Vi kan se at litteraturen har en dynamisk funksjon som ikke bare virker fremover i tid, men som også kan påvirke vårt syn på litteraturen som var før. Sir Arthur Conan Doyle skrev historiene om mesterdetektiven Sherlock Holmes på slutten av 1800-tallet. Historiene har avlet mange kjente sitater som lever videre i dag. Et av dem er ”Elementary, my dear Watson”. Problemet med dette sitatet er at Conan Doyle aldri skrev det. Ingen steder i historiene om Sherlock Holmes og Dr. Watson kan man lese dette utsagnet. Derimot brukte Wodehouse det begrepet i 1915, i historien *Psmith Journalist* (Wodehouse 1927: 159). Utsagnet fungerer som et satirisk virkemiddel hvor Psmith ønsker å påpeke en banal påstand fra Billy Windsor, og bruker da dette utsagnet for å understreke sitt poeng. Dette er første gang dette uttrykket blir brukt, og det har levd videre inn i vår tid. I dag er det få som stiller spørsmål ved hvor vidt dette faktisk er fra bøkene om Sherlock Holmes; uttrykket har blitt en del av historien i vår kollektive bevissthet og har på den måten blitt en sannhet. Her kan vi se dialogens makt. Ikke bare kan litteraturen spille på tidligere litteratur og gå i dialog med den, men, dialogen kan også gå tilbake og påvirke vår nåtidige oppfatning av verket.

### **3.5 Kyril Bonfiglioli**

Når man ser Kyril Bonfiglioli i lys av den litterære utviklingen jeg har redegjort for her, åpner bøkene seg, og lar oss også lese historiene om Charlie Mortdecai i et nytt lys. Det at



Bonfiglioli har en så stor grad av bevissthet rundt sjangeren han skriver innenfor, og at han har så stor bevissthet rundt den tidligere litteraturen, gjør at han kan leke med språket og de litterære virkemidlene.

Men å skulle sette en merkelapp på hva slags sjanger Bonfiglioli skriver innenfor, er vanskelig. Vi ser at han spenner vidt, og han tar godt for seg av virkemidlene og formene til flere. Også den litterære utviklingen jeg har redegjort for har mange variasjoner. Eksempelvis kan vi se på de ulike formatene. Plautus skrev komiske teaterstykker, Cervantes hadde en sen parodisk ridderroman, Dickens hadde sin samfunnskritiske romanføljetong og Wodehouse sin nostalgiske satire. Det man i hvert fall kan si med sikkerhet om *Don't Point That Thing At Me*, er at det er en roman, og fellesnevneren for alle disse bøkene er at de bruker humor som virkemiddel.

Det å bruke humoren som virkemiddel er et sentralt element for mange forfattere og noe man må ta alvorlig. Latteren er en viktig del av romanene til Bonfiglioli. Handlingen i *Don't Point That Thing At Me* kan fremstå som forvirrende, innviklet og banal på samme tid. Handlingen er også ganske absurd og til tider ulogisk. Men dette er ikke viktig. Som hos Wodehouse er handlingen for Bonfiglioli mest en nødvendighet og et virkemiddel som gir rom for å kunne spille ut morsomheter og vitser.

Bonfiglioli har i stor grad tatt opp tråden etter Wodehouse. I følge hans ekskones bok *The Mortdecai ABC: A Bonfiglioli Reader*, var han en ivrig leser av nettopp P. G. Wodehouse, og skal etter sigende være en samler av bøkene hans (Bonfiglioli 2001: 219). På lik linje med Wodehouse hensatte Bonfiglioli historien til edwardiansk tid i England, selv om det ikke skjer like eksplisitt i historiene om Mortdecai. For Charlie Mortdecai lever i et forholdsvis moderne England, men på et mentalt plan lever han i edwardiansk tid, og lager seg hele tiden en livsstil i forhold til dette. Den edwardianske tiden er blitt et symbol på den uskyldige verden som var før de store verdenskrigene. Bonfiglioli levde ikke selv på denne tiden, men bruker den i symbolsk forstand på lik linje med det Wodehouse gjorde. Dette blir symbolet på den problemfrie verden hvor man ikke trenger å bekymre seg og kan leve livet til det fulle.

Bertie Wooster levde i stor grad et beskyttet liv i Drone-klubben. Det er et sted hvor samfunnets regler ikke gjelder. Charlie Mortdecai er ikke like heldig i *Don't Point That Thing At Me*. Han har ikke en tilsvarende klubb hvor han kan søke tilflukt i et sosialt miljø. I den siste romanen om Charlie Mortdecai, *The Mortdecai Moustache Mystery*, besøker han sin gamle skole i Oxford, hvor det finnes en lignende klubb for nåværende og tidligere elever, men dette er mye senere. Dette er ikke tilfellet i den første romanen. Der gjemmer han seg i

sin egen edwardianske boble og lever et ganske ensomt liv, hvor han i stor grad er isolert fra verden rundt.

I denne isolasjonen er han allikevel ikke helt alene. Han har sin versjon av Bertram Woosters' Jeeves. Bertie Wooster var en ung mann av øvre middelklasse, og blir på alle måter overgått av sin tjener Jeeves, som fremstår både mer snobbete og mer intellektuell. Mortdecai har sin tjener Jock Strapp. Jock blir beskrevet som en anti-Jeeves (Bonfiglioli 2014b: 4). Han er en tidligere kriminell som nok kan sees mer i retning av Sancho Panza, i hvert fall i form av å være våpenbærer. Han er Charlies fysiske side som tar alle de tunge løftene, gjør de fysiske jobbene Charlie ikke orker, og han fungerer som livvakt til Mortdecai. Miljøet i romanen er utpreget maskulint og det totale antallet kvinner er på to. Disse to kvinnene har heller ikke store roller i romanen. Charlie Mortecai lever altså i et sterkt homososialt miljø i *Don't Point That Thing At Me*, noe som er symptomatisk for denne tradisjonen.

Kyril Bonfiglioli går i dialog med den tidligere litteraturen og gjør dette til en del av det språklige uttrykket. Han viser til den gamle gresk-romerske litteraturen, for eksempel Ovid, og han har et eksplisitt forhold til Wodehouse og viser til ham ved navn. Han bruker også Cervantes og Bibelen aktivt i teksten. På denne måten skaper han dialog og meningspolyfoni, noe jeg ønsker å se nærmere på senere.

Den historiske konteksten er viktig for å skape forståelse for hva dette verket inneholder. Etersom Bonfiglioli selv var så bevisst og opptatt av den historiske konteksten og den litterære tradisjonen, er det nødvendig å forstå hva som har skjedd tidligere for å se hva han forsøker å gjøre. Jeg vil bruke denne kontekstuelle redegjørelsen som et bakteppe for videre analyse og i lesningen av verket.

## 4 Forholdet mellom herre og tjener

Herren og tjeneren som en litterær duo har en lang tradisjon innenfor den litterære tradisjonen. Dette forholdet kommer også sterkt til uttrykk i romanen *Don't Point That Thing at Me*. Dette forholdet er brukt i en moderne tid og kan sees som et anakronistisk trekk. Det er derfor verdt å undersøke dette forholdet i lys av en historisk utvikling, for å se hvordan relasjonen mellom herre og tjener er i dag, sammenlignet med i tidligere tider. Jeg ønsker derfor å undersøke dette for å se hvordan dette forholdet fungerer og hva som muligens kan være motivasjonen til å bruke dette parforholdet som litterært virkemiddel.

Gjennom hele romanprosjektet til Kyril Bonfiglioli er det to karakterer som står sentralt i historien: Charlie Mortdecai og hans *valet* Jock Strapp. Mortdecai er villig til å gjøre alt som står i hans makt for å opprettholde familiens stilling som baroner over Silverdale, og Jock står parat ved hans side for å hjelpe til der det trengs.

Forholdet mellom herre og tjener blir i en moderne verden sett på som gammeldags og pompøst. Jeg vil derfor først se på Charlie Mortdecai og Jock Strapp som enkeltpersoner, for å se hva slags rolle de har og hva slags person de er, for så å se hvordan de to fungerer sammen. Hva slags problemer og hva slags muligheter ligger det i et slikt forhold? Og hvorfor er dette et nødvendig litterært trekk i en moderne roman?

### 4.1 Charlie Mortdecai

Charlie Mortdecai har den narrative føringen på historien og alt er en bekjennelse fra hans egen munn. Charlie er en gjennomført kynisk og narsissistisk karakter som gjør alt han kan for å sette sine egne behov foran alt annet. Det eneste som ser ut til å være hans motivasjon er å opprettholde og styrke sin egen økonomiske og sosiale posisjon. Familien hans er godseiere, og av den grunn innehar han en av de lavere, høyadelige titler. Han passer på mange måter inn i rekken av ensomme og velstående menn som er fremstilt gjennom hele litteraturhistorien. Til tross for tittelen han smykker seg med, er hans forhold til penger prekärt, og han lever stort sett fra hånd til munn ved å stjele og selge kunst. Likevel spiser han godt og reiser uanstrengt rundt i hele verden, og penger later aldri til å være et problem for ham. Han har utdannet seg ved Oxford, men man kan stille seg spørsmål ved hva som var

det akademiske utbyttet, ettersom han ikke ser ut til å være skikket for et lovlig og skattebetalende arbeid.

Han gikk på hva han selv omtaler som en ”goodish second-rate Public School”, (Bonfiglioli 2014b: 4) uten å spesifisere videre hvilken skole det var. Vi vet likevel at han har vokst opp i Silverdale, Lancashire, hvor hans far svindlet til seg en tittel som baron. Det er et stort paradoks i Mortdecais karakter. På den ene siden er han en adelig som har vokst opp på et gods og blitt utdannet på privatskole, men på den andre siden har han dårlig moral og er villig til å gjøre alt for å fremme seg selv og sin egen sak: ”almost anyone can win a fight if he is prepared to put his thumb into the other fellow’s eye” (Bonfiglioli 2014b: 4). Familien Mortdecai har i nyere tid skaffet sin adelstittel på urettmessig vis, noe som gjør at de ikke er like preget av tradisjon og adelig dannelse.

Etter privatskolen i Lancashire reiste Mortdecai for å studere ved Universitetet i Oxford, som er det eldste universitetet i England. På Oxford ble Mortdecai skolert i den britiske aristokratiske historien og lærer om tradisjoner. Han får også kjenne på det historiske ved å gå på et tusen år gammel universitet fullt av tradisjoner og med en hierarkisk struktur. Mortdecai er en snobb som har fått opplæring i det britiske aristokratiet, men som er villig til å stikke ut øynene på folk for å vinne en kamp. Skolegangen blir Mortdecais vei inn i adelsstanden. Familien hans har ikke en lang historie i den britiske adelsstanden, så Mortdecai må lære hvordan han skal være adelig. Oppholdet på Oxford, Englands eldste universitet, blir Mortdecais vei inn i gamle aristokratiske tradisjoner og historie, og Oxford var viktig i forhold til det å bli anerkjent som adelsmann.

Man kan kanskje ikke anse tradisjon og historisk identitet for å være formell kunnskap å ta med seg fra universitetet, men Mortdecai har også bygget seg opp et litterært forråd som er imponerende. Han leverer en anselig mengde litterære sitater og henvisninger. Han er på mange måter en snobb, men når det kommer til valg av sitater, er han ganske ukritisk. Sitater fra kriminallitteraturen likestilles med sitater fra Ovid, Shakespeare og Wodehouse blant annet, og blir behandlet likt. De litterære henvisningene kommer hyppig og er så innarbeidet i språket at de nesten blir som en del av dagligtalen hans. Det er vanskelig å skille hva som er sitater og hva som er egenproduserte setninger, for litteraturen er så inkorporert i språket. Det er heller ikke alltid han tar seg bryet med å kreditere avsenderen, og kanskje dette er fordi han ikke er klar over at han siterer. Litteraturen er blitt en del av ham.

Språket er ikke bare litterært og bygget på en lang rekke henvisninger til tidligere verker, det er også arkaisk. For eksempel sier ham: ”I have not whisked you hither and yon” (Bonfiglioli 2014b: 142). ”Hither and yon” er et arkaisk engelsk uttrykk som betyr hit og dit.

Å skulle analysere hver setning og hvert ord for å finne alle arkaismene ville vært lite konstruktivt i denne sammenheng, men det er verdt å merke seg at språket spiller på et arkaisk engelsk. Selve språkkonstellasjonen har en helt spesiell oppbygging. Mortdecai har den narrative føringen på historien, og språket hans er en salig blanding av standard engelsk, arkaisk engelsk, slang og litterære henvisninger. Dette er med på å gi Mortdecai en helt særegen stemme. Han har et bredt vokabular fra flere sosiale og geografiske områder som blir bearbeidet til hans helt eget. Han er en moderne mann som gjør sitt ytterste for å være engelsk, og som i tillegg gjør sitt ytterste for å bli innlemmet i britisk historie og tradisjon. Også gjennom språket.

Charlie Mortdecai ytrer en viss misnøye mot sitt eget fornavn, Charlie. Margaret Bonfiglioli (Kyrils ekskone) påpeker betydningen av navnet Charlie, som står nevnt i *Charmbers Dictionary*. "A credulous person; an inefficient ineffectual person, a fool" (Bonfiglioli 2001: 38). Hun mener denne beskrivelsen er relevant i forhold til Kyrils navngivning av Charlie Mortdecai. Beskrivelsen er ikke særlig positiv, så man kan skjønne hvorfor Charlie ikke er overbegeistret for navnet sitt. Charlie er også et relativt vanlig navn. I 2014 var Charlie det femte mest brukte navnet i England og Wales, i følge det britiske Office for National Statistics (ONS). Charlie Mortdecai anser seg selv som mer ekstraordinær enn et så vanlig navn skulle tilsi. "I was actually christened Charlie; I think my mother was perhaps getting at my father in some obscure way" (Bonfiglioli 2014b: 4). Charlie og hans far var begge jøder, noe hans mor tydelig ikke forholdt seg til i forhold til navnevalget. Det virker også som om dette påvirket Charlie i større grad enn at det gikk ut over hans far.

Etternavnet, Mortdecai, derimot, er Charlie veldig fornøyd med. Det har noe eksentrisk og eksotisk over seg. Det finnes en variasjon av navnet i Bibelen, og viser der til en person av jødisk opphav. Dette ser ut til å passe Charlie bedre, i forhold til religionsperspektivet, men også i forhold til eksentrisitet. "The Mortdecai tag I am very happy with: a touch of ancientry, a hint of Jewry, a whiff of corruption – no collector can resist crossing swords with a dealer called Mortdecai, for God's sake" (Bonfiglioli 2014b: 4). Navnet lever opp til hans ønske om å være noe ekstraordinært. Han vil legges merke til og han vil at folk med en gang skal forstå at han er av høyere sosial status og at han inngår i en historisk kontekst. Han føler at Mortdecai-navnet vil gi han mer anerkjennelse og respekt i samfunnet.

Kyril har gjort et interessant grep i forbindelse med Charlies etternavn. I bibelen er det en bok om Ester, hvor man også får møte hennes jødiske fosterfar ved navn Mordekai, og Mortdecai er mest sannsynlig hentet derfra. Navnet Mordekai er av ukjent opphav, men

navnet blir ansett av jødene for å bety Guds tjener. Kyril har gjort endringer på navnet og gjort det om til Mortdecai. Vi får da ordene *mort* og *decay*, død og forråtnelse. Dette passer godt for å beskrive Charlies moralske verdier og hvordan han arbeider. Kyril tar på den måten et bibelsk navn som går inn i den jødiske tradisjonen og snur meningen på hodet. Han bruker navnet, men gjør små endringer som gir navnet en helt ny betydning. Kyril får da et navn som i stor grad passer inn i historien. Den jødiske tradisjonen og det historiske bibelnavnet blir tatt med videre, men det blir gjort om for å passe inn i en ny form. og vi ser at innholdet forandrer seg samtidig som det gamle innholdet blir bevart i kraft av å være hentet fra et bestemt sted. Fortiden blir bevart i nåtiden gjennom å bli plassert i en ny form.

Romanen er en førstepersonfortelling som er fortalt av Charlie selv. Han vil ikke bare være den handlingsbærende, men også den handlingsformidlende instans. Det er altså hele tiden hans synspunkter vi må forholde oss til med hensyn til fremstillingen av historien og meninger som kommer til uttrykk. Han er også bevisst sin rolle som forteller og gjør til tider henvendelser direkte til det lesende publikum. Dette åpner opp spørsmål rundt validiteten til det fremstilte, og i hvor stor grad vi kan stole på det. Mortdecai viser dårlig moral på andre punkter i livet, så det er grunnlag for en viss skepsis rundt fremstillingen. På lik linje med jeg'et i "The Tell-Tale Heart" av Edgar Allan Poe, forsøker også Mortdecai å fremme sin egen fremstillings gyldighet gjennom hva han selv anser som et logisk resonnement:

*I have not tried to relate what other people thought or did when this was outside my knowledge; I have not whisked you hither and yon without suitable transport and I have never started a sentence with the words 'some days later'. Each morning has witnessed the little death of a heavy drinker's awakening and 'each slow dusk a drawing down of blind' (Bonfiglioli 2014b: 142).*

Problemet med å gå i forsvar på den måten er at det ikke nødvendigvis tjener sin hensikt. Det er viktig å ha klart for seg hvor det narrative perspektivet ligger, for å ha det i bakhodet under lesningen av teksten. Vi vet at den narrative stemmen er en kjeltring som godt kan ønske å villede oss.

Som han selv sier, starter hver morgen på den samme måten. Charlie Mortdecai våkner klokken ti hver morgen ved at tjeneren Jock kommer inn med morgenteen. "Dawn broke for me, at ten o'clock sharp, with one of the finest cups of tea I have ever been privileged to toy with" (Bonfiglioli 2014b: 18). Dette blir et slags opprør mot verden hvor han tar kontroll, samtidig som det blir et slags ritual og noe konsistent. Charlie Mortdecai haster ikke opp om morgenen. Alt av betydning skal stå på vent til han finner det for godt å oppsøke det. Han anser seg selv som det viktigste, og derfor vil andre ting vente på ham.

Alkoholen spiller en vesentlig rolle i livet hans og det blir stort sett drukket alkoholholdige drikker gjennom hele dagen. For ham er alkoholen en selvfølge og en nødvendighet for å komme seg gjennom dagen. ”’Goodness,’ I babbled, ’but how awful for you. Not drinking, I mean. I mean, imagine getting up in the morning knowing that you’re not going to feel any better all day’” (Bonfiglioli 2014b: 99). I møte med folk som ikke drikker alkohol, viser han manglende forståelse for deres valg. Han døyver sansene i alkoholen og nyter dagen til fulle. Denne konsumeringen av alkohol pågår til det ikke er mer bevissthet igjen og det hele blir mørkt. På det punktet er dagen over for Charlie, og det er ikke mer å gjøre. Stort sett ender kvelden med: ”We drank a great deal of whiskey, for this was Saturday night. I suppose I went to bed at some stage” (Bonfiglioli 2014b: 41). Han lar sin egen bevissthet forsvinne i rusen og er fornøyd med å falle i søvn på denne måten.

Mortdecai er svært snobbete når det kommer til klær. Han kan nesten ikke forlate hjemmet sitt uten å fortelle hva han har på seg:

*Then I put on a dashing little tropical-weight worsted, a curly-brimmed coker and a pair of buckskins created by Lobb in a moment of genius. (My tie, if I recall correctly, was a foulard, predominantly merde d’oie in colour, though why you should be interested I cannot imagine.)* (Bonfiglioli 2014b: 18).

Han ønsker å vise seg frem og dette gjør han helst gjennom klær, mat og alkohol. Han merker seg hva andre går med og kommenterer deres status på bakgrunn av det. Dette er hele tiden en del av hans arbeid for fremme seg selv og vise at han har en høyere status enn folk flest.

## 4.2 Jock Strapp

Det næreste forholdet Charlie Mortdecai har, er til sin tjener Jock Strapp. Jock bor og arbeider i Charlies toppleilighet i Brook Street, London. Jock er en *faire-valoir* til Charlie. De står i et motsetningsforhold til hverandre, ikke bare sosialt, men også på andre områder som kognitiv og fysisk kapasitet. Dette er noe det spilles aktivt på innenfor denne sjangeren, og dette blir noe jeg kommer til å ta opp senere.

Forholdet mellom dem er ikke et vennskap eller et samliv som har utviklet seg innenfor de rammene vi ser på som vanlige. Forholdet mellom Jock og Mortdecai er i hovedsak basert på økonomi. Jock tar betalt for en tjeneste Mortdecai trenger, og det er på denne måten de to er blitt bragt sammen. Jock begynte å arbeide som tjener for Mortdecai,

for å motta det økonomiske honoraret som følger med arbeidet. Gjennom dette samholdet har de forpliktelser overfor hverandre og det er i prinsippet disse gjensidige forpliktelsene som holder dem sammen. Jock er avhengig av kost, losji og de økonomiske midler Mortdecai tilbyr for arbeidet, samtidig som Mortdecai er avhengig av Jocks tjenester for å holde orden på huset, klærne, mat og stort sett alt annet i livet sitt. Jock blir også et statussymbol Mortdecai kan vise til i sitt forsøk på å opprettholde en aristokratisk fasade. Det blir sett som positivt å kunne ha en tjener i husstanden, som gjør Jock til en del av Charlies prosjekt om å bygge seg opp, og å opprettholde sin posisjon og sitt omdømme som en del av den britiske adelsstanden.

Mortdecai har ingen stor tjenerstab, men baserer seg i utgangspunktet på å ha én tjener, og det er Jock. Dette gjør arbeidsoppgavene til Jock ganske omfattende. Tidligere var det vanlig å ha en stor stab av tjenere arbeidende hos seg. Også her innordnet tjenerskapet seg i et hierarkisk system med butler og husholderske på toppen som ledere over tjenerskapet, med sine tjenestepiker og løpegutter under seg. Man hadde egen kokk i husstanden som var sjef på kjøkkenet, og som gjerne hadde en stab under seg som hjalp til og serverte maten. I tillegg til dette hadde husets frue og herre hver sin kammertjener som sto dem nær, og hjalp til med påkledning og andre praktiske gjøremål.

Mortdecai har imidlertid kun Jock arbeidende for seg permanent, noe som var mer vanlig i overgangen mellom 1800- og 1900-tallet. Mortdecai bor ikke i et stort slott, som adelige gjerne gjorde tidligere. Han bor i en toppleilighet i Brook Street og har kanskje av den grunn ikke behov for så stor stab. Likevel gjør dette at Jock blir pålagt langt flere oppgaver enn han i utgangspunktet ville hatt. Jock går inn i en litterær tradisjon som en *savoir faire*-tjener. Han er en tjener som er forberedt på enhver situasjon og som alltid vet hva han skal gjøre.

Selv om tjenerens rolle i huset er stor og krever mye, er også en viktig del av jobben å holde seg ute av syne. Man skal ikke være en synlig del av huset, men arbeide for å opprettholde husets fasade. Jock klarer med eleganse å gjøre denne balansen og vet utmerket godt når han skal holde seg unna og når det kreves at han skal være tilstede.

*He [Martland] would clearly have liked to hurt me a bit there and then, in an inquiring sort of way, but Jock was hovering outside the door, belching demurely now and then to remind me that he was on call if required (Bonfiglioli 2014b: 4).*



Jock passer ikke inn i rollen som veltalende og høflig, han er ikke på langt nær som andre tjenere. Charlie har behov for en litt annerledes tjener, og det er derfor de to passer så godt sammen.

Mortdecai introduserer Jock selv, og beskriver han som: "silent, resourceful, respectful even, when the mood takes him, but sort of drunk all the time, really, and found of smashing peoples face inn." (Bonfiglioli 2014b: 4). Jock er en tidligere proffbokser og straffeforfulgt kriminell. Det er forholdsvis tydelig at han sliter med sine nevroser, noe som er helt greit når man arbeider sammen med Charlie Mortdecai. Jock hjelper til der Charlie selv ikke helt strekker til, samtidig som Jock har en rolle som livvakt og passer på at ingen gjør fysisk skade på hans herre.

Til tross for rollen som livvakt og bistanden han gir i de mer kriminelle affærene til Charlie, tar også Jock på seg de mer huslige oppgavene, som å lage mat og stelle i huset. Som jeg har nevnt tidligere, vekker Jock sin herre med en kopp te hver morgen klokken ti, og hver kveld passer han på at hans herre får lagt seg til å sove med et "god natt". Han lager mat, rydder og ordner, men først og fremst er det i forbindelse med de mer fysiske jobbene Jock får vist seg frem. Hans rolle er å være en stor og velbygd mann som vet å bruke makt for å få de resultatene han er ute etter, og som hans herre krever av ham: "You can't run a fine-arts business these days without a thug and Jock is one of the best in the trade" (Bonfiglioli 2014b: 4). Charlie ser dette som en nødvendighet i sine forretninger som kunsthandler. Kanskje mest fordi han selv stjeler kunsten han selger videre og benytter hver anledning til å lure kundene sine. Da trenger man muskelkraft, og en støttespiller som er like kynisk og med like lite moral som en selv.

Tidligere undersøkte jeg navnet til Charlie Mortdecai for å se hva som muligens kunne være av betydning i navnet. Det er nærliggende å tenke at Bonfiglioli også har hatt tanker rundt navngivningen av Jock. Navnene er neppe gitt ved en tilfeldighet, og man kan da spørre seg hva som har vært tanken. Det første man kan tenke seg, er Jock som en lite subtil betegnelse for det mannlige genitalia. Jocks navn, og Jock som person, kan sees som et fallossymbol og representerer det mandige. Det bør nok nevnes at det mandige ved Jock utelukkende er hans overlegne fysiske styrke. Han kommer ofte til kort når det blir spørsmål om kognitive ferdigheter. Mortdecai trekker også frem feminine bilder i forhold til sin tjener. I begynnelsen av romanen da Mortdecai presenterer Jock, sier han: "his surname escapes me, I should think it would be his mother's" (Bonfiglioli 2014b: 4). Det kan tenkes at Charlie har et til dels moderlig syn på Jock, ettersom han hjelper til så mye i hjemmet og er en god støttespiller for ham selv.

I begynnelsen av romanen husker ikke Mortdecai etternavnet til Jock, men vi får vite på et senere tidspunkt at det er Strapp. Jock Strapp spiller helt tydelig på det populære sportsundertøyet ”jockstrap”, som er et plagg konstruert for å gi mest mulig bevegelse og minst mulig isolasjon, samtidig som det holder det mannlige kjønnsorgan på plass. Dette plagget blir stort sett brukt av idrettsutøvere, men her fungerer det fint som et bilde på forholdet mellom Charlie og Jock. Charlie har sin helt egne jockstrap, en som holder libidoen hans på plass og beskytter manndommen. Charlie er en ensom mann som lever tett sammen med sin tjener. Dette skjer ved at Jock tar de fysiske anstrengelsene som Charlie selv ikke ønsker. Jock blir da den fysiske, maskuline styrken til Charlie. Spørsmål om manglende kvinnelig selskap er tatt opp i andre parforhold, som for eksempel i forholdet mellom Jeeves og Wooster. Kvinner er også underrepresentert i denne romanen, og vi kan spørre oss om dette er fordi Jock beskytter sin herre mot feminint selskap og holder Charlie på trygg avstand fra kvinnelige forhold.

### **4.3 Forholdet mellom Charlie og Jock**

Charlie Mortdecai og Jock Strapp utfyller hverandre på en merkelig måte. Det ligger en gjensidig respekt mellom dem og de utfyller hverandre i hverdagen på en måte som ikke hadde fungert i noen annen sammenheng, men som gjør det her. Jock spiller den overlegne part og er den som gjør alt grovarbeidet, men han gjør ikke dette i en grad som overskygger hans herre. De viser respekt for hverandre og arbeidet de gjør på en måte som ikke krenker den andres autoritet. De har begge to det samme fraværet av moral, som gjør det mulig for dem å ha en grunnleggende forståelse for den andres motiver og hva som er rett og galt. De har etablert et mikrosamfunn hvor reglene er litt annerledes enn ellers i samfunnet. Likhetene mellom de to begrenser seg også til det moralske og at de er av samme kjønn. Ellers fremstår de to som motsetninger til hverandre.

Spørsmål om sosiale konstruksjoner, og troen på et menneskelig hierarkisk system som kategoriserer mennesker i forhold til hverandre, er en vesentlig tematikk i romanene til Kyril Bonfiglioli. Dette er sosiale systemer som gradvis har forsvunnet etter at man begynte å gå bort i fra imperialistiske holdninger, og begynte å snakke om sosial likhet og allmenne menneskerettigheter. Mortdecai forholder seg til sosiale konstruksjoner hvor man har et aristokrati på toppen. Vi kan se dette systemet utspille seg på flere nivåer i teksten. Det første

er det interne forholdet i Mortdecai selv. Familien til Mortdecai har ikke en adelig opprinnelse, men han ønsker sterkt å bli ansett som en av adelsstanden. Han har jobbet seg oppover for å plassere seg selv i aristokratenes rekker. Han står på mange måter med en fot i hver leir. Han blir dratt mellom det vi kan kalle en moderne kynisme og en streng viktoriansk, puritansk moral. Han fremstår med en viktoriansk dannelse og lever som i det 19. århundre, men han står ikke i veien for å stikke ut øynene på sine motstandere, om det er for egen vinning.

På den annen side kan man se forholdet til sosiale hierarkiske konstruksjoner i Charlies forhold til tjeneren Jock. De representerer hver sin ende i den hierarkiske sosiale skalaen. Dette fungerer som et av de klareste anakronistiske trekkene i romanen og er av vesentlig betydning. Forholdet mellom dem blir tydelig demonstrert og posisjonene etableres og forvaltes. Om Jock går mot sin herre, blir han tydelig satt på plass av Charlie, som forklarer ham hvilken sosial stilling han har i samfunnet og oppfordrer ham til å være seg dette bevisst og ikke forsøke å gå imot herren som står høyere i hierarkiet. Man kan på mange måter argumentere for at Jock er den overlegne part i dette forholdet, og på den måten kunne han i teorien vært Charlie overlegen. Jock viser ingen ærgjerrighet i forhold til dette systemet, selv om man kunne tenkt seg at han lett kunne snudd posisjonene. Så lenge Jock aksepterer premissene som er lagt til grunn av Charlie, så fungerer forholdet. De er avhengig av hverandres posisjon som sørger for å holde, ikke bare de sosiale relasjonene i balanse, men også det narrative og dialogen.

Charlie Mortdecai har på mange måter stengt verden ute, ved å leve et liv i et system som er bundet av aristokratiske strukturer. For å skape en dialogisk struktur i teksten i forhold til karakterene trenger man en sterk motsetning. I denne verdenen er det ett menneske som står Charlie nær, og det er hans tjener Jock. Bakhtin skriver om de parvise heltene hos Dostojevskij og at disse er skapt ut av motsetninger til hverandre (Bakhtin 2003: 185). På denne måten er også Jock og Charlie skapt som motsetninger til hverandre. Denne motsetningen tillater et dialogisk uttrykk i romanen til tross for at dette i utgangspunktet er en monolog. Charlies monolog blir møtt av motstridene meninger og handling, utført av hans egen tjener. De to har forskjellige sosiale stillinger i livet og forskjellig bakgrunn som gjør at de har forskjellige måter å tenke og handle på. Forholdet mellom herre og tjener blir en måte for Bonfiglioli å skape spenning i teksten på. Teksten blir ikke statisk, som Bakhtin mener "de gamle" romanene er (Bakhtin 2003: 150). Den nye romanen er dynamisk, og det fordi man får inn motstridende stemmer som kan vise forskjellige liv og tanker.

W. H. Auden skriver i artikkelen "Balaam and the Ass" om forholdet mellom herre og tjener i litteraturen. Han påpeker tjenerens sosiale stilling og hvordan tjeneren ikke har noen suverenitet eller makt over seg selv (Auden 1954: 35). Det er sjeldent at forholdet mellom herre og tjener er likeverdig og beslutningstakeren er nesten utelukkende herren. Systemet er bygget opp rundt maktdemonstrasjonen og de reglene herren binder sin tjener med. Man kan stille spørsmål rundt hvorvidt disse reglene er opplest og vedtatt av begge parter. Dette er bare regler, og altså noe som kan brytes om tjeneren evner å stå opp mot herren sin. Tjeneren har på sin side rett til å si ifra, men det er ikke gitt at herren trenger å forholde seg til det. Hvordan kontrakten mellom herre og tjener er i praksis, kommer til syne når det oppstår konflikt mellom de to partene. Gjennom uenigheten avsløres konstruksjonen og hvor stor reell makt tjeneren faktisk har i forholdet, og i hvor stor grad han faktisk kan påvirke og si sin mening.

Et trekk som går igjen i forholdene mellom herre og tjener, er tjenerens trang til opprør. I Cervantes verk, *Don Quijote*, ble det konflikt mellom Don Quijote og Sancho Panza, da de får beskjed om at den eneste måten å gjøre Dulcinea fri for trolldom er ved å piske Sancho Panza 3300 ganger. Sancho Panza går med på dette, men krever at han selv skal gjøre det og at han skal gjøre det når han selv ønsker. Don Quijote blir en kveld utålmodig, og ønsker sin kjærlighet fri for trolldom. I frustrasjon forsøker han å påføre Sancho Panza slagene mot hans vilje. På dette punktet setter Sancho Panza seg til motverge og slår ned sin herre. "Don Quijote sa til ham: 'Hvad slyngel, gjør du opprør mot din retmæssige herre? Forgriper du dig på den mand hvis brød du er?'" (Cervantes 1989b: 439).

Et lignende opprør kan spores i *The Pickwick Papers* av Charles Dickens. Mr. Pickwick får en tiltale mot seg og må ha et opphold i gjeldsfengsel. Mr. Pickwick ønsker å avskjedige sin tjener Sam Weller fra stillingen, og gjøre ham fri fra tjenesten. Det er ikke Sam Weller som har gjort noe galt, så Mr. Pickwick mener det ikke er riktig at Weller skal følge ham i fengsel. Sam Weller nekter å godta dette, og får ordnet så han kommer i fengsel med sin herre. Denne situasjonen utspiller seg på en helt annen måte enn mellom Don Quijote og Sancho Panza, men premisset er fremdeles det samme.

Hos P. G. Wodehouse kan vi lese i *The Code of the Woosters* at Jeeves og Wooster også har sine uenigheter. I åpningen av romanen kommer Jeeves inn med morgendrinken til Wooster og har med seg en reisebrosjyre. Jeeves ønsker å reise på ferie med Bertie Wooster og lufter dette ønsket for sin herre. Dette møter motstand, og Wooster beskylder Jeeves for å bare være ute etter "the Dancing Girls of Bali" (Wodehouse 1975: 8). Jeeves argumenterer for å utvide horisonten og å få litt frisk luft, men Wooster gir ham en kald avvisning.

Kyril Bonfiglioli tar opp denne problematikken angående uenigheter i forholdet mellom herren og hans tjener. I *After You With the Pistol* blir Charlie pålagt å skyte dronningen av England (Bonfiglioli 2014a: 38). Først tenker han at den jobben er enkel, ettersom han bare kan få Jock til å gjøre det for seg, det er jo han som pleier å ta seg av den type arbeid, men Jock viser seg å være svært patriotisk og nekter å delta i et slikt arbeid. Også i *Something Nasty in the Woodshed* får vi en konflikt mellom Charlie Mortdecai og Jock. Tidlig i romanen har Charlie en dårlig dag og lar sitt dårlige humør gå ut over Jock (Bonfiglioli 2014c: 13). Dette ble ikke tatt godt imot av Jock, som selv lar seg smitte av det dårlige humøret. I Charlies øyne har ikke Jock noen rett til å sette seg imot ham og blir irrettesatt og forklart hvilken sosial stilling han har i samfunnet.

Gjennom herre-tjenerforhold er det lett at tjeneren faller i en tilstand hvor han mister sin egen identitet og på en måte blir en forlenget del av sin herre. Man kan se et eksempel på dette i stykket *Waiting for Godot* av Samuel Beckett, hvor Lucky har et totalt hengivent forhold til sin herre Pozzo. I dette stykket har ikke Lucky noen egen mening, men gjør utelukkende hva han blir fortalt. Han er totalt underkastet sin herre. Denne underkastelsen er det man kjemper imot. Sancho Panza ønsker å beskytte sin egen suverenitet og understreke at han er et selvstendig individ og ikke bare en gjenstand i Don Quijotes tjeneste. For det er en balanse som er vanskelig. Tjeneren arbeider for å styrke sin herre og har som jobb å bistå herren i det han måtte trenge hjelp til, men tjeneren skal også være en selvstendig person som bærer med seg egne verdier og meninger. Det kan da bli konflikt mellom herrens følelse av overlegenhet og tjenerens ønske om å opprettholde sin egen suverenitet. Mortdecai går inn og minner Jock på hvilken stilling han har i livet. Det spilles da på at Charlie har en høyere sosial rang, noe som er det viktigste for ham, men Jock ønsker å fremme sine synspunkter på bakgrunn av å være et selvstendig menneske. Som det kommer frem hos Cervantes, går tjeneren til forsvar når hengivenheten blir forsøkt påtvunget. Dette er noe som må komme av seg selv, sånn som hos Dickens, der Sam Weller følger sin herre i fengsel.

Mortdecai anser seg selv som sosialt overlegen, og mener at han er et bedre menneske av den grunn. Tjeneren leverer en tjeneste som herren betaler for, så det er kanskje også derfor at herren ser det som sin rett å få en tjener som utelukkende støtter det herren gjør, uten å legge seg opp i moralske spørsmål rundt hva slags type handling det måtte være. Det er rimelig å stille spørsmål om hvorfor tjenere som Jock, Jeeves, Sam Weller og Sancho Panza fortsetter i sin herres tjeneste. Man kan selvsagt trekke frem den gjensidige avhengigheten, hvor tjeneren trenger kost, losji og kapital, mens herren trenger noen til å ordne huset for seg, samtidig som han trenger den sosiale annerkjennelsen som følger med.

Men vi ser at det oppstår et spesielt forhold mellom herren og hans tjener. Men det kan ikke utelukkende være av økonomiske årsaker. Det mest åpenbare svaret er vel også det mest sannsynlige: De er blitt venner. I et påtvunget samvær vil man neppe kunne skape så tette bånd at tjeneren er villig til å gjøre så mye for sin herre. Å få frem så sterke uselviske handlinger krever en hengivenhet som ikke kan vokse frem av tvang, dette er noe som har kommet over tid og gjennom fri vilje.

Når det blir snakk om mannlige litterære duoer, kommer det ofte opp spørsmål om hvorvidt det er snakk om homoseksualitet. Det finnes flere teorier som spekulerer i og argumenterer for at Sherlock Holmes' og Dr. Watson er homofile, og at det ikke bare er av praktiske grunner at de lever sammen. Dette kommer blant annet frem i boken *Strangers: homosexual love in the 19th century*, hvor Graham Robb legger frem påstander av denne typen, og hvor han også argumenterer for Holmes fascinasjon for Iren Adler basert på hennes maskuline trekk. Dette kan også overføres til P. G. Wodehouses bøker om Jeeves og Wooster. Handlingen i disse bøkene er stort sett basert på at Wooster kommer i problemer med jenter som vil gifte seg med ham. Dette blir mer og mer problematisk for Wooster frem til Jeeves kommer inn og saboterer forholdet og gjenoppretter Woosters stilling som enslig mann.

Nicola Humble impliserer i artikkelen "From Holmes to the Drones: Fantasies of Men without Women in the Masculine Middlebrow", i boka *The Masculine Middlebrow, 1880-1950*, at det er mye mer som ligger bak slike forhold, da med tanke på sosioøkonomiske hensyn. "The marriage is hard, unpleasant, expensive work undertaking only out of a sense of duty" (Macdonald 2011: 92). Om man har et slikt syn på giftemålet, er det kanskje ikke så rart at noen velger å holde seg utenfor og heller ønsker å leve livet alene. I hver fall når vi tar i betraktning hva slags type person Charlie Mortdecai er. Han har ingen følelse av plikt, han har ustabil økonomi og han er absolutt ikke av den typen som tar på seg hardt arbeid. Det er mer behagelig å fortsette å være singel, og ikke trenge å forholde seg til den ekstra jobben det ville vært å gå inn i et ekteskap.

Eva Kosofsky Sedgwick mener også at dette ikke nødvendigvis dreier seg om homoseksualitet. I boken *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, trekker hun frem begrepet homososialitet for å forklare forholdet mellom menn. Et av eksemplene hun trekker frem for hvorfor menn søker sammen, er det hun kaller for et erotisk triangel (Sedgwick 1992: 21). Innenfor denne formen vil menn finne sammen i en situasjon hvor de begge er interessert i den samme kvinnen. Interessen i kvinnen vil legitimere at de ikke er homofile og la dem fortsette å leve et liv sammen.

I forhold til historiene om Charlie Mortdecai og Jock Strapp stiller nok situasjonen seg litt annerledes. Det fremkommer ikke noe rivaleri eller konkurranse over kvinner mellom dem. Man må nok tenke enklere i den saken, og gå ut ifra at de er sammen fordi de setter pris på hverandres selskap. Sedgwicks begrep homososialitet er et godt begrep i denne sammenheng. De er venner som er avhengig av hverandre for å komme gjennom hverdagen, ikke fordi det er en underliggende homoseksuell spenning, men av sosiale grunner. De liker å ha mannlig selskap og trives med hverandre.

## 5 Intertekstuell analyse av romanen

*I am quit incapable of destroying works of art. Steal them, yes, cheerfully, it is a mark of respect and love, but destroy them, never.*

(Bonfiglioli 2014b: 112)

I dette kapittelet skal jeg analysere tre deler av *Don't Point That Thing at Me*. Jeg ønsker å bruke Aristoteles idé om at historier har tre hovedpunkter, altså innledning, hoveddel og slutt, og vil derfor først se på åpningskapittelet, hvor forholdene for hele romanen blir satt. Så vil jeg forsøke å finne vendepunktet i hoveddelen, for å se hva som skjer når forholdene i romanen blir endret. Etter dette vil jeg se på avslutningen, for å se hva romanen førte til. For å spore opp disse punktene i romanen ønsker jeg å undersøke tekstene som står utenfor handlingen i romanen, altså epigrafene som følger kapitlene, og forfatterens noter på første side. Dette for å undersøke hvilken betydning det har for romanens struktur og innhold.

Denne analysen vil jeg gjennomføre for å kartlegge og undersøke intertekstuelle og intratekstuelle forbindelser hvor teksten går i dialog med seg selv og med tidligere litteratur. Jeg ønsker å gå inn og ut av teksten for å undersøke den på flere nivåer, både som en helhetlig roman og som en del av en litterær tradisjon. Man har teksten i seg selv, tekstens underliggende betydning, og tekstens kontakt med annen litteratur og kultur. Her blir det spørsmål om fortellerjegets forhold til sin egen historie og hans forhold til litteraturhistorien, i tillegg til forfatterens bevissthet rundt prosjektet. Romanens struktur og konstruksjon vil være noe jeg har fokus på, da det er sentralt for romanens innhold og hvordan vi leser den. Fortellerjeget sitter i slutten av romanen og forteller historien om hvordan han har havnet der. Fortellerjegets selvrefleksive posisjon som narrativ fører av sin egen historie, er noe jeg vil problematisere og undersøke i dette kapittelet.

### 5.1 Romanens begynnelse

Når man skal gjøre en lesning av en roman, vil det være naturlig å gå til de første sidene og undersøke det første kapittelet. Om man ser dette i en hermeneutisk sammenheng, kan man si



at det er på disse sidene romanen legger grunnlaget for hvordan vi tenker videre om romanens form og innhold. Det er basert på disse sidene at vi danner grunnlaget for hvordan vi tenker om sidene og kapitlene som kommer etter. Man må merke seg med hvilken grundighet Kyril Bonfiglioli har komponert sitt verk. Form og innhold er omstendelig satt sammen. Med tanke på hvor bevisst Bonfiglioli er på disse tingene, kan vi med stor sikkerhet tenke at han har lagt mye energi i disse første sidene for å få dem til å representere romanen på en god måte, og legge et grunnlag for å si mye om romanens helhet. Her presenterer han de sosiale omstendighetene, karakterene og romanens handlingsbærende problem. Jeg vil derfor først se nærmere på bokens innledende kapittel for å undersøke romanens underliggende strukturelle funksjoner og se hvordan den forholder seg intertekstuel til annen litteratur, samt hvordan den forholder seg intratekstuel til seg selv.

I begynnelsen av romanen *Don't Point That Thing At Me* møter vi Lord Charlie Mortdecai av Silverdale. Det er han som har den narrative stemmen i historien, og i vårt første møte sitter han lett tilbakelent i en stol foran peisen mens han brenner en gammel ramme. Denne rammen er en Lois-Seize ramme, som hører til et gammelt maleri av Francisco Goya. Mortdecais tjener Jock Strapp annonserer ankomsten til Chief Superintendent Alistar Martland, fra Special Power Group (SPG), som er en hemmelig etterretningstjeneste. Martland og Mortdecai kjenner hverandre godt, ettersom de gikk på skole sammen i oppveksten. Martland vet godt hva Mortdecai er i stand til, og mistenker ham av den grunn for å stå bak den urettmessige tilegnelsen av Goya-maleriet eller for å i hvert fall vite hvem det ellers skulle være som har stjålet det.

Det er et tydelig retorisk spill hvor begge forsøker å vinne over den andre på det verbale plan. Denne kampen er et forsøk fra begge sider om å hevde sin makt, og et forsøk på å beskytte sine interesser. Allerede fra første setning går Bonfiglioli inn i romanens problematikk og gir leseren innblikk i hva slags personligheter og hva slags spill som skal utspille seg i løpet av romanen.

I boken *How To Write A Sentence: and how to read one*, redegjør Stanley Fish for betydningen av den første setningen. Fish sier at den første setningen står i en særegen posisjon hvor den lener seg fremover og vet alt om setningene som skal komme etter (Fish 2011: 99). Om vi tar utgangspunkt i denne teorien til Fish, altså at den første setningen er av avgjørende betydning og sier mye om historien som skal legges frem, hvilke slutninger kan vi da trekke på bakgrunn av den første setningen til Bonfiglioli i *Don't Point That Thing At Me*? ”When you burn an old carved and gilt picture frame it makes a muted hissing noise in the

frate – a sort of genteel fooh – and the gold leaf tints the flames a wonderful peacock blue-green” (Bonfiglioli 2014b: 1).

Den narrative føringen er knyttet til Charlie Mortdecai. Han sitter et sted i nær fremtid og reflekterer over hendelsen som brakte ham i den situasjonen han er i på det fortellende tidspunktet. Den første setningen han kommer med er en ren påstand på et generelt grunnlag, og det er ingen eksplisitte menneskelige karakterer tilstede i setningen, med unntak av den narrative. Påstanden baserer seg på hva som skjer når man brenner en forgylt bilderamme. Men hva kan den setningen egentlig fortelle oss om forholdene i romanen? Det første man kan merke seg, er at handlingen er uvanlig. Det å brenne gamle utskårede og forgylte bilderammer er noe som ikke er vanlig for folk flest å gjøre, og vi har derfor ikke de nødvendige erfaringene for å vite hva som skjer i en slik prosess. Vi er nødt til å ta det fortellende jeget på ordet, og vi blir stilt i en situasjon hvor vi er nødt til å stole på at han forteller en sannferdig historie. Men hva sier dette oss om den personen som sier og gjør dette?

Påstanden blir fremstilt med en letthet som får den til å virke hverdagslig. Det fremstår ikke ekstraordinært for det narrative jeget å brenne forgylte bilderammer. Den avslappede holdningen til påstanden får det til å fremstå som at dette ikke er noe uvanlig og heller ikke noe som er spesielt gripende. Han bekrefter allerede i andre setning at dette er noe han selv både gjør og observerer: ”I was watching this effect smugly” (Bonfiglioli 2014b: 1). Vi får fra første setning informasjon som sier oss at dette handler om en mann som er vant til å omgås gamle og forseggjorte gjenstander. At dette er en mann av høyere sosial stand og en som også har høye tanker om seg selv, får vi bekreftet kort tid etter hvor Martland kommer på besøk og sier til ham: ”Even your firewood is gilded now” (Bonfiglioli 2014b: 2). Vi får bekreftet at han er en snobb som har mye penger, og er i en posisjon hvor han kan tillate seg å brenne forgylte bilderammer.

Men handlingen i seg selv er fremdeles destruksjonen av en gammel utskåret bilderamme. Man kan tenke seg at handlingen bare er en maktdemonstrasjon for å illustrere hvilken velstand og makt vedkommende har, slik påstanden mot ham insinuerer, men bak denne pretensiøse og vulgære selvhevdelsesmetoden ligger det en enkel ødeleggelse av noe gammelt og verdifullt. Handlingen er i seg selv enkel, men de omkringliggende faktorene gjør handlingen mer kompleks. For selv om det er enkelt å ødelegge en gjenstand, må vi stille spørsmål om hva som er motivasjonen for å gjøre det. Hva er det han ønsker å oppnå?

Handlingen peker i flere retninger, som alle er like relevante for romanen. Vi kan grovt si at det er to punkter. For det første er det strukturelle elementer i denne handlingen som er knyttet opp mot romanens form i seg selv, og for det andre er det poetiske virkninger.

Mens Charlie Mortdecai sitter foran peisen og nyter synet av bilderammen som blir brent, kommer tjeneren Jock Strapp og annonserer at Alistair Martland er kommet på besøk. Som allerede sagt, arbeider han for det hemmelige politiet SPG og er på jakt etter et maleri som er stjålet fra Madrid. Mistanken er rettet mot Mortdecai, og at han kan ha kunnskap om hvor bildet befinner seg. Mellom de to foregår det en retorisk maktkamp, hvor det blir antydnet at det er Charlie som har tatt maleriet. I diskusjonen søler Martland vin utover teppet, som får Mortdecai til å utbryte: "That [...] is a valuable Savonnerie rug. Port is bad for it. Moreover, there is probably a priceless Old Master cunningly concealed beneath it" (Bonfiglioli 2014b: 2). Man får inntrykk av at begge to egentlig vet hva som har skjedd, og Martland spiller på rollen som den uvitende for å presse Mortdecai. Denne knivingen mellom dem er satt opp som en morsom ordlek, men bak den ligger nøkkelen til romanens struktur. Denne scenen er et godt eksempel på hvordan Bonfiglioli har konstruert et mysterium som ikke bare handler om maleriet som er borte, men også om hvordan selve historien er konstruert. Romanens konstruksjon blir et mysterium på lik linje med mysteriet i romanen.

Kjensgjerningene i romanen er klare nok. Charlie Mortdecai har tilegnet seg et maleri som ikke er hans eget. Men hvordan er dette relevant i lys av romanens konstruksjon? Det at Mortdecai stjeler dette bildet, blir i seg selv et symbol på Bonfiglioli litterære prosjekt. Det gamle maleriet symboliserer kunsten som har blitt til i tidligere tider. Bonfiglioli benytte seg av de litterære forgjengerne for å produsere noe nytt, basert på det gamle.

Noe av det som karakteriserer romanen er dens dynamiske form. Romanen er hele tiden i utvikling og utforsker seg selv som sjanger. Når Bonfiglioli skriver en roman som er så sterkt påvirket av den litterære tradisjonen, blir det nødvendig å gjøre endringer for å skape seg en egen posisjon innenfor den. Rene dupliseringer vil stride mot romanens karakter og vil derfor ikke være produktivt. Bonfiglioli får Mortdecai til å brenne rammen til Goyas bilde. Dette understreker at den kontekstuelle rammen er borte. Bonfiglioli baserer seg på de gamle kunstneres mesterverk og konstruerer en moderne ramme rundt dem. Han vil på den måten fremstille det klassiske ved å kontekstualisere det i en moderne tid, og la idéene fra fortiden bli bevart i det moderne. Han spiller på forholdet mellom det nye og det gamle og setter dette opp mot hverandre, og kontekstualiserer og problematiserer dette som en del av handlingen i romanen. Det han gjør ved å ta det klassiske og bringe det inn i en moderne kontekst, gjør at han kan være kritisk og humoristisk. Dette blir fremstilt på mange lag og nivåer i romanen.

Først har vi maleriet til Francisco Goya. Et viktig spørsmål vi må stille oss, er: Hvorfor Goya? Goya var en spansk maler på slutten av 1700-tallet. Han regnes for å være en av de mest betydningsfulle spanske malerne etter Diego Roderíguez de Valázquez, som malte det berømte "Las Meninas". For å forstå hvorfor han er relevant i denne sammenheng kan det være lurt å undersøke i grove trekk hvem Goya var. Goya var hoffmaler i Madrid for den spanske kongefamilien. I løpet av sin karriere arbeidet han for tre kongefamilier (Helgesen og Stang 1952: 88). Goya regnes for å være den siste store klassiske maleren, samtidig som han regnes for å være den første moderne. Han gikk til en viss grad bort fra prinsippet om realistisk fremstilling og over til en mer samfunnskritisk form, hvor han fremstilte kongefamilien satirisk for å vise deres tåpelighet. Et eksempel på dette er gruppeportrettet av den spanske kongefamilien fra 1801 hvor han blant annet satte dronningen i sentrum av maleriet for å vise at det var hun som hadde den reelle makten. Ferdinand VII skal ha uttalt at Goya fortjente å havne i galgen, men ettersom det ikke var noen bedre maler enn ham, fikk han fortsette arbeidet som hoffmaler (Helgesen og Stang 1952: 88).

Det er flere punkter i dette som appellerer til Bonfigliolis litterære prosjekt. Den posisjon Goya har mellom den klassiske kunsten og det moderne er et element man kan se igjen hos Bonfiglioli. Han stiller seg selv i brytningspunktet mellom det klassiske og det moderne. Han skriver moderne, men på en måte som ser tilbake til den klassiske kunsten. Han bringer det gamle inn i det nye; det viser en historisk kontinuitet. Også Goyas posisjon i samfunnet er noe som appellerer til Bonfigliolis prosjekt. Goya var selv rebelsk og risikerte jobben sin for å presse kunsten videre i en ny retning. Han bruker satire på en måte som gjør samfunnskritikken allmenngyldig. Den sier noe generelt om samfunnet, samtidig som den spesifikt angriper et bestemt aspekt ved det. Disse koblingene til Goya er nok noe av det som gjorde ham til et åpenbart valg for Bonfiglioli, og som kanskje er grunnen til at han ble valgt som objekt for Mortdecais tyveri.

Det er et element til i forholdet til Goya som kanskje ikke er like åpenbart. For å se det i et klarere lys må vi se litt lengre ut i det første kapittelet. Alistar Martland konfronterer Mortdecai med det forsvunne maleriet og ønsker opplysninger som kan bringe dem nærmere en løsning på hva som har hendt med bildet. Mortdecai har ingen interesse av å gi Martland oppriktige opplysninger og begynner så i stedet et retorisk spill. Det går ut på at Mortdecai forteller at det er en mann i galleriet som heter Jim Turner, som har stjålet Goyas malerier flere ganger. "James Mallord William. [...] 1775 to 1851 [...]. Stole from Goya all the time" (Bonfiglioli 2014b: 5). Han viser til den engelske, romantiske landskapsmaleren J. M. W.

Turner, og impliserer at han hentet inspirasjon fra Goya, som ikke har noe å gjøre med den saken det egentlig dreier seg om.

Spillet fra Mortdecais side er ikke bare et narrativt grep for å drive historien fremover, det er også en måte for Bonfiglioli å vise hvordan verket er konstruert. Han viser gjennom Mortdecais handlinger hvilke litterære grep han har tatt i gjennomføringen av verket. Tyveriet den britiske kunsthandleren Mortdecai gjør av det spanske maleriet til Goya, kan sees som en direkte videreføring av Bonfigliolis forhold til arven etter Cervantes. Den britiske litteraturen har en bred og lang tradisjon for det komiske og satiriske. Som jeg har tatt opp tidligere, kan dette føres tilbake til *Don Quijote*. Selv om historien om Mortdecai på mange måter er mer lik P.G. Wodehouses bøker om Jeeves og Wooster, må dette sees i den historiske sammenhengen jeg har redegjort for tidligere. Det er liten tvil om at Bonfiglioli var sterkt inspirert av Cervantes, noe som hans ekskone Margaret også nevner i *The Mortdecai ABC: A Bonfiglioli Reader* (Bonfiglioli 2001: 169). Bonfiglioli assosierer Jock Strapp med Wodehouse ved å kalle ham for "sort of anti-Jeeves" (Bonfiglioli 2014b: 4), men man ser mange trekk som går mer i retning av Sancho Panza. Sancho og Jock er begge fra en lavere sosial klasse, mens Jeeves på sin side er enda mer overklasse enn sin herre. Jock og Sancho er våpenbærere for sine herrer og har flere fysiske funksjoner i handlingen. Jeeves briljerer med sterke kognitive evner for å løse konflikter, mens Jock kommer med fysiske løsninger på Mortdecais problemer. Mortdecai stjaler maleriet til Goya og Bonfiglioli stjaler idéer fra Cervantes, men hvordan forvalter og bruker Bonfiglioli denne historiske koblingen han baserer seg på?

Mortdecai har tatt et maleri fra nasjonalgalleriet i Madrid og har det i sitt hjem i London. Der tar han maleriet ut av rammen sin og brenner den. Mortdecai ødelegger for så vidt ikke maleriet i seg selv, men han skiller det fra rammen sin og ødelegger den. Denne ødeleggelsen av rammen er en profanering av kunsten hvor han trekker den ned og latterliggjør den. Mortdecai fjerner Goya fra sin vanlige kontekst og symboliserer dette ved å brenne bilderammen.

For å gå tilbake til den første setningen: "the gold leaf tints the flames a wonderful peacock blue-green" (Bonfiglioli 2014b: 1). Bonfiglioli snakker her om sitt eget prosjekt. Han legger frem ødeleggelsen av den gamle bilderammen i sterke poetiske termer. Han lager et vakkert bilde av ødeleggelsen. Dette er ikke fordi han glorifiserer destruksjonen, men fordi han ser mulighetene i å dekonstruere fortidens kunst og bringe nytt liv til den. Han plukker fra hverandre bildet og rammen, og gjennom brannen viser han hvor vakkert det kan være. På den samme måten skriver han basert på den litterære tradisjonen. Han spiller på romanene

som har blitt gitt ut før ham og setter dem inn i en moderne kontekst. Det er et samspill mellom det nye og det gamle, som gir rom for å kunne skape noe helt nytt og drive litteraturen fremover i dette møtet.

Bonfiglioli åpner opp de historiske perspektivene gjennom den litterære tradisjonen og samler det i sin roman. Han ser ikke på historien som lineær, men en dynamisk enhet som kan kommunisere med seg selv og forandre seg. Han åpner opp for dialog mellom fortid og fremtid, og han legger til rette for meningsbrytning og meningspolyfoni i denne dialogen. Dette kan vi se i forhold til Michail Bakhtins teori. Bakhtins dialogiske begrep viser hvordan yringer er preget av fortiden, samtidig som de også kan påvirke og forandre (Allen 2011: 19). Bakhtin viser hvordan tekst kan være dynamisk. Denne typen dynamikk kan vi se komme til uttrykk i Bonfigliolis roman.

Et godt eksempel på dette er mot slutten av første kapittel hvor Mortdecai konfronterer Jock med at han regner med å bli arrestert neste dag, og at Jock må forberede seg på at huset kommer til å bli ransaket av politiet. Mortdecai legger frem et latinsk sitat for Jock: "Que hodie non est, eras erit" (Bonfiglioli 2014b: 7). Mortdecai selv forklarer ordene med at han regner med å bli arrestert neste morgen. Dette er et veldig interessant utspill fra Mortdecais side, og et godt eksempel på hvordan Bonfiglioli bruker sitater på en måte som bevarer sin opprinnelige mening samtidig som det skaper en ny. Sitatet er en lett omskrivning av verselinje 94 i Ovids *Remedie Amoris*. Sitatet i sin originale form, slik Ovid formulerte det, er: "Qui non est hodie, eras minus aptus erit". Til tross for omskrivningen er det ingen tvil om at det er dette sitatet Bonfiglioli er inspirert av. Direkte oversatt blir setningen til Ovid: Den som ikke er i dag, vil være mindre skikket i morgen. I Ovids verk står denne setningen i sammenheng med det å overvinne kjærlighetsguden og bli rede til å slutte å være emosjonelt bundet til en person.

Bonfiglioli har vært økonomisk med ordene i forhold til Ovid, og han har gjort enkelte endringer. Først kan vi se at han har fjernet negasjonen i andre leddsetning, *minus* (mindre). Dette snur setningens opprinnelige betydning og gir den en positiv ende. I tillegg er adjektivet *aptus* (skikket), tatt bort. Dette er med på å åpne opp setningen og gi den en videre betydning. Om vi ser det opp mot konteksten hos Bonfiglioli, dreier dette seg om Martland. Da han kom på besøk til Mortdecai, måtte han dra hjem tomhendt. Mortdecai advarer da Jock, og sier at selv om Martland ikke var i stand til å ta dem i dag, så kan det hende han er i det i morgen. Videre har *Aptus* har den maskuline –us endelsen. Det første ordet i setningen til Bonfiglioli, *Que*, er opprinnelig hos Ovid *Qui* (den som). *Qui* er også maskulin form, og det er interessant å se at Bonfiglioli har endret dette til *Que*. *Que* kommer fra *Quae*, som er en

feminin form som ikke ble vanlig før i middelalderen<sup>2</sup>. Denne blandingen av kjønnene kan sees som en vits hvor Mortdecai ønsker å fornærme Martland ved å bruke hunkjønnsbetegnelse om ham, som er et satirisk grep, men det har også flere retoriske og lingvistiske elementer som er interessante.

Dette er et interessant lingvistisk poeng, men sitatet har også det Bakhtin vil kalle en polyfoni. Bakhtin har gjort en analyse av litteraturen til Dostojevskij, hvor han viser til Dostojevskijs store persongalleri og bruk av flere stemmer. Bakhtin mener at forskjellige subjekter i litteraturen fremmer sitt verdenssyn, uten at noen har en objektiv hierarkisk forrang (Allen 2011: 23). Gjennom polyfonien kommer flere syn frem på likeverdige premisser, som gir litteraturen en større dybde. Dostojevskijs romankarakterer kan da gå i dialog med forfatteren og leseren. Jeg mener dette ikke nødvendigvis trenger å handle om eksplisitte subjekters ytring av mening i litteraturen. Bakhtin bruker Dostojevskij som eksempel og viser til de store persongalleriene og hvordan karakterene i romanene får uttrykke seg på likeverdige premisser.

Bøkene til Bonfiglioli og Dostojevskij er av vidt forskjellig karakter og format, men teorien Bakhtin konstruerte basert på Dostojevskij, er fremdeles overførbar. Bonfigliolis litteratur er ikke av den episke dimensjonen til Dostojevskij, men han får frem en annen type polyfoni i sine romaner. Måten Bonfiglioli spiller på den litterære tradisjonen på og bruker inspirasjonen eksplisitt, gjør at han går i dialog med historien og kulturen. Bonfiglioli gjør dette på en måte som bevarer essensen i det han parodierer, samtidig som han skaper noe nytt. Han lar verdiene og meningene i de gamle verkene være gjeldende i ytringer, samtidig som han lar sine egne verdier være like gjeldende i den samme ytringen. De to meningene blir, som Bakhtin sier, objektivt likestilt og fungerer på de samme premissene (Allen 2011: 23). Tankene og verdiene i historien til Bonfiglioli blir like viktige som de assosiative og eksplisitte henvisningene han skaper. Den intertekstuelle forbindelsen skaper hos Bonfiglioli et litterært rom som tillater flere tanker å virke samtidig.

Ovid skrev en trilogi om kjærlighet, hvor *Remedia Amoris* er tredje og siste bok. Tittelen kan oversettes til kjærlighetskuren. Den skal være en hjelp til å komme bort fra uoppnåelig kjærlighet, og en oppskrift på hvordan slutte å elske en man har fått følelser for.

Romanen til Bonfiglioli er veldig sterkt preget av det maskuline. Det er få kvinnelige karakterer, og romantiske og erotiske følelser er fraværende. Bonfiglioli henviser til et verk som behandler romantiske følelser i sitt eget verk, som ikke behandler den problematikken

---

<sup>2</sup> Takk til Jon Haarberg for hjelp med latinsk oversettelse og språkhistorie.

ekspisitt. Samtidig som det ikke er snakk om følelser, får man inn en kjønnsdimensjon på en implisitt måte, gjennom kjønnsbestemte kasusformer i sitatet fra Ovid. Spørsmålet om kjønn og seksualitet blir diskutert, men på en måte som gjør at det ikke fremstår som en del av historien. Romanens handling utspiller seg på ett nivå, og så får vi et nytt nivå i romanen som hever seg over handlingsnivået, og som diskuterer andre spørsmål enn de på handlingsnivået. Dette gir en helt spesiell dybde og dynamikk i romanens diskusjon.

Litteraturen til Bonfiglioli og Dostojevskij er som sagt av vidt forskjellig kaliber, men likheter kan skimtes. Dostojevskij har mange karakterer som uttrykker seg og skaper konflikt og dialog i en likeverdig meningsutveksling. Hos Bonfiglioli får man ikke et stort persongalleri som går i dialog og skaper polyfoni, men man får historiske ekko som sammen danner denne polyfone meningsutvekslingen. Bonfiglioli bruker ikke nødvendigvis karakterene i romanen til å skape disse forskjellige meningene, men lar språket i seg selv gjøre jobben. Dette skjer i et spill mellom romanens karakterer og språket, som på en assosiativ måte lar oss få inntrykk og ideer som ikke nødvendigvis er romankarakterenes egne. Ved å bruke sitatet fra *Remedia Amoris* og endre kjønn i setningen, får man en diskusjon om sex og kjønn, samt at setningen funker som en vits, hvor Martland blir det implisitte hunkjønn i setningen, ettersom det er ham Mortdecai sikter til i uttalelsen.

Mot slutten av kapittel én ber Mortdecai Jock gjemme maleriet i bilen og ta den med til verksted. Han som driver dette verkstedet er en mann som heter Spinoza. Mortdecai vender seg mot leseren for å beskrive Spinoza som en ”Whom even you, ignorant readers, must have heard” (Bonfiglioli 2014b: 19). Bonfiglioli sikter til den nederlandske, rasjonalistiske filosofen Baruch de Spinoza. Spinoza gikk imot Descartes dualistiske verdenssyn og mente ånd og materie kunne bringes sammen til én overordnet enhet, såkalt nøytral monisme. Dette filosofiske synet er nok et av de mest vesentlige punktene til at Bonfiglioli kalte sin mekaniker for Spinoza.

For Spinozas karakter i romanen er på mange måter en som bringer sammen to ulike ting for å la dem forenes og bli én. Mekanikeren er en som fikser gamle ting og lar dem fremstå som nye. Han er en som bygger og konstruerer. Det strukturelle er hans jobb, og det er også den rollen han har fått i romanen. Maleriet som er blitt borte, blir gjemt i en bil og satt hos ham. Spinoza skal klargjøre bilen for å bli solgt i USA til en av Mortdecais kunder. Det er i stor grad Spinoza som gjør at hele operasjonen kan finne sted. Det er han som muliggjør hybridiseringen av gammelt og nytt. Man kan se romanen innenfor disse filosofiske rammene. All litteratur er bundet sammen og er avhengig av hverandre.



Hele historien til Bonfiglioli er bygget opp rundt maleriet som blir stjålet og rammen som blir brent. I åpningen av romanen får vi en poetisk fremstilling av en bilderamme som blir brent i peisen. Mortdecai har tatt ut maleriet og kvitter seg så med rammen som hørte til. Scenen fremstiller destruksjonen og viser hvordan flammen fortærer rammen, samtidig som den skaper et vakkert flammeshow. Ødeleggelsen av rammen fremstår som et paradoks. Å brenne rammen skaper varme og et vakkert bilde, men det er likevel ødeleggende. Maleriet på sin side blir bevart. På samme måte som Mortdecai stjal maleriet etter Goya, stjeler Bonfiglioli, som tidligere nevnt, fra tidligere litterære verk. På denne måten blir han en del av et nettverk. Litteratur bindes sammen i et nettverk av henvisninger, og går inn i et litterært fellesskap av meningsbrytning på tvers av verk. Bonfiglioli bruker dette for å skape meningstetthet i romanen, og for å utvide mening gjennom å sette den inn i en ny kontekst.

Dette passer med Mikhail Bakhtins teori om dialogisme og polyfoni. Han mener alle ytringer har en betydning som baserer seg på hva som tidligere har blitt sagt, men også på hva som vil bli sagt i fremtiden, og hvordan dette blir mottatt av leseren (Allen 2011: 19). Vi ser hvordan Bonfiglioli stiller seg i den litterære tradisjonen og hvordan han lar seg påvirke av den, samtidig som han også setter sitt eget preg på den og bringer den videre. Bonfiglioli henter inspirasjon fra den historiske konteksten og lager en ny kontekst. Mortdecai brenner derfor rammen til et maleri som står i brytningspunktet mellom det klassiske og det moderne. Han brenner rammen fordi han ønsker å sette maleriet inn i en ny. Ved å bryte ned og brenne rammen, kan han overføre det gamle bildet til en ny tid, og gi det en ny mening, samtidig som han bevarer originalen.

## 5.2 Romanens hoveddel

Bøkene til Bonfiglioli har gjennomgående en epigraf i forkant av hvert kapittel. Bonfiglioli bruker den samme poeten innenfor hver roman, men en ny forfatter for hver roman og da utelukkende engelske forfattere. I romanen *Don't Point That Thing At Me* er alle epigrafene hentet fra Robert Browning, som levde mellom 1812 og 1889, og da primært fra hans dramatiske dikt *Pippa Passes*. Bonfiglioli har nok sett Pippa som en god samarbeidspartner i sitt romanprosjekt, da hun fungerer som en moralsk veileder i en vulgær og umoralsk verden. Pippa er uskyldigheten selv og synger ut sin godhet og minner folk på hva som er moralsk

riktig. Hennes sang blir hos Browning ironisert ved alt det dramatiske som finner sted rundt henne.

I romanen *Something Nasty in the Woodshed*, bruker Bonfiglioli epigrafer som er hentet fra Algernon Charles Swinburne. Hans illevarslende og okkulte tematikk er med på å gi den rette stemningen til romanen som er sterkt preget av kultiske og okkulte elementer. I romanen *After You with the Pistol* bruker Bonfiglioli Alfred, Lord Tennyson. Tennyson var en del av den feministiske debatten i sin tid; han stilte spørsmål ved høyere utdanning for kvinner gjennom diktet "The Princess". Dette gjenspeiler seg i romanen hvor Charlie Mortdecai blir tvunget til å delta på en kamptreningsskole som utelukkende er for jenter, og Charlie blir konfrontert med kjønnsrollene. Et veldig interessant poeng i Bonfigliolis roman er nettopp kjønnsdebatten. Mortdecai fremstår som misogyn, og kvinneskikkelsene er fraværende og urealistiske. Dette bryter med rådende politiske og litterære bevegelser i hans samtid. Epigrafene er tett knyttet opp til romanens form og innhold. Jeg vil derfor undersøke epigrafene, for å se hva disse kan fortelle om romanen.

Før historien begynner, kommer Bonfiglioli med en note for å forklare litt praktiske ting rundt romanen og hvordan den skal leses. Det første han gjør er å ta avstand fra alle mulige likheter man må kunne se mellom Bonfiglioli og Charlie Mortdecai. "This is about some *other* portly, dissolute, immoral and middle-aged art dealer." (Bonfiglioli 2014b). Etter den oppklaringen skriver han følgende:

*The epigraphs are all by Robert Browning, except for one, which is a palpable forgery.*

*This is not an autobiographical novel: it is about some other portly, dissolute, immoral and middle-aged art dealer. The rest of the characters are quite imaginary too, especially that Mrs. Spon, but most of the places are real* (Bonfiglioli 2014b).

Mysteriet starter før romanen er i gang, og Bonfiglioli gir oss hint om hvordan vi skal lese den. Dette åpner romanen opp i retning av kriminallitteraturen. Han skriver at alle epigrafene er hentet fra Robert Brownings forfatterskap, med unntak av én som er en forfalskning. Det fungerer som en advarsel til leseren som sier at ikke alt er som det skal være. Han mistenkeliggjør teksten og dens troverdighet, som gjør at man som leser blir satt i en posisjon hvor man ikke vet hva som er sant. Denne meldingen oppfordrer også leseren til å gå inn i mysteriet for finne denne forfalskningen og avsløre Bonfigliolis lureri. Han ønsker at vi skal lese romanen på denne måten og at vi skal forsøke å finne ut av hva som er galt, og slik avsløre forfatterens forfalskninger. På en måte får vi et dobbelt kriminalgymnasium. Først er

det mysteriet med maleriet som er blitt borte, og så får vi mysteriet rundt den falske epigrafen.

Det er flere henvisninger i retning av romanen som kriminalroman. I det første kapittelet av *Don't Point That Thing At Me*, er det en intertekstuell henvisning til novellen "The Tell Tale Heart" av Edgar Allen Poe. I "The Tell Tale Heart" møter man en gal førstepersonforteller som har drept en mann og gjemmer ham under gulvet i stuen. Da politiet kommer for å etterforske forsvinningen, inviterer det fortellende jeget de to politimennene inn og lar dem sitte rett over den avdøde. Han håner politiet og utfordrer seg selv ved å la dem komme helt nær på saken uten å komme helt frem. Det er dette Charlie Mortdecai også gjør i sin situasjon. Mortdecai har stjålet et maleri som han har i leiligheten sin i London. Han gjemmer maleriet under gulvteppet, og da inspektør Alistair Martland kommer for å undersøke forsvinningen av maleriet, lar Mortdecai ham sitte i stuen hvor han har gjemt det.

I tillegg til å være en henvisning til gotisk romantikk blir dette også en henvisning til Edgar Allen Poes posisjon i kriminallitteraturen. Selv om Maurits Hansen skrev *Mordet på maskinbygger Roolfsen* i 1839-1840, blir Edgar Allen Poe regnet for å ha skrevet den første kriminalroman, *The Murders in the Rue Morgue* i 1841 (Skei 2008: 33). "The Tell Tale Heart" regnes ikke for å være en kriminalfortelling på samme måte som historiene om Dupin<sup>3</sup>, men handlingen er til en viss grad basert på utførelsen av et mord og oppklaringen av det. Å vise til Edgar Allen Poe på denne måten blir å vise til ham som forfatter av mysterier og krim.

Romanen til Bonfiglioli er heller ingen kriminalroman i den klassiske forståelsen av sjangeren. Hans H. Skei definerer kriminallitteratur som en samlebetegnelse for spenningsfylt og underholdende litteratur om etterforskning og oppklaring av forbrytelser (Skei 2015). Bonfigliolis bok handler til en viss grad om en forsvinning og forsøket på å oppklare mysteriet. Forskjellen her er at vi vet hva som har hendt, og protagonisten har ingen interesse av å hjelpe til i oppklaringen, han er mer interessert i å dekke over forholdene i saken. Oppklaringen av saken er heller ikke så vesentlig for utviklingen av historien. Fokuset er på helt andre steder, og derfor får vi også vite fra begynnelsen hva saken er.

Den kriminelle handlingen som er utført, er klar for oss. Vi vet hva som har skjedd, og at det er Mortdecai som står bak. Poenget her er det doble mysteriet i romanen, som begge blir lagt klart frem for oss. Bonfiglioli åpner opp for at leseren skal undersøke teksten, og sier

---

<sup>3</sup> Dupin er en profesjonell detektiv, skapt av Edgar Allen Poe. Den første historien om ham var *The Murders in the Rue Morgue*, i 1841. Dupin bruker en blanding av intellekt og kreativ tenkning, for å sette seg i den kriminelles sted, og på den måten løse gåten.

klart fra begynnelsen at ikke alt er riktig. Han inviterer til fortolkning og en kritisk lesning ved å si at en av epigrafene er en forfalskning. Det han sier, er at det er intertekstuelle henvisninger, men at vi ikke kan stole på at de er sannferdige. I tillegg til å være et mysterium rundt epigrafene blir det også et mysterium rundt teksten i seg selv. Mysteriet i romanen dreier seg om hvordan det er gjort og hvor. Dette gjelder ikke bare saken med maleriet Mortdecai har tatt, men også Bonfigliolis tekstlige strategier. Vi kan ikke stole på at det vi leser er sant og vi kan ikke vite hva som er Bonfiglioli og hva som er stjålet fra andre.

Som i kriminallitteraturen blir det gitt hint om hvor det urettmessige har funnet sted. Gjennom åpningskommentaren "The epigraphs are all by Robert Browning, except for one, which is a palpable forgery" (Bonfiglioli 2014b), forteller han oss at det her er noe som er galt, men når det gjelder å lede oss mot hvor dette gale er, har han ikke gjort annet enn å avgrense det til hele romanen. Som jeg alt har kommentert, bruker han den samme metoden i alle romanene sine. De er allet bygget opp på den samme måten. Den eneste forskjellen er at han endrer hvem epigrafene er hentet fra. For å få tips om hvor vi skal lete etter den forfalskede epigrafen er det en god idé å sjekke hva Bonfiglioli skriver i åpningen av de andre romanene sine.

Som nevnt bruker Bonfiglioli epigrafer hentet fra Swinburne i romanen *Something Nasty in the Woodshed*. Også i åpningen av denne romanen kommer det en lignende kommentar som den vi så i *Don't Point That Thing at Me*. Her skriver Bonfiglioli: "The epigraphs are all by Swinburne, except one which is a palpable forgery. [...] The Swinburne forgery is, in a way, signed" (Bonfiglioli 2014c). Vi kan raskt fastslå at alle epigrafene utgir seg for å være originale, men dette gir oss like fullt en god start for å finne forfalskningen. Ved å undersøke epigrafene nærmere ser man at epigrafen i kapittel 8 er signert. Bonfiglioli har skrevet navnet sitt som et akrostikon. Det betyr at første bokstaven på hver linje i diktet, vertikalt staver navnet "Bonfiglioli", B-O-N-F-I-G-L-I-O-L-I. På den måten lyser navnet mot oss på en måte som gjør at vi ikke legger merke til det ved første øyekast. Med kunnskap om at det er på denne måten han har gjort det i romanen *Something Nasty in the Woodshed*, er det nærliggende å mistenke at det er på samme måten han har gjort det i *Don't Point That Thing at Me*.

Med dette utgangspunktet blir man ikke skuffet ved undersøkelsen av *Don't Point That Thing at Me*. I kapittel 8 ser vi akkurat det samme som i *Something Nasty in the Woodshed*. "Bonfiglioli" står skrevet som et akrostikon i epigrafen til dette kapitlet.

*... Bearing aloft another Ganymede  
 On pinions impeded, as't were, but not past bearing,  
 Nor unfit yet for the fowler's purposes;  
 Feathered, in short, as a prince i' th'air – no moorgame.  
 If Paracelsus weighs that jot, this tittle,  
 God knows your atomy were ponderable -  
 (Love weighing t'other pan down!)...  
 ... in a word,  
 In half a word's space, let's say, ere you flinched  
 Or Paracelsus wove one of those thoughts,  
 Lighter than lad's-love, delicate as death,  
 I'd draft you thither  
 (Bonfiglioli 2014b: 63).*

Det er liten tvil om at dette ikke er en tilfeldighet. Ved nærmere undersøkelser ser man at dette ikke er en del av diktet "Paracelsus" av Robert Browning. Det er her en rekke spørsmål man kan stille seg. For hvorfor akkurat dette diktet? Hva er det han ønsker å formidle gjennom denne epigrafen? Hvorfor på dette stedet i romanen, og hva er det han forsøker å fortelle oss ved å gjøre dette?

Denne epigrafen utgir seg for å være hentet fra diktet "Paracelsus". I følge Margaret Bonfiglioli valgte Bonfiglioli dette diktet fordi han mente det var så langt og så ukjent, at selv dedikerte lesere av Browning ville kunne være tilbøyelige til å akseptere at dette var hentet fra ham (Bonfiglioli 2001: 69). Det er nærliggende å tenke at Bonfiglioli i denne epigrafen skriver om seg selv, og især når han skriver "Bearing aloft another Ganymede" (Bonfiglioli 2014b: 63). Bonfiglioli ser på seg selv som en annen Ganymede som stiger opp til himmelen. Ganymede ble ifølge gresk mytologi kidnappet av gudene og brukt som munnskjenk i Olympen. Bonfiglioli viser igjen til sitt intertekstuelle prosjekt og bruker den greske mytologien, gjennom Robert Browning, for å vise dette. Han ønsker å få låne vingene til tidligere forfattere, som inspirasjon, for å hjelpe seg selv til å stige opp i en høyere kunstnerisk sfære.

Ved å bruke en historie fra antikken presentert under Robert Brownings navn, skaper Bonfiglioli en historisk kobling fra middelalderen gjennom romantikken og frem til nåtiden. Men vi må spørre oss hvorfor dette kommer på akkurat dette tidspunktet i romanen. Er det en grunn til at denne epigrafen hører til kapittel 8?

Ved å undersøke kapittel 8 nærmere ser man at det er av stor betydning for historien. Med løfte om å hjelpe Martland og SPG i etterforskningen, har Mortdecai fått diplomatisk immunitet på en reise til USA. Mortdecai opplyser at han skal ta med seg en Rolls-Royce Silver Ghost og selge til den amerikanske millionæren Krampf. I virkeligheten bruker

Mortdecai bare denne bilen for å få smuglet Goya-maleriet, som er det han egentlig skal selge til Krampf. Mange forberedelser har vært nødvendige å ta, og kapittel 8 omhandler den dagen hvor Mortdecai gjør den fysiske reisen fra England til USA.

Åpningen av kapittelet er en lang lingvistisk spøk, hvor Bonfiglioli spiller på språklige klisjeer, barnerim og barnelitteratur. Dette viser til det ungdommelige temaet i romanen. For eksempel kommer dette til uttrykk tidlig i kapittelet, med utbruddet ”I sprang out of bed” (Bonfiglioli 2014b: 63). Dette er et uttrykk vi kan se hos flere forfattere, et interessant eksempel er romanen *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) av Edgar Allen Poe. Dette er interessant fordi vi tidligere også har sett flere andre forbindelser mellom Bonfiglioli og Poe. Men, dette er en språklig klisje man også kan lese hos flere andre forfattere. For eksempel kan man se det brukt hos den skotsk-amerikanske forfatteren John Muir, som brukte uttrykket i sin bok *The Story of My Boyhood and Youth* (1913).

Denne ungdommeligheten kommer også frem gjennom den intertekstuelle referansen til Kenneth Grahames *The Wind in the Willows* (1908): ”Before setting out on a lengthy expedition I always have the same lunch which Ratty made for the Sea Rat and which they ate on the grass by the roadside” (Bonfiglioli 2014b: 64). Selv om Bonfigliolis’ roman ikke har form eller innhold som egner seg for barn og unge, refererer han til denne typen litteratur. Ved å gjøre dette viser han en barnslig og ungdommelig side ved Mortdecai, som står i motsetning til resten av romanen. Den vulgære og umoralske Mortdecai møter den moralske og uskyldige barnelitteraturen. Dette kan man se i lys av Bertram Wooster, som har et naivt sinn, og en mer barnslig utstråling. For å bruke Bakhtins begrep, tar Mortdecai rollen som narren i romanen og utstråler en ungdommelig lekenhet. Han spiller på det ambivalente ved å lage en kobling mellom sin egen umoralske livsstil og den uskyldige barnelitteraturen. Mortdecai blir bindeleddet og det ambivalente mellom to elementer som ikke hører sammen.

Kapittel 8 begynner med at Mortdecai kommer løpende om morgenen og roper etter bømme, spade, sandaler og solhatt. Han oppfører seg som et barn og synger ”No more Latin, no more French, /No more sitting on the hard school bench” (Bonfiglioli 2014b: 64). Dette er en gammel skolegårdssang fra England. Som mange sanger av denne typen har den en ukjent opprinnelse. Med tanke på at konteksten til Mortdecais munterhet er at han ser frem til å smugle verdier ut av landet for å lure politiet, kan man si det er upassende med henvisninger til barnerim. Bakhtin på sin side understøtter oppførselen til Mortdecai. Han sier at ” Den virkelige latteren, som er ambivalent og universell, avviser ikke alvorret, men lutrer og utfyller det” (Bakhtin 2003: 106). Vi kan med andre ord si at ambivalensen Mortdecai skaper

i settingen, ikke er negativ i forhold til ytringens hensikt. Den avviser ikke alvorret, men er med på å underbygge det.

Dette blir en måte å sette litteraturen i et ironisk og satirisk lys. Bonfiglioli sidestiller her litteratur av forskjellig kanonisk kvalitet og posisjon. Bakhtin snakker om at man i karnevalet bryter ned de hierarkiske strukturene gjennom at det høye bytter plass med det lave (Bakhtin 2003: 57). Dette gjør Bonfiglioli med litteraturen i sin roman. Han sidestiller Edgar Allen Poe med Robert Browning, Kenneth Grahame, P. G. Wodehouse og John Muir. Bonfiglioli skaper en forventning til litteraturen som han så bryter ned ved å sidestille litteratur av så vidt forskjellig karakter. Han skaper en satire gjennom å bryte med forventningene og samtidig trekke kanonisert litteratur ned på nivå med triviallitteraturen. Vi får her en intertekstuell satire som spiller på forholdet mellom romaner og deres posisjon i det litterære landskapet.

På de første sidene av dette kapittelet kommer de intertekstuelle referansene så tett at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre, og det er vanskelig å se hva som er Bonfiglioli og hva som er andre. På dette punktet lar Bonfiglioli de polyfone stemmene smelte sammen til én og gjør skillelinjene uklare. Ved å bruke et barnerim med ukjent opphav viser han også hvordan intertekstualiteten kan bli en så innarbeidet del av oss at vi ikke lenger vet hvor det kommer fra. Den polyfone diskursen forsvinner inn i en innarbeidet del av bevisstheten som gjør at vi mister bevissthet rundt den og ikke ser betydningen av denne diskursen. Det er også dette Bakhtin etterlyser i sin lesning av Dostojevskij. Han mener folk som gjør lesninger av Dostojevskij går seg bort i analysen av polyfonien og dialogismen, og at de ikke klarer å høre helheten bak enkeltstemmene (Bakhtin 2003: 209). Man må forstå at de forskjellige stemmene i romanen fungerer på ulike diskursive nivåer som hele tiden komplimenterer og utfyller hverandre.

Denne sammensmeltningen av stemmer skjer i stor grad gjennom dette kapittelet, og det begynner med denne åpningsscenen hvor Bonfiglioli bruker mange henvendelser om hverandre i en symbiose av intertekstuelle referanser. Barnerim og barnebøker blir sidestilt og brukt sammen med referanser til Robert Browning. Som sagt blir de hierarkiske strukturene oppløst i det Bakhtin kaller karnevalismen. ”[...] alt dette fikk altså en vesentlig tilknytning til den sosialhistoriske veksling og til tiden. Relativiteten og tilblivelsen var to momenter som ble lansert som motvekt til de krav middelalderens hierarki og orden gjorde på uforanderlighet og tidløshet” (Bakhtin 2003: 57). Denne uforanderligheten opprettholdes gjennom synet på at litteraturen til en viss grad er hevet opp til et nivå over historiske vekslinger. Tanken er at litteraturen har elementer ved seg som ikke lar seg påvirke av

historisk spesifikke variasjoner, men har noe konstant ved seg. Dette gjør at litteraturen hele tiden kan tilpasse seg variasjoner og på den måten bevare de tidløse og konstante elementene. På den måten kan litteraturen bevare sitt budskap over tid, og oppnå et skinn av tidløshet.

Dette tidsaspektet kommer til uttrykk i kapittel 8 av *Don't Point That Thing at Me*, og da gjennom flyreisen til USA. Ambivalensen mellom de historiske elementene er en vesentlig faktor og noe det er verdt å merke seg i denne delen av romanen. Charlie Mortdecai har en Rolls-Royce Silver Ghost, som er en engelskprodusert bil fra perioden mellom 1906 og 1926. Det er i denne bilen han har gjemt unna maleriet, og han skal smugle det til USA ved hjelp av kjøretøyet. Det som skjer, er at Mortdecai putter en bil fra begynnelsen av 1900-tallet inn i et fly, og flyr den over Atlanterhavet til USA. Dette bringer oss på sett og vis tilbake til kapittelets epigraf. I epigrafen til kapittelet så vi at han ønsket å bæres på vinger av inspirasjon for å få hjelp til sin egen uerfarenhet og la det gamle bli med inn i en ny tid. Det er akkurat dette som skjer her. Mortdecai tar noe gammelt og blir båret på vingene over til noe nytt.

Det er ikke bare det at bildet og bilen i sammenheng med flyet blir en kombinasjon av nytt og gammelt. Dette kan også sees som forholdet mellom Europa og Amerika. Europa har en lang historie som strekker seg mange tusen år bakover i tid. Christofer Columbus oppdaget Amerika i 1492, og landet har hatt en stor befolkningsvekst fra 1600-tallet, og spesielt på 1800-tallet. USA ble *Det nye landet*, et land med muligheter og drømmer som folk ønsket å reise til i håp om en bedre fremtid. Folk reiste fra Europa, hvor de hadde en sosial og økonomisk kontekst, og til USA hvor det var en fraværende fortid hvor de kunne skape en ny fremtid. Mortdecai reiser med andre ord fra det gamle Europa og over til det historieløse USA med håp og drømmer.

På flyet møter Charlie Mortdecai en passasjer som han kommer i en interessant dialog med. Passasjeren er en amerikaner som ønsker selskap og noen å prate med på reisen. Denne samtalen kan vi se i sammenheng med tanken på USA og England som symbol for det nye og det gamle.

Mannen som sitter ved siden av Mortdecai på flyet tilbyr ham en sigar, og fortsetter med å fortelle at det er større sannsynlighet for å dø i en bil enn i en flyulykke, og at han selv er et levende bevis på det. Dette kan i begynnelsen fremstå som en svært uskyldig dialog og kan virke som en samtale fra en passasjer som ønsker å berolige sin reisefelle som kan være usikker på det å fly. Når denne dialogen i seg selv fremstår som uskyldig, blir det interessant å se hvordan Mortdecai selv forholder seg til samtalen.



Mortdecai mistenkeliggjør amerikaneren helt fra begynnelsen, noe som kommer eksplisitt frem i Mortdecais indre monolog. Det hele begynner med et passivt ”Really” (Bonfiglioli 2014b: 66), som svar på påstanden om sannsynlighet for å dø, men kort etter fremstiller han sin mistillit mer eksplisitt i den indre monologen: ”He had made one mistake in an otherwise flawless performance: he hadn’t told me his name” (Bonfiglioli 2014b: 67). Det er altså en trivialitet som fremstår helt uskyldig som skal være årsaken til at Mortdecai ikke stoler på amerikaneren. Men hvorfor kommer denne mistenksomheten fra og hvorfor forholder Mortdecai seg på denne måten til amerikaneren?

Først og fremst er denne mistenksomheten fra Mortdecais side en frykt for hva som kan skje. Han vet at folk er ute etter å skaffe tilbake det maleriet han har tatt og mistenker at den fremmede mannen på flyet er en av Martlands kumpaner. Men om vi da fortsetter å holde på tanken om USA og Europa som symboler på det nye og det gamle, samtidig som vi har med oss at dette igjen er et symbol på romanens intertekstuelle prosjekt, blir dette fort av stor interesse. Bonfiglioli har gjort oss mistenksomme overfor teksten gjennom sin advarsel i åpningen av romanen. Han har informert leseren om at noe ikke er som det skal, og har bedt oss om å undersøke teksten nærmere og være kritisk i lesningen. Dette blir her overført til Mortdecai i denne dialogen med den fremmede på flyet. Mortdecai vet at Martland og mange andre er på jakt etter ham og maleriet: ”I seemed to have made a great many enemies since Wednesday” (Bonfiglioli 2014b: 67). Denne bevisstheten gjør ham skeptisk i møtet med andre, og dette blir tydelig i møte med amerikaneren på flyet. Mistenkeliggjøringen av amerikaneren blir det samme forholdet som Bonfiglioli har konstruert for leseren i begynnelsen av romanen. Romanen og amerikaneren oppfører seg tilsynelatende uskyldig, men ettersom vi er blitt advart av romanen selv om at noe er galt, vil vi hele tiden være skeptiske til det vi leser.

Amerikaneren spør Mortdecai om han kunne tenke seg å komme på besøk til ham. Siden Mortdecai ikke stoler på ham, takker han nei til dette. Samtalen tar en vending ved at amerikaneren forteller Mortdecai at han ønsker seg en hertug som kan sitte i styret til sitt britiske selskap. Da Mortdecai gir ham noen råd angående de adelige i England, spør han om Mortdecai kjenner noen. Da han avviser dette, spør amerikaneren om han er en aristokrat selv. ”Parm me, but are you an aristocrat?” (Bonfiglioli 2014b: 69). Mortdecai velger i denne situasjonen å ta avstand fra adelstittelen han ved andre anledninger smykker seg med, og sier: ”No no no, I said again, wriggling with embarrassment, nothing of that sort” (Bonfiglioli 2014b: 69). På dette punktet avviser han altså sin egen posisjon i aristokratiet, som han ved enhver annen anledning skryter av. Blant annet ser vi dette i åpningen av romanen, hvor han

presenterer seg selv og redegjør for hvordan familien tilegnet seg den adelige tittelen: ”My daddy was Bernard, First Baron Mortdecai of Silerdale in the County Palatine of Lancaster” (Bonfiglioli 2014b: 4). Den adelige tittelen fremstår som viktig for ham, så det er interessant at han i denne anledningen fraviker fra den.

Det vi kan trekke ut av denne delen av dialogen mellom Mortdecai og amerikaneren, er at dette åpenbart er en løgn fra Mortdecais side. Man kan stille spørsmål ved de moralske sidene ved dette, ettersom Mortdecaifamilien urettmessig har tilegnet seg tittelen ved hjelp av løgner og bedrag. Poenget er at han ikke har problemer med å fortelle denne løgner, noe vi kan se som symptomatisk gjennom hele romanen, i forholdet til maleriet. Denne formen for løgn, og denne situasjonen, kan sees som symbolsk for de litterære tyveriene Bonfiglioli gjør ved å ikke være ærlig om sitaters opphav og korrekte gjengivelse. Det at Mortdecai, som har det narrative perspektivet i historien, leverer løgner på denne måten, stiller historien i et interessant lys. Teksten blir satt i en paradoksal situasjon hvor man må stille spørsmål ved troverdigheten til det narrative. Dette er noe jeg kommer til å gå nærmere inn på senere i analysen, men først vil jeg se nærmere på det dualistiske forholdet mellom England og USA, og hva slags stilling dette har i romanen.

Da flyet lander i USA, skilles Mortdecai og amerikaneren. Mortdecai er nå på amerikansk jord. Han finner sin Rolls-Royce Silver Ghost, som blir gjort klar for ham etter reisen. Han kan nå med sin bil fra begynnelsen av 1900-tallet kjøre fritt rundt og gjøre hva han ønsker med diplomatvisum. På veien ut av flyplassen blir han likevel stoppet av en mann fra ambassaden som ber han melde seg for ambassadøren neste dag. Kontakten med England blir hele tiden opprettholdt og han må forholde seg til de britiske myndigheter, selv etter han har forlatt landet.

Fremme på hotellet sjekker han inn og forsøker å bli vant til det å være i et fremmed land. Han gjør et nummer ut av at de i Amerika kaller heis for ”elevator” (Bonfiglioli 2014b: 72) og ikke ”lift” (Bonfiglioli 2014b: 54), som han selv kaller det hjemme i London. Han prøver å tilpasse omgivelsene etter sine egne vaner og hvordan han selv liker å ha det: ”I turned the ridiculous air conditioning off and threw open the windows” (Bonfiglioli 2014b: 72). Han må fort gi etter og må tilkalle hjelp fra hotellet for å få igjen vinduet. Han har store problemer med tilpassingen og finner seg ikke til rette. Maten han får servert, er han ikke fornøyd med, og han legger seg bare i mangel av noe bedre å gjøre. Problemene han har med å tilpasse seg det amerikanske hotellet, blir et tydelig forvarsel på hva som kommer til å skje. Forholdet til Amerika har en dårlig start, han er mistenksom og har liten tilpasningsdyktighet.

Mortdecai reiser fra England til USA og i den reisen får vi dermed illustrert symbiosen mellom nytt og gammelt.

Bakhtin snakker også om forholdet mellom det nye og det gamle, hvordan noe blir til mens noe annet dør og blir borte (Bakhtin 2003: 57). Karnevalismen forsøker å fremstille selve tiden i seg selv. For tiden dreper og gir fødsel til nytt liv. Faktoren som alltid er konstant i dette, er tiden. Bakhtin ser på dette som humor. Han sier at tiden leker og ler, og den bærer med seg et syn på fremtiden som utopisk (Bakhtin 2003: 58). Tiden, gjennom karnevalismen, bryter ned kunstens hierarki, og sidestiller de gamle klassikerne med den moderne trivallitteraturen. Kunsten bryter ned den gamle kunsten for å kunne strekke seg mot en idé om en utopisk fremtid. Det er i dette brytningspunktet mellom nytt og gammelt at vi kan se det ambivalente forholdet mellom en grotesk fortid og en utopisk fremtid. Bonfiglioli skriver seg inn her, og utfolder det groteske gjennom en ufordragelig protagonist som hele tiden bærer med seg et håp om en utopisk fremtid.

### 5.3 Romanens slutt

Sammenhengen vi så i forholdet mellom epigrafen til kapittel 8 og den dramaturgiske utviklingen i romanen gjør det relevant å undersøke nærmere andre avvik man finner i epigrafene. Det kapittelet som skiller seg sterkest fra de andre er kapittel 12, som ikke har en innledende epigraf. Vi må spørre oss hvorfor Bonfiglioli har unnlatt å ha epigraf til dette kapittelet. Han har gjort oss kritiske til teksten og ønsker tydelig at vi skal bli oppmerksomme på at noe er annerledes rundt dette kapittelet.

I kapittel 8 ankommer Mortdecai USA og kapittelet avslutter med at han sovner på hotellrommet sitt. I åpningen av kapittel 9 virker alt bra og Mortdecai forteller leseren hva som hendte den morgenen. Han viser der hvordan han må forholde seg til symbiosen av engelsk og amerikansk frokost. Det engelske blir representert gjennom Mortdecais morgen-te. ”Do you know, they brought me a cup of tea in the morning – and jolly good tea it was too” (Bonfiglioli 2014b: 73). Dette svarer til Mortdecais forventninger og er innenfor hans vanlige standard når det kommer til morgenritualer, og svarer også til hvordan han har tilbragt morgene i den tiden hvor han har oppholdt seg i England. Eksempelvis ser vi dette i åpningen av kapittel 2, hvor Jock kommer med te til ham om morgenen: ”Nobody woke me

up until ten o'clock of a beautiful summer's morning, when Jock came in with my tea and a canary" (Bonfiglioli 2014b: 8).

Strukturen er den samme gjennom alle kapitlene. De starter med at Mortdecai våkner om morgenen klokken ti, og at han slører sansene sine i løpet av dagen med alkohol, og gradvis mister bevissthet og sovner i slutten av kapitlet. "We drank a great deal of whisky, for this was Saturday night. /I suppose I went to bed at some stage" (Bonfiglioli 2014b: 41). Denne strukturen er viktig å merke seg som en fast rutine i livet til Charlie Mortdecai.

Kapittel 12 skiller seg ut fra resten av kapitlene ved å mangle en epigraf. Det kan derfor være interessant å spørre seg hvorfor man får dette bruddet på dette tidspunktet. At noe er galt, kommer tydelig frem når man leser den første setningen i kapitlet: "There was no tea to be had in the morning, but I was on the very threshold of the old West and knew that I had to learn to rough it" (Bonfiglioli 2014b: 87). Som vi så i forrige avsnitt, bryter dette tydelig mot trenden i resten av romanen. Dette er det første varselet på at noe holder på hende, og vi varsles om et vendepunkt i romanen. Dette er et forholdsvis drastisk brudd i og med at det bryter de ellers strenge strukturelle rammene som er satt for romanen og for Mortdecais liv. Han er så bundet av historie og tradisjon at å bryte denne vanlige rutinen ikke kan oppleves som en enkel sak. Dette illustrerer den vanskelige posisjonen Mortdecai har kommet i, og hvor store kompromisser han må akseptere i møte med den amerikanske livsstilen. Reisen til USA gjør at livsstilen hans blir satt i perspektiv av en helt annen kultur enn den han selv er vant til, og han blir tvunget til å forholde seg til verden på en annen måte.

I sammenheng med at det mangler te om morgenen klokken ti, kommer Mortdecai med en eksplisitt allusjon til Walt Whitman og hans dikt "Pioneers! O Pioneers". Når teen uteblir, utbryter ham: "'Pioneers! Oh Pioneers!' as Walt Whitman never tired of exclaiming" (Bonfiglioli 2014b: 87). "Pioneers! O Pioneers" er en ode på tjuseks strofer Whitman publiserte i 1865, som en hyllest til den amerikanske drømmen. Dette er en ode til de første pionerne som reiste til den amerikanske vestkysten for å lete etter en bedre fremtid, og Whitman hedrer i diktet deres mot og eventyrlyst. Dette diktet er interessant å se i lys av Bonfigliolis prosjekt, da mye av prosessen i arbeidet hans kan sees i lys av pionerens vei i Whitmans dikt. Selv om Mortdecai ikke kan anses som en pioner, kan han sees i lys av tradisjonen de videreførte, og hvordan forskjellige kulturer møttes.

Pionerne Walt Whitman skrev oden til, var de som reiste fra det livet de hadde, på jakt etter en bedre fremtid. I diktets tredje strofe sier Whitman: "O you youths, Western youths". Vesten i dette tilfelle refererer til Amerika. Det er USA som er det unge landet som skal oppdages og koloniseres. Med begrepet "youth" får Whitman frem ikke bare Amerika

som et ungt land, men eventyrlysten og pågangsmotet som ble nedlagt i oppdagelsen av landet. Denne ungdommeligheten blir polarisert mot "the elder race" som blir presentert i strofe fire. Whitman skriver "Have the elder races halted? /Do they droop and end their lesson, wearied over there beyond the seas?". De eldre på den andre siden av havet sikter til de europeiske landene. Han spiller på Amerika som det nyoppdagete landet som er historieløst, mens Europa, tenker han seg, har eksistert i mange tusen år og har en lang historie og tradisjon bak seg. I dette diktet hedrer Whitman pionerne som brøt ut av det historietunge og tradisjonssterke Europa for å utforske, oppdage og leve et nytt liv i det nye landet.

Pionerne forlot altså den europeiske livsstilen for å reise inn i det ukjente og nye. Gjennom reisen ønsket de å finne et nytt liv, og med seg hadde de håpet om at det ville være bedre enn det livet de forlot. Whitman skriver "All the past we leave behind" i femte strofe, og sikter da til at deres gamle liv ble ofret i håpet om en bedre fremtid. Whitman skriver videre at veien for dem var vanskelig og lang; "Down the edges, through the passes, up the mountains steep, /Conquering, holding, daring, venturing as we go the unknown ways,". Han skaper en følelse av den lange og harde veien det var for dem å reise over i det nye, for å illustrere hvor stort det faktisk var, og at det slettes ikke var en selvfølge. Pionerne krysset dette vanskelige terrenget og skapte seg et nytt liv. De bygget broer og veier for at andre skulle kunne følge dem og også få glede i dette nye landet.

Mortdecai kjører vestover, og måten han ordlegger seg på, viser tydelig at også han har bevissthet om at situasjonen endrer seg. "Much fortified, I collected the Rolls and turned my face towards the Golden West, the lyonesse of our times, the nursery of the great American fairy tale" (Bonfiglioli 2014b: 88). Mortdecai spiller her på den amerikanske drømmen Walt Whitman skriver om i "Pioneers! O Pioneers". Gjennom store deler av romanen har Mortdecai nettopp denne bevegelsen vestover. Hele tiden har dette vært med en form for optimisme, men på dette punktet snur situasjonen og man ser at tvilen kommer over ham. Han stålsetter seg for den siste delen av reisen. Idealet er heltene som kjempet seg vei gjennom ukjent land for å finne noe nytt de ikke visste om var der, men også bevisstheten om at dette er en vanskelig vei. Mortdecai holder fast ved målet sitt, som er å videreføre Goya-maleriet til Milton Krampf og få gjennomført transaksjonen.

Etter mye leting ankommer Charlie Mortdecai omsider Milton Krampfs villa, Rancho de los Siete Dolores<sup>4</sup>. Der møter han ikke Milton Krampf selv, men kommer i samtale med hans kone, Johanna. De to ender fort i en situasjon hvor de har seksuelt samkvem, og ved middagen en liten stund senere spør Charlie hvor Milton Krampf er. Da Johanna forteller at han er i rommet ved siden av der de møttes, blir Charlie skeptisk, men Johanna sier: "Please do not worry about it. He did not hear a thing, he has been dead several hours" (Bonfiglioli 2014b: 100). Som Dido i hulen tror Johanna at hun og Charlie skal gifte seg (Bonfiglioli 2014b: 107), og blir skuffet da han insiterer på å reise videre. Den store planen om å kvitte seg med maleriet har gått galt. Charlie har ikke fått gjennomført salget og må nå komme seg tilbake til England med både bilen og maleriet.

Historien frem til dette punktet har vært et tilbakeblikk, hvor Charlie Mortdecai har sett tilbake på hendelsene han har vært utsatt for, og som han gjenforteller for oss. I kapittel 18 er historien kommet frem til nåtiden, "Events have overtaken literature" (Bonfiglioli 2014b: 143), og vi møter Charlie der han reflekterer over hendelsene som har ført ham til dette punktet. Her forsøker Mortdecai å fremme legitimiteten i sin egen historie. Dette gjør han ved å henvende seg til leserne i et forsøk på å overbevise oss om at ingenting er utelatt fra fortellingen, men at han har redegjort for hele dagen fra morgen til kveld uten sensur og med alle enkeltheter fremme i lyset.

*I have not whisked you hither and yon<sup>5</sup> without suitable transportation and I have never started a sentence with the words 'some days later'. Each morning has witnessed the little death of a heavy drinker's awakening and 'each slow dusk a drawing down of blind' (Bonfiglioli 2014b: 142).*

Dette står i et motsetningsforhold til hva Bonfiglioli gjorde i åpningen av romanen. Han ber oss være skeptiske til teksten og lese den med et kritisk blikk, og stille spørsmål ved det vi leser. Bonfiglioli sier at vi ikke må stole på teksten, mens protagonisten ber oss ha tillitt til at det han har fortalt er helt sant.

---

<sup>4</sup> Rancho de los Soete Dolores: Ranchen med de syv sorger. Viser til Marias syv sorger:

- 1: Den hellige Simeons profeti.
- 2: Flukten fra barnemorderen Herodes til Egypt.
- 3: Den tre dager lange ettersøkningen av den tolvårige Jesus.
- 4: Maria møter Jesus på vei til Golgata.
- 5: Jesu korsfestelse.
- 6: Nedtakelse av Jesu legeme fra korset.
- 7: Jesu begravelse.

<sup>5</sup> Arkaisk engelsk begrep som betyr "hit og dit".

Jeg har tidligere trukket paralleller til ”The Tell Tale Heart” av Edgar Allen Poe, i forhold til maleriet Charlie gjemte under teppet i stuen sin da Martland kom på besøk. Det narrative grepet, hvor Charlie vender seg til leseren og forsvarer sin egen integritet som forteller, kan man også se i lys av Poes fortelling. Fortelleren hos Poe forsøker også å legitimere sin egen integritet ved å forklare at han ikke er gal, og begrunner dette med hvor rolig og kalkulert han er i gjennomføringen og håndteringen av mordet. ”How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story” (Poe 2011: 163). Denne forsvarstalen fungerer i veldig stor grad mot sin hensikt. Ved å proklamere en manglende galskap i første setning, fremstår fortelleren som en gal fordi han selv gir oss ideen og får oss til å vurdere hvorvidt det faktisk foreligger galskap.

At Charlie Mortdecai er en kriminell med lav moral, svekker i utgangspunktet hans troverdighet som en pålitelig forteller. Om han også er gal, som fortelleren i ”The Tell Tale Heart” synes å være, er ikke godt å si, men det skaper spørsmål rundt hvorvidt han har et annet bilde av verden enn andre. Når Mortdecai sier at han har lagt frem et fullstendig og ærlig syn på hendelsene, kan vi stille oss flere spørsmål. For det første kan vi lure på om han forteller sannheten, eller om det er en løgn. For det andre er det spørsmålet om han er gal, og om han i så fall har en skjev virkelighetsoppfatning. Men om han skulle fortelle sannheten og ikke leve i en illusjon, er det uansett mulig å lage en komplett fremstilling av virkeligheten?

I denne romanen er et sentralt punkt det å skille mellom sanne og usanne ytringer, da i forhold til original og kopiert tekst. Hva har Bonfiglioli tatt fra sitt eget hode og hva har han tatt fra andre forfattere? At disse spørsmålene kommer frem på den måten de gjør, gjennom Bonfigliolis forord og Mortdecais forsvarstale, skaper usikkerhet rundt hele tekstens validitet.

Det er helt klart at den verden som blir fremstilt gjennom litteraturen er ufullstendig. Enkelte romaner er mer komplekse og utfyllende enn andre, men man vil uansett ikke kunne snakke om en komplett verdensfremstilling. Det at Mortdecai hevder å redegjøre for hele dagen fra morgen til kveld, faller på sin egen urimelighet. Romaner, på et generelt grunnlag, vil aldri bli helt komplette, men mer en fragmentert samling av subjektive elementer etter grundig utvelgelse. Jeg mener det er interessant å se romanen til Bonfiglioli i dette lyset. Han legger opp til en ufullstendig verden hvor det er meningen at leseren skal holdes borte fra enkel informasjon. Det blir gjort et selektivt utvalg, hvor noe informasjon blir redegjort for, mens annen informasjon blir utelatt. Dette er en del av romanens konstruksjon.

For det første skaper Bonfiglioli tomrom i litteraturen som vi må fylle selv. Dette tomrommet legger opp til implisitt informasjon som ikke blir eksplisitt redegjort for. Vi kan se dette tomrommet i lys av den informasjonen som er utelukket fra det narrative, men det har

også å gjøre med den forventningen han skaper. Mortdecai og Jock blir satt inn i samme tradisjon som Jeeves og Wooster og Don Quijote og Sancho Panza. Når Bonfiglioli siterer for eksempel Ovid og Browning, skaper han en forventning til sin egen litteratur. Dette er kjent litteratur med en bestemt posisjon i det litterære landskapet. Ved å benytte seg av disse forfatterne og ved å la plottet i historien være basert på et maleri av Goya, posisjonerer Bonfiglioli leseren i et assosiativt forhold til det samme kulturlandskapet. Han bruker allusjoner og intertekstuelle referanser for å skape en bestemt spenning i litteraturen og en bestemt forventning.

Det andre punktet er hvordan han forholder seg til den forventningen han har skapt gjennom forbindelsen til annen litteratur. Ved å spille aktivt på det litterære hierarkiet, skaper han en bestemt forventning til litteraturen. Det Bonfiglioli så gjør, er å bryte leserens forventning. Dette kan vi for eksempel se i bindingen Jock har til Jeeves og Sancho Panza. Jock bryter i stor grad med sine forgjengere og er en langt mer fysisk karakter. Jeeves, som på sin side er mer overklasse enn sin herre, bruker hodet i stor grad for å løse konfliktene i romanene til Wodehouse. Sett i den konteksten, blir Jock et brudd mot forestillingen om høykultur. Han er en mer vulgær og utradisjonell karakter i det som bryter med konvensjoner, og blir ofte irettesatt av Charlie: "Really, Jock, you are too bad [...] That's twice in two days. If I've told you once I've told you a dozen times, I *will* not have you killing chaps all the time" (Bonfiglioli 2014b: 141). Bonfiglioli latterliggjør ikke bare litteraturen ved å trekke ned kanonisert litteratur på et triviallitteraturnivå, han latterliggjør også leseren ved å spille på leserens forventninger til hva litteraturen skal inneholde.

Poenget er at man må stille spørsmål ved teksten. Hele romanen er bygget opp rundt spørsmålet om vi kan stole på litteraturen som blir presentert for oss. Er det Bonfigliolis ord, eller har han stjålet det fra andre? Mye av teksten blir fremstilt som om det er Bonfiglioli selv som er opphavsmannen, mens det faktisk er hentet fra andre, og andre ganger later han som at han siterer andre forfattere, men gjør det egentlig ikke og siterer feil for å få det til å passe inn i sin egen fortelling. Et eksempel på dette, som jeg har vært inne på tidligere, er sitatet fra *Remedia Amoris*, hvor han feilsiterer for å få det til å passe inn i sin handling. Han skaper en binding til Ovid, men bryter så med denne forbindelsen for å få det til å passe inn i sitt eget bilde. Det er hele tiden et spørsmål om teksten er original eller ikke, og et spill mellom nytt og gammelt.

Fra kapittel 12 kunne vi se hvordan alt gikk galt, og at Mortdecai mislyktes i sitt prosjekt. Han fikk ikke solgt maleriet han reiste til Amerika for å bli kvitt. Dette fordi kjøperen ble drept og hans kone fikk romantiske følelser overfor Mortdecai. Videre ble



Mortdecai arrestert, beskyldt for drapet på kjøperen. Frem til kapittel 18 så vi hvordan alt endret seg, og at han måtte vende tilbake til England med maleriet, med mange uløste konflikter og flere mennesker som ønsker å se ham død. Planen har rast sammen, og i et forsøk på å overleve må Charlie må trekke seg tilbake, og forsøke å komme seg unna alle som er mot ham.

Det har hele tiden vært en klar struktur gjennom Bonfigliolis roman. Han har bygd opp romanen til å passe inn i et system, og det hele har ledet frem mot det punktet hvor Mortdecai skulle selge Goya-maleriet til Milton Krampf. Jeg har vist hvordan denne transaksjonen kan sees på som en symbiose av nytt og gammelt, representert ved et maleri fra Europa som ble overført til det nye landet, Amerika, med håp og drømmer om en god fremtid.

Bonfiglioli trekker historiske linjer gjennom den litterære tradisjonen og knytter den sammen gjennom allusjoner og intertekstuelle referanser. Handlingen i romanen har vært avhengig av at Mortdecai får dette til for å komme seg unna alle som ønsker å drepe ham. Ved at Charlie Mortdecai ikke klarer å få gjennomført denne transaksjonen og må reise tilbake til England med uforrettet sak, bryter Bonfiglioli med den dramatiske og strukturelle utviklingen og lar Mortdecai fortsette å være i en uforløst situasjon. På dette punktet i romanen har plausibilitetsforklaringen Charlie brukte i åpningen av kapittelet, om at han hele tiden redegjør for hele hendelsen fra morgen til kveld, brutt sammen. Nå snakker han om store tidsperioder hvor han ikke redegjør for handlingen. Romanen blir på dette punktet mer fragmentert og vi får store sprang i tid, som for eksempel da han sier han bodde på hotellet i fire uker (Bonfiglioli 2014b: 144). Dette bryter ned strukturen hele romanen er bygget på, men gjør det interessant å undersøke denne delen. For hva skjer når en roman som er så bundet av struktur, mister dette holdepunktet?

Mortdecai reiser tilbake til England, og i et forsøk på å komme unna alle truslene, tar han turen nordover. Charlie og Jock tar separate tog, og møtes i Carnforth, hvor de tar inn på hotell, hos en hotelleier som er villig til ikke å fortelle noen at de bor der. De blir boende på hotellet rundt fem uker, og i et forsøk på å forsvinne i mengden, anlegger Charlie skjegg og slutter å bleke håret (Bonfiglioli 2014b: 144). Han gjør flere tiltak for å homogenisere livet sitt og bli en del av mengden. Blant annet figurerer han som fugletitter i området for å ikke tiltrekke seg for mye oppmerksomhet.

Likevel skjer det en kveld et avvik i den nye livsstilen til Charlie. Hver kveld pleier han å gå i baren for å ta seg en drink og barmannen pleier å hilse ham med: "Evening, Mr Jackson, what do you fancy?" (Bonfiglioli 2014b: 146), men denne kvelden sier han: "Well,

Paddy, usual I suppose?” (Bonfiglioli 2014b: 146). Dette er nok til at Mortdecai skjønner at noe er galt og kobler det til to nye menn i baren han ikke har sett før. Han forstår at folkene som er ute etter ham begynner å nærme seg, og desperasjonen trekker ham lengre nord mot Silverdale. Det er her Charlie har vokst opp, og det var i dette distriktet familien fikk lurt til seg landområder og etablerte seg som godseiere og del av den britiske adelsstanden. I det området finner Mortdecai seg en hule i fjellet og gjemmer seg der.

Mortdecai har vendt tilbake til området familien hans kommer fra, og etter at han har etablert seg i hulen, oppsøker han familiehjemmet hvor broren bor for å få forsyninger og finne ting han trenger. Charlie har tydelig et dårlig forhold til broren sin, og familien forøvrig. Han har mange plager i forhold til familien, og man kan på bakgrunn av det stille seg spørsmål rundt hvorfor han har reist tilbake til dette området.

*My father's cupidity and chronic envy, my mother's febrile regret at having married an impossible cad and now by my brother's crawling disgust at everything and everyone, Including himself. And especially me – he wouldn't spit in my face if it were on fire, unless he could spit petrol* (Bonfiglioli 2014b: 153).

Det blir ikke fremstilt som et godt og nært familieforhold. Selv om foreldrene er døde, er det tydelig mange uløste konflikter som fremdeles er betente. Dette dårlige forholdet kan sees i forhold til Bonfigliolis egen familiesituasjon. Han ble også kraftig avvist av sin far som mente hans bror var en bedre sønn. Under krigen døde hans mor, søster og bror da et bombeangrep slo ned rett over tilfluktsrommet deres. Bonfiglioli som tilfeldigvis var et annet sted på det tidspunktet, overlevde. Traumatisert av denne hendelsen endret forholdet mellom Bonfiglioli og faren seg for alltid. Han skal selv ha påstått at faren sa til ham: ”If only it had been you!” (Bonfiglioli 2001: 40), noe som preget forholdet deres og lot Bonfiglioli gå med følelsen av å være en uønsket sønn.

Når man tar dette i betraktning, er det interessant at Charlie likefullt har reist hjem til barndomsstedet sitt i denne situasjonen. Med tanke på det dårlige forholdet mellom ham og familien skulle man ellers tro det ville være en større motvilje mot å oppsøke den gjenværende familien. Men Charlie sier at hans bror ofte sier: ”Do remember that you always have a home here, Charlie” (Bonfiglioli 2014b: 153). Selv om dette er ment som en spøk for å vise Charlies motvilje mot å komme dit og brorens glede ved å plage ham, er det veldig interessant på bakgrunn av hva det representerer. Dette viser det ambivalente forholdet mellom han og familien. Charlies barndomshjem i Silverdale har alltid barndomsrommet hans uforandret og klart for ham, slik han forlot det (Bonfiglioli 2014b: 153). Denne

uforanderligheten er interessant fordi Charlie har et så dårlig forhold til familien, og broren er ironisk når han sier at Charlie alltid er velkommen. Likevel er altså barndomsrommet fortsatt uforandret. På dette punktet i romanen har strukturen rast sammen, og Mortdecai bestemmer seg for å oppsøke den siste delen av struktur som fremdeles finnes. Det er én struktur som aldri kan forsvinne helt, nemlig forholdet til familien. Selv om de har sine problemer og ikke viser kjærighet til hverandre, så er alltid dette stedet uforandret, og Charlie har en del av seg selv der.

Franco Moretti skriver i *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* om den europeiske dannelsesromanens fremvekst, hvordan den vokste frem på slutten av 1700-tallet. Morettis teori om den engelske dannelsesromanen kan bidra til å kaste lys over de strukturelle forholdene i romanen til Bonfiglioli. Moretti trekker frem tidsperspektivet til romaner og viser hvordan forholdet mellom det ungdommelige og det gamle er sentralt. Han bruker tittelen til første kapittel i *David Copperfield*, ”I am Born” (Moretti 2000: 183), for å illustrere poenget med tiden og ungdommelighetens rolle i den engelske dannelsesromanen. Fødselen blir stående som et tungt symbol på utvikling og modning.

Denne modningen kommer ikke til syne i Bonfigliolis roman. Vi følger en middelaldrende protagonist som ønsker å selge et gammelt maleri, uten at han får til dette. Bakhtin sier at ”det opphøyde og gamle, det avsluttede og ferdige, kastes ned i det fysiske kroppslige helvete for å dø og bli født på ny” (Bakhtin 2003: 57). Det at Mortdecai brenner bilderammen, er et forvarsel om den strukturelle kollapsen som kommer senere i romanen. Strukturen i Bonfigliolis roman er knyttet tett opp mot den engelske dannelsesromanens form, ved å plassere seg i den litterære tradisjonen etter Charles Dickens. Det blir skapt en forventning i retning av dannelsesromanens form, men Bonfiglioli bryter med dette.

Det er noen trekk som kan sees i forbindelse med det Moretti kaller ”The Ring of Life” (Moretti 2000: 19). Han ser på dannelsesromanen som sirkulær, og at denne formen er den bevegelse ungdommen gjennomgår for å modnes. I *Romanens teori* skriver George Lukács at ”innholdet i romanen er historien om sjelen som drar ut for å finne seg selv, som oppsøker eventyret for å bli prøvet av det, og ved å klare prøven, finne frem til sitt eget vesen” (Lukács 2001: 72). Den fysiske reisen er et viktig element hos Lukács, og han viser til den aktive handling protagonisten må gjennom ved å reise ut i verden for å oppsøke eventyret. Han sier at det er gjennom bevegelsen bort fra hjemmet at man kan utvikles på en måte som ikke kunne funnet sted uten påvirkning fra andre mennesker og omstendigheter

(Lukács 2001: 110). Gjennom denne bevegelsen kan man vende tilbake til hjemmet og fullføre Morettis ”ring” som et dannet menneske, mer moden enn da man dro hjemmefra.

Denne bevegelsen kan vi se også i romanen til Bonfiglioli. I England har Mortdecai Goya-maleriet, som han skal ta med på en reise til Amerika for å selge til Milton Krampf. Maleriet skal gjennom en fornyelse, ved å bli overført fra Europa og over Middelhavet, til en helt ny kontekst hvor det i utgangspunktet ikke har tilknytning. At maleriet er blitt stjålet, skaper konflikter, og folk ønsker å stoppe Mortdecai i transaksjonen. Reisen setter ham på store prøvelser, og når kjøperen av maleriet blir funnet død, må han vende tilbake til England uten å få fullført salget.

Lukács understreker at protagonistens reise er et middel for å ”finne frem til sitt eget vesen” (Lukács 2001: 72), altså at man gjennom dannelsesreisen vil oppnå en modning. Selv om Mortdecai ble stilt overfor prøvelser, og kom seg gjennom dem i forholdsvis god stand, mislyktes han i selve målet for reisen. Maleriet ble ikke forent med den amerikanske kjøperen og kunne derfor ikke få sin plass utenfor den historietunge europeiske rammen.

Moretti understreker viktigheten av modning i dannelsesromaner. ”Youth is subordinated to the idea of ’maturity’: like the story, it has meaning only *in so far as* it leads to a stable and ’final’ identity” (Moretti 2000: 8). Mortdecai drar ut på reisen, som dannelsesromanen er kjent for, men denne reisen har kun mening i den grad det skjer en modning i prosessen, noe vi ikke kan se hos Bonfiglioli. Når maleriet ikke blir solgt kollapser historien. Mortdecai får ikke løst situasjonen, og er fremdeles i like store problemer, og vi kan ikke se en psykologisk utvikling hos ham.

På det punktet har det vi kan se på som et dannelsesprosjekt gått i oppløsning, og som vi har sett, reiser Mortdecai mot familiens hjemsted for å oppsøke den strukturen av livet som aldri forsvinner. Familien er konstant, som vi får illustrert gjennom soveværelset som alltid står klart til ham. Det ambivalente familieforholdet som sentralt tema kan vi også se hos Charles Dickens, for eksempel i romanen *Great Expectations*. Protagonisten Pip er i utgangspunktet foreldreløs, men har funnet varme og familiære trekk i svogeren Joe, som fungerer som en farsfigur for ham. Han finner ikke de familiære følelsene i sin egen søster, hun er bare slem mot ham, men han finner varme i Joe og trekkes på den måten mot husets, og familiens, kjerne i peisekroken på kjøkkenet.

Det er dette Mortdecai ønsker å reise tilbake til mot slutten av romanen. Selv om forholdet til familien ikke er godt, vet han fremdeles at det er en varm peisekrok og et konstant element som alltid vil være i livet hans.

Moretti understreker at ”youth ’must come to an end’” (Moretti 2000: 8), og at den enden oppnås ved en modning. Slutten må, i følge Moretti, være klar og absolutt. Selv om livet til protagonisten går videre, må modningen og dannelsesromanens prosjekt komme til en ende. En av måtene dette kan skje på er for eksempel gjennom giftemål. Giftemål kan fungere som en sosial kontrakt som binder protagonisten til en historisk utvikling, hvor leseren kan forutse hva som kommer til å hende videre. Moretti forklarer det slik: ”It is not only the foundation of the family that is at stake, but that ’pact’ between the individual and the world” (Moretti 2000: 22). Det symbolske ”ja”, fra begge parter blir en symboltung bekreftelse på forholdet mellom protagonisten og verden.

Den engelske dannelsesromanens form har brutt sammen, og Mortdecai får dermed aldri denne bekreftelsen. Han blir presset opp i et hjørne, og romanen slutter på et punkt hvor Mortdecai er skjult i en hule. Han har en pistol, alkohol og Goya-maleriet hengende foran ham. Om han forlater hulen blir han drept, og det later ikke til å være noen mulighet til å komme seg unna situasjonen. Romanen slutter helt uforløst i en håpløs situasjon, uten å si noe om hvordan det kommer til å gå. Romanen bryter klart med forventningskravet vi har som lesere, ved å ikke oppløse situasjonen og å skape usikkerhet rundt fortsettelsen.

Ved at Bonfiglioli bryter med dannelsesromanens form, ser vi noe som kan minne mer om en negativ dannelsesroman. Han skriver innenfor den sirkulære strukturen som kjennetegner dannelsesromanen: hjemme – borte – hjemme, men han viser ingen elementer av modning, eller annen form for personlig utvikling hos protagonisten. Mortdecai reiser ut i verden for å bli satt på prøve, og gjennom dette utvikle seg og endre situasjonen. Men når han kommer hjem er situasjonen akkurat den samme, og han får ikke på noe tidspunkt oppløst konflikten som har preget hele romanen.

Romanen avslutter med ”this is, after all, quite a moral tale. You see that, don’t you?”, som viser til epigrafene av Robert Browning. Store deler av epigrafene er, som allerede nevnt, hentet fra versedramaet *Pippa Passes*. Å si at Mortdecai ikke er skyld i mye av urettferdigheten som finner sted i romanen, vil være galt. Dette betyr likevel ikke at han ikke kan fremstille dette for å vise moralsk urett i verden. Brownings Pippa synger seg gjennom fridagen sin og minner alle på det moralske riktige, samtidig som verden raser sammen i urettferdighet rundt henne. Sett på den måten kan man tenke seg at Bonfigliolis mål ikke er å skrive en roman med en harmonisk slutt hvor alt er klart for oss. Det kan se ut som målet har blitt veien i seg selv, og at også det uforløste kan si noe om livet og verden.

## 6 Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan Kyril Bonfigliolis roman *Don't Point That Thing at Me* passer inn i den litterære tradisjonen den er en del av, og hvordan den bruker sin posisjon i det litterære landskapet som et virkemiddel i formidlingen av sitt budskap. Jeg har undersøkt hvordan romanen går i dialog med annen litteratur, og hvordan den bruker andre deler av det kulturelle og politiske livet for å stille kritiske spørsmål og gå i dialog med disse. Jeg så da spesielt på hvordan intertekstuelle referanser skaper dialog og gjør at flere meninger virket samtidig, og på ulike nivåer i romanen. Gjennom dette kommer det frem ytringer og meninger som hever seg over protagonistens diskurs og stiller spørsmål utover den konkrete handlingen i romanen. Jeg har undersøkt hvordan romanen bruker sin posisjon til å spille på tradisjonsbestemte verdier, for så å bryte med dem. Gjennom dette arbeidet har jeg hatt fokus på en teksttype som ikke har fått så mye oppmerksomhet i akademia. Men den komiske litteraturen i Storbritannia har en lang tradisjon, selv om den er relativt lite omtalt. Bonfiglioli har ikke tidligere blitt behandlet i akademiske oppgaver.

I min analyse har hovedfokuset vekslet mellom nærlesning av intertekstuelle forbindelser som kommer til uttrykk i romanen, og romanens struktur og tematikk på et overordnet nivå. Jeg har i denne oppgaven vist hvordan den konkrete handlingen i romanen speiler Bonfigliolis romanprosjekt, og at det er en forbindelse mellom romanens struktur og romanens handling. Mortdecais tyveri av et Goya-maleri fra nasjonalgalleriet i Madrid blir et bilde på Bonfigliolis litterære tyveri, hvor han bruker litterære henvendelser på en gal måte og ikke viser tydelig hvor dette er hentet fra.

Da jeg startet prosjektet, visste jeg at denne romanen var innenfor en litterær tradisjon som var preget av satire og komiske elementer. Selv om det komiske er av stor betydning for romanen, er det først og fremst konstruksjonen og fremstillingsmåten som ble interessant å undersøke. Det ble derfor ikke utelukkende en vinkling mot den komiske romanen som uttrykksform, men mer en strukturell og intertekstuell analyse for å se hvordan romanen er bygget opp og hvordan den fungerer, også utover det å fremstille ren humor.

I den første delen fikk jeg redegjort for den litterære tradisjonen Bonfiglioli er en del av, og hvor han er plassert i dette litterære landskapet. Det jeg har funnet, er at Bonfiglioli har skrevet seg inn i denne tradisjonen og er bevisst at det er der han er plassert. Jeg viser hvordan han tydelig bærer med seg trekk fra denne tradisjonen og bruker likhetstrekkene som en del av sin egen formidling. Disse likhetstrekkene gjør at han kan spille på sjangerens

klisjeer for å harselere med sjangeren i seg selv, og for å kunne bryte med tradisjonens sjangertrekk.

I den andre delen undersøker jeg Charlie Mortdecai og Jock Strapp som personer og deres forhold til hverandre. Deres herre-tjenerforhold går inn i en lang tradisjon hvor forhold av denne typen er essensielle for handling og tematikk. Bonfigliolis roman er sterkt påvirket av denne litterære tradisjonen, noe som ledet til spørsmål rundt tid og hvordan tiden fungerer i romanen. For når man er så påvirket av tid, vil elementer fra tidligere tider få innflytelse på romanens samtid. Ved å undersøke forholdet mellom Charlie og Jock ville jeg se hvordan deres herre-tjener-forhold fungerte som et anakronistisk element, og hvordan dette forholdet fungerte i tiden. Charlie passer svært dårlig inn i sin samtid, og ved å være så opphengt i en edwardiansk livsstil blir hans liv på mange måter avsondret fra samtiden. Jock på sin side blir en blanding av det moderne og det arkaiske ved å ha rollen som butler og allmenn tjener, men han er også symbol på den lavere sosiale klassen som tar alle de fysiske kampene for Charlie og beskytter ham mot all fare.

I det som kan kalles hoveddelen av oppgaven stiller jeg spørsmål rundt Bonfigliolis bruk av intertekstuelle referanser og hvordan han knytter seg til et nettverk av henvendelser til litterære tekster og andre kulturelle gjenstander. I denne delen gikk jeg ut og inn av romanen ved å gjøre en intertekstuell analyse og samtidig analysere romanens struktur på et overordnet nivå. Her kunne vi se hvordan allusjoner og siteringer blir brukt for å skape en meningspolyfoni som lot flere meninger virke samtidig. Ikke bare ble det flere stemmer som fikk virke i de samme ytringene, men diskursen ble også hevet over den konkrete handlingen i romanen og formidlet mening på et helt annet nivå, som ikke eksplisitt hadde noe med handlingen i romanen å gjøre. Spørsmål om kjønn blir for eksempel trukket frem i romanen uten å egentlig ha noe med handlingen å gjøre. De intertekstuelle referansene bringer frem assosiasjoner som gjør slike spørsmål relevante. Dette er interessant, ettersom romanen på mange måter bryter med rådende politiske bevegelser i sin samtid.

Analysen av romanens intertekstuelle referanser har vist at de også hadde en forbindelse til romanens struktur. På det strukturelle nivå har jeg undersøkt forholdet romanen har til seg selv og den litterære tradisjonen. Ved at romanen bruker sjangertrekk og strukturelle premisser fra tidligere litteratur, spiller den på en form for konservatisme vis à vis disse verdiene. Romanen bygger på en struktur som minner om en klassisk engelsk dannelsesroman, men bryter så med denne forventningen, og gir en form for negativ dannelse i stedet. Man får ikke oppfylt forventningene om hvordan romanen skal ende i forhold til forventningene den har bygget opp. I stedet bryter den med denne tanken om en forløsende

slutt, og vi forlater romanen på et stadium hvor ingenting er oppklart. Bonfiglioli bryter leserens forventning, og gir ingen svar på hvordan dette kommer til å ende. Denne typen spill ser man gjennom hele romanen, og Bonfiglioli spiller hele tiden på tomrommene i teksten. Han får leseren til å lure på hva som skal være der og gir aldri noen svar selv. Bonfiglioli driver et lurespill hvor han spiller på allusjoner og intertekstualitet. Han ønsker å føre en åpen lek og gjør oss mistenksomme ved å fortelle at han kommer til å gjøre nettopp dette. Han bearbeider og former intertekstualiteten for sitt eget formål, og det er leserens jobb å avsløre ham.

Det jeg har vist i denne oppgaven, er hvordan Kyril Bonfiglioli fremstiller tiden som tema. Dette ser vi gjennom anakronistiske elementer som bryter med sine historiske opprinnelser. Han tar de elementene han ønsker fra tradisjonen og løfter dem ut av sin historiske plass, og konstruerer en moderne verden rundt dem. Det er en form for nostalgi og konservatisme som blir utfordret av en moderne verden, og han spiller på våre forventninger til disse historiske elementene, og på den måten skape satire og komedie. Leseren blir villedet og lurt gjennom falske forventninger, slik at Bonfiglioli kan drive sine tyverier og litterære forfalskninger.



# Litteraturliste

- Allen, Graham. 2011. *Intertextuality*. 2nd ed. utg, *The new critical idiom*. London: Routledge.
- Aristoteles. 2008. *Poetikk*. Oversatt av Øivind Andersen, *Bokklubbens kulturbibliotek*. Oslo: Bokklubben.
- Auden, W. H. 1954. "Balaam and the ass." *Encounter* (July):35-53.
- Bakhtin, Mikhail. 2003. *Latter og dialog: utvalgte skrifter*. Redigert av Audun J. Mørch og Audun Johannes Mørch. Vol. 44. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Bloom, Harold. 1996. *Vestens litterære kanon: mesterverk i litteraturhistorien*. Oversatt av Jan Brage Gundersen, *The western canon*. Oslo: Gyldendal.
- Bonfiglioli, Kyril. 2014a. *After You With The Pistol*. London: Penguin.
- Bonfiglioli, Kyril. 2014b. *Don't Point That Thing At Me*. London: Penguin.
- Bonfiglioli, Kyril. 2014c. *Something Nasty In The Woodshed*. London: Penguin.
- Bonfiglioli, Margaret. 2001. *The Mortdecai ABC: a Bonfiglioli reader*. London: Viking.
- Carey, Leo. 2004. The Genuine Article: The Strange Case of Kyril Bonfiglioli. *The New Yorker*.
- Cascardi, Anthony J. 2002. *The Cambridge companion to Cervantes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cervantes, Miguel de. 1989a. *Don Quijote: den skarpsindige adelsmand Don Quijote av la Mancha : 1*. Oversatt av Nils Kjær og Magnus Grønvold. Stabekk: Den norske bokklubben.
- Cervantes, Miguel de. 1989b. *Don Quijote: den skarpsindige adelsmand Don Quijote av la Mancha : 2*. Oversatt av Nils Kjær og Magnus Grønvold. Stabekk: Den norske bokklubben.
- Fish, Stanley. 2011. *How to write a sentence: and how to read one*. New York: HarperCollins.
- Fowl, Christopher. *Forgotten authors No 56: Kyril Bonfiglioli*. *The Independent* 08.08.2010 [cited 01.05.2016. Tilgjengelig fra <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/forgotten-authors-no-56-kyril-bonfiglioli-2043234.html>.
- Hall, Robert Anderson. 1974. *The comic style of P. G. Wodehouse*. Hamden, Conn.: Archon Books.

- Hanke, Michael, og Darío Fernández-Morera. 2005. *Cervantes in the English-speaking world*. Vol. 96, *Teatro del siglo de oro, Estudios de literatura*. Kassel: Reichenberger.
- Harsh, Philip Whaley. 1955. "The Intriguing Slave in Greek Comedy." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* nr. 86:135-142. doi: 10.2307/283614.
- Helgesen, Hjalmar, og Nic Stang. 1952. "Skattkista: konversasjonsleksikon for skole og hjem: 2: For-Kop." I. Oslo: Tanum.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe, og Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur: den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jackson, Kevin. 1995. *The Oxford book of money*. Oxford: Oxford University Press.
- Laurie, Hugh. 1998. *The Gun Seller*. New York: Washington Square press.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg, og Atle Kittang. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg. utg. Oslo: Kunnskapsforl.
- Lukács, György. 2001. *Romanens teori: et historisk-filosofisk essay om den store episke litteraturs former*. Oslo: Gyldendal.
- Macdonald, Kate. 2011. *The Masculine middlebrow, 1880-1950: what Mr. Miniver read*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moretti, Franco. 2000. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. New ed. utg. London: Verso.
- Plautus, Titus Maccius. 1965. *Løgnhalsen*. Oversatt av Lorentz Eckhoff. Oslo: Aschehoug.
- Poe, Edgar Allen. 2011. "The Tell Tale Heart." I *Korttekster: Ein antologi*, redigert av Jon Haarberg, Jakob Lothe og Hans H. Skei, 163-167. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1992. *Between men: English literature and male homosocial desire, Gender and culture*. New York: Columbia University Press.
- Shakespeare, William. 2004. *Julius Caesar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skei, Hans H. 2008. *Blodig alvor: om kriminallitteraturen*. Oslo: Aschehoug.
- Skei, Hans H. *Kriminallitteratur*. Store Norske Leksikon, 21.09. 2015 [cited 02.05.2016]. Tilgjengelig fra <https://snl.no/kriminallitteratur>.
- Säckel, Sarah, Walter Göbel, og Noha Hamdy. 2009. *Semiotic encounters: text, image and trans-nation*. Vol. 128, *Internationale Forschungen zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Amsterdam: Rodopi.

Wodehouse, P. G. 1927. *Psmith, journalist*. Vol. 4776, *Collection of British authors*,  
*Tauchnitz edition*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

Wodehouse, P. G. 1975. *The code of the Woosters*. New York: Vintage Books.

Wodehouse, P.G. 1954. *Jeeves and the Feudal Spirit*. London: Herbert Jenkins.