Den fantastiske ironi hos Ambrose Bierce

Af NN

CPR.nr.: ??

Adresse: ??

Eksamensnummer: ??

Efterår 2012

Bacheloruddannelsen i Litteraturvidenskab, studieordning 2009

Bachelorprojekt

Eksaminator: NN

Ekstern censur

Afleveringsdato: 3/9 2012

Enheder: 54.573

Introduktion

Den amerikanske forfatter Ambrose Bierce (1842-1914) er i meget af det tyvende århundrede blevet opfattet gennem bestemte briller, og hans fiktion er blevet indsat i en række kategorier: De grumt realistiske soldaterfortællinger, de ironiske, realistiske noveller, de overnaturlige spøgelseshistorier, de bidende satirer over samfund og sprog både i form af korte epigrammer og groteske fortællinger.

I dette miks af realisme og overnaturlighed, af virkelighed og overdrivelse, har en genre været bemærkelsesværdigt fraværende i studierne af Bierce: Den fantastiske. Selv Tzvetan Todorov, i sin indføring i den fantastiske litteratur, har kun en sidebemærkning til overs for ham: ”Den rene rædselslitteratur hører hjemme i det uhyggelige; mange af Ambrose Bierces noveller kunne her tjene som eksempel.” (Todorov 1970. 47)

Det er mit ærinde her at analysere både kendte og mindre kendte noveller af Bierce, der kan siges at tilhøre den fantastiske genre, samt at identificere nogle generelle elementer i hans tekstkorpus, der relaterer sig til det fantastiske i forhold til udsagn og udsigelse, syntaks (struktur) og semantik (temaer).

Ambrose Bierce mestrede virkelig alle de ovennævnte genrer; han skrev nogle gange i deres reneste form, men kombinerede ofte træk fra dem alle. Jeg vil vise, at han benyttede sig af en særlig form for ironi, som samspillede med både det fantastiskes sproglige og psykologiske tvetydighed og det realistiskes gyselighed, og dermed skabte sin egen særegne stil og genre.

Todorovsfantastik

I: Definition[1]

Den fantastiske verden tilhører hverken traditionelle eventyr eller moderne fantasy, men derimod vores egen, og her lægger Todorov grundstenen for den fantastiske fortælling: ”I den verden, der helt og aldeles er vor, den verden vi kender, uden djævle, sylfider eller vampyrer, indtræffer der en hændelse, som ikke lader sig forklare af den selvsamme fortrolige verdens love.” (Todorov 1970. 27) Dette er hans første kriterium for det fantastiske, at vi må befinde os i en genkendelig verden med genkendelige karakterer, der oplever noget tilsyneladende overnaturligt. Oplevelsen må så kunne forklares både naturligt og overnaturligt, netop *må* kunne, for der er udelukkende tale om en potentiel afgørelse, som helst ikke må optræde i teksten – Todorov anerkender, at forklaringen godt kan gives til slut, idet en stor gruppe fantastiske fortællinger ellers ikke ville kvalificere som så. Det fantastiske befinder sig på grænsen mellem to genrer, det uhyggelige (l’etrange) og det vidunderlige (le merveilleux). Den implicitte læser må så også vakle mellem de to sider.

Todorovs andet kriterium – som det dog ikke er strengt nødvendigt for fortællingen at overholde,

1 Afsnittet: Todorov 1970. 26-71

omend det oftest er tilfældet – er, at denne tøven mellem en naturlig og en overnaturlig afgørelse kan findes manifesteret i fortællingens personer. Læsningen bliver således en konstant gætteleg på usikker grund, hvor spor og hændelser for læseren såvel som for karaktererne kan pege i både den ene og den anden retning, svinge som et pendul, der aldrig finder sig til rette.

Det tredje og sidste kriterium omhandler en bestemt læsemåde, som foreskriver, at de beskrevne begivenheder må tages for pålydende, altså må de ikke læses hverken poetisk eller allegorisk som digte eller fabler.

Todorov definerer dog også en ”afart af det fantastiske” (Todorov 1970. 37), som skal vise sig at blive interessant i læsningen af Ambrose Bierces noveller. I den netop fremlagte definition kan man sige, at der tøves mellem det reelle og det illusoriske; man er i tvivl om, hvordan begivenhederne skal opfattes.

I denne anden afart spørger man ikke efter en forklaring på begivenhederne, man spørger på et mere grundlæggende niveau, ”om det man tror at se, ikke i virkeligheden er et produkt af indbildningen?” (ibid.) Et typisk eksempel på dette er en person, der er ramt af galskab eller vanvid, og at tingene faktisk slet ikke er, som de ser ud for ham.

I mange af Bierces noveller er hovedpersonerne ikke ligefrem vanvittige, men hensatte i følelsesmæssigt anstrengende og ophidsende situationer, der i den grad tester deres evne til at opfatte virkeligheden korrekt. I langt fra alle tilfælde opfatter de begivenhederne som værende overnaturlige, men tilstanden og følelsen er grundlæggende den samme, når man er i tvivl om, hvordan noget skal fortolkes.

II: Egenskaber[2]

Todorov opsætter tre egenskaber ved det fantastiske. Den første udspringer af selve udsagnet, hvor den billedlige, overførte betydning tages bogstaveligt, hvilket skaber det overnaturlige. Det fantastiske og det billedlige kan forholde sig til hinanden på flere niveauer, men her er det tilstrækkeligt at fremhæve den grundlæggende sammenhæng mellem dem:

> ”Det overnaturlige udspringer af sproget, det er på en gang dets konsekvens og dets bevis: ikke blot findes vampyrerne og djævlene kun i ordene, men det er tilmed alene sproget, der gør det muligt at begribe det, der altid er fraværende – det overnaturlige.” (Todorov 1970. 78)

Den anden egenskab har med udsigelsen at gøre, med fortælleren. I den klassiske fantastiske fortælling har vi næsten altid med en jeg-fortæller at gøre. Dette letter indlevelsen, faciliterer en tvivlen sammen med hovedpersonen og muliggør på bedste vis brugen af den upålidelige fortæller. Som vi vil se, benytter Bierce konsekvent en lettere distanceret tredjepersonsfortæller, og på den måde

2 Afsnittet: Todorov 1970. 72-86

fremlægger han sjældent en fuldkommen fantastisk fortælling. Tværtimod benytter han sig af dækket indirekte tale til at præsentere hovedpersonens perspektiv, og mere eller mindre direkte ironiske kommentarer for at indføre den kyniske distance, hvis natur vi vil undersøge senere.

Den tredje egenskab er det syntaktiske aspekt og har at gøre med struktureringen af fortællingen, som kan sammenlignes med kriminalhistorien. Der foregår en konstant spændingsstigning mod klimakset, og begivenheder og informationer præsenteres i en nøje overvejet rækkefølge, som gør, at tvivlen kan bevares så længe som muligt. Dette betyder, at når man først kender slutningen og forklaringen (hvis en sådan bliver givet), vil man aldrig kunne læse historien igen på samme måde. Der kan altså både være tale om tilbageholdelse af informationer for at højne spændingen for læseren, men der kan også være tale om decideret vildledning, og vi skal se eksempler på begge former hos Bierce.

III: Temaer[3]

I en tematisk analyse vil fokusset ofte ligge på objekter og handlinger, altså elementer af overnaturlig karakter. Dog vil det hænde, at når der i det fantastiske bliver lagt et overvægtigt fokus på selve perceptionsprocessen, så kan det naturligvis ikke stilles så firkantet op med et objekt, et spøgelse for eksempel, på den ene side og et subjekt og dettes opfattelse på den anden. I disse tilfælde vil grænsen mellem subjekt og objekt, og mere generelt mellem ånd og materie, ophøre med at være skarpt optrukket. Dette er det overordnede princip for det, som Todorov benævner Jeg-temaer.

Et af disse er pan-determinismen, et koncept som indebærer, at alle verdens elementer, synlige eller usynlige, naturlige eller overnaturlige er forbundne. Alle hændelser kan altså føres direkte tilbage til en kausal årsag, og det er tilstedeværelsen af flere af disse mulige årsager, som skaber en del af den fantastiske effekt – i novellerne vil vi se eksempler på overnaturlige, pseudovidenskabelige, imaginære og psykologiske årsager.

At overgangen mellem ånd og materie er muliggjort i det fantastiske spiller en stor rolle for personligheden og den psykologiske skildring af hovedpersonen. Dennes verdensbillede kan fremstilles som en psykotikers, en narko-påvirkets eller sågar som et lille barns, der alle tre i lille eller slet ingen grad skelner mellem sig selv og omverdenen. I disse tilfælde af grænsesøgende tilstande opleves verden ikke ud fra de referencerammer, vi almindeligvis er vant til at navigere efter. Får man som læser en fornemmelse af, at man har med sådan en fortæller eller hovedperson at gøre, så bliver der for alvor grund til at tvivle på de berettede begivenheder og deres ophav.

Transformationen af tid og rum forekommer også som element og tema i den fantastiske litteratur, hos Bierce særligt tidens bøjelighed. Han tematiserer, som vi skal se, den subjektive oplevelse

3 Afsnittet: Todorov 1970. 87-145

og perception af omverdenen, udstrækningen af tid markeret ved en sanselig og tankemæssig detaljerigdom, som vi vil opfatte som ekstraordinær – fantastisk.

Alle disse materie-ånd-temaer hører under Todorovs Jeg-temaer. Du-temaerne kredser derimod om forholdet til den anden, om seksualitet og begær. I den fantastiske litteratur er det ikke småsager: ”det drejer sig ikke om en erfaring blandt andre, men om selve det væsentligste i livet.” (Todorov 1970. 119). Det seksuelle begær kan fremstilles og forekomme nærmest overnaturligt intenst, og det er da også velkendt, at det forbudte begær ofte kommer forklædt som djævelen i både eventyr og anden overnaturlig litteratur. Ligesom vi har perceptive grænsetilstande (forårsaget af psykose eller narko), finder vi også seksuelle grænsetilstande/-tilfælde: Incest, pædofili, nekrofili, sadomasochisme, transseksualitet, etc. Dette, sammen med den psykoanalytiske tilgang til fantastik, vil blive til genstand for yderligere diskussion under analysen af Bierces *The Death of Halpin Frayser*, der som den eneste af de fire udvalgte noveller direkte iscenesætter seksualiteten som centralt tema.

Overordnet set vil det fantastiske således ofte tematisere grænser og overskridelse af grænser, psykologiske, perceptive, sociale og seksuelle, ligesom det overnaturlige er en overskridelse af den givne, jordiske verden.

TheDeathofHalpinFrayser–KlassiskBierce

Denne novelle er en af Ambrose Bierces mest berømte og mest omdiskuterede, og på mange måder er den også typisk for ham, stilistisk såvel som indholdsmæssigt. Novellen er delt op i fire afsnit, den bliver fortalt fra forskellige synsvinkler og springer kronologisk frem og tilbage i tid. Den overnaturlige hændelse drejer sig, som det ganske ofte er tilfældet, om et spøgelse, eller måske nærmere en zombie.

Novellen indledes med et epigram, som postulerer, at de døde fra tid til anden rejser sig igen som sjælløse kroppe besat af had og uden minder fra deres tidligere liv. Derved læner læseren sig helt fra starten imod en overnaturlig forklaring på mysteriet, som efterfølgende beskrives.

I første og tredje afsnit befinder den unge mand Halpin Frayser sig alene i skoven, og han drømmer en drøm – omend det er til debat, om noget af drømmen ikke faktisk er virkelighed eller hallucinationer lagt oven på virkelige begivenheder – hvor han går igennem en bloddryppende skov, i sin frygt nedskribler et digt med blod i sin lommebog og til sidst bliver myrdet af et hadefuldt væsen i skikkelse af hans mor.

Indimellem dette optrin præsenteres Halpins baggrund, hans karakter og hans forældre. Hans far var politiker og beskæftigede sig pragmatisk med verden omkring sig. Halpins opdragelse blev overladt til moderen, som opmuntrede hans i forvejen romantiske og verdensfjerne, poetiske natur,

og de to udviklede et meget nært, næsten incestuøst forhold:

> ”In these two romantic natures was manifest in a signal way that neglected phenomena, the dominance of the sexual element in all relations of life, strengthening, softening, and beautifying even those of consanguinity. The two were nearly inseparable, and by strangers observing their manner were not infrequently mistaken for lovers.” (218)[4]

Dette faktum er blevet taget meget alvorligt i mange læsninger af novellen som bevis for Halpin Fraysers seksuelt ladede moderbinding, og det har været grundstenen i en psykoanalytisk fortolkning af begivenhederne, blandt andet hos M. E. Grenander.[5] Grundlaget for den tolkning eksisterer klart, da også drømme spiller en stor rolle i novellen. Ikke bare beskrives den centrale hændelse, Halpin Fraysers død, som en mulig drøm, men den bliver også forudsagt ganske ildevarslende af moderen, da hun i en drøm ser et portræt af den afdøde Halpin med fingermærker på halsen efter kvælning og efterfølgende vågner op med ømme og stive fingre. Grenander læser dette som moderens underbevidsthed, der advarer imod at kvæle sønnen med moderkærlighed, mens Halpin i novellen fortolker drømmen helt bogstaveligt som et tegn på hans fremtidige død i hjemegnen.

Halpin forlader sin mor og tager på forretningsrejse til Californien, hvor han dog bliver shanghajet til at arbejde ombord på et skib, indtil han vinder sin frihed seks år senere. Denne lange tidsperiode må der lægges nøje mærke til, for det betyder, at der nu er et betydeligt kronologisk spring og en meget stor periode, hvor læseren ikke ved, hvad der er sket i Frayser-familien. Vi får heller ikke mere at vide, for her skifter novellen igen perspektiv; det sidste afsnit bliver overladt til to politidetektiver, Holker og Jaralson, som på en kirkegård planlægger at fange en eftersøgt morder.

Vi er ikke indledningsvist klar over, hvilken relation de har til Halpin Fraysers død, for manden, de leder efter, kaldes Branscom og skar halsen over på sin kone. Først til slut bliver det afsløret, at den kone faktisk var Halpins mor, og at hun altså var død, da Halpin vandrede rundt i skoven.

Det er da de to mænd undersøger kirkegården og den omkringliggende skov, at de opdager et lig, liget af Halpin Frayser, i en forskrækkelig tilstand:

> ”the head was turned back at an angle otherwise impossible (…) The throat showed horrible contusions; not mere finger-marks, but bruises and lacerations wrought by two strong hands that must have buried themselves in the yielding flesh, maintaing their terrible grasp until long after death.” (225)

Der bliver her grebet tilbage til det indledende epigram om den utilslørede og ubeherskede ondskab, der raser i kroppe, som efter døden genopstår uden sjæle. Kun sådan en sjælløs krop, må læseren tænke, kan have forårsaget så voldsomme skader. Jaralson har dog ikke samme tilbøjelighed som læseren til at tænke i overnaturlige baner: ””The work of a maniac,” he said” (226), hvilket er

4 Alle novellecitater stammer fra Bierce 1909-1911/2011
5 Grenander 1971. 112-113

en ganske reel og sandsynlig forklaring.

Ved siden af liget finder de to mænd en notesbog, der indeholder et digt skrevet med rødt blæk. Dette er betydningsfuldt, fordi Halpin i novellens første del – angiveligt en drøm – skrev et digt i samme bog med en kvist som pen og blod som blæk. Jaralson identificerer da også digtets stil med en af Halpins forfædre, poeten Myron Bayne. Det er efter dette fund, at de to finder gravstenen med navnet Catherine Larue, Halpins mor, og straks efter husker, at kvindens navn tidligere havde været Frayser.

Disse forskellige navne kan virke forvirrende, men spiller en vigtig rolle. Halpins mor, Catherine, har efternavnet Frayser, da vi hører om hende i novellens anden del. Herfra og til nutiden er der dog gået seks år, og hun går nu under navnet Catherine Larue; tilsyneladende er hun enten blevet enke eller har forladt Halpins far til fordel for manden og morderen, Branscom Larue, og taget hans efternavn.

Halpin Frayser er altså en kriminalhistorie, og en, hvor løsningen på forbrydelsen også bliver afgørende for at definere genren. Tror man, at Halpin er blevet myrdet af Branscom som også myrdede hans moder, bliver novellen en uhyggelig krimi, men hvis han derimod blev myrdet af sin mor, død og genopstået, er der tale om det, som Todorov ville betegne det slet og ret vidunderlige.[6]

Holker og Jaralson konkluderer først, at det må have været Branscom, der myrdede Halpin, men særligt Jaralson virker nervøs og på vagt over for overnaturlige kræfter i den dystre skov og kirkegård, hvor de befinder sig. ""There is some rascally mystery here," said Detective Jaralson. "I hate anything of that kind."" (227) er den sidste replik som udtales i novellen, før de begge hører "a low, deliberate, soulless laugh" (227) ud af tågen, et grin som beskrives meget lig det, der går forud for Halpins møde med sin mor i drømmen.

Og med denne djævelske latter slutter novellen; en definitiv forklaring bliver aldrig givet, og forskellige læsere har siden ikke kunnet blive enige om en bestemt tolkning.

Flere elementer må nærlæses for at kunne nå frem til en konklusion, det første værende Halpins drøm i novellens første og tredje afsnit. Drømme kan siges at være indbegrebet af det fantastiske, fordi det her kan være umuligt at skelne virkelighed fra fantasi, og det overnaturlige kan synes naturligt eller omvendt.

Todorov identificerer en bestemt skrivemåde eller teknik, som signalerer det fantastiskes tøven og tvetydighed, nemlig modaliseringen[7] som ændrer på forholdet mellem subjekt og udsagn, og det er også at finde i Halpins måske virkelige drøm: "It seemed to him that is was all (…) he felt as (…) His voice broken, it seemed, into an infinite multitude (…) now it seemed to be approaching him"

6 Todorov 1970. 44
7 Todorov 1970. 39

(215-216). Intet *er* simpelthen, alt *synes* at være i stedet. Opfattelsesevnen lider her, som i så mange andre Bierce-noveller, et alvorligt knæk.

For at vende tilbage til de faktiske begivenheder: Halpin møder den uhyrlige skabning, der har hans mors krop, og som er iklædt ”the garments of the grave!” (216). Det er præsenteret i en drøm og selvfølgelig ikke alene bevis for, at hun faktisk skulle være genopstået fra de døde, men det er værd at bemærke sig, at Halpin ikke på dette tidspunkt er klar over, at hun overhovedet er død, endsige blevet myrdet. Han har altså ingen grund til at forestille sig sådan et syn, med mindre han virkelig så det med sine egne øjne. Den psykoanalytiske fortolkning, som foretaget af M. E. Grenander, er dog også en mulig forklaring; kort refereret udlægger hun Halpins uforklarlige skyldfølelse i drømmen som resultat af sit incestuøse forhold til sin mor, hvilket så får ham til at forestille sig en seksuelt ladet kamp mod sin mor, en kamp som han taber på grund af sin uundgåelige tiltrækning af moderen og den medfølgende menneskelige synd.[8]

Halpins død forklarer hun som et resultat af, at han – ved et tilfælde – har lagt sig til at sove ved siden af sin egen mors grav, og da hendes eks- og banemand Branscom ser dette, går han amok i morderisk vrede. Dette underbygges også af det faktum, at Halpin, da han vågner i skoven, ytrer navnet ”Catherine Larue,” som ingen betydning har for ham på det tidspunkt. Ikke engang fornavnet minder ham om moderen, da han altid i sin barndom og ungdom kaldte hende ”Kate” – endnu et symbol på den upassende tiltrækning imellem de to.

Dette er altså en gyldig og sandsynlig tolkning, men Grenander er alligevel lidt for ivrig efter at afvise de overnaturlige hints, som hun blot kalder ”red herrings” (Grenander 1971. 111). Navnlig er disse spor det indledende epigram, Halpins syn af sin døde mor, Halpins digt og den sjælløse latter, som de to detektiver hører til sidst. De fire spor kan hensættes til tre forskellige kilder og bekræfter alle hinanden i en overnaturlig fortolkningsmulighed, hvorfor det er uforsvarligt simpelthen at afskrive dem som betydningsfaktorer.

Epigrammet er indsat af fortælleren og kunne som sådan godt være en vildledning, hvis det ikke var for de andre hændelser. Betydningen af synet af moderen som levende død er udlagt ovenfor, derudover har vi Halpins digt og den djævelske latter, som begge opfattes af både Halpin i drømmen og af detektiverne i virkeligheden. Dermed støtter de til en vis grad hinanden og skaber et solidt grundlag for at påstå, at ikke hele drømmen er en drøm, men faktisk virkelighed, eller måske en overdreven repræsentation af virkeligheden.

Hvis disse elementer skulle berøves deres betydning, kunne man argumentere for det samme over for det seksuelle motiv, hvilket Allan Lloyd Smith også gør, da han direkte kalder det incestuøse forhold ”another red herring” (Smith 1998. 6) – som der fra forskellige perspektiver således kan

8 Grenander 1971. 112-114

være adskillige af.

Hvor står *The Death of Halpin Frayser* så i forhold til Todorovs tre krav til den fantastiske historie? Grundlaget for historien er realistisk, alle personer er genkendelige, og læseren må nødvendigvis tøve i forhold til at vælge mellem en vidunderlig og en naturlig forklaring på titelhændelsen. Der er mulighed og grundlag for begge, og de to detektiver ved da heller ikke, hvad de skal tro.

Den nærliggende mulighed for en psykoanalytisk tolkning af begivenhederne kunne synes at negere Todorovs tredje krav til det fantastiske om en ikke-symbolsk læsemåde, men det er ikke tilfældet, da han i *Den Fantastiske Litteratur* specifikt diskuterer psykoanalysens forbindelse til det fantastiske og særligt Du-temaerne, omhandlende seksualiteten og de ubevidste drifter.[9] Todorov tager afstand fra den direkte oversættelse af litterære billeder eller hændelser til et andet indhold – som eksempel kunne her nævnes Grenanders oversættelse af blodpølen, i hvilken Halpin dypper sin fjerpen, til vaginaen.

Forbindelsen mellem de to felter, fantastikken og psykoanalysen, er tematisk, og deres blomstringsperiode er også bemærkelsesværdigt diakronisk: Hvor den fantastiske litteratur var fremherskende i det nittende århundrede, kom psykoanalysen frem i starten af det tyvende århundrede. ”Psykoanalysen har erstattet (og dermed overflødiggjort) den fantastiske litteratur. Der er i dag ikke behov for at ty til djævelen for at kunne tale om et overstærkt seksuelt begær,” (Todorov 1970. 149). Den psykoanalytiske fortolkning er nærliggende, fordi en del af den fantastiske litteratur, her *Halpin Frayser*, beskæftiger sig med de samme temaer. Den genopståede og ondsindede moder kan, et produkt af Halpins indbildning eller ej, ses som et udtryk for den konfliktfyldte moderbinding og sønnens ønske om frigørelse – hans rejse til Californien mod moderens vilje. Det er ydermere interessant, at man stadig med denne tolkning kan fastholde det vidunderlige: Det indledende epigram giver ingen forklaring på, *hvorfor* nogle kroppe rejser sig fyldt af ondskab, men det kunne tænkes, at det i dette tilfælde var et direkte resultat af moderens ønske om igen at være forenet med sin søn, motiveret enten af oprigtig kærlighed eller ondskabsfuld besiddertrang.

Med sit utal af fortolkningsmuligheder, komplekse struktur og fokus på både problematiseret seksualitet og korrekt opfattelse af virkeligheden er *The Death of Halpin Frayser* en af de mest perfekte, fantastiske fortællinger, som Bierce komponerede.

TheEyesofthePanther–Pågrænsentiluhygge

I diskussionen om fantastik skiller denne novelle sig ud, for hvor de fleste, hvis ikke alle, af Bierces noveller, som direkte er eller har strejf af det overnaturlige, befinder sig i samlingen *Can Such Things Be*, er *The Eyes of the Panther* henlagt til den første samling, *Tales of Soldiers and Civilians*.

9 Todorov 1970. 139-153

Denne samling indeholder alle Bierces berømte borgerkrigsfortællinger og hans øvrige ”civile,” realistiske og ofte uhyggelige noveller.

Det er bemærkelsesværdigt, fordi Bierce gik højt op i denne skelnen, som S. T. Joshi viser ved en bibliografisk analyse af hans værker.[10] Det overnaturlige er dog også kun til stede i novellen indirekte og som en mulig forklaring, hvilket gør den interessant at analysere.

Jenner Brading frier i første del til sin kæreste, Irene Marlowe, som dog nægter at gifte sig med ham med den begrundelse, at hun er sindssyg. Hun uddyber dog: ””That is what the physicians would say (…) I might myself prefer to call it a case of ’possession.’”” (201) Herefter bliver baggrunden lagt ud: En aften da hendes mor var alene hjemme og gravid med Irene, så hun i et drømmesyn sin anden datter med et rovdyrs ansigt. Da hun vågnede midt om natten, kunne hun så se to lysende øjne fra det åbne vindue i hytten, og hun stirrede ind i de øjne i en evighed og med en frygtsomhed, der måtte kunne matche Poes gamle mands i *The Tell-Tale Heart*. Da hendes mand, Irenes far, så endelig kom hjem midt om natten, fandt han hende optændt af en sindssyg latter og knugende sit døde barn i armene. Tre måneder senere blev Irene født, og moderen afgik ved døden.

Efter at have hørt denne fortælling accepterer Jenner så, at hun må være sindssyg, og da hun pludselig rejser sig og flygter ud i skoven, ser han, hvad han tager for at være en panters øjne fra skyggerne. Lang tid efter lever Jenner alene uden kontakt til sin tidligere kæreste, men en aften ser han så øjnene endnu en gang, denne gang stirrende ind på ham fra vinduet. Han griber sin pistol og skyder efter dem, hører så ”the wild, high scream of the panther, so human in sound, so devilish in suggestion” (208). Han følger blodsporene ud i skoven, hvor han finder sit offer. Jenner ser han dog ingen panter, men derimod Irene Marlowe.

Spørgsmålet lyder så, efter denne slutning på novellen, er Irene Marlowe virkelig en ”varpanter,” er den rigtige panter konstant undsluppet tilfangetagelse, eller var synet af øjnene blot personernes frygtsomme vrangforestillinger? Bierce lægger et par spor ud:

For det første må det slås fast, at på intet tidspunkt i novellen observerer nogen af karaktererne en faktisk panter. Alt, hvad de ser, er de skinnende øjne, og det er de ikke ene om. Et lignende rygte ”originating, apparently, by spontaneous generation in several households, was of a panther which had frightened some of their members by looking in at windows by night.” (206)

Joshi fremfører[11] at det måske er Jenner, som er sindssyg og på grund af vrede over Irenes afslag udøver et ubevidst ønske om at slå hende ihjel i slutningen, men det synes at modsiges af dette rygte: Øjnene er ingen isoleret hændelse.

Det spor, der nok kraftigst antyder en overnaturlig løsning er Irenes baggrund: ”her solitary life

10 Joshi 1990. 148-153
11 Joshi 1990. 150

with her father, at whose house no one, apparently, was an acceptable visitor and her strange fear of the night, by which those who knew her best accounted for her never being seen after dark." (201)

Vi har altså flere indicier, der peger på en overnaturlig forklaring, men en ganske ordinær forklaring kan også findes udlagt i novellen, nemlig at Irene rent faktisk, som hun påstår, er sindssyg: At hun om natten vandrer omkring i skovene og skræmmer folk ved at kigge ind gennem deres vinduer – for hendes øjne bliver i novellens allerførste afsnit fremhævet som ganske bemærkelsesværdige. Hun er blevet besat af denne handling på grund af moderens syn af de forfærdelige øjne, som enten kan have tilhørt en virkelig panter eller været et produkt af hendes egen fantasi.

Læseren er ikke i denne novelle, som i *Halpin Frayser* fra starten tilbøjelig til at tilskrive begivenhederne overnaturlig karakter, faktisk foregår der intet, som er eksplicit overnaturligt i novellen eller bliver udlagt som værende det. Og alligevel ligger tvivlen der, Todorovs evige tøven, som ganske vist ikke optræder hos nogle af novellens personer, men uvægerligt må opleves af læseren,

Begge Todorovs konstituerende krav til det fantastiske mødes altså her. Det bliver således op til hver enkelt læser at tage skridtet til det uhyggelige eller vidunderlige eller blive lige på grænsen.

Udover en diskussion af det fantastiske skal vi også her tage fat på den af Bierce hyppigt benyttede effekt, ironien. Bierce bruger den sjældent retorisk til at slå en pointe fast ved at postulere det modsatte; almindeligvis er hans historier afrundet af en kosmisk eller tragisk ironi, hvor hovedpersonen på trods af store anstrengelser sjældent opnår, hvad han ønsker, nogle gange på grund af ydre omstændigheder, men ofte på grund af egne fejltagelser eller fejlopfattelser.

Der ligger en tragisk ironi i, at Jenner skyder "panteren" til sidst i skoven, for læser man på novellens præmisser må man klart ane i denne situation, at det bestemt må være Irene. Med mindre læseren følger Joshis forklaring om, at han var sindssyg og skød hende bevidst ud fra et hævnmotiv, må man også antage, at Jenner rent faktisk stadig elsker Irene. Muligvis var han bitter over hendes afslag, men det kan næsten kun gøre sorgen over hendes død, over uforvarende at have myrdet hende, så meget større.

Slutningen giver ikke bare brændstof til en genrediskussion, men giver også selve fortællingen et ironisk tvist, hvis natur vil blive uddybet i diskussionen af to andre noveller.

TheDamnedThing–Fantastikellersciencefiction

I *The Damned Thing* er scenen sat i et lighus, hvor syv nævninge sammen med ligsynsmanden og det eneste øjenvidne, journalisten William Harker, skal komme frem til en forklaring angående den afdøde mand, der ligger på bordet imellem dem. Som i mange andre af sine historier benytter Bierce sig af flere synsvinkler, der også repræsenterer forskellige forklaringer, fra det overnaturlige til det jordnære og derimellem.

De præcise omstændigheder ved mandens død afsløres ikke fra start, blot antydes det, at de har været temmelig mystiske; Harker siger selv om sin forklaring, som han også skrev til avisen:

> ""It was not written as news, for it is incredible, but as fiction. It may go as part of my testimony under oath."
> "But you say it is incredible."
> "That is nothing to you, sir, if I also swear that it is true."" (356)

Fint i tråd med det fantastiske står det utrolige altså ikke i modsætning til det sande.

Harker forklarer nu, hvordan han sammen med den døde mand, vennen Hugh Morgan, var taget på jagt. Morgan syntes særligt nervøs og bange, da de hørte en lyd som af et dyr, der raslede i kornet, og han affyrede endda sit haglgevær ud i luften, da de så kornstråene bøje sig og blive presset ned. Morgan flygtede så, og der hørtes et dyrebrøl, hvorefter Harker så sin ven vride sig og skrige, i glimt blev enkelte af hans kropsdele usynlige, og da han kunne komme ham til hjælp, lå han stille og død.

Efter denne redegørelse bliver liget vist frem for de tilstedeværende: blåsorte mærker overalt, med huden revet i "strips and shreds" (360). Nævningene konkluderer, selvom de erkender at være mystificerede, at manden blev dræbt af en los – de vælger altså den naturlige forklaring.

Hvis vi som læsere bestemmer os for det samme som nævningene, hvad skal vi så gøre af Harkers forklaring? Vi kunne naturligvis affeje den med, at han er sindssyg eller blot gik i chok ved det voldsomme syn, men den påstand er der ikke rigtig belæg for. Sandt nok virker hans forklaring utrolig, men det indrømmer han også selv, og intet i hans opførsel over for nævningene tyder på et forstyrret sind. Derudover er han også at betragte som novellens hovedperson, og det er oplagt, at vi som læsere skal identificere os med ham og fornærmes over nævningenes snæversynede sind. Hans position er indtil det sidste afsnit parallel med læserens – han har fremlagt sagens fakta, som han opfattede dem, men kan ikke komme med nogen forklaring. Hvad han ikke har, i modsætning til læseren, er adgang til Morgans dagbogsnotater, som i novellens sidste del giver en forklaring, der støtter Harkers syn fuldstændigt.

Over længere tid, muligvis flere måneder, har Morgan været opmærksom på eksistensen af et bestemt væsen – det, som ender med at blive årsagen til hans død – og han har på analytisk vis indsamlet beviser og på den baggrund foretaget sine egne konklusioner. Han fremlægger det videnskabelige faktum, at der findes lyde, som det menneskelige øre ikke kan opfange, men som for eksempel fugle eller hvaler bruger til at kommunikere med. Ligeledes findes der farver uden for det menneskelige øjes spektrum, og præcis sådan en farve er det djævelske bæst. Altså et usynligt rovdyr, men forsøgt videnskabeligt forklaret.

Det er denne forklaring, som giver os grund til også at drage science fiction ind i genrebestemmelsen. Forklaringen er ikke længere overnaturlig, men videnskabelig, blot på den baggrund, at der

findes visse videnskabelige – naturlige – fænomener og love, som vi endnu ikke har kendskab til.[12]

Dette kan både være en hindring og en hjælp til at placere *Damned Thing* i den fantastiske genre. Vi kan inddrage Todorovs pan-determinisme, ifølge hvilken alt altså har en forklaring, også selvom den ikke er umiddelbart synlig for det blotte øje – ganske bogstaveligt i denne fortælling. Alternativet til den jordnære forklaring på den uhyggelige hændelse her er ikke bare den simple overnaturlige: der findes usynlige rovdyr, men en pseudovidenskabelig udvidelse af naturlovene.

Således er der forskellige forklaringer på den centrale hændelse i *Damned Thing*, men rigtig fantastik er det næppe. Som bekendt *kan* en tøven mellem en naturlig eller overnaturlig forklaring være repræsenteret hos hovedpersonen, men den *skal* være til stede hos læseren.[13] Hovedpersonen William Harker er vitterligt i tvivl om, hvordan han skal forklare, hvad han har set, da det ikke umiddelbart passer ind i den realistiske verden, han ellers bebor. Men med både Harkers øjenvidneberetning og Morgans prehume konklusion er der ingen tvivl om, hvordan det er meningen, at læseren skal opfatte hændelsen.

Todorov placerer det fantastiske mellem det uhyggelige og det vidunderlige i forhold til realisme og overnaturlighed, men sagen er dog, at *Damned Thing* stadig befinder sig i en mellemposition, selvom en forklaring er opnået. Den er ikke overnaturlig og heller ikke naturlig i forhold til vores genkendelige univers, men den er logisk forklaret med reference til endnu ukendte naturlove. Dermed ender vi egentlig, som skrevet, i science fiction, der opererer efter andre kriterier end alle de tre andre genrer.

Et andet betydningsfuldt element, som ikke må udelades i denne diskussion, er fortællerens tilstedeværelse i historien gennem de fire deloverskrifter:

> ”I. One does not always eat what is on the table (…) II. What may happen in a field of wild oats (...) III. A man though naked may be in rags (…) IV. An explanation from the tomb” (355, 357, 360, 361)

Her ses den kyniske distance til begivenhederne og karaktererne, som Bierce ynder at benytte i sine historier, og som muligvis – mere end overfladiske elementer som soldater eller spøgelser – kan siges at være det ene samlende karakteristikum for hele hans forfatterskab. I. og III. er særligt bemærkelsesværdige for deres galgenhumor og lette omgang med døden og menneskelig værdighed. Den første overskrift beskriver liget på bordet, mens den tredje hentyder til, at det er blevet flået i strimler. Derudover bygger de også på en sproglig modsætning, paradoks eller omvending af normalen. Det samme er tilfældet for II. og IV. ”What may happen” leder tankerne hen på det sandsynlige og hverdagslige, selvom det bestemt ikke bliver underbygget i teksten. Det samme er tilfældet med forklaringen fra graven, der umiddelbart virker som en umulighed, men viser sig at være en simpel dagbog.

12 Joshi 1990. 153
13 Todorov 1970. 33-34

Særligt I. baserer sig også på en ironisk dobbelt forståelse af sætningen. Hvis man blot læser den bogstavelige mening, forsvinder interesseren; Bierce skaber spændning ved at tage faste talemåder, udtryk eller sandheder og vende dem på en særlig, makaber måde. Vi kan her ihukomme den første egenskab ved det fantastiske, som Todorov opsatte, nemlig forholdet om udsagnet og billedfiguren. Der sker her en ændring af den sædvanlige opfattelse af sprog og talemåder, hvor man ved at tage den billedlige figur bogstaveligt ("A man though naked may be in rags") opnår en bestemt effekt. Men i dette tilfælde er effekten ikke fantastisk, den relaterer sig ikke til noget overnaturligt, men til noget, som er både jordnært og grusomt, et lig, der bogstaveligt talt er revet i laser og pjalter. Effekten bliver således en grum og sorthumoristisk ironi, hvilket er klassisk for Bierces kyniske fortæller at frembringe.

TheManandtheSnake–Realistiskfantastisk

Som den sidste novelle er valgt en, der åbenlyst er hverken fantastisk (i den sædvanlige definition) eller vidunderlig, ikke desto mindre er den stadig særdeles interessant og på mange måder typisk for Ambrose Bierces forfatterskab.

Præmissen er simpel: En mand sidder og læser, da to skinnende øjne fanger hans opmærksomhed under sengen over for ham – en slange. Herefter foregår en udvikling i tankeprocessen hos manden, Brayton, som bliver mere og mere ophidset og bange, men er for stolt og for stædig til at indrømme det og blot gå ud af rummet.

Bierce lader denne ophidselse nå helt til sit klimaks, der både er naturligt og absurd: Manden stirrer sig så blind på slangen, at det ender med at dræbe ham – for slangen viser sig til sidst at være et ganske ufarligt tøjdyr.

Læseren indtager således to forskellige holdninger over for teksten, én under læsningen hvor man kan ryste på hovedet af hans malplacerede stolthed, og én efter læsningen hvor man med en fornemmelse af tragisk ironi kan se mandens forgæves anstrengelser med at forholde sig til en indbildt fare.

Lad os forholde os til den umiddelbare situation, hvor læseren deler Braytons begrænsede viden: En slange under sengen burde ikke være anledning til stor bekymring, da han bor hos en reptilinteresseret videnskabsmand, og sådan starter Braytons tankegang da også:

> "Beyond a smart shock of surprise and a shudder of mere loathing, Mr. Brayton was not greatly affected. His first thought was to ring the call bell and bring a servant; but (…) it had occurred to his mind that the act might subject him to the suspicion of fear, which he certainly did not feel." (162)

Den amerikanske helt er en individuel handlingens mand, men stoltheden gør Brayton handlingslammet, og han spinder sig selv ind i et net af forventninger og frygt for fordømmelse eller latterliggørelse. Han vil bestemt ikke ydmyge sig til at ringe efter hjælp på grund af en simpel

slange, og senere argumenterer han på samme måde imod simpelthen at gå stille og roligt baglæns ud af rummet: ""I am accounted brave," he thought; "is bravey, then, no more than pride? Because there are none to witness the shame shall I retreat?"" (163) På samme måde som mange af soldaterne i Bierces borgerkrigsfortællinger er han utroligt bevidst om at leve op til et maskulint, heroisk ideal om mod og individualisme, endda så meget at han lader det overtrumfe almindelig, sund fornuft. Det ideal tvinger ham meget mod hans vilje til at nærme sig slangen, indtil et anfald lægger ham død.

Hvad der er skyld i mandens undergang er altså en perceptionsfejl. Han lægger mærke til de to skinnende knapper i tøjslangens hoved, og da den ligger i skygge, foretager han en fejlvurdering, der burde være banal og uden stor betydning.

Men Brayton hidser sig selv op i en vanvidslignende tilstand, og netop det fremkalder spektret af Todorovs Jeg-temaer: Den flydende grænse mellem materie og ånd, herunder udviskningen af forskellen mellem subjekt og objekt, samt tranformation af den subjektive tid. Braytons tankeprocesser og perception af objektet kommer til at indtage så overvægtig en position i hans sind, at den bliver eksternaliseret, og han kommer til at skabe sin egen virkelighed. Til at starte med fanger han kun et glimt af slangens øjne, og ud fra det glimt skaber han den livsfarlige slange. Det er altså hverken hans sanser eller virkeligheden, der er noget galt med; Brayton kunne ganske simpelt havde ladet de virkelige omstændigheder korrigere hans fejlperception, men det evner han ikke.

Hvor det i en simpel uhyggelig historie ville være, med Todorovs terminologi, materien, der påvirkede ånden (monsteret der skræmte helten), går den primære bevægelse hos Bierce i den modsatte retning. Ånden, Braytons ophidselse over den indbildte slange, skaber den materielle effekt – hans egen død af et anfald. Dog må man samtidig holde sig for øje, at subjektet her ikke skaber psykosen ud af ingenting, som nævnt ser han et par glimtende øjne, som kunne tilhøre en slange, men han springer til en forhastet konklusion og kan efterfølgende ikke se ud over den.

Læseren holdes som skrevet gennem hele novellen, lige frem til slutningen og afsløringen, på samme niveau som Brayton, man er altså ikke klar over hans fejltagelse, før efter endt læsning. Først her afsløres den grumt ironiske virkelighed.

Mange af Bierces mest effektfulde noveller kombinerer uhygge, fantastik og ironi på en lignende måde. M. E. Grenander definerer denne gruppe fortællinger som "ironical terror" (Grenander 1971. 93) og hun opstiller et skema, der overskueligt viser, hvordan effekten frembringes:

"First, he [the protagonist] has an intellectual awareness of a dangerous situation (…). Second, this knowledge arouses in him an emotion of fear, it deepens to terror, and frequently thence to madness. Third, this emotional involvement results in a particular kind of physical reaction." (Grenander 1971. 94)

Det ironiske tvist skabes så, som i *Snake*, i at den indledende bevidsthed om en farlig situation

baserer sig på en fejlfortolkning, som gør hele den efterfølgende følelsesmæssige og fysiske reaktion ikke bare nyttesløs, men også skæbnesvanger for hovedpersonen og tragisk for læseren.

Disse fortællinger kan deles op i to undergrupper: Den første hvor læseren er på niveau med helten indtil slutningen, og den anden hvor der i egentlig forstand er tale om en tragisk ironi, i og med at læseren fra starten er klar over heltens fejlperception.[14] Denne opdeling bliver særligt interessant, fordi den kan modstille fantastiske fortællinger over for ironiske: Hos Todorov beror en del af den fantastiske effekt på læserens identifikation med helten, læserens indlevelse og tvivlen sammen med denne. På den anden side er ironien ofte blevet karakteriseret ved det forhold, at helten er læseren underlegen og ikke besidder den nødvendige information om de virkelige omstændigheder til at handle på en passende måde.

Identifikationen med helten opnås i fantastiske fortællinger ofte ved anvendelsen af førstepersonsfortællere. Dette er dog aldrig tilfældet hos Bierce, hvis fortæller indtager en distanceret og kalkuleret position over for både læser og helt. Var Brayton en jeg-fortæller, ville vi have en klassisk upålidelig fortæller og en halvfantastisk novelle (halv på grund af det overnaturliges fravær), men det er altså ikke tilfældet.

Fortælleren vildleder læseren til at følge Braytons synspunkt ved dels at retfærdiggøre slangens tilstedeværelse og ved at vise husets ejer konversere om en sjælden, ny slange, han har erhvervet sig. Men mellem disse åbenlyse (falske) ledetråde, gemmer der sig også mere subtile hints til, hvordan situationen faktisk skal fortolkes, og som den opmærksomme læser kan bide mærke i, navnlig at slangen aldrig bevæger sig, hvilket ekspliciteres adskillige gange: ”It had not moved, but its eyes were now electric sparks (…) the snake made neither sound nor motion, but its eyes were two dazzling suns. (…) The snake had not moved” (164).

At fortællerstemmen netop ikke tilhører Brayton gør dermed også på næsten paradoksal vis fortællingen mere fantastisk. Kun gennem de nøgterne observationer, som fortælleren gør sig, men Brayton ikke ser vigtigheden i, kan læseren tvivle på de omstændigheder, man præsenteres for. I modsætning til Todorov er det altså her den ironiske distance, ikke indlevelsen, der muliggør usikkerheden og nærer den lurende fornemmelse af, at tingene ikke er, som de *synes* at være.

Snake rummer intet overnaturligt element – selvom slangen meget rammende beskrives på følgende måde: ”If not dangerous, the creature was at least offensive. It was *de trop* - ”matter out of place”” (162). Med denne beskrivelse er den indbildte slange både uhyggelig og *etrange*, og den kommer også til at udøve en overjordisk kontrol over Brayton, selvom han ikke opfatter den som decideret overnaturlig. Det er altså til debat, om novellen kan klassificeres som fantastik, enten i snæver eller udvidet forstand, men kerneånden er der ganske klart – tvivlen og perceptionsfokusset.

14 Grenander 1971. 93

Todorov går i rette med både Peter Penzoldt og Dorothy Scarborough for i deres studier af det overnaturlige at identificere temaer som varulve, spøgelser, vampyrer, gengangere, osv.[15] Han kritiserer de kategorier, fordi de simpelthen er for overfladiske, idet de forholder sig til udtrykket i stedet for indholdet, signifianten i stedet for signifiéen. Den overnaturlige hændelse i almindelighed, slangen i denne novelle, kan her betragtes som et overfladisk element, der blot er en nødvendighed for at fremdyrke tvivlen hos læseren, og med denne opfattelse stiller *Snake* og en stor del af Bierces øvrige noveller sig i et særdeles familiært forhold til det fantastiske.

EtbilledeafBierce

Vi har nu set på fire noveller af Bierce, som hver især indeholder elementer af det fantastiske i varierende grad, og som også på forskellige måder er karakteristiske for Bierces fortællinger. Udvalget er foretaget fra hans to store novellesamlinger *Tales of Soldiers and Civilians* og *Can Such Things Be?*, og i det følgende vil en mere generel karakteristik af Bierces novelleforfatterskab præsenteres med yderligere eksempler fra de to samlinger. Der vil identificeres genkommende elementer i teksterne på både et syntaktisk, semantisk og narratologisk niveau.

Den nøje arrangering af begivenheder: Alle de her analyserede noveller er opdelt i flere afsnit og indeholder skift i både synsvinkel og tid, som det er typisk for Bierces at gøre i øvrigt. Denne præcise strukturering af begivenheder betyder, at læseren konstant bliver leveret nye puslespilsbrikker og nye informationer, som fra forskellige vinkler kan oplyse, men ikke altid løse, mysteriet. *Damned Thing* er nok det mest komplette eksempel, da vi her indleder med en nutidig scene, sat kort efter den uhyggelige hændelse og med det specifikke formål at opklare den. Dernæst følger hovedpersonens øjenvidneberetning, så lægmændenes afgørelse og til sidst, kun for læseren, en dagbog, der behandler tiden før hændelsen og også giver en forklaring.

Det er fælles for overnaturlige og fantastiske fortællinger, at de kræver en bestemt strukturering. Todorov definerer, som det vil huskes, denne som en konstant stigende spændingskurve indtil klimakset til slut, men Peter Penzoldt giver os en anden brugbar variation, som han kalder Double Climax: ”It does not consist of two apparitions, but of one, followed by the necessary explanation. Only the knowledge of what is behind a manifestation conveys the full horror of it.” (Penzoldt 1952. 19) Denne struktur med det dobbelte klimaks, hændelsen og forklaringen, benytter Bierce sig ofte af, selvom det afsluttende klimaks også kan være særdeles tvetydigt, som for eksempel det djævelske skrig, som betjentene i *Halpin Frayser* hører til slut.

Bierce giver også ofte et indblik i hovedpersonernes opvækst eller baggrund, således både i *Hal-*

15Todorov 1970. 95-96

pin Frayser og i *Panther*, der kan kaste lys over deres nuværende situation. De kronologiske spring kan altså både fungere som baggrundsinformation uden et skifte i synsvinkel, eller som fortsættelse af den egentlige handling med synsvinkelskift.

Denne multiperspektiviske organisering er typisk for Bierce, der i hver historie kræver, at læseren lægger nøje mærke til de spor, der lægges ud – men som i kriminalhistorier og fantastiske fortællinger ikke altid opfattes før ved anden læsning.

Udviskningen af grænsen mellem materie og ånd: Dette tema er blevet diskuteret i forbindelse med *Snake* men genfindes også i andre noveller, nogle med samme tema, for eksempel den realistiske soldaterfortælling *One of the Missing* eller kriminalhistorien *A Watcher by the Dead*, hvori en mand, der våger over et lig dør af skræk på grund af sin egen ophidselse.

Derudover er det karakteristisk for mange af de klassiske spøgelseshistorier i *Can Such Things Be?*, at spøgelset kan læses som en udvidelse af subjektets indre, ofte et udslag af skyldfølelse. Hovedpersonen eksternaliserer dermed sin psyke ud på omverdenen, skaber i praksis sin egen verden og bruger et spøgelse for at omgå en konfrontation med sine egne fortidige forbrydelser. Her kan blandt andet nævnes de overnaturlige noveller, *The Middle Toe of the Right Foot, An Arrest* og *Beyond the Wall.*

Fokus på tid og tidslighed: Den subjektive tidsopfattelse transformerer sig i øjeblikke af ekstrem ophidselse, hvilket markeres af en skærpelse af sanserne og af intrikate tankeprocesser. I tekstudvalget ses dette element tydeligst i *Snake*, hvor Brayton overvejer enhver af sine handlinger og begrundelsen derfor særdeles nøje. Derudover kan man finde det i den tragiske soldaterfortælling *A Tough Tussle*, hvor hovedpersonen bliver både paralyseret og vanvittig af at skulle ligge på vagt ved siden af liget af en fjendtlig soldat. Denne novelle er på mange måder parallel til *Snake*, for soldaten skræmmes voldsomt af dette uhyggelige og fremmede element, men vil af stolthed ikke indrømme det, og det ender med hans eget afsindige selvmord.

Et eksempel, måske det bedste, på ikke bare udvidede tankeprocesser, men også ekstrem skærpelse af sanserne, findes i Bierces berømte novelle *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. Her står hovedpersonen over for at blive hængt, og i denne nærdødsposition oplever han en udstrækning af tiden og sanserne, som er ganske ekstraordinær, og som også, viser F. J. Logan i en analyse[16] bør gøre læseren opmærksom på tvetydighederne i de fortalte begivenheder, der bliver forløst til slut. Udover simpelthen at tjene novellens slutning viser denne opmærksomhed på sanser og tid også, hvor bøjelig den subjektive tidsopfattelse egentlig er i situationer af høj følelsesmæssig ophidselse.

16 Davidson 1984. 195-208

Perceptionen af den uhyggelige hændelse: Den overnaturlige eller uhyggelige hændelse er både central og ikke central for den fantastiske fortælling. Det kan aldrig være selve hændelsen, der er historiens fokus, men derimod reaktionen. Den uhyggelige hændelse er således en nødvendig brik for at udløse en reaktion, en tøven, men ikke nødvendigvis betydningsfuld i sig selv, som den ville være i en vidunderlig fortælling.

På samme måde forholder det sig med Bierce, igen godt repræsenteret af *Snake*, hvor hovedpersonens fejlperception er hele omdrejningspunktet for novellen. Cathy N. Davidson skriver meget rammende:

> ”the characters in Bierce’s ghost and war tales are victimized not so much by some external threat as by their own inability to comprehend and cope with a seeming threat discerned in external circumstances.” (Davidson 1984. 11)

Hændelsen er ikke central, ikke for læseren, men egentlig heller ikke for personerne, selvom det er deres egen opfattelse. For opfattelser kan være forkerte, og det er netop det emne, som Bierce konstant vender tilbage til, nedbruddet i perception og det epistemologiske spørgsmål, hvordan ved vi, hvad vi ved? Hvordan kan vi være sikre på, at vi fortolker begivenhederne korrekt? Det kan vi aldrig hos Bierce, hverken læserne eller personerne. Bierce evner altså at skrive både mere eller mindre klassiske, fantastiske fortællinger, men han udvider også det fantastiskes muligheder ved at fokusere mere direkte på disse spørgsmål.

Fortællerens distance til hovedpersonen: Det går ham aldrig godt: Enten bliver han vanvittig og/eller dør, som i *Halpin Frayser, Snake* og flere andre noveller med samme motiv, eller skæbnen går ham imod ved at reducere ham til et sørgeligt og ensomt væsen, underkendt af andre mennesker, det sidste gældende på forskellige måder for Jenner i *Panther*, som kommer til at skyde sin ekskæreste, og Harker i *Damned Thing*, hvis forklaring ingen vil tro på.

En anden novelle bør også bringes frem i denne sammenhæng, nemlig soldaterfortællingen *Chickamauga*, hvor en lille, døvstum dreng går igennem et krigshærget landskab fuldstændig uden at opfatte situationens grusomhed, indtil han opdager, at det er hans eget hjemland og familie, som også er blevet dræbt. I denne novelle er udstillingen af hovedpersonen helt ekstrem, idet den implicitte læser udmærket kender til de grusomheder, som foregik på borgerkrigsslagmarken Chickamauga. Det bliver derfor så meget mere tåkrummende at læse om den lille drengs heltefantasier, mens han svinger sit træsværd og rider på ryggene af de lemlæstede soldater. Hvor det i *Snake* var mere subtilt, at hovedpersonen tog fejl i sin perception, står det her glasklart, og det skaber en effekt, som i udformning er beslægtet med den tragiske ironi. Der kan siges at være tale om en ekstrem mangel

på situationsfornemmelse, som i den grad forstærker det indtryk af rædsel, som Bierce ville videregive – dette på trods af den konventionelle viden, at for at vække læserens følelser, må man også kunne leve sig ind i historien og personerne og føle sammen med dem. Bierce er med til at distancere læseren fra både begivenheder og personer, men det har langtfra den effekt, som man på papiret kunne forledes til at tro.

Distanceringen foregår også gennem Bierces forkærlighed for galgenhumor, som kan ses i den lille drengs latterliggørelse af soldaterne i *Chickamauga*, men også med distinkt sproglig ekvilibrisme i kapiteloverskrifter i *Damned Thing*. Indlevelsen lider et knæk, men den ironiske effekt ræsonnerer med grusom klarhed i læseren.

Hvilken stil skabte Ambrose Bierce for sig selv? Genremæssigt er den ganske eklektisk med inspiration og elementer fra den klassiske gyserhistorie, den overnaturlige og fantastiske fortælling, satiren og actionfortællingen. Bierces særpræg var en leg med forholdet mellem både fortæller, hovedperson og handling. Alle tre elementer kunne operere på forskellige niveauer, dels gennem drømme, vanvid og overnaturlige hændelser, som er skyld i perceptionsfejl hos personerne, dels gennem fortællerens ironiske distance og fuldstændige ligegyldighed over for sine karakterer. Denne distance er den kyniske fortæller fint i stand til at håndtere, men anderledes kan det forholde sig med den implicitte eller reale læser, som vil finde misforholdet chokerende, fordi man forventer at finde sin hovedperson beskrevet med i det mindste loyalitet, selvom begivenhederne er tragiske.

Men ikke så hos Bierce. Verdensudsynet er ikke så meget tragisk og trist, som det er kynisk – han græd ikke over verdens uretfærdigheder og dumheder, men fnyste og lo.

Bierce var udmærket klar over sine historiers effekt på læseren og hans egen status som en outsider, men det var han ikke ked af. Tværtimod må han have opfattet sine egne fortællinger som realistiske sandheder, som det almene samfund beklageligvis fandt ubehagelige. Man kunne fristes til at kalde ham pessimist, men det ville være forfejlet. Måske han selv formulerede det bedst i sit subversive leksikon *The Devil's Dictionary*: ”Cynic, n. A blackguard whose faulty vision sees things as they are, not as they ought to be.” (467)

Og med den sætning evnede han også at udstille den største fejl hos nær ved alle sine personer: De evner ikke at se virkeligheden, som den faktisk tager sig ud, i stedet gemmer de sig ubevidst bag ønsketænkning eller vanvittige mareridt. I en realistisk verden perciperer de det overnaturlige og rædselsfulde, og i en overnaturlig verden perciperer de det ufarlige og jordnære – og konstant nærer de ilden til deres egen undergang.

Bibliografi

Primærlitteratur:

- Bierce, Ambrose: ”The Devil’s Dictionary, Tales & Memoirs” The Library of America 190-9-1911/2011. USA.

Sekundærlitteratur:

- Abrams, M. H.: ”A Glossary of Literary Terms” Thomson Wadsworth 2005. USA
- Armendariz, Aitor Ibarrola: ”Discursive Stratagems: Ambrose Bierce’s Attacks on Realism’s Metaphysics of Language” i ”Revista Alicantina de Estudios Ingleses 7” 1994. s. 97-114
- Colebrook, Claire: ”Irony” Routledge 2004. Padstowe, Cornwall.
- Davidson, Cathy N. (red.): ”Critical Essays on Ambrose Bierce” G. K. Hall & Co. Boston Massachusetts.
- Davidson, Cathy N.: ”The Experimental Fictions of Ambrose Bierce” University of Nebraska Press 1984. USA
- Grenander, M. E.: ”Ambrose Bierce” Twayne Publishers, Inc. 1971. New Haven, Connecticut.
- Joshi, S. T.: ”Ambrose Bierce: Horror as Satire” i Joshi, S. T.: ”The Weird Tale” Wildside Press 1990. USA. s. 143-167
- Jørgensen, Bo Hakon: ”Efterskrift” i Jørgensen, Bo Hakon (red.): ”10 fantastiske fortællinger” Odense Universitetsforlag 1990. Trykkested ikke angivet. s. 249-250
- Penzoldt, Peter: ”The Supernatural in Fiction” Peter Nevill 1952. London
- Smith, Allan Lloyd: ”Bierce, Ambrose (1842-1914)” i Mulvey-Roberts, Marie (red.): ”The Handbook of the Gothic” Palgrave Macmillan 1998/2008. Chippenham and Eastbourne. s. 5-6
- Todorov, Tzvetan: ”Den fantastiske litteratur – en indføring” Klim 1970/2007. Randers.

BA om Ambrose Bierce

Kære NN,

Censor og jeg har nu færdigcensureret dit BA-projekt, og vi er landet på karakteren 12.

Du har skrevet en meget imponerende opgave, der er kendetegnet ved mange fine ting, ikke mindst analytisk skarpsindighed, et dejligt, fejlfrit sprog, stor begrebsbevidsthed og diskussionslyst samt en beundringsværdig typologisk ambition. Du navigerer ubesværet rundt i Bierces værk og formår at trække ligheder og forskelle frem - både internt hos Bierce og eksternt til genrerne. Det er generelt en fornøjelse at læse dig, du har en rolig, men sober tilgang til litteraturen, og soberheden borger for seriøsitet.

Jeg vil anbefale, at du forsøger at få opgaven udgivet i en eller anden form og bistår gerne med råd og vejledning.

Skulle du have brug for yderligere kommentarer, er du vellommen til at aftale et møde.

Med venlig hilsen,
NN