

SALMAN RUSHDIES  
*GRIMUS* OG DENS  
RECEPTIONSHISTORIE

## Indholdsfortegnelse

FORORD .....	4
SUMMARY IN ENGLISH.....	5
FORKORTELSER.....	6
KAPITEL 1: TEORETISKE OVERVEJELSER.....	7
1.1 Indledende bemærkninger.....	7
1.2 Analytiske overvejelser.....	7
1.2.1. Meningspotentiale, genrer og kilder .....	7
1.2.2. Kildetekst, intertekst og kontekst.....	10
1.3 Receptionshistoriske overvejelser.....	11
1.3.1. Forventningshorisonten.....	11
1.3.2. Æstetisk distance som æstetisk værdi .....	11
1.3.3. Det sociale aspekt .....	12
KAPITEL 2: KILDER TIL <i>GRIMUS</i> .....	14
2.1 Referat af <i>Grimus</i> .....	14
2.2 Rushdies intentioner.....	15
2.3. Direkte tekstlige kilder.....	16
2.3.1. 'Attâr, Dante og Eliot .....	16
2.3.2. Science Fiction: Stanislaw Lem og Angela Carter .....	18
2.4 Ikke-tekstlige kilder .....	20
2.4.1. <i>Counter culture attitude</i> .....	20
2.4.2. Sufismen .....	20
2.4.3. Øvrige mytologier .....	21
2.4.4. Sociologi og alternativ kosmologi .....	22
2.5 Hentydninger til engelsk litteratur .....	23
2.6 Sammenfatning .....	25
KAPITEL 3: <i>GRIMUS</i> OG GENRERNE.....	27
3.1 Genrens historiske inkonstans.....	27
3.2 Fantastik og realisme .....	27
3.2.1. Definitioner af de fantastiske genrer.....	27
3.2.2. Det fantastiske i det 20. århundrede: dødt eller transformeret?.....	31
3.2.3. De vidunderlige genrer i det 20. århundrede .....	32
3.2.4. <i>The New Wave</i> og "traditionens" genkomst.....	33
3.3 Myte og allegori.....	34
3.3.1. Myte: forklaring eller fortælling .....	35
3.3.2. Allegori: metafor, metonymi eller intertekst?.....	36

3.4 Genrespecifikke signaler i <i>Grimus</i> .....	37
KAPITEL 4: <i>GRIMUS</i> ' RECEPTIONSHISTORIE.....	41
4.1 Forventningshorisonten i England, 1975 .....	41
4.1.1. Konsensus og fragmentering: samfundshistoriske fakta.....	41
4.1.2. Det segmenterede bogmarked: en udfordring til Jauss? .....	42
4.1.3. Realismens dominans.....	44
4.1.4. Forventningshorisonten i 1975 .....	45
4.2 1970erne: genrekritik .....	46
4.2.1. England, 1975: et brud med horisonten .....	46
4.2.2. Frankrig, 1977: en receptionshistorisk blindgyde.....	47
4.2.3. USA, 1979: på vej mod anerkendelse? .....	47
4.3 1980erne: kildekritik .....	48
4.3.1. <i>Midnight's Children</i> og <i>the Booker Prize</i> .....	48
4.3.2. Første akademiske artikler om <i>Grimus</i> .....	48
4.3.3. Negativ kritik .....	50
4.4 1990erne: søgen efter kontekst .....	51
4.4.1. <i>Grimus</i> som integreret del af Rushdies forfatterskab .....	51
4.4.2. Postkolonialisme, feminisme og religion.....	52
4.4.3. Allegori og science fiction .....	53
4.4.4. Metafiktion og mytisk kontekst .....	54
4.4.5. Multiplicitet og fortolkning.....	55
4.5 Sammenfatning .....	57
KAPITEL 5: KONKLUSIONER .....	60
5.1 Rushdies forfatterskab i forandring .....	60
5.1.1. Rushdies produktion i 80erne og <i>the Rushdie Affair</i> .....	60
5.1.2. Fra det politiske til det personlige: Rushdie i 90erne .....	62
5.2. <i>Grimus</i> og Rushdies senere værker.....	63
5.2.1. Fra det vidunderlige til det fantastiske.....	63
5.2.2. Årsager til <i>Grimus</i> ' fiasko .....	65
5.2.3. <i>Grimus</i> ' æstetiske og historiske værdi .....	65
5.3 En litteraturhistorisk konklusion.....	66
NOTER .....	68
BIBLIOGRAFI .....	71
APPENDIX A: Interview med Liz Calder, fhv. redaktør ved Victor Gollancz, London, 25. maj 1999.....	76
APPENDIX B: Tekst fra smudsbindet på Gollancz' udgave af <i>Grimus</i> .....	82

# FORORD

Min tid på Århus Universitet endte med, at jeg skrev speciale om Salman Rushdies debutroman *Grimus* (1975). Specialet findes i sin fulde længde nedenfor; jeg håber, det kan tjene som inspiration for andre Rushdie-studerende eller folk med interesse for litteraturreception og de mekanismer, der er involveret i fortolkning af og meningsdannelse i litterære værker.

Det eneste, der er ændret i forhold til den trykte udgave, er *notesystemet*. Det trykte speciale fulgte den daværende praksis på Institut for Engelsk Filologi og brugte et let ændret Harvard-system, som jeg til denne udgave har ændret til "ren" Harvard.

Specialet fremstår som sagt, som jeg afleverede det i marts 2000. Jeg har ikke rettet kommafejl (og dem er der mange af), lavet om på formuleringer eller foretaget andre redaktionelle ændringer. Teksten tager naturligvis heller ikke højde for artikler eller bøger om *Grimus* skrevet efter 2000 eller for Rushdies videre karriere efter *The Ground Beneath her Feet* (1999).

Skulle jeg skrive specialet igen, ville jeg næppe gøre det på helt samme måde, men jeg er stadig forholdsvist godt tilfreds med det. Bogen, og til en vis grad emnet, er noget nicheprægede og perifere, men den generelle problemstilling, de belyser, er universel og stadig, nu over ni år efter, interessant. Og den rent tekniske afdækning og vurdering af *Grimus'* receptionshistorie kan der efter min bedste overbevisning ikke sættes mange fingre på – det skulle da lige være for at påpege, at den slutter i 2000 og derfor ikke er ført a jour. Som sådan er håndarbejdet i orden, og som kildemateriale eller inspiration kan specialeteksten måske derfor stadig være brugbar. Hvem ved? Nu er den i hvert fald online; fremtiden må vise, om den så også bliver læst af andre end mig, censor og min vejleder!

Alle er velkomne til at citere frit fra teksten, men husk venligst kildeangivelse.

Viborg, december 2009

Rasmus Gissel

# SUMMARY IN ENGLISH

Compared to his later novels, Salman Rushdie's first novel, *Grimus* (1975) has received little critical attention. An analysis of the sources of *Grimus* reveals it to be primarily influenced by Dante, Farid-ud-din 'Attâr and T.S. Eliot; by various mythological systems; and by works of science fiction, although traces of other influential texts can certainly be found in the novel.

This seems to indicate a certain hybridity in the novel, an impression that is also borne out by an attempt to describe the novel in terms of genre. *Grimus* contains elements of fantastic literature, fantasy, science fiction, Menippean satire, metafiction, and allegory; no one set of generic conventions can be said to describe the novel. These findings go a long way towards explaining the novel's history of reception: the combination of so widely diverse elements produce a book that is simply too hybrid and inclusive for the tastes of literary consumers. The literary market in 1975, and probably still today, was characterised by a great degree of segmentation. Far from being beneficial to the potential success of *Grimus*, this segmentation meant that the novel appealed to far too many different segments of the market to have anything approaching Rushdie's later success.

While critical attention in the wake of the success of *Midnight's Children* (1981) has gone a long way towards analysing *Grimus'* complex structure, the novel's indubitable aesthetic value and historical significance remain to be widely recognised. In a society where, to some extent, "culinary art" (*Unterhaltungskunst*) is preferred to works that challenge, subvert and ultimately reform our expectations of the rôle and proper form of art, novels like *Grimus* can hardly expect success in their own day. It remains for literary historians to retrieve from oblivion those works that can be proved, in retrospect, to have had historical significance.

# FORKORTELSER

Følgende forkortelser for Salman Rushdies værker vil blive anvendt.

- G*            *Grimus* (New York: Penguin, 1991 [1975])
- MC*           *Midnight's Children* (New York: Penguin, 1991 [1981])
- S*             *Shame* (London: Picador, 1984 [1983])
- SV*           *The Satanic Verses* (New York: Viking, 1989 [1988])
- HSS*          *Haroun and the Sea of Stories* (London: Granta, 1991 [1990])
- IH*           *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (London: Granta, 1991)
- WO*           *The Wizard of Oz, BFI Film Classics Series* (London: BFI, 1992)
- EW*           *East, West* (London: Vintage, 1995 [1994])
- MLS*          *The Moor's Last Sigh* (London: Jonathan Cape, 1995)
- GBF*          *The Ground Beneath her Feet* (New York: Henry Holt 1999)

# KAPITEL 1: TEORETISKE OVERVEJELSER

## 1.1 Indledende bemærkninger

Dette speciale tager udgangspunkt i et simpelt spørgsmål: hvorfor er der ingen, eller kun meget få, der har hørt om Salman Rushdies debutroman *Grimus* (1975)? At den ikke er oversat til dansk er, her i landet, en del af forklaringen, men *Grimus*' skyggetilværelse er også et internationalt fænomen. Bogen har ganske enkelt ikke tiltrukket sig tilnærmelsesvist nær så megen opmærksomhed som Rushdies senere romaner, et faktum der allerede kunne konstateres før kontroversen omkring *The Satanic Verses* i 1989 gjorde denne roman til det naturlige fokus for Rushdies forfatterskab (og, som den eneste af Rushdies romaner, sendte den til tops på både Publishers Weekly og New York Times' bestsellerlister (Justice, 265)). Den opmærksomhed *Grimus* trods alt fik var ikke i samme grad positiv. Det er min intention at finde ud af hvorfor. Hvad er det i netop dén bog der har forhindret en lang og succesfuld kritisk og kommerciel historie? Hvorledes adskiller den sig fra Rushdies senere, og meget succesfulde, *oeuvre*? Og kan tilfældet *Grimus* fortælle os noget om litteraturreception generelt, om de faktorer der afgør succes og fiasko på det litterære marked?

Forskellen i Rushdies romaners reception kan næppe forklares udelukkende med henvisning til tekstlige forskelle. Svarene på mine spørgsmål skal formodentlig søges både i *Grimus* selv og i dens historiske reception. Hovedvægten vil blive lagt på en redegørelse for bogens receptionshistorie, men de elementer af bogen der har konditioneret dens reception er også væsentlige. Dermed bliver en væsentlig del af mit forehavende litteraturhistorisk og ikke blot analytisk. Det er ikke min intention at overtage ét teoretisk system en gros, men der er ingen tvivl om at min overordnede orientering bliver receptionshistorisk, og at Wolfgang Iser og især Hans Robert Jauss dermed får nogen betydning for projektet.

Indenfor rammerne af receptionsteorien muliggøres en vurdering af værkets reception af tekstanalysen, forståelsen af tekstens elementer;<sup>1</sup> begge sider af spørgsmålet om *Grimus*' skæbne bliver dermed belyst. Teorien åbner endvidere mulighed for en vurdering af værkets litteraturhistoriske betydning. Dens ærinde er primært historisk, ikke analytisk, hvilket tjener til at adskille den fra de litteraturkritiske principper som bl.a. the New Criticism gik ud fra. I det følgende vil jeg redegøre for mit teoretiske udgangspunkt for de forestående undersøgelser.

## 1.2 Analytiske overvejelser

### 1.2.1. Meningspotentiale, genrer og kilder

For at besvare spørgsmålet om hvad *Grimus* er for en roman er det nødvendigt at foretage en analyse af teksten. Det grundlæggende princip bag denne analyse er at der ikke kan være tale om at finde Mening i teksten, men derimod at afdække dens meningspotentiale. Denne holdning findes hos både Jauss og Iser: mening er ikke noget værket iboende men udfoldes igennem receptioner og re-receptioner af værket (Jauss, 64; Iser, 9). Tekstens mening bliver til gennem en proces der udspringer af reception (eller, hos Iser, respons); den kan ikke udledes af en nok så omhyggelig beskrivelse af teksten som autonomt meningsbærende artefakt (eller "verbal icon", for at citere to af nykritikkens grand old men, Wimsatt og

Beardsley (Wimsatt og Beardsley, *passim*). Det litterære værks mening produceres af læseren på baggrund af tekstens meningspotentiale.

En logisk konsekvens af dette er, at det ikke længere kan være nok at udvikle stadig mere sofistikerede, hermeneutiske læseteknikker, da der ikke længere kan være tale om at afdække en teksten iboende mening. Læseren er med til at producere meningen, og hans bidrag må dermed indgå i enhver seriøs analyse af værkets påståede budskab. Idet man indfører læseren som meningsproducent opstår spørgsmålet om hvorvidt litteraturforskningen så ikke kammer over i ren subjektivismen. Kan man tale objektivt eller bare meningsfuldt om forskellige læseseres individuelle meningsproduktion? Til dette spørgsmål svarer Iser:

[T]here is no frame of reference to offer criteria of right or wrong. This does not imply that the meaning must, consequently, be purely subjective; although it requires the subject to produce and experience it, the very existence of alternatives makes it necessary for a meaning to be defensible and so intersubjectively accessible. The intersubjective communication of a meaning will show up those elements that have been sacrificed, and so ... one may again be in a position to observe one's own decisions (Iser, 230).

Meningsproduktionen kan altså diskuteres intersubjektivt; i Jauss' forestilling om det sociale aspekt af receptionshistorien, som jeg vender tilbage til nedenfor, ligger der også en mulighed for at gøre debatten om reception og meningsproduktion, om ikke absolut objektiv, så i hvert fald intersubjektiv. Mere problematisk forekommer Isers forestilling om afdækningen af tekstens meningspotentiale. Dette, at afdække de tekstlige forhold der betinger værkets forskellige effekter, er kritikerens opgave, og det er hans ansvar at undgå at forklare og fortolke (Iser, 18). Men er det muligt at *undgå* at fortolke? Er værkets meningspotentiale *an sich* tilgængeligt for analyse uden nogen risiko for evaluativ forvrængning? I absolut forstand, nej. Selv en tilbundsgående serie af kritiske læsninger kan ikke sætte sig ud over det faktum at de er foretaget af en specifik, individuel læser på et bestemt tidspunkt i historien, en læser som nok kan se visse potentialer i teksten men overser andre. Isers tro på muligheden for at udlede meningspotentialet udenom den faktiske meningsproduktion bør efter min opfattelse forkastes til fordel for Jauss' forestilling om at enhver udtalelse om tekstens potentiale må udledes af dens faktiske, historiske receptioner (herunder selvfølgelig også ens *egen* reception) og ikke kan beskrives uden henvisning hertil (Jauss, 19 og 29-30).

Formålet med analysen af *Grimus* er altså at afdække dens meningspotentiale, hvilket betyder at læsningen af teksten ikke primært har til formål at bane vejen for en personlig fortolkning af romanen, men derimod at tegne et billede af dette potentiale. Hvor nykritikkens "close reading" eller "explication" havde til formål at lokalisere tekstens paradokser og tvetydigheder, og gennem (og på trods af) dem analysere sig frem til tekstens overordnede enhed (Abrams, 223; Baldick, 77-8), har mine undersøgelser det formål at afdække *Grimus'* netværk af *genrekaraktistika* og *kildehentydninger*, af grunde der har deres udspring i receptionsteoretiske overvejelser.

En tekst henvender sig aldrig til læseren som en absolut ny og ukendt størrelse. I stedet foregår der under læsningen en kompleks interaktion mellem tekst og læser. Under læsningen modtager læseren så at sige "signaler" fra teksten, genre-specifikke kendetegn der får læseren til (bevidst eller ubevidst) at stille *forventninger* til værket på baggrund af erfaringer fra tidligere værker i samme genre, i sammenligning med anden litteratur generelt eller blot ud fra kontrasten mellem værkets litterære og læserens almindelige sprogbrug (Jauss, 23-5). Et



nyt litterært værk indstiller altså sin læser til en bestemt respons: det sender genre-specifikke signaler som læseren opfanger og bruger til at læse værket på en bestemt måde. Iser er inde på noget lignende som kan tjene til at uddybe Jauss' idé: hvis læseren intet kender til den genre han læser vil han ikke opfatte tekstens genre-specifikke signaler og dermed ikke kunne vurdere hvordan teksten behandler sit materiale (om den er nyskabende eller blot lever op til forventningerne). Hvis læseren er bekendt med genrekonventioner, er han til gengæld kvalificeret til at vurdere teksten og dens effekt (Iser, 207-8). De genrespecifikke signaler i teksten er altså at betragte som en del af dens meningspotentiale. Derfor bliver en del af den kritiske læsning et forsøg på at kortlægge den eller de genrekonventioner der spiller med i romanen. Udfra genredimensioner hentet fra relevant sekundærlitteratur vil det blive undersøgt hvilke genre-karakteristika der optræder i romanen, og *hvorledes* de optræder.

Wimsatt og Beardsley havde delvis ret da de skrev at "the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (Wimsatt og Beardsley, 3). Jauss advarer ligeledes mod overdrevne kildestudier; positivistisk litteraturhistorie "allowed source study to grow to a hypertrophied degree, and dissolved the specific character of the literary work of art into a collection of influences" (Jauss, 8). Ikke desto mindre vil jeg beskæftige mig en del med kildestudier, herunder også en undersøgelse af Rushdies intentioner med *Grimus*. Formålet med dette er hverken at bruge Rushdies intentioner som kriterium for en evaluering af romanen (da dette som sagt ikke er dette speciales primære formål) eller at vurdere dens kvalitet ud fra en påstået standard sat af dens litterære forgængere. En afdækning af værkets kilder set i relation til værket selv vil derimod kunne fortælle os noget om hvilke temaer, ideer og problemstillinger romanen tager op, som disse tidligere værker efterlod.

Det faktum at receptionen af en tekst er den eneste kilde til en vurdering af dens æstetiske værdi og historiske betydning betyder ikke at *produktionen* af teksten dermed skal overses. "History of literature is a process of aesthetic reception *and* production that takes place in the realization of literary texts on the part of the receptive reader, the reflective critic, and the author in his continuing productivity" (Jauss, 21, min kursivering). Litterære værker er karakteristiske ved at de forsøger at løse "problems of form or content, and so extend far beyond the silent relics of the past" (*ibid.*, 69): de er svar på spørgsmål og problemer i deres samtid. Men eftersom denne samtid hurtigt bliver fortid, og eftersom læseres og kritikeres forestillinger og forventninger til litteraturen ændrer sig med tiden, vil ét bestemt svar ikke i længden blive fundet tilfredsstillende. Nye forfattere tager tråden op efter deres forgængere og søger at besvare de spørgsmål som disse lod tilbage, eller som opstod i kølvandet på de gamle svar. Således er litteraturhistorien også en påvirknings- og produktionshistorie, idet gamle svar fremprovokerer nye spørgsmål, og receptionen af gamle værker fører til produktionen af nye, der indgår i et dialogisk forhold med de bestående værker. ("Nothing comes from nothing ... no story comes from nowhere, new stories are born from old" (HSS, 86)!)

En litteraturhistorisk redegørelse for et værks indhold og problemstillinger, samt en redegørelse for den kritiske respons til værket, må altså søge at rekonstruere værkets produktions- og receptions historie (idet man skal holde sig for øje at denne rekonstruktion uvægerligt vil blive forankret i en nutidig betragtning og ikke kan gøre krav på nogen historisk objektivitet i absolut forstand). Man bedømmer "the successive unfolding of the potential for meaning that is embedded in a work and actualized in the stages of its historical reception" (Jauss, 30). Hvis et litterært værk således skal opfattes som svar på tidligere værkers spørgsmål, bliver værkets kildehentydninger, og dets anvendelse af sine kilder, også

en del af dets meningspotentiale, og dermed en legitim genstand for de forestående undersøgelser.

### 1.2.2. Kildetekst, intertekst og kontekst

Det er i forbindelse med kildestudierne vigtigt at holde kildeteksterne, de tekster der med stor sandsynlighed har påvirket kompositionen af *Grimus*, adskilt fra de tekster der blot hentydes til i romanen eller som kritikere har nævnt som sammenligning. En bemærkning som "[t]he description of Calf Mountain naturally reminds one of the mountains in *Erewhon* by Samuel Butler" (Reddy i Taneja og Dhawan, 6) tjener kun det formål at sammenligne enkeltelementer i henholdsvis *Grimus* og *Erewhon*. Ligeledes er Uma Parameswarans liste over forfattere og værker som *Grimus* refererer til (Gabriel García Márquez, Tom Stoppard, Franz Kafka, *1001 Nats Eventyr* og Lewis Carroll) eksempler på brugen af "literary allusions to involve the reader in building his own parameters of comprehension and pleasure - what Fowler has called the reader's re-creative sympathy" (Parameswaran 1988, 59). Disse hentydninger er dermed at betragte som en tekstlig struktur der påvirker læseren, og altså en del af dens meningspotentiale, ikke nødvendigvis også som beviser for en væsentlig påvirkning af romankompositionen (selvom en hentydning til Stoppard naturligvis antyder at Rushdie, om ikke andet, i hvert fald havde læst Stoppard før han skrev sin roman).

Mere generelt kan man beskrive forskellen som forskellen på *kildetekst* og *intertekst*. Strukturalistisk litteraturteori opfattede den litterære tekst som én afart af *écriture* (skriften som system, netværk eller socialt fænomen). Alle slags tekster er, i Julia Kristevas øjne, *intertekster* idet alle tekster påvirker hinanden (Abrams, 247). Der er i denne model en fare for at det historiske aspekt går tabt. Hvis man rubricerer historiske kildetekster, samtidige og beslægtede tekster og fremtidige tekster der påvirkes af en bog under én og samme kategori, *intertekster*, risikerer man at give køb på historiciteten, sammenblende de synkrone og diakrone aspekter af litteraturhistorien og skabe forvirring om hvilke tekster der har været vigtige for kompositionen af et værk. Begrebsforvirringen øges tilmed når man kan konstatere at kritikere som f.eks. Catherine Cundy også lader begrebet *intertekst* betyde *kontekst*, som hun gør det når hun skriver at *the Rushdie Affair* er blevet en intertekst (i betydningen referenceramme til brug i fortolkning) for Rushdies værker i 90'erne (Cundy, 96).<sup>2</sup> Her bliver en række realhistoriske begivenheder altså beskrevet som *intertekst*, hvor det måske havde været mere fornuftigt at kalde dem *kontekst*, hvad flere andre kritikere da også gør. Andetsteds beskriver Cundy "[t]he intertextuality of Rushdie's fiction with film" (Cundy, 4) og forstærker dermed indtrykket af en noget tåget opfattelse af grænsen mellem kilde-, inter- og kontekst, en grænse jeg vil trække noget skarpere op.

De værker *Grimus* hentyder til kan meget vel også være vigtige kilder, men det skal kunne godtgøres ud fra andre kriterier end en hentydning hist og her. (Brugen af *literary allusions* er en af Rushdies karakteristiske teknikker, og det er nødvendigt at prøve at skelne mellem vigtige og mindre vigtige hentydninger for at danne sig et overblik over det enkelte værks tematiske og stilistiske forgængere.) Hvis der kan påvises adskillige strukturelle eller stilistiske paralleller mellem *Grimus* og en given tekst, hvis teksten behandler problemer og spørgsmål som senere dukker op i *Grimus*, og hvis det således generelt virker overvejende sandsynligt at Rushdie har lånt elementer fra teksten til sin roman og gengivet, modificeret eller parodieret dem, er teksten at betragte som en *kildetekst*. Løse hentydninger der ikke på samme måde giver indtryk af at være en integreret del af *Grimus'* plot kaldes *intertekster*. Ordet *kontekst* bruges her om historiske, sociale, politiske og biografiske omstændigheder og begivenheder som kan have haft betydning for kompositionen og receptionen af *Grimus*.

Der er en vis naturvidenskabelig tone over foretagendet: vi må basere vores systematiseringer af kilder på det "bevismateriale" vi indsamler ved at sammenligne *Grimus* med dens mulige kildetekster; og da bevisbyrden nødvendigvis vil veje tungere for nogle tekster end for andre vil vi kunne udnævne disse tekster til vigtige kilder. Samtidig skal vi holde os for øje at vores resultater aldrig kan betragtes som sande men kun som *overvejende sandsynlige*; og da vores undersøgelser nødvendigvis vil være påvirket af vores teoretiske og historiske ståsted kan vores resultater ikke gøre krav på fuldstændighed og objektivitet; specielt ikke når emnet er så diffust som litterære kildestudier. Lignende overvejelser gør sig gældende når jeg i Kapitel 3 vil søge at kortlægge *Grimus'* genremæssige tilhørsforhold.

## 1.3 Receptionshistoriske overvejelser

### 1.3.1. Forventningshorisonten

Med resultaterne af en kilde- og genrekritisk analyse af *Grimus* i baghånden kan vi med nogen præcision udtale os om romanens meningspotentiale. Næste skridt, og det centrale skridt i denne undersøgelse, bliver at undersøge hvordan dette meningspotentiale er blevet realiseret i løbet af romanens nu 25 år lange receptionshistorie. Bogens receptionshistorie er den eneste mulighed vi har for at udtale os om dens historiske betydning. Muligheden for en foreløbig konklusion om værket ligger altså her: gennem den kritiske vurdering af et værks reception kan vi se hvordan værket er blevet læst, hvilke meninger der er blevet aktualiseret af værkets meningspotentiale.

Jauss' idé om *forventningshorisonten* leverer en brugbar model til at beskrive receptionsprocessen. Som nævnt i afsnittet ovenfor vurderes et nyt værk altid på baggrund af erfaringer med tidligere værker og forventninger som værket selv fremkalder i læseren ved hjælp af genre-specifikke signaler. Disse forventninger kalder Jauss "the horizon of expectations" (Jauss, 19 og *passim*). Værkets forhold til forventningshorisonten er bestemmende for dets værdi. Det kan holde sig indenfor (reproducere) den eksisterende horisont og bekræfte læseren i hans forventninger til genren, og er i så fald at betragte som ren *Unterhaltungskunst*, der som regel går i glemmebogen. Alternativt kan værket variere eller korrigere gamle genre-karakteristika, og i så fald indtræffer der en *ændring* af forventningshorisonten. Genren er blevet modificeret med tilsynekomsten af det nye værk, og værket kommer sidenhen til at stå som en "klassiker", en milepæl i genrens udviklingshistorie og i litteraturhistorien generelt (*ibid.*, 25). Det får selvfølgelig den konsekvens at værket, der først trådte tydeligt frem og blev defineret på baggrund af en gammel forventningshorisont, siden bliver assimileret af den ændrede horisont og selv glider i baggrunden for at danne horisont for nye, skarpt definerede værker. Mekanikken i denne model minder en del om Eliots idé i "Tradition and the Individual Talent": "The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them ... the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted" (Eliot 1948, 15).

### 1.3.2. Æstetisk distance som æstetisk værdi

Ændringen af forventningshorisonten sker ikke nødvendigvis i forbindelse med værkets første reception. Det er ganske vist karakteristisk for mange store, succesrige værker i litteraturhistorien at de frustrerer læserens forventninger, men

[t]here are works that at the moment of their appearance are not yet directed at any specific audience, but that break through the familiar horizon of literary expectations so completely that an audience can only gradually develop for them ... the distance between the actual first perception of a work and its virtual significance, or, put another way, the resistance that a new work poses to the expectations of its first audience, can be so great that it requires a long process of reception to gather in that which was unexpected and unusable within the first horizon (Jauss, 26 og 35).

Afstanden mellem en historisk forventningshorisont og et nyt værk der afviger fra konventionerne indeholdt i denne horisont betegner Jauss som *æstetisk distance*; denne distance indikerer, indenfor rammerne af en receptionsæstetisk model, værkets *æstetiske værdi* (*ibid.*, 25). Denne æstetiske værdi bliver, i løbet af værkets senere receptionshistorie, tydeliggjort når den forventningshorisont som værket i første omgang stak så radikalt ud fra efterhånden "indhenter" værket; når dets oprindelige negativitet i forhold til forventningerne selv bliver en del af forventningerne til et nyt værk, indglider i horisonten. Jauss opfatter altså ikke det æstetiske som et træk ved selve værket; det er ikke et udtryk for værkets selvtillstrækkelige, interesseløse væren, som *the New Criticism*, påvirket af det 19. århundredes *l'art pour l'art*-æsteticisme (Abrams, 4), var tilbøjelig til at mene. Den æstetiske oplevelse beskrives hos Jauss som interaktionen mellem værkets meningspotentiale og læseren, og forestillingen om læserens subjektive indtryk ("the threatening pitfalls of psychology" (Jauss, 22)) forkastes til fordel for læsningen som en "process of directed perception" hvor læseren reagerer på tekstens signaler (*ibid.*, 23). Det æstetiske er ikke indeholdt i værket selv men kan kun, forstået som grad af horisontbrud, studeres i dets receptionshistorie.

Det samme gør sig gældende for værkets *mening*. Hvor *the New Criticism* havde en tendens til at sætte lighedstegn mellem værkets æstetiske værdi, form og mening er det Jaussianske perspektiv anderledes historisk. Et nyt værks fulde potentiale er ikke nødvendigvis umiddelbart anskuelig efter værkets første reception. Kun et længere historisk perspektiv kan tegne et bare tilnærmelsesvist totalt billede af værkets meningspotentiale i en undersøgelse af hvilke elementer i værket skiftende generationer har lagt vægt på, en undersøgelse der siden kan bane vejen for en besvarelse af spørgsmålet om hvad værket betyder for os, nu.

### 1.3.3. Det sociale aspekt

Det er tydeligt at et værks signaler ikke har den samme effekt på alle læsere. Al reception er nødvendigvis selektiv (*ibid.*, 115-6); og et nyt værks banebrydende karakter kan være et enten "pleasing" eller "alienating new perspective" (*ibid.*, 25); muligheden for divergerende opfattelser af et værk er i høj grad til stede. Læsere vurderer *også* et litterært værk udfra "the everyday experience of life" (*ibid.*, 41) og ikke blot på baggrund af *litterær* erfaring. Det synes kun logisk at forskellige erfaringer med litteratur (som konsekvenserne af forskellige receptioner af værker) må føre til forskellige litterære forventninger. Er forventningshorisonten så rent subjektiv eller intersubjektiv?

Svaret skal søges i det faktum at forventningshorisonten, ligesom genrerne og litteraturhistorien generelt, skal opfattes som et *socialt* fænomen, en syntese af privat og offentligt. Jauss deler forventningshorisonten op i to faser. Den første er læserens "initial horizon of expectations", defineret som "paradigmatic isotopy", som gennem læsningen transformeres til den anden: en "immanent syntagmatic horizon of expectations" (*ibid.*, 23).

Med andre ord: en indledende (paradigmatisk) viden om litteraturens muligheder og fiktionen *qua* fiktion (de forskellige "genre-isotoper", for at blive i den naturvidenskabelige/lingvistiske metaforik) forvandles under læsningen til en syntagmatisk, *specifik* forventningshorisont: teksten konditionerer den "process of directed perception" som er karakteristisk for læsningen og som siden fører til at læserens forventninger, som teksten selv har rejst, enten indfries eller frustreres. Dette fører nødvendigvis til en ny paradigmatisk isotopi, som enten er en gengivelse af den gamle eller er ændret på et eller flere punkter. *Læsningen* er nødvendigvis immanent og privat, men *resultatet* - anmeldelser, kritik, diskussioner - er det ikke. I første omgang kan det meget vel være at kun et fåtal af et nyt værks læsere kan se det vigtige og relevante i værket, og får deres forventningshorisont ændret, men det faktum at opfattelsen af et litterært værk typisk ændrer sig historisk, at en i første omgang unik værkanalytisk indsigt med årene kan blive til en standardfortolkning, antyder at litterær erfaring og forventning kan objektiviseres, eller transsubjektiveres. Successive generationer af kritikere vil frasortere de rent arbitrære fortolkninger og kanonisere de seriøse og plausible (*ibid.*, 147-8).

Det sociale aspekt af litteraturreceptionen betyder altså at det synes muligt at tale om en oprindelig forventningshorisont for et givet værk - men også at man kun kan definere en sådan forventningshorisont for begrænsede perioder og regioner da litterær smag ikke er universel. Det er muligt at rekonstruere en historisk forventningshorisont ud fra historiske fakta, og ud fra det faktum at værket, som ovenfor nævnt, er et svar på historiske og sociale problemer i sin samtid, hvilket åbner muligheden for at rekonstruere spørgsmålet. Man skal selvfølgelig være opmærksom på at enhver sådan rekonstruktion er en projektion grundet i nutiden og ikke kan gøre krav på objektivitet, men netop heri ligger også det historiske: kun hvis historiske begivenheder beskrives med reference til betragterens standpunkt bliver de andet og mere end isolerede fakta; kun da kan man anskue deres betydning for ens samtid. Det samme gør sig gældende for litteraturstudier: hele rekonstruktionen af produktions- og receptionshistorien har til formål at vurdere hvorledes disse litteraturhistoriske "fakta" har haft betydning for udviklingen af vores litteraturhistoriske samtid.

I tilfældet *Grimus* bliver opgaven således også at vurdere romanen i forhold til Rushdies senere karriere som den foreløbig er kulmineret med udgivelsen af *The Ground Beneath her Feet* (1999). Iser siger at receptionsteori er "rather more sociological than literary" (Iser, 151). Hertil kan man svare: kan man skelne så skarpt mellem en påstået "ren," litterær tilgang til tekster og en tilgang der inddrager bevidstheden om litteratur som socialt (eller sociologisk) fænomen, og ville det i givet fald være ønskværdigt? Det er min overbevisning at meningsproduktion er et menneskeligt, fortolkningsmæssigt og dermed receptionshistorisk, eller, om man vil, sociologisk, fænomen. Med en kombination af målrettet værkanalyse og historiske undersøgelser kan undersøgelsen af *Grimus* og dens skæbne fuldbyrdes og besvare vores spørgsmål om litteratur og litteraturreception.

# KAPITEL 2: KILDER TIL *GRIMUS*

## 2.1 Referat af *Grimus*

*Grimus* er Salman Rushdies første udgivne roman; hans første romanmanuskript, *The Book of the Pir*, blev ikke antaget til udgivelse (Cundy, xv).<sup>3</sup> *Grimus* blev udgivet i London i februar 1975 på forlaget Victor Gollancz.

*Grimus* er historien om Flapping Eagle, en Axona-indianer, og dennes rejse til, og konfrontation med, Grimus, bogens anden hovedperson. Grimus beskrives som en slags troldmand der bl.a. er i besiddelse af magiske eliksirer der gør en udødelig. Han bor på toppen af øen Calf Island i et parallelunivers sammen med Flapping Eagles søster Bird-Dog. Grimus har oprindeligt lokket Bird-Dog med sig og bruger hende nu som tjener og som lokkemad for Flapping Eagle der, efter at have drukket en af Grimus' eliksirer, nu er udødelig. Efter århundreders vandring og mange genvordigheder når Flapping Eagle til Calf Island; assisteret af Virgil Jones, som han møder på stranden, når han endelig frem til Grimus; og det viser sig nu at Grimus ønsker at dø og at Flapping Eagle skal tage hans plads. Grimus er Calf Islands herre - og måske også dens skaber (skønt dét er et punkt der forbliver lidt uklart). Romanens grundlæggende forudsætning er nemlig at verden består af et antal af parallelle universer, eller dimensioner. Hver dimension indeholder et såkaldt *Object* der sætter én i stand til fysisk at rejse mellem dimensionerne og bringe genstande med sig. Dimensionerne har nærmest karakter af potentielle virkeligheder; de er verdener hvor udviklingen er gået lidt anderledes end i vores. Det følger at der logisk set må eksistere en parallelverden der svarer fuldstændigt til ens forventninger eftersom alle disse dimensioner er potentielle nutider og der er uendeligt mange af dem. Dette forklarer det princip, bogens *Objects* fungerer på: *conceptual technology*. Hvis man forestiller sig noget kan man ved hjælp af Objektet rejse hen til det og se det; en løjerlig modifikation af Descartes' *cogito, ergo sum*: "I think, therefore it is" (G, 79)! I en af disse paralleldimensioner lever de såkaldte gorfer, frølignende stenvæsener der består af rent intellekt og bruger deres tid på anagramme. (Gorfernes navn og hjemplanet er også selv let gennemskeelige anagrammer: "The Gorfic planet is sometimes called Thera. It winds its way around the star Nus in the Yawy Klim galaxy of the Gorfic Nirveesu"; *ibid.*, 77.) Det var disse gorfer der formulerede principperne bag Objekternes funktion, og en af gorferne befinder sig nu på Calf Island hvor den observerer Flapping Eagles rejse (og lægger vor helt hindringer i vejen fra tid til anden).

Grimus er, længe før Flapping Eagles rejse overhovedet er begyndt, kommet i besiddelse af et sådant *Object*, den såkaldte *Stone Rose*. Det er ved dens hjælp at han i et andet univers har hentet de magiske eliksirer der giver udødelighed, og det er som følge af dette fund at han har konciperet sit *grand design*: at give udødelighed til alle der havde noget stort at udrette. Calf Island var tænkt som et refugium, en slags Valhalla eller Olympos, for de udødelige der blev trætte af livet i deres egen verden. Men projektet slog fejl: da de udødelige begyndte at indfinde sig på øen blev det ikke det ophøjede tilflugtssted Grimus havde tænkt sig. Menneskelige laster fulgte med til Calf Island, og da Nicholas Deggle, oprindeligt en af Grimus' partnere i projektet, prøvede at ødelægge *the Stone Rose* (og beskadigede den undervejs) isolerede Grimus sig på toppen af øen og satte en uigennemtrængelig barriere omkring sig. Resten af øens befolkning er nu en samling højst degenererede udødelige som mest af alt synes forenede i deres modstand mod Grimus, hvis eksistens de tilmed nægter at anerkende!

En vigtig konsekvens af Deggles angreb på Rosen er at den dimension hvori Calf Island ligger ikke længere er "stabil". Den hjem søges fra tid til anden af jordskælv og de såkaldte *blinks*, hvor det føles som om øen et kort øjeblik holder op med at eksistere. Desuden kan man blive ramt af den såkaldte *Dimension Fever*: en sindssygdom hvorunder man overfaldes af rædsler fra sin egen underbevidsthed og som oftest dør. Det eneste forsvar mod feberen er enten at overvinde sine indre dæmoner (som Flapping Eagle, hjulpet af Virgil Jones, gør da han overmandes af sygdommen på øen) eller ved at benægte verdens sande struktur, antage at der kun er ét univers og hellige sig én interesse med en ensprethed der lukker alt andet ude. Det er dette forsvar der redder de udødelige på Calf Island fra døden. Men som konsekvens heraf bliver de også intolerante, hvilket Flapping Eagle til overflod finder ud af da han besøger deres by K. Og da deres filosof, Ignatius Q. Gribb, bukker under for feberen følger flere af byens indbyggere også trop; forsvaret mod virkeligheden er skrøbeligt.

Til trods for det fejlslagne projekt er Grimus stadig overbevist om sin Stenroses lyksaligheder. Han ønsker at dø men også at hans opdagelser og viden skal leve videre, administreret af Flapping Eagle. Denne nægter dog at spille sin tildelte rolle som Grimus' dødsengel, overvinder Grimus og ødelægger Stenrosen. Konsekvensen heraf bliver dog at hele Calf Islands Dimension, som ikke kan eksistere uden sit *Object*, opløses til atomer, til ren energi, i en apokalyptisk slutning der tager alle bogens personer med sig.

## 2.2 Rushdies intentioner

Rushdie er ikke kommet med mange udtalelser angående sine egne intentioner med *Grimus*; de fleste interviews og artikler omhandler, ikke overraskende, hans senere og mere populære værker. Han brugte i interviews fra 80'erne megen energi på at distancere sig fra *Grimus*. En typisk replik: "I think *Grimus* is quite a clever book. But that's not entirely a compliment. It's too clever for its own good" (Durix et al., 25).

I et interview i *Scipsi* fra 1985 udtalte Rushdie sig dog for en gangs skyld om hvad han havde haft i sinde: "I wanted to find a way of taking themes out of Oriental thought and expressing them in a Western novel, and so I used science fiction as a convention because science fiction is traditionally a good vehicle for the novel of ideas". I samme interview oplyser han at hans "orientalske temaer" har deres oprindelse i sufismen; *Grimus* er baseret på sufismen og i særdeleshed (omend løst) på Farid-ud-Din 'Attârs digt *The Conference of the Birds* (Craven et al., 125).<sup>4</sup>

Brugen af science fiction som virkemiddel (eller "konvention") i romanen er (bortset fra den affærdigende kritik af bogen) det tema man oftest støder på i Rushdies egne udtalelser om *Grimus*. I *Kunapipi*-interviewet sagde han således: "At the time of *Grimus*, I was very interested in science fiction. And I was taken with the liberty to discuss ideas that science fiction can give you. I suppose that's why *Grimus* plays so much with science fiction conventions" (Durix, m.fl., *op. cit.*). I sin introduktion til Axel Jensens roman *Gud leser ikke Romaner* fra 1994 skrev han stort set det samme: han var "optatt av science fiction - av dens evne til å ikle ideer dramatisk liv, av de intellektuelle og metafysiske mulighetene genren åpnet for." Her nævnte han også eksempler på den type science fiction han har i tankerne: Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, Olaf Stapledons *Last and First Men*, Jorge Luis Borges' fiktioner (specielt "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" og "The Garden of Forking Paths"), Italo Calvinos *Cosmicomics*, Stanislaw Lems *Solaris* - og Axel Jensens *Epp* (Jensen 1994, 11). Denne fascination førte ham til at tilmelde *Grimus* Victor Gollancz' science fiction-konkurrence, som den dog ikke vandt (se Appendix A).

Inklusionen af Borges' fabler under betegnelsen "science fiction" synes at indikere at Rushdie her opererer med en forholdsvis bred definition af hvad science fiction er, og at dens grænser til den fantastiske litteratur kan være svære at trække. Hans holdning til spørgsmålet har tydeligvis ændret sig med årene. Hans varierede liste over science fiction-inspirationer fra 1994, som synes at være skrevet i den samme ånd som da han oprindeligt forfattede *Grimus*, modsiger delvist en udtalelse han kom med da han i et interview i 1982 blev spurgt om det havde været hans mening at skrive *Grimus* som science fiction:

I was never really sure. I personally think it doesn't fit very easily into any category ... I don't think it's *science* fiction, anyway, because there's no science in it. It's a fantasy novel, really, and I suppose that the *Encyclopedia of Science Fiction* operates on the broadest possible definition that it can manage (Ross, 415).<sup>5</sup>

Hvor den unge Rushdie altså definerede science fiction meget bredt, eller i hvert fald mente at genren kunne *gøres* meget bred, trak han en del i land i 80'erne. Dette illustreres af hans beskrivelse af science fiction, nemlig som "konvention" og ikke hovedinspiration eller -genre. Han tilskriver ironisk nok redaktørerne af *Encyclopedia of Science Fiction* de samme brede kriterier for hvad der er science fiction som han selv, bevidst eller ubevidst, må have opereret med da han skrev *Grimus*.

Skønt Rushdie selv i sin introduktion til *Gud leser ikke Romaner* skriver at "[d]et er umulig å si, etter alle disse årene, hvilken innvirkning denne lesningen [af *Epp*] hadde på meg" (Jensen 1994, 11) synes det faktum at *Grimus* oprindeligt var et bidrag til en science fiction-konkurrence at bevise genren havde en vis betydning for ham. Men hvilke andre kilder til *Grimus* kan man spore? Hvilke andre (litterære som ikke-litterære) traditioner trækker romanen på, og hvordan forholder den sig til dem? I det følgende vil jeg undersøge de tekstlige og ikke-tekstlige kilder til romanen. Spørgsmålet om hvorvidt *Grimus* så *er* science fiction vil blive taget op igen i forbindelse med diskussionen af genrer og genrespecifikke signaler i næste kapitel.

## 2.3. Direkte tekstlige kilder

### 2.3.1. 'Attâr, Dante og Eliot

Der er efter min opfattelse to hovedkilder til *Grimus*: Farid-ud-Din 'Attâr's *The Conference of the Birds* og Dante Alighieris *Guddommelige Komedie*. I begge tilfælde er der tekstlige indici der mere end sandsynliggør at de to digte er væsentlige kilder til Rushdies roman, og i begge tilfælde bruger Rushdie kildematerialet på samme parodiske måde. En tredje vigtig kilde er Eliots *Four Quartets* som, omend den ikke leverer nær så mange strukturelle paralleller til *Grimus*, lægger sig tæt op ad romanen og de to andre hovedkilder hvad centrale temaer angår.

Selv hvis vi ikke havde Rushdies egne ord for at *The Conference of the Birds* var en central kilde til *Grimus* ville der være vægtige tekstlige grunde til at antage det. Digtet nævnes direkte i romanen (i et uddrag af Virgil Jones' dagbog):

[Navnet *Grimus*] is derived anagrammatically from a mythical bird: the Simurg. [...] - The Simurg, he told us eagerly, is the Great Bird. It is vast, all-powerful and singular. It is the sum of all other birds. There is a Sufi poem in which



thirty birds set out to find the Simurg on the mountain where he lives. When they reach the peak, they find that they themselves are, or rather have become, the Simurg. The name, you see, means Thirty Birds. ... The myth of the Mountain of Kâf. (*G*, 261-2)

Plottet i 'Attâr's digt går igen i ændret men genkendelig form i *Grimus*: Simurg (Grimus) bor på toppen af bjerget Kâf (Calf Mountain; bjergets engelske navn i *Grimus* skyldes forkert udtale af det arabiske bogstav Kâf ('Attâr, 12; *G*, 265)) og bliver her opsøgt af "de tredive fugle" der viser sig at være identiske med Simurg ('Attâr, 131-2; *G*, 305ff). I *The Conference of the Birds* (og i arabisk og persisk digtning generelt (Schimmel 1975, 13)) spiller ordspil en meget central rolle: "Simurg" betyder som nævnt "tredive fugle", og det er lige præcis dette antal der når frem til Simurg efter mange strabadser. Hele pointen og digtets styrke ligger i denne (tal)mystiske union (selvom 'Attâr skriver at fyrre eller halvtreds fugle ligesåvel kunne have klaret rejsen ('Attâr, 132)). Denne tendens til at anvende ordspil, og til at bruge dem til at kæde forskellige niveauer i teksten sammen, ses også i *Grimus*; for eksempel spiller Virgil Jones' tidligere hustru Liv sin centrale rolle i kapitel 54 (liv). Skønt de fleste af bogens ordspil blot har karakter af stilistiske udsmykninger eller dukker op i Virgil Jones' replikker (se f.eks. *G*, 195) bruges ordspillene som grundlæggende strukturelt element (hvilket understreges af romanens titel). Heri kan Rushdie meget vel være inspireret af 'Attâr. Fremfor alt leverer *Conference* dog som sagt romanens grundlæggende metafor og strukturelle model (og til en vis grad topografi), selvom 'Attâr's *quest*-motiv ingenlunde er enestående blandt hovedkilderne til *Grimus*.

Dantes *Guddommelige Komedie* er en anden åbenlys kilde til *Grimus*. I endnu højere grad end 'Attâr's digt går situationer fra Dante igen hos Rushdie. Flapping Eagles klatretur op ad Calf Mountain kombinerer elementer af *Inferno* og *Purgatorio*. Ligesom Dantes "short cut to the beautiful mountain" (*Inferno*, II, 120) bremses af vilde dyr (repræsenterende "sensuality, ... pride ... and materialistic ambition" (Higgins i Alighieri, 15)), der tvinger ham ud på en omvej gennem Helvede og Skærsilden, bremses Flapping Eagles klatretur til Grimus af Grimus-effekten, der fremkalder hans indre Inferno, hvorfra han må ledes ud af Virgil Jones, en angliciseret udgave af Dantes Virgil (som endda citerer sin berømte navnebroders *Æneide*: "Timeo Danaos et dona ferentes, said Mr Jones" (*G*, 74; *Æneiden*, II, 48)). Flapping Eagles indre dimensioner beskrives, ligesom Inferno, som "a series of concentric circles" hvor Flapping Eagle og Virgil skal bevæge sig ind mod midten for at slippe ud (*G*, 101; smlgn. *Inferno*, IV, 7-9 og 23-4). Lignende parallelle episoder forekommer hele vejen igennem: Dantes drøm om den kejserlige ørn (*Purgatorio*, IX, 19-33) spejles af Flapping Eagles drøm om en anderledes men ligeså aggressiv ørn (*G*, 59); og da Flapping Eagle vågner af sin drøm, vækket af et jordskælv, virker det igen som et ekko af Dante; jordskælvet forekommer i *Purgatorio*, XX, 124-9, og forklaringen følger i XXI, 58-60: "There are quakes here when any soul feels purified,/So that it rises up or moves itself/In order to go up; and a great shout follows." Hvorvidt Flapping Eagle er *renset* kan i høj grad diskuteres, men kort efter begiver han og Virgil sig afsted mod bjergets top. Og som i Dantes værk når Flapping Eagle da også frem til tinden, paradiset på jord, efter at have været ført af en kvinde det sidste stykke vej... omend hans søster Bird-Dog er en noget gnaven udgave af Dantes Beatrice!

Eliots *Four Quartets* udviser ikke de samme strukturelle og handlingsmæssige paralleller til *Grimus* som 'Attâr og Dante. Alligevel kan digtet betragtes som en kilde til romanen; Rushdie har lånt fraser fra digtet til romanen, og rent tematisk følger *Four Quartets* sig på mange punkter gnidningsløst til både *Conference* og *Commedia*. Den første linie i *Burnt Norton*, "Time present and time past," bliver til titlerne på de to første dele af *Grimus*, "Times

Present" og "Times Past". Og linien "To summon the spectre of a Rose" (*Little Gidding*, III, 35) giver genlyd da Dolores O'Toole tager Flapping Eagle for en hallucination sendt af Grimus via *the Stone Rose*: "Spectre of the Stone Rose, begone! I don't believe in you." (*G*, 70) Og Virgil Jones citerer endda linien "Go, go, go, said the bird" (*Burnt Norton*, I, 42) og refererer dermed til Eliot (og til *Grimus'* egen epigraf; *G*, 62).

*Four Quartets* kontrasterer (ligesom *Conference* og *Commedia*) det tidslige og det tidløse eller evige. Der findes ingen frelse i det dennesidige. Historien er en evig cyklus af fødsel, kopulation og død (*East Coker*, I) og fører ikke til nogen afklaring eller frelse men kun til frustration og degeneration. Der findes kun frelse hinsides alt håb, al tanke og al kærlighed, hinsides tiden, "At the still point of the turning world" (*Burnt Norton*, II, 16). Der gives øjeblikke hvor fortid og fremtid, hvor *al tid*, er ligegyldige, hvor man sætter sig ud over tiden: "the unattended/Moment, the moment in and out of time" (*The Dry Salvages*, V, 23-4). Det er i disse øjeblikke at almindelige mennesker kan fornemme det, som ellers kun sande helgener kan fatte: "The point of intersection of the timeless/With time" (*ibid.*, 18-9). Eliot anvender ikke som 'Attâr og Dante *quest*-motivet som fremtrædende metafor, men de centrale temaer, valget mellem døden og Gud midt i livets omskiftelighed og umuligheden af at finde frelse i fluxet, minder meget om hans forgængere. Dantes guddommelige rose dukker således også op hos Eliot (*Little Gidding*, V, 19 og 46). "Human kind cannot bear very much reality", siger Eliots fugl om indsigten i den umulige sammenkobling af det tidslige og evige (under en *epiphany* i en rosenhave; *Burnt Norton*, I, 19-43), og det er den tilsvarende indsigt i *Grimus*, at den virkelighed man havde fortrængt til fordel for en bekvem løgn alligevel var sand, der tager livet af både filosofen, aristokraten og kynikeren i K. Kun Eliots "saint" og Rushdies Flapping Eagle, Virgil Jones, Grimus og (måske) Nicholas Deggle, kan fatte, og overleve, den fulde virkelighed og inkorporere den i deres verdenssyn uden at gå til grunde.

### 2.3.2. Science Fiction: Stanislaw Lem og Angela Carter

Rushdies liste over science fiction-romaner kan deles op i to grupper: de romaner der "blot" har inspireret ham, og de der har haft direkte indflydelse på *Grimus*. Der er flere tilfælde af enkeltstående paralleller, eller intertekster. Man kan således se en klar parallel mellem gorferne i *Grimus* og væsenet Qfwfq i Calvins *Cosmicomics*; begge virker mere som kropløse ideer og eksponenter for metafysiske ideer end som "realistiske" *aliens* (Calvino, 19-30 og 43-7; *G*, 77-80)). Ligeledes kan der muligvis være tale om en parallel mellem Ignatius Q. Gribbs intention om at studere "the growth of a mythology in a single, long-lived generation" (*G*, 163) og Stapledon's "history of mind in the Solar System", inkluderende meget langvarige generationer og disses mytologier (Stapledon, 27 og 306). Endelig er det sandsynligt at Rushdie har hentet noget af inspirationen til *Grimus'* kosmologi i Borges' "The Garden of Forking Paths" der beskriver en bog hvori alle plottets mulige variationsmuligheder *sameksisterer* i stedet for at lade én udelukke de øvrige (Borges, 26; *G*, 63). Der er derimod stort set ingen tekstlige paralleller mellem de øvrige inspirationskilder ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Fahrenheit 451* og *Epp*) og *Grimus* der mulig- eller sandsynliggør direkte kildepåvirkning; disses påvirkning af Rushdie må ligge deri at de, med Rushdies egne ord, lader litterære, sociale og metafysiske ideer få dramatisk liv, og dermed var et forbillede for hans egne litterære ambitioner.

Et af *Grimus'* centrale temaer, Grimus-effekten og dens afsløring af verdens sande struktur, udviser meget klare paralleller til både Stanislaw Lems *Solaris* (1961; engelsk udgave 1970) og Angela Carters *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann* (1972). Ideen om et velordnet verdensbillede der udfordres af ny viden og nye erfaringer findes i begge romaner.

I *Solaris* konfronteres forskerne på planeten Solaris af skikkelser fra deres fortid, personer de havde glemt eller fortrængt, men som atter er kød og blod og dukker op indeni rumstationen til besætningens store bestyrtelse. Hovedpersonen Kelvin vågner således op en morgen og mødes af synet af sin gamle kæreste og dårlige samvittighed der begik selvmord da han forlod hende, og i *Desire Machines* fyldes gaderne i en forudsigelig og pragmatisk by med hallucinationer baseret på byens gamle, undertrykte historier, minder og begær (Lem, 52-3; Carter 1994, 17).<sup>6</sup> Som i *Grimus* har de væsner man møder ikke bare karakter af hallucinationer men kan forårsage reel, fysisk skade (Lem, 10; Carter 1994, 18; smlgn. *G*, 271). Modsat *Grimus'* væsner eksisterer de ikke i parallelle (evt. indre) dimensioner men i den "virkelige verden", men deres effekt er den samme: det er offerets egen bevidsthed der konfronterer ham med uønskede sandheder, fortrængte sider af sig selv og ubehagelige minder. Men da disse elementer netop er *fortrængte* skal der en ydre anledning til for at bringe dem frem. Den effekt, der i *Grimus* forårsages af den beskadigede *Stone Rose*, er i *Solaris* forårsaget af havet på planeten og i *Desire Machines* af Doctor Hoffmann. I begge kilderomaner er det altså en *bevidst handling*, og ikke en fejl, der fører til at verdensbilledet bliver udfordret, med potentielt katastrofale følger for ofrene.

*Grimus* og *Solaris* minder om hinanden tematisk. Hovedpersonen rejser til en anden verden, konfronteres med sin egen (under)bevidsthed og må tage stilling til fænomenerne, og dermed sig selv, før han kan komme videre. Stilistisk er der dog forskel på de to. *Solaris* er en "ren" science fiction-roman uden *fantasy*-elementer; den er naturvidenskabeligt funderet og stilistisk behersket hvor *Grimus* indeholder elementer af *fantasy*, erstatter videnskab med religion og virker langt mere løssluppen.

Der er flere paralleller mellem *Desire Machines* og *Grimus*: ligesom Flapping Eagle er Carters hovedperson Desiderio en udstødt eksistens af indiansk afstamning (Carter 1994, 16) der af natur er sardonisk og vantro (*ibid.*, 11-2). Han sendes af byens *Minister of Determination* ud for at dræbe hallucinationernes skaber, Doctor Hoffmann, en mission han også påtager sig af interesse for Hoffmanns datter Albertina, som han har set i drømme. Han kommer dermed til at spille den samme rolle som Flapping Eagle: som negativt og destruktivt modstykke til romanens skurk, drevet af blandede motiver. Hans rejse er, som Flapping Eagles, oversået med seksuelle og voldelige episoder (smlgn. eksempelvis carter 1994, 44 med *G*, 86), og bogens (anti)klimaks minder meget om *Grimus'*. Da Desiderio møder selveste trolldanden, der tidligere blev beskrevet som både storslået og poetisk (Carter 1994, 24), viser han sig at være en pedantisk, tør og humørforladt (omend stadig gal) videnskabsmand (*ibid.*, 200 og 203). Ligeledes viser Albertina sig blot at være en brik i sin faders spil, et led i en nøje planlagt strategi for at lokke Desiderio til sig og fuldende krigen (*ibid.*, 194-5, 203 og 215). I stedet for ægte kærlighed og fantastiske mirakler ser Desiderio magtbegær og grå almindelighed, og han har ikke de store skrupler over at dræbe både Hoffmann og Albertina (*ibid.*, 216-7); som Flapping Eagle bliver han desillusioneret med videnskaben, dens tjenere og dens mål.

Som i *Grimus* er geografien vag; stednavne angives med forbogstav eller bliver blot beskrevet (*ibid.*, 27 og 16). Ligesom Flapping Eagle oplever Desiderio en kort periodes "hjemkomst" da han slår sig ned hos en stamme sejlene indianere, men genoptager senere sin *quest* (*ibid.*, 76-92; smlgn *G*, 162 og 241); og i begge romaner betjener mange af hovedpersonerne sig af en temmeligt oppustet retorik (se. f.eks. Carter 1994, 123-4 og smlgn *G*, 297-8)). Sex spiller en altafgørende rolle i *Desire Machines*. Doctor Hoffmanns *desire machines* drives af "eroto-energy" destilleret af myriader af kopulerende mennesker (Carter 1994, 213ff); begær er den faktor der får fænomener til at eksistere; sex beskrives endda som

en universel *perpetual motion* (*ibid.*, 46). Romanens talrige og meget varierede seksuelle episoder minder meget om *Grimus'* ditto.

## 2.4 Ikke-tekstlige kilder

### 2.4.1. *Counter culture attitude*

Rushdies eksperimenterende kombination af ellers adskilte stofområder (myter fra forskellige egne af kloden med videnskab, sufisme med sociologi, etc.), hans lejlighedsvis sproglige eksperimenter og tydelige optagethed af sex røber en stærk påvirkning fra 60ernes og 70ernes vestlige *counter culture*: "He was influenced by the anti-Establishment spirit of the 60s at Cambridge as elsewhere - the anti-Vietnam War attitude and the hippie style ... A contemporary spoke of Salman's 'radical chic'. He did not study systematically, displayed an interest in the occult" (Goonetilleke, 4).

Denne beskrivelse af Rushdies universitetsår peger på en holdning der også synes at ligge bag kompositionen af *Grimus*, en holdning karakteriseret ved foragt for stive faggrænser, vilje til eksperiment og interesse for marginaliserede emner såsom mytologi og det okkulte, båret oppe af en overordnet overbevisning om at traditionelle kunstformer, trosretninger og samfundsstrukturer ikke længere var tilfredsstillende. Modernismens formelle eksperimenter blev i årene op til udgivelsen af *Grimus* ført til deres logiske ekstremer af det, der i første omgang blev omtalt som *the literature of exhaustion* og i de følgende år i stigende grad blev kendt som *postmodernisme*. Spørgsmålet om hvor grænserne mellem fiktive genrer indbyrdes og mellem fiktion og non-fiktion gik kom til ophedet debat; og grænserne for hvilke kilder man i fiktion kunne tillade sig at trække på, og hvordan man kunne tillade sig at kombinere dem, blev gradvist udvisket.

I *Grimus* mødes forskelligartede kilder og påvirker hinanden indbyrdes i teksten. Skønt denne holdning i sig selv ikke kan kaldes en decideret "kilde" til *Grimus* er den med til at forklare Rushdies brug af kildematerialet. Den er således heller ikke en del af bogens meningspotentiale, men den peger på *Grimus'* antiautoritære og eksperimenterende ånd, på en hippieæstetik der er med til at forklare bogens hybriditet og muligvis også nogle af dens tidlige anmelderes reaktioner.

### 2.4.2. Sufismen

I og med at *The Conference of the Birds* er en væsentlig kilde til *Grimus* kan det ikke overraske nogen at sufismen, den islamiske mystik, generelt også har påvirket Rushdie. Mange af dens elementer kan genfindes i *Grimus*, skønt de sjældent har deres oprindelige form.

Sufismen har mange fællestræk med mystiske bevægelser indenfor andre trosretninger.<sup>7</sup> Sufiernes mål er den komplette forening med Gud i en *unio mystica* som er ubegribelig med menneskets rationelle fornuft og sanser. Gennem konstant renselse og frigørelse fra denne verdens foreteelser aspirerer sufien, optændt af kærlighed, til selvudslættelse i Gud. Koranens Sura 5:59, som taler om gensidig kærlighed mellem Gud og menneske, er af stor betydning for sufierne. Deres kærlighed til Gud kommer ofte til udtryk som en *længsel tilbage mod det oprindelige* (Schimmel 1975, 24 og 188-9), til den enhed med, og i, Gud der bestod før verden blev skabt og menneskene blev udskilt fra Gud og selv måtte finde vejen tilbage (en søgen der ofte metaforisk udtrykkes som en rejse eller *quest* (*ibid.*, 98)). I sufistisk digtning

anvendes billedet af et mål der tiltrækkes af lyset og forgår i dets flamme ofte som metafor for menneskesjælens søgen mod Gud og frivillige undergang i hans storhed. Mennesket er Guds perfekte skabning, skabt i Guds billede og nærmest at betragte som et spejl der reflekterer Guds kvaliteter. Ved at kende sig selv og rense sig selv for lave og verdslige ting kan mennesket så at sige finde Gud i sig selv (*ibid.*, 188-9); den Gud der ifølge Sura 50:16 er tættere på mennesket end dets egen pulsåre. Sufi-adepten kan imidlertid ikke selv drage afsted på rejsen. Han har brug for en åndelig vejleder hvis instruktion skal redde adepten fra åndelige og mentale farer. (Den persiske titel for en sådan vejleder er en *pir* (*ibid.*, 101), hvilket mere end antyder at Rushdies uddgivne manuskript *The Book of the Pir* også havde sit udspring i sufismen!) De praktiske metoder anvendt for at nå målet er meget varierede, og skønt de fleste sufier og ortodokse muslimer kritiserer dans og musik som frivol, verdslig og endda satanisk anvender visse sufi-ordener dans som et middel til ekstase og *Aussichselbstsein* (*ibid.*, 179-81).

Der synes at være visse paralleller mellem forholdet mellem sufi og Gud og det tilsvarende forhold mellem Flapping Eagle og Grimus i *Grimus*. De to ligner hinanden nærmest til forveksling ("Your face is as like the face of Grimus as his own reflection"; *G*, 257), Flapping Eagles søgen beskrives af Grimus (endnu før den er begyndt) som en *hjemvenden* ("... all eagles come at last to eyrie and all sailors come at last to shore"; *ibid.*, 21) og den bringer ham i åben konfrontation med sine indre dæmoner, en konfrontation som han kun overlever med sin *pirs*, Virgil Jones', hjælp (*ibid.*, 81-111). Ifølge Grimus er konsekvensen af Flapping Eagles oplevelser på Calf Island angiveligt at han bevæger sig fra "what I should call self-consciousness to a state of what I would humbly term Grimus-consciousness" og mister sin maskulinitet (*ibid.*, 279) - et tydeligt ekko af ideen om menneskets ideelle renselse og udvikling på vejen til enhed med Gud i sufismen. Og Flapping Eagle og Grimus forenes da også mentalt ved hjælp af Grimus' *subsumer* (*ibid.*, 305-6), en forening der består selv efter Grimus' fysiske død for O'Tooles, Peckenpaws og Moonshys hænder (*ibid.*, 312-3 og 319).

### 2.4.3. Øvrige mytologier

Udover den islamiske Kâf-myte rummer *Grimus* tydelige elementer af to mytologiske systemer, nemlig indiansk og nordisk mytologi. Flapping Eagle og Bird-Dog har udgangspunkt i en indiansk kulturbaggrund som der løbende refereres til i bogen (*ibid.*, 54 og 105-9); og både Virgil Jones og Grimus beskriver K og Calf Island med reference til nordisk mytologi (*ibid.*, 123 og 289).

Ib Johansen har påvist ligheder mellem *Grimus* og Delaware-indianernes epos *Walam Olum* (Johansen i Fletcher, 28), og der er flere lighedspunkter mellem *Grimus* og indiansk kultur. For eksempel er dansen et vigtigt led i indianernes ritualer ligesom den er det i romanen (Gill og Sullivan, 62-4; *G*, 89-93), men der synes ikke at være belæg for at postulere en direkte tekst-til-tekst-påvirkning. Det er andre elementer Rushdie har brugt fra denne del af kildematerialet, nemlig symbolikken der knytter sig til ørnen og den indianske hovedperson. Ørnen har for sydvestamerikanske indianere (den geografiske region Flapping Eagles fiktive stamme (jvf. referencer til Phoenix (*G*, 26)) må antages at bebo) en nærmest transcendent symbolik. Den er den eneste fugl der er ophøjet til gudestatus og siges at kunne flyve så højt at den kan smutte gennem et hul i himlen og til et rige i det hinsides, ligesom den for visse stammer er et symbol på jagten (Tyler, 46-7). Den optræder også ofte i myter i skikkelse af *Thunderbird* der skaber torden og lyn (Gill og Sullivan, 77). Denne symbolik - det kraftfulde og transcendent - passer fornemt til en hovedperson der skal spille rollen som *destroyer* og rejse hinsides sin egen verden. Netop dette *transcendente* træk ved indiansk mytologi passer

godt sammen med 'Attârs, Dantes og Eliots tanker - og dermed med Rushdies væsentligste kilder.<sup>8</sup> Det er på denne baggrund ikke svært at se hvorfor han skulle have følt sig fristet til at bruge disse myter.

Grunden til at lade bogens hovedperson være indianer og endda *udstødt* indianer er måske et ønske om at indskrive sig selv i romanen. Rushdie har en tendens til at lade sine hovedpersoner ligne sig selv på visse punkter, et faktum der illustreres med stor tydelighed af Saladin Chamcha i *The Satanic Verses*. Selvom Flapping Eagle ikke i nær så høj grad som Chamcha er Rushdies fiktive *alter ego* er der paralleller mellem de to: begge er usædvanligt lyse i huden, begge er mere eller mindre frivilligt kosmopolitter og begge er *Indians*, med alt hvad dén betegnelse antyder af tidligere kolonialistisk undertrykkelse og søgen efter egen identitet (et tema Rushdie ofte senere har taget op og som hans kritikere ofte har behandlet; herom senere). Flapping Eagles ufrivillige eksil fra sin stamme gør ham iøvrigt til en atypisk indianer. Han adskiller sig fra en anden berømt indiansk helt, Hiawatha, ved ikke at være draget på sin quest af hensyn til sit folk men til sig selv (smlgn. Leeming, 267-74).

Hvis de indianske myter dukker op i *Grimus* på steder hvor deres transcendentale og *quest*-relaterede tankegods kan komme til udtryk, og dermed føjer sig til 'Attârs, Dantes og Eliots overordnede ideer, så spiller de nordisk-mytologiske elementer i bogen til gengæld deres rolle mod slutningen. De nordiske guder spiller ingen rolle i bogen og nævnes, bortset fra en kursorisk reference til Odin (*G*, 123), ikke. Ask Yggdrasil omtales derimod tre steder (*ibid.*, 123, 282 og 289), og det er dette træ som symbol på Calf Islands "Valhal" og Grimus' projekt, og dets undergang i Ragnarok, der synes at have interesseret Rushdie. K kan minde om Valhal, en "hall of fame, the living museum of the heroism of the past" (*ibid.*, 123), men ellers er det småt med parallellerne mellem nordisk mytologi og *Grimus*. Ser man bort fra dette dommedagstema begrænser referencerne sig til Virgil Jones' navne for dagene og Nicholas Deggles kunstnernavn Lokki (*ibid.*, 11 og 39).

#### 2.4.4. Sociologi og alternativ kosmologi

Grimus-effekten, den effekt der forårsager *Dimension Fever*, er forårsaget af den defekte *Stone Rose*, men da denne destrueres og Calf Island går under er der intet der tyder på at verden ikke *stadig* er et væld af (andre) parallelle dimensioner. Inspirationen til denne forudsætning kan Rushdie have hentet i to ideer der begge nød en vis anseelse omkring udgivelsen af romanen, nemlig Berger og Luckmanns teorier om den samfundsskabte virkelighed, og de mulige kosmologiske konsekvenser af kvantefysikken.

Med deres snævertsynede *Way of K* fornægter Ks indbyggere ikke blot deres egen underbevidsthed men selve virkeligheden, mangfoldigheden og de utallige muligheder. Det er fristende at se dette tema som en illustration af Berger og Luckmanns ideer om den samfundsskabte virkelighed. Virgil Jones' replik, "the limitations we place upon the world are imposed by ourselves rather than the world. ... a man is sane only to the extent that he subscribes to a previously-agreed construction of reality" (*ibid.*, 62), udtrykker en af ideerne i *The Social Construction of Reality* (1966): at menneskets virkelighed er *menneskeskabt* (Berger og Luckmann, 69), modificeres kontinuerligt af mennesket og opretholdes ved hjælp af diverse "conceptual machineries of universe-maintenance" (Berger og Luckmann, 122; smlgn. *Grimus' conceptual technology* (*G*, 265)!) såsom mytologi, teologi, filosofi og videnskab. Afvigere der, *qua* deres anderledes verdensopfattelse, repræsenterer en trussel mod den bestående samfundsorden vil blive forsøgt enten resocialiseret v.h.a. terapi eller ekskluderet (og i så fald ofte udsløttet (Berger og Luckmann, 130-3)). *Grimus* passer ikke helt

til Berger og Luckmanns model; blandt andet forudsætter ovennævnte samfundsstruktur at flere generationer er vokset op efter hinanden og, gennem den såkaldte *primære socialisation*, er blevet indpodet deres forældres verdenssyn og sociale legitimationsstrategier (*ibid.*, 79 og 149-51), en forudsætning der selvfølgelig ikke er til stede i Calf Islands ene, langlivede generation hvor den primære socialisation forlængst er foregået i de udødeliges oprindelige samfund. Men det ændrer ikke ved det faktum at romanen kan ses som en negativ kritik af menneskesindets obsternasige lukkethed og ensporethed; negativ fordi Ks indbyggere bestemt ikke stilles i noget positivt lys i *Grimus*. De ligger på det punkt langt fra forskerne på *Solaris'* rumstation, og endda den sardoniske Desiderio, der alle, på trods af andre menneskelige fejl og mangler, *accepterer* fænomenerne i stedet for, som Ks indbyggere, selv efter katastrofen, gør: at lukke det nye og revolutionerende ude til fordel for en "convenient sham" (G, 186).

Alternativt kan Rushdie have hentet sin inspiration til Dimensionerne i fysikeren Hugh Everetts besynderlige *many-worlds theory*, fremsat i 1957 og siden videreudviklet. Teorien blev udviklet som en mulig løsning på det paradoks, at *alle* mulige udfald af visse kvantefysiske eksperimenter på en vis måde kunne siges at finde sted *samtidig*... indtil man prøvede at måle dem! Den postulerer at hvert enkelt alternativt udfald finder sted - men i forskellige universer: "every alternative possibility would coexist in some vast superposition" (Penrose, 381-2). Denne teori virker, i bogstaveligste forstand, utrolig; men i teorien er den ikke umulig - og i 60erne og 70erne, hvor den videnskabelige undersøgelse af konsekvenserne af Einsteins relativitetsteori førte til adskillige tilsyneladende naturstridige, men ganske logiske, teorier om verdens natur, stod den ikke alene. Dens anvendelighed i *Grimus* er åbenbar: den fremsætter en naturvidenskabeligt funderet variation over de samme metafysiske temaer der ligger bag de øvrige hovedkilders religiøse og sociologiske tanker. Som antydnet ovenfor må netop *kombinationen* af vidt forskellige, men på visse punkter kongruente, teorier betragtes som et af Rushdies overordnede kompositoriske principper. Og i ideen om andre, parallelle verdener finder man denne kongruens mellem så forskellige tænkere som Dante, Everett og Berger og Luckmann.

## 2.5 Hentydninger til engelsk litteratur

Der er i *Grimus* talrige referencer til større eller mindre værker i engelsk litteratur: Coleridges "Rime of the Ancient Mariner" ("...and the mariner became the albatross"; G, 35) og "Kubla Khan" (*ibid.*, 167), Shakespeares *Hamlet* ("Alas, poor Yorick, said Virgil Jones"; *ibid.*, 50), Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (Khallit og Mallits evindelige diskussioner og plat-og-krone; *ibid.*, 94-6) og Stevensons "Requiem" ("Home is the sailor, home from the sea, and the hunter home from the hill"; *ibid.*, 130). Da der for alle disse referencers vedkommende er tale om enkelttilfælde - intertekster - samler interessen sig i stedet primært om Ted Hughes' *Crow* (1972), da den nævnes i epigrafen; og sekundært *The Tempest* (1611) og Samuel Johnsons *Rasselas* (1759) der er blevet nævnt som mulige kilder til *Grimus*.

Den gennemgående figur i Hughes' digte, Crow, kan, som *Grimus'* epigraf antyder, meget vel have været en inspiration for Rushdies Flapping Eagle. (At *Crow* havde stor indflydelse på Rushdie generelt dokumenteres i *IH*, 276.) Crow er en slags negativ modpol til skabelsen, til levende væsener, til Gud, moral og orden; han er sort og destruktiv men levedygtig (Hughes, 13-5, 20, 37, 53 og 69). "Crow's Playmates" (*Crow*, 60), hvorfra epigrafen stammer, understreger Crows negativitet og marginalitet, og slutter: "So the least, least-living object extant/Wandered over his deathless greatness/Lonelier than ever" - meget lig Flapping Eagle,

fristes man til at sige. Crows destruktivitet og negativitet synes at gå igen i Flapping Eagle (*G*, 71 og 295), den evige vandrer der altid - hvad enten han vil det eller ej - synes at bringe destruktion og ulykke med sig og spiller rollen som *outsider* fra start til slut. Hvor *Crow* handler om naturens og menneskets brutalitet, om destruktion, drifter og død - en slags *crow's eye view of the world* - synes *Grimus* primært optaget af andre ting, såsom religiøs stræben og konflikter mellem verdenssyn: Men i *Crows* brutale verdslighed og satiriske omgang med Gud ligger der et korrektiv til religiøse ideer, et korrektiv som også kan ses i *Grimus*. (Man kan desuden overveje om Hughes' *Crow* er en kilde til Flapping Eagle af den grund at han er en fugl, og dermed passer godt ind i et ornitologisk univers der i forvejen trækker på myter om Fugl Fønix, Sindbads Rok, 'Attâr's tredive fugle og Simurg, Eliots *bird* og indianske forestillinger om ørnen!)

Ligeledes fremviser *Rasselas* og *The Tempest* paralleller til romanen, men om de kan betragtes som *væsentlige* kilder er tvivlsomt. Catherine Cundy kalder *Rasselas* en "model" for *Grimus* (Cundy, 12), og Ib Johansen sammenligner Rushdies roman med *The Tempest* (Johansen i Fletcher, 26). Der er visse strukturelle ligheder mellem *Rasselas* og *Grimus*. Begge protagonister undslipper i starten fra isolation og drager ud i en verden de ikke (i begyndelsen) kender noget til. Deres skæbne har også visse fællestræk: *Rasselas* søger lykken og det rigtige "choice of life", rejser, disputerer, studerer og ender med at drage tilbage til et virkeligt eller metaforisk Abyssinien efter at have indset at ingen valg er perfekte og at denne verden ikke kan opfylde ens drømme (Johnson, 2342 og 2391). Flapping Eagle søger (udover sin søster) alderdom, svar på gåden om hendes forsvinden - meningen med livet? - og rejser, handler, dræber og elsker og ender med at "vende tilbage til reden" som Sisyphus/Grimus havde forudsagt det - blot for at møde desillusion, kamp og undergang. Rushdies gentagne referencer til Abyssinien (*G*, 30, 89ff og 167) synes også at påvise en påvirkning og dermed understøtte Cundys tese.

*The Tempest* udviser ligesom *Rasselas* visse paralleller til *Grimus*. Handlingen foregår på en isoleret ø (og indledes endda med en storm og et skibbrud), og stykkets Grimus-figur, Prospero, styrer alle begivenhederne for at nå sine mål (I, ii, 422-3; III, iii, 83-93; IV, i, 262-6 og V, i, 1-3). Hans tale til Alonso, Gonzalo, m.fl. (V, i, 58-87) minder meget om Grimus' besked til de øvrige hovedpersoner (*G*, 279), og hans berømte replik i 4. akt (IV, i, 146-58) kan tolkes som en parallel til den endelige opløsning i *Grimus*. Det faktum at det er magi der hjælper Prospero og sætter begivenhederne i sving virker også som en parallel til *Grimus*, hvor begivenheder der i det mindste *virker* magiske forekommer hyppigt. Johansens idé om et Prospero-Caliban-forhold mellem Grimus og Flapping Eagle virker lidt søgt: Flapping Eagle virker mere som Grimus' modstykke og -stander end en underlegen slave (selvom han ganske vist langt hen ad vejen er Grimus' værktøj på samme måde som Caliban er Prosperos tjener); Caliban gør ikke oprør mod Prospero (som Flapping Eagle gør mod Grimus) og er ikke medvirkende årsag til magikerens død men derimod til hans tilbagevenden til magten og verden, en forskel som Johansen også selv erkender.

Således ser man spor af både *Crow*, *Rasselas* og *The Tempest* i *Grimus*. Af de tre synes *Rasselas* at være den vigtigste inspiration mens *The Tempest* og *Crow* leverer ideer og paralleller. Ingen af dem kan dog, set i forhold til Johnson, 'Attâr og Dante, kaldes *væsentlige* kilder.



## 2.6 Sammenfatning

Hermed er jeg nået frem til at forsøge at sammenfatte hvilke temaer og problemer *Grimus* tager op fra sine forgængere, og hvilke litteraturhistoriske traditioner den dermed synes at trække på og modificere.

Listen over mulige kilder til *Grimus* illustrerer Rushdies forsøg på at kombinere ikke blot vestligt og østligt, men også gammelt og nyt, tankegods. Farid-ud-Din 'Attâr står side om side med T.S. Eliot og indiansk mytologi. Selv Virgil Jones' navn (med de lidet brugte mellemnavne Beauvoir Chanakya) eksemplificerer forsøget på at skabe en harmonisk syntese af vidt forskellige traditioner. Som Rushdies indiske fortæller (der sandsynligvis er delvist selvbiografisk) senere siger det i novellen "The Harmony of the Spheres": "In that world of magic and power there seemed to exist the kind of fusion of world-views, European Amerindian Oriental Levantine, in which I desperately wanted to believe" (*EW*, 141).

Accepterer man min påstand om at 'Attâr, Dante og Eliot udgør *Grimus*' væsentligste kilder, og at disse digtes metafysiske tematik dermed bliver udgangspunktet for Rushdies roman, bliver det nærmest uundgåeligt at se *Grimus* som en *spirituel* roman, en roman der lægger sig i kølvandet på religiøst funderede, og oftest fantastisk/allegorisk strukturerede, tekster. Men *Grimus* repræsenterer en signifikant ændring i forhold til sine kilder, en ændring der ikke primært består i romanens kombination af kilder, men i dens *modifikation* af dem. Rushdie udsætter kildematerialet for en konsekvent *parodisk*, eller *karnevalistisk*, behandling. De klassiske temaer vendes på hovedet eller udvides: Flapping Eagles sufistiske, mystiske søgen fører ham ikke til askese, indsigt og fred men derimod til druk, vold, sex, forræderi og død; gudsfiguren Grimus viser sig at være menneskelig, fejlbarlig og dødelig; i stedet for evig fred får vi ragnarok med efterfølgende opløsning af dimensionen. Dantes himmelske rose erstattes i *Grimus* af den beskadigede Stenrose; den indianske ørns flugt ender nok i det hinsides, men ved en brændende ask og ikke solens hjem; i stedet for en sand mystisk union ser vi en (kortvarig) *seksuel* treenighed (*G*, 216 og 219). Det guddommelige er forkvaklet og forvrænget, spiritualiteten er, som frugtbarheden på Calf Island, steril og død; fuldbyrdelse kan kun komme på plads gennem voldsanvendelse. Hvor en mystiker kunne leve videre med fuldbyrdelsen, komplet og hel, er det komplette i *Grimus* også dødt. Når der ikke er mere at stræbe efter er der ikke mere liv. Således kommer *Grimus* til at virke som Rushdies parodiske kommentar til, og opgør med, traditionelle ideer om søgen efter transcendens, frelse og indsigt. Romanens grundlæggende struktur er hentet fra 'Attâr, Dante og Eliot, men ved Samuel Johnsons og især Ted Hughes' mellemkomst tilføjes der så megen (post)moderne skepsis og kritik at de religiøse strukturer kommer til at udtrykke desillusion, kynisme og undergang. Transcendens fører ikke én ud over vold, misundelse og død. Der er ingen frelse nogetsteds; det komplette er dødt, eller døende.

Heri ligger, ifølge denne læsning, *Grimus*' opgør med sine væsentligste kilder, dens nye svar på de klassiske spørgsmål de prøvede at besvare - og dens svar på de spørgsmål de efterlod. Både 'Attâr's og Dantes værker dramatiserede religiøse ideer, ideen om menneskets ideelle forhold til Gud; de beskrev det som en transcendent stræben efterfulgt af enhed og guddommelig vision. Eliot skiller sig kompositorisk ud fra de to foregangsmænd men kommer tematisk ind på noget af det samme: det eneste håb om frelse er i det hinsidige. De retter alle deres blik hinsides den fænomenale verden i en søgen efter mening, orden, faste fundamentar at indrette et verdenssyn på. Rushdie benægter muligheden af guddommelige visioner, enhed med Skaberen og Eliots "moment in and out of time." Romanens verdsliggørelse af religiøse motiver røber en grundlæggende uenighed med de tre

kildetekster. Alternativt kan man se *Grimus* som et svar på det meget logiske (omend flabede) spørgsmål: efter åbenbaringen, hvad så? Hvis man efter selvransagelse eller *epiphany* pludselig har fuld indsigt i hvem og hvad man er og hvorfor man er her, hvis man pludselig er *komplet*, hvad gør man så? Hvad gør en mand der kun, som Dante, er kommet til *midten* af livets vej og opnår den guddommelige vision? Hvad stiller Eliot op med sig selv efter rosenhaven? I den moderne verden er svaret simpelt, men dystert: "That which is complete is also dead," skriver Rushdie i *Grimus*, og har dermed begået en roman der, primært i kraft af formelle ligheder, indskrives i en tradition af spirituel litteratur men vender dens udgangspunkt og mål på hovedet.

Men denne læsning af *Grimus* er selvfølgelig kun en realisering af en *del* af romanens meningspotentiale. Den favoriserer romanens spirituelle kilder, ud fra en betragtning om at de må betragtes som værende de vigtigste. Hvis man derimod favoriserer Lem, Carter og Berger og Luckmann kan der i stedet argumenteres fornuftigt for en tolkning af *Grimus* som science fiction-historie hvis tema er det klassiske opgør med den gale videnskabsmand. *Grimus* bliver, set fra denne synsvinkel, repræsentant for en videnskab der har potentialet til at ændre menneskelivet radikalt men som, blandt andet af samme grund og fordi den ikke er risikofri, løber ind i etiske problemer:

What you must ask yourself is this: is there such a thing as too much knowledge? If a marvellous discovery is made whose effects one cannot control, should one attempt to destroy one's find? Or do the interests of science override even those of society, and, indeed, survival? ... At this time, in this place, this piece of knowledge is an untenably dangerous thing (*G*, 238).

*Grimus* minder ud fra denne betragtning om både Carters Doctor Hoffmann og den ineffektive troldmand i filmen *The Wizard of Oz* (som også er en af Rushdies store inspirationskilder; *WO*, 9); og Flapping Eagle kommer, destruktiv eller ej, til at repræsentere almindelig, menneskelig sund fornuft der afviser trold- eller videnskabsmandens Faustianske tilbud, en afvisning der dog i *Grimus* får vidtrækkende, ubehagelige konsekvenser.

Det er således ikke svært at forestille sig andre læsninger der reagerer på, eller tager udgangspunkt i, *andre* af bogens tekstlige signaler, sætter dem foran andre baggrunde, andre forventninger, og realiserer andre dele af dens meningspotentiale. Min personlige (og, for undersøgelsen, irrelevante) mening om *Grimus* er at den er en interessant omskrivning af klassiske spirituelle temaer. Men romanen trækker på mange kilder; den udsender et væld af hentydninger og referencer; og muligheden for vidt forskellige vægtninger af stoffet er mildest talt til stede.

Kan man finde vellykkede synteser mellem elementerne fra andre synsvinkler eller er elementerne, med Cundys ord, "insufficiently blended to make the novel appear a skilfully amalgamated whole" (Cundy, 12)? *Grimus'* receptionshistorie, som jeg vender tilbage til i Kapitel 4, er blandt andet historien om de forskellige svar på dette spørgsmål. Inden da er der dog et andet spørgsmål der skal besvares: er den multiplicitet som karakteriserer *Grimus'* kilder også betegnende for bogens genremæssige tilhørsforhold?

# KAPITEL 3: GRIMUS OG GENRERNE

## 3.1 Genrens historiske inkonstans

I tråd med sin opfattelse af litteraturhistorien generelt opfatter Jauss ikke litterære genrer som konstanter. Genren er en *udetermineret norm*, både model for og eksempel på litteratur (Jauss, 80), og den kommer til verden gennem en hermeneutisk proces hvorunder den defineres ud fra eksisterende værker og selv bliver en målestok for vurdering af senere værker: "the establishing of a generic structure must be gained from the perception [*Anschauung*] of individual texts, in a continually renewed pre-conceiving [*Vorgriff*] of an expectable whole or regulative system for the series of texts" (*ibid.*, 93-4).

Genrebevidstheden indgår i den forventningshorisont hvormed vi tackler et nyt litterært værk og er, ligesom vore øvrige forventninger til og forestillinger om litteratur, åben for forandringer når et banebrydende værk modificerer "spillereglerne". Genrehistorien er en kontinuerlig grundlæggelse og ændring af horisonter, fra "norm-founding" over "alteration of the horizon" til "formal ossification, automation, or a giving-up or misunderstanding of the 'rules of the game'" (*ibid.*, 94). Desuden er et værks genrespecifikke signaler en del af dets meningspotentiale.

Denne dobbelte funktion af genrebegrebet nødvendiggør en tilsvarende dobbelthed i nærværende undersøgelse. Det er nødvendigt dels at vide hvorledes man definerede genrer som f.eks. *fantasy* og science fiction i 1975, og dermed hvordan forventningshorisonten så ud, dels hvilke genrespecifikke signaler *Grimus* udsendte. Derfor vil dette kapitel komme til at fungere som indledende undersøgelser forud for rekonstruktionen af forventningshorisonten i næste kapitel, men også som afslutning på kortlægningen af romanens meningspotentiale.

I det følgende vil jeg foretage en teoretisk og historisk redegørelse for relevante litterære genrer med henblik på at skabe et overblik over deres karaktertræk.

## 3.2 Fantastik og realisme

### 3.2.1. Definitioner af de fantastiske genrer

Under paraplybetegnelsen "fantastisk litteratur" finder vi en mængde genrer som lapper over hinanden og til tider kan være overordentligt vanskelige at skille ad: fantastisk litteratur, *fantasy*, menippæisk satire, science fiction, eventyr og magisk realisme. Fællestrækket mellem dem er deres anvendelse af *det fantastiske*, hvorved de fleste af dem kommer til at stå som modstykker til realismen. Forståelsen af betegnelserne lettes hvis man primært kategoriserer dem, og differentierer dem fra hinanden, ud fra deres brug (og indhold) af det fantastiske og deres forhold til begreberne *det mimetiske* og *det vidunderlige*.

*Det fantastiske* bliver således det centrale begreb. Tzvetan Todorov definerer det som "den tøven, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet overfor en tilsyneladende overnaturlig hændelse" (Todorov, 28); Eric S. Rabkin kalder det "a quality of astonishment that we feel when the ground rules of a narrative world are suddenly made to turn about 180°" (Rabkin, 41); og Rosemary Jackson hævder at det fantastiske "traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'" (Jackson, 4). Skønt der ikke hersker den store teoretiske enighed blandt de tre om

præcis hvordan det fantastiske og dets rolle i litteraturen skal defineres og analyseres kan man af deres kortfattede definitioner udlede mindst ét grundlæggende og væsentligt træk ved det fantastiske: det problematiserer vores virkelighedsopfattelse ved at vise os *alternativer* til denne virkelighed, hvadenten disse alternativer så opfattes som vidunderlige, undergravende eller slet og ret uhyggelige. Det fantastiske peger ud over den kendte verden og de tilvante spilleregler.

Man kan med en vis ret tale om det fantastiske som "grad af overnaturlighed". Alle litterære genrer kan kategoriseres efter denne målestok; de fantastiske genrer adskiller sig således fra andre genrer gennem deres indhold og grad af fantastik. Man kan stille forholdet mellem dem skematisk op således:<sup>9</sup>

Høj grad af fantastik		Ringe grad af fantastik
<b>Det vidunderlige</b> <i>Eventyr, science fiction, fantasy</i>	<i>Fantastisk litteratur</i>  <i>Magisk realisme</i>  <i>Menippæisk satire</i>	<b>Det mimetiske</b> <i>Realisme, naturalisme, det uhyggelige</i>

Vores udgangspunkt for sondringen mellem forskellige grader af fantastik er *realismen*, den aristoteliske mimesis, genrer der bygger på ideen om at kunsten repræsenterer virkeligheden. Man skal holde sig for øje at kunsten netop *re*-præsenterer virkeligheden. Den er ikke virkelighedens spejlbillede. Aristoteles skrev at digteren adskiller sig fra historikeren ved ikke at repræsentere noget der *er* hændt, men som *kunne* hælde; det almene fremfor det partikulære (Aristoteles, 215). Digteren *arrangerer* det plausible og mulige. I og med at den kreative proces således indebærer arrangement og strukturering bliver det også relevant at spørge til digterens formål med at repræsentere virkeligheden. Aristoteles' dramatikere mål var som bekendt *katharsis*; marxistisk (social)realisme stiler mod en afbildning af virkeligheden der belyser samfundets klassestruktur. Men uanset med hvilket formål realismen anvendes er den altså en repræsentation af virkeligheden. "Virkeligheden" er en problematisk betegnelse, for definitioner af hvad der er virkeligt (og dermed af hvad der er uvirkeligt, fantastisk eller overnaturligt) varierer selvfølgelig fra kultur til kultur, og fra generation til generation (jvf. Berger og Luckmann, 13). Og eftersom al fiktion, *qua* fiktion, i sin opdigthed er et alternativ til den virkelige verden er selv en decideret ikke-fantastisk litteratur alligevel på sæt og vis fantastisk (Rabkin, 215)! Men da hele denne diskussion primært drejer sig om *vesteuropæiske* litterære genrer kan vi med sindsro i denne forbindelse definere "virkeligheden" som en vesteuropæisk, rationel, ikke-magisk konstruktion opretholdt af en tro på empiriske, naturvidenskabelige lovmæssigheder, karakteriseret af en tro på logisk kausalitet og afvisning af overnaturlige forklaringsmodeller. I den mimetiske, eller realistiske, kunst søger kunstneren at repræsentere denne virkelighed, og en logisk konsekvens heraf er at fantastikken ikke levnes noget, eller kun meget lidt, spillerum.

Som modpol til det virkelige finder vi *det vidunderlige*, karakteriseret af en høj grad af fantastik. Det er karakteristisk for genrer under det vidunderlige at de opstiller stabile, autonome verdener der hviler i sig selv. Fænomener og begivenheder i den fiktive verden er i de vidunderlige genrer uforklarlige med naturens love som vi kender dem (Todorov, 42), og de grundlæggende organisatoriske principper for det vidunderlige, fiktive univers ændres ikke undervejs (Rabkin, 36). Eksempelvis er universet i en science fiction-roman konstrueret

omkring en tænkt teknologisk (eller pseudo-teknologisk) nyskabelse hvis effekt påvirker og ordner hele det fiktive univers. (Darko Suvin skriver at science fiction er kendetegnet ved "the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' (novelty, innovation) validated by cognitive logic" (Suvin, 63)) Omend science fictions univers ofte er en fremtidig udvikling af det virkelige, spatialt eller temporalt forskudt fra det empiriske univers, ligner det netop eventyrets deri at det adskiller sig grundlæggende fra den virkelige verden og oftest ikke kommer i kontakt eller konfrontation med den.

Det er i spændingsfeltet mellem det vidunderlige og det mimetiske at den egentlige fantastiske litteratur findes. Todorov nævner to konstitutive betingelser for at et værk kan kaldes fantastisk: teksten *skal* beskrive det fiktive univers således at læseren tvinges til at betragte det som en verden af levende mennesker og bringes til at vakle mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på de uventede hændelser undervejs. Ydermere *skal* enhver allegorisk eller poetisk fortolkning af teksten afvises af læseren (Todorov, 34-5); en allegorisk og poetisk læsning fokuserer på hhv. en anden betydning end den rent tekstlige, og sproget selv, hvilket i begge tilfælde ødelægger den fantastiske effekt der er afhængig af, at man ikke studser over sproget men bringes til at tøve overfor elementer i *selve* handlingen, ikke hvad den eventuelt måtte *repræsentere*. I det øjeblik læseren beslutter sig for en naturlig eller overnaturlig forklaring på fænomenerne ophører det fantastiske, og teksten kategoriseres derefter som henholdsvis uhyggelig (mimetisk) eller vidunderlig.<sup>10</sup>

Til forskel fra det vidunderlige bringer det fantastiske en virkelig verden og overnaturlige elementer til konfrontation: "what *could not have happened*; i.e. what *cannot* happen, what *cannot exist* ... denying the solidity of what had taken to be real" (Jackson, 22). Verdensbilleder udfordres idet det kendte bringes i kontakt med det ukendte. Da det fantastiske således kommer til at udtrykke alternativer til den virkelige verden og den mimetiske litteratur, og *bringe dem i forbindelse hermed*, kommer den let til at udtrykke ubehagelige sandheder, fortrængte ideologier og uønskede synspunkter. Således kalder Todorov fantastikken "det positivistiske nittende århundredes dårlige samvittighed" (Todorov, 149) og Jackson skriver:

A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the 'real' or 'possible', a refusal amounting at times to violent opposition ... Such violation of dominant assumptions threatens to subvert (overturn, upset, undermine) rules and conventions taken to be normative ... An examination of some of the roots of literary fantasy reveals it to be characterized by this subversive function (Jackson, 14).

En tilsvarende holdning til dominerende realistiske - europæiske - konventioner kendetegner den *magiske realisme*s sammenblanding af vidunderligt og virkeligt (Zamora og Faris, 180). Forskellene på fantastisk litteratur og magisk realisme synes små; deres anvendelse til anti-autoritære og -bureaukratiske formål antyder også et slægtskab (smlgn. Jackson, 4 og 173-4 med Zamora og Faris, 179-80). Det er ikke umuligt at betragte den magiske realisme som (i hvert fald delvist) en moderne, post-kolonial og *trendy* arvtager til fantastikken. Den forskel der alligevel synes at være på de to ligger i forholdet mellem virkelighed og fantasi: hvor den europæiske fantastik udspringer af en skarp skelnen mellem magi og realisme betragtes de to i den magiske realisme som langt mere organisk sammenhængende: "As we read magical realist texts, the magic seems to grow almost imperceptibly out of the real" (Zamora og Faris, 174): magien er en naturlig del af den portrætterede verden. Hvor fantastisk litteratur - især i

dennes tidligere perioder - har en tendens til at opstille to inkongruente verdener og etablere en opposition mellem dem (det undertrykte, fremmedartede og fantastiske mod den herskende, rationelle, europæiske fornuft) forefindes der ingen sådan adskillelse i den magiske realisme (*ibid.*, 141). Man kan sige at den europæiske fantastik *påviser* et modsætningsforhold mellem en dominerende rationel verdensopfattelse (eller -konstruktion) og dens "dårlige samvittighed," men ikke *sætter sig ud over* det, mens den magiske realisme, gennem en *ophævelse* af den binære opposition mellem rationalitet og irrationalitet, virkelighed og magi, bryder med denne europæiske importlogik og dermed leverer en kritik af den (hvorved den også bliver en naturlig del af en overordnet post-kolonial strategi for at konstruere en ny litterær og social identitet).

En tidlig form for fantastisk litteratur finder vi i den *menippæiske satire* (også kaldet *menippea*). Her kombineres fantastiske elementer med "slum naturalism" med det overordnede formål at fremstille og efterprøve en filosofisk idé, diskurs eller sandhed (Bakhtin, 114-5). Menippea har deres rødder i hvad Bakhtin kalder "the carnival sense of the world" (*ibid.*, 107), og den dobbelthed der er et af karnevallets kendetegn findes også i menippea: genrens helte rejser i deres undersøgelse af sandheder og filosofiske ideer ikke blot til himmel, helvede og eksotiske lande: sandhedens eventyr foregår også

on the high road, in brothels, in the dens of thieves, in taverns, marketplaces, prisons, in the erotic orgies of secret cults ... The organic combination of philosophical dialogue, lofty symbol-systems, the adventure-fantastic, and slum naturalism is the outstanding characteristic of the menippea" (*ibid.*, 115).

Det er en genre viet til livets store spørgsmål og den skyr ingen midler for at undersøge dem og, igennem sin kombination af helligt og profant, at udtrykke livets mangfoldighed. Netop genrens indhold af naturalisme og det faktum at den ofte beskæftiger sig med samtidige samfundsmæssige eller filosofiske problemer (eller fungerer som social satire (*ibid.*, 118)) gør at den kan rubriceres som fantastisk, og ikke slet og ret vidunderlig (selvom der ikke er nogen begrænsninger på forfatterens kreative frihed og brug af det fantastiske). I karnivaliseret litteratur, som menippea er et eksempel på, optræder historiske og mytiske karakterer ofte og bringes dermed i forbindelse med samtiden; ligeledes er denne form for litteratur oftest meget kritisk, kynisk og satirisk overfor legender og myter (*ibid.*, 108). Og det er da også elementer af den menippæiske tradition der lever videre i det europæiske fantastiske (som f.eks. E.T.A. Hoffmann; *ibid.*, 137). Sammenlignet med den fantastiske litteratur og den magiske realisme forekommer menippea at være mere ubegrænset i sit forhold til, og anvendelse af, det fantastiske; genren omfatter værker der spænder meget vidt i deres anvendelse af det fantastiske. Den rolle menippea oprindeligt spillede er senere blevet overtaget af den fantastiske litteratur og de vidunderlige genrer, som menippea læner sig kraftigt op ad. Ikke desto mindre er det stadig muligt at finde mere eller mindre rene eksempler på menippæisk satire, som Bakhtin gør det i flere værker af Dostojevsky (*ibid.*, 137ff).

De fantastiske genrer adskiller sig altså fra hinanden gennem deres indhold af, brug af og holdning til det fantastiske eller vidunderlige. Ved den ene pol har vi realismen, ved den anden science fiction og eventyr (*fairy tale*); og i midten den fantastiske litteratur, den magiske realisme og menippea. Efter således indledningsvis at have defineret genrene i forhold til hinanden vil jeg i det følgende gå lidt mere historisk til værks og se på de fantastiske genrer i årene op til *Grimus'* udgivelse.

### 3.2.2. Det fantastiske i det 20. århundrede: dødt eller transformeret?

Mod slutningen af sin bog stiller Todorov et lidt overraskende spørgsmål: "[H]vorfor eksisterer den fantastiske litteratur ikke mere?" Den fantastiske litteratur stiller gennem sin tøven spørgsmålstejn ved oppositionen mellem virkeligt og uvirkeligt, en sondring som blandt andet er kommet i stand gennem dagligsprogets tendens til at foretage verbale opdelinger af fænomener i "dette og dets modsætning" (Todorov, 148). Men i det tyvende århundrede, skriver Todorov, har ordene "tilkæmpet sig en autonomi som tingene har mistet. Litteraturen, der altid har hævdet *denne anden synsvinkel*, er utvivlsomt en af drivkræfterne i denne udvikling." (*ibid.*, 149; min kursivering). Dagligsproget har så at sige overtaget litteraturens "anden synsvinkel" og har sat sig ud over det nittende århundredes antitetiske tænkning. Dermed er den fantastiske litteratur, der netop opstod som *problematisering* af antiteserne, blevet overflødig. Resultatet bliver en ny litteratur, hvor tøven og antitese ikke findes, hvor alt kan ske og alt er lige (u)virkeligt. Som eksempel herpå nævner Todorov Kafkas *Forvandlingen* hvori Gregor Samsas forvandling til et kæmpeinsekt fremstilles som "usædvanlig, men trods alt mulig ... en helt igennem mulig hændelse" (*ibid.*, 150). Strukturelt er denne moderne form af det overnaturliges fortælling diametralt modsat Todorovs definition af det fantastiske: i det fantastiske var udgangspunktet en normal situation der førte frem til en overnaturlig hændelse, der så fremkaldte tøven hos såvel bogens hovedperson som læseren. Hos Kafka er der derimod tale om *tilpasning*: det overnaturlige dukker op allerede i starten af teksten og normaliseres derpå. Denne moderne fantastik (hvilket Todorov *bestemt* ikke ville kalde den, men han fremsætter ingen alternativ betegnelse) indeholder elementer af det vidunderlige og det uhyggelige uden at tilhøre nogen af disse genrer (*ibid.*, 152).

Hvis man definerer det fantastiske ud fra andre kriterier end Todorovs synes det dog ret åbenlyst at denne kombination af vidunderligt og mimetisk stadig må bære betegnelsen "fantastisk litteratur", omend den i det tyvende århundrede antager andre former end tidligere. Dette er præcis Jacksons idé. Den fantastiske litteraturs fokus er på *otherness*, hvilket traditionelt har ført den til at beskæftige sig med det overnaturlige, uforklarlige, irrationelle, dæmoniske. Men i en i stigende grad affortryllet verden bliver sådanne transcendent, metafysiske, definitioner af det anderledes utilfredsstillende. I stedet vendes den fantastiske litteraturs søgende blik mod vores egen verden:

It focuses on the unknown within the present, discovering emptiness inside an apparently full reality. Absence itself is foregrounded, placed at the semantic centre of the text ... Absolute signification never arrives, yet the possibility of its appearance can never be ruled out. Religious or spiritual epiphany becomes inconceivable; matter is merely matter, unredeemed, yet strangely hollowed out, insufficient in itself. Without meaning, without transcendence, modern fantasy still functions as if meaning and transcendence were to be found. It uncovers mere absence and emptiness, yet it continues its quest for an absolute (Jackson, 158-9).

Kafkas *Forvandlingen* bliver for Jackson netop et eksempel på denne moderne fantastik der illustrerer meningsløsheden og tomheden i den moderne verden. Gregor Samsa bevæger sig fra liv til død, fra energi til entropi (*ibid.*, 159-61). En anden gren af det moderne fantastiske er, ifølge Jackson, den ekstremt selv-refleksive litteratur, "literature as manifestly unreal, as fabrication, as lie", metafiktion, repræsenteret ved forfattere som Borges, Calvino, John Barth og Kurt Vonnegut. Denne form for fantastik adskiller sig dog fra de øvrige ved ikke at tematisere et problematisk forhold til det virkelige men blot lege med irrelle

repræsentationer og selve det litterære sprog (*ibid.*, 164-5). Sproget bliver det eneste der forbinder disse tekster med virkeligheden (den empiriske og fiktive) og det eneste der gør at de kan betragtes som fantastiske og ikke vidunderlige. "Fantasy, then, has not disappeared, as Todorov's theory would claim, but it has assumed different forms" (*ibid.*, 165).

### 3.2.3. De vidunderlige genrer i det 20. århundrede

I takt med den fantastiske litteraturs metamorfose har en anden udvikling fundet sted. Det, vi har betegnet som den vidunderlige litteratur, og specielt science fiction og eventyr (i Tolkiensk snarere end i H.C. Andersensk forstand), har opnået en ganske betydelig succes på det litterære marked. I efterkrigsårene er betegnelsen *fantasy* efterhånden, også herhjemme, kommet til at betegne værker der, som Tolkiens, konstruerer et autonomt, lukket og fiktivt univers, oftest domineret af magi, drager og sværdkamp, understøttet af et eget, mere eller mindre originalt og konsistent, mytologisk system, og hvori det moralsk gode oftest triumferer over det onde (som i *Lord of the Rings*; Tolkien selv brugte navnet *faërie* om det magiske, fiktive univers (Tolkien, 14-5)). Specielt i 60erne voksede *fantasy* og science fictions popularitet voldsomt. Grunden hertil synes primært at være at disse former for fantastik giver læseren mulighed for en tiltrængt *virkelighedsflugt* til en velordnet og meningsfuld verden (Rabkin, 42-5). Hvis den empiriske verden synes absurd, tom og entropisk - hvilket ofte er blevet fremhævet i det tyvende århundrede, og hvilket Jacksons fantastiske litteratur netop gør os opmærksom på - stiger behovet for en flugt, hvad enten flugten så effektueres gennem religion, rusmidler eller romaner. I et århundrede der har været vidne til verdenskrige, våbenkapløb, Vietnam og Watergate (og, nok så vigtigt, et nærmest øjeblikkeligt *kendskab* til, om ikke *forståelse* af, disse begivenheder gennem massemedierne) er det ikke så sært at behovet for eskapisme er vokset støt, og at de vidunderlige genrer dermed i stigende grad er blevet salgbare. Jackson kritiserer *fantasy* og science fiction for denne eskapisme af ideologiske årsager:

Fantasies moving towards the realm of the 'marvellous' are the ones which have been tolerated and widely disseminated socially. A creation of secondary worlds through religious myth, faery, science fiction, uses 'legalized' methods - religion, magic, science - to establish other worlds, worlds which are *compensatory*, which fill up a lack, making up for an apprehension of actuality as disordered and insufficient ... Their romance base suggests that the universe is, ultimately, a self-regulating mechanism in which goodness, stability, order will eventually prevail. They serve to stabilize social order by minimizing the need for human intervention in this benevolently organized cosmic mechanism (Jackson, 173-4)

De vidunderlige genrer tjener det siddende regimes interesser ved at kompensere for mangler i det empiriske samfund og dermed afværge social uro.

Ifølge Jackson og Todorov foretager science fiction (ofte blot forkortet til SF) strukturelt set den samme konstruktion af et fiktivt univers som *fantasy*, selvom det tematiske indhold - robotter, rumskibe og *aliens* - er et andet. De slår således SF i hartkorn med *fantasy*, en kategorisering flere teoretikere, blandt dem Darko Suvin, ikke er enig i. Han karakteriserer SF som "*the literature of cognitive estrangement*" (Suvin, 4); *estrangement* fordi SF foregår på fremmede steder, *cognitive* fordi det er et krav at det postulerede udgangspunkt skal være *genkendeligt* som en mulig fremtidig (eller alternativt nutidig) tilstand, set med nutidige øjne, og dermed reflektere på vores empiriske virkelighed. Alle videnskabelige "ideal possibilities"



der ikke er logisk selvmodsigende kan bruges som udgangspunkt for SF og dets *novum*, også humanistiske videnskaber, da de også baserer sig på en videnskabelig metode. *Fantasy* baserer sig derimod på ikke-kognitiv, irrationel (pseudo)videnskab, hvilket gør at den, i modsætning til SF, ikke er kognitiv, ikke reflekterer på virkeligheden og forbliver formålsløs (*ibid.*, 66-8). Kingsley Amis' definition af SF nævner ligeledes som genrens *sine qua non* "some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin" (Amis, 18).<sup>11</sup>

Skønt teknologi således spiller en fremtrædende rolle i genren er de tekniske detaljer mindre vigtige end den rationelle, systematiske og videnskabelige måde hvorpå tilstedeværelsen af det fiktive *novum* og dets konsekvenser for hovedpersonerne fremstilles og undersøges. Det fiktive univers må på grund af tilstedeværelsen af dette *novum* nødvendigvis fremstilles som spatialt eller temporalt forskudt fra det empiriske univers men samtidig fremstå som en troværdig udvikling af tendenser eller tilstande i det empiriske.

Suvin adskiller altså SF fra de øvrige vidunderlige genrer idet han opfatter den som et potentielt instrument for samfundskritik. Der er da også den væsentlige forskel på SF og *fantasy* at førstnævnte netop, *qua sine rødder* i moderne videnskabelig tankegang, er tættere forbundet med det empiriske univers end sidstnævnte, der opererer ud fra sine egne, typisk magiske, "ground rules" (Rabkin, 36). Når talen falder på klassiske SF-tekster som f.eks. H.G. Wells' *The Time Machine* illustreres denne idé om SF som (natur)videnskabeligt funderet da også tydeligt. Genren opstod i sin nuværende form i slutningen af det 19. århundrede (med Jules Verne og Wells) og udviklede sig i en periode karakteriseret af stor videnskabstro (Parrinder 1979, 67). Hvor den fantastiske litteratur og *fantasy* altid har søgt sine temaer udenfor, eller i konfrontation med, den rationelle, empiriske sfære, i drømmeverdener og dæmonologi, tager SF traditionelt udgangspunkt i logik, i naturvidenskaberne, i den empiriske verden.

#### 3.2.4. *The New Wave* og "traditionens" genkomst

I efterkrigstiden kom SF dog atter tættere på *fantasy*. Historiske begivenheder som bl.a. udviklingen og brugen af atomvåben ødelagde i nogen grad tilliden til naturvidenskaberne og deres påståede forbedring af menneskets levevilkår. Indenfor SF medførte denne udvikling en nyorientering da det ikke længere var ønskværdigt ukritisk at skrive videnskabsforherligende og kulturoptimistisk fiktion (hvad Brian Aldiss kalder "power fantasy" (Aldiss, 252)).<sup>12</sup> SF blev i stigende grad optaget af de "bløde" videnskaber såsom antropologi og sociologi (Parrinder, 81), og af decideret *ikke*-videnskabelige emner som mystik og religion (Amis, 82-4; Parrinder 111). Naturvidenskaberne, der før havde haft en privilegeret position, blev nu ofte betragtet som blot endnu en forklaringsmodel på linie med andre (Berger og Luckmanns "symbolic universes", samlende overordnede verdensanskuelser (Berger og Luckmann, 113-4)); videnskabelige og religiøse ideer syntes mere kompatible end førhen (Parrinder, 117 og 127). Med andre ord kunne en SF-tekst pludselig beskæftige sig med et *novum* med rødder i pseudo-videnskaber eller helt udenfor videnskabens felt! Det var dog ikke blot desillusion med videnskaberne der frembragte denne nyudvikling. Yngre (og i første omgang britiske (*ibid.*, 199)) SF-forfattere følte et behov for at gøre op med genrens udslidte klicheer og søge at gøre op med SFs såkaldte "ghettomentalitet" og gøre den til en kritisk og akademisk acceptabel litteraturform (Johansen og Rønnev-Jessen, 73-91).

Denne opblødning af de skarpe grænser mellem SF og øvrige vidunderlige genrer som foregik fra midten af 60'erne til omkring midten af 70'erne kaldtes *the New Wave*; dens

væsentligste konsekvens var, med J.A. Sutherlands ord, at "science fiction has eroded as a self-evident category, to the point where either it, or allegiance to it, is routinely denied by those writers whom we associate with the genre" (Parrinder, 162). Isaac Asimov (en af genrens mest kendte præ-*New Wave*-forfattere) skrev i sit forord til en *Encyclopedia of Science Fiction*: "I suppose it is a measure of the richness of the field of science fiction that no two of its practitioners are liable to agree on even something as fundamental as its definition - or on the boundaries that encompass it" (Holdstock, 6);<sup>13</sup> og Christopher Priest skrev endda, noget defaitistisk, at "[t]he only completely reliable definition of science fiction is that anything *labelled* as science fiction *is* science fiction" (Parrinder, 187)!

Forfatterne i *the New Wave*, der med Rønnov-Jessens ord "turned away from outer space and concentrated their attention on *inner space*" (Johansen og Rønnov-Jessen, 86), søgte at udvide SF til at inkludere hvad der indtil da havde været *fantasy*-kendetegn (Aldiss betegner meget sigende SF som en subgenre til *fantasy* (Aldiss, 8)). En anden forskel mellem "ren" SF og *the New Wave* finder vi i spørgsmålet om stilistik. Karl Kroeber betragter SF som stilistisk konservativ. Fokus er på det fiktive *univers* (i bogstaveligste forstand) og ikke på det fiktive *medium*: "If [science fiction] becomes adventurous in manner it endangers its scientific standing. It cannot be hospitable to writers exuberantly adventurous with language" (Kroeber, 29). Men igen finder vi at *the New Wave* søgte at sætte sig ud over de traditionelle begrænsninger; dens forfattere "tried to combine relatively advanced literary techniques with the basic *entertainment value* inherent in the genre" (Johansen og Rønnov-Jessen, 86). Michael Moorcock, der redigerede *the New Waves* vigtigste organ, magasinet *New Worlds*, nævnte Burroughs, Borges og Kafka som stilistiske eksempler til efterfølgelse (*ibid.*, 80). Også her ser vi altså en forskel på "klassisk" SF og hvad *the New Wave* praktiserede.

"Traditionel" SF forsvandt naturligvis ikke fra den ene dag til den anden, og i midten af 1970erne fik den gammeldags *ray gun-and-monster*-SF en renæssance (Parrinder, 173-4), bl.a. med film som *Star Wars* (1977), hvorimod den mere eksperimenterende *New Wave* (der i høj grad udsprang af 60ernes *counter culture*) syntes på tilbagetog. At Kroeber i 1988 kunne reformulere Suvins oprindelige, skarpe, sondring mellem teknologi og fantasi (Kroeber, 10) antyder også at SF efter midten af 70erne er vendt tilbage til "de gode gamle dyder" fra før *the New Wave*, et indtryk der forstærkes af de senere års store interesse for klassisk SF i nye klæder.<sup>14</sup> I 1975 var det (jvf. Asimov og Priest) derimod ikke helt så let at trække den slags grænser.

Ved siden af de klassiske fantastiske genrer fandtes der altså i starten af 70erne en række genrer under fællesbetegnelsen "det vidunderlige"; genrer der var i konstant (og ofte polemisk) forandring. Hvis forskellene på traditionel science fiction, *New Wave*-ditto, *fantasy*, fantastisk litteratur og metafiktion udefra kunne synes små var de ikke desto mindre til stede i forskellige holdninger til tematik, stilistik og (indenfor litteraturteorien) værkernes sociale rolle.

### 3.3 Myte og allegori

Myte og allegori er ikke længere populære litterære genrer; det kan endda diskuteres hvorvidt myten overhovedet er litteratur. Begge former har i det affortryllede tyvende århundrede været betragtet som gammeldags. Alligevel forekommer det relevant at undersøge om *Grimus* kan betragtes som myte eller allegori da romanen i høj grad er inspireret af, og således bliver en kommentar til, klassiske mytiske og allegoriske tekster.

### 3.3.1. Myte: forklaring eller fortælling

Begrebet "myte" kan defineres på mange måder, alt efter hvorvidt ens indfaldsvinkel er antropologisk, historisk, naturvidenskabelig, filosofisk, psykoanalytisk eller litterær (Rosenstand 1997, 11-2). Ifølge den "klassiske" definition er myten en gammel form af det overnaturliges fortælling der, ved hjælp af symboler og metaforer, "fortæller om nogle 'oprindelige' begivenheder, dvs. begivenheder, som giver grundlaget for den nuværende situation, og som man derfor er indfanget af i denne situation" (Lübcke, 304) en fiktion der tjener til at forklare og legitimere tingenes tilstand, socialt, politisk eller religiøst - en Berger/Luckmannsk legitimationsstrategi. Myten er, set fra denne synsvinkel, ikke en litterær genre, idet dette krav om at myten skal være, om ikke absolut sand så i hvert fald et udtryk for en universel situation som den forlener med en begribelig mening, ikke er en litterær fordring. Populært sagt behøver man ikke at opfatte *Oliver Twist* som forklaring på samfundets eller menneskesjælens tilstand for at Dickens' roman kan fungere som roman (smlgn. Rosenstand 1982, 57 og Liberman, 10). Ikke desto mindre har myten en vigtig plads i litteraturhistorien. I det øjeblik den ikke længere har mytisk, eller religiøs, værdi får den, i sin egenskab af *fortælling*, værdi som litteratur. Northrop Frye karakteriserer således myten som stående overfor mimesis (Frye, 51), hvilket bringer myten ind i litteraturen under det, jeg ovenfor kaldte de vidunderlige genrer og altså alligevel åbner mulighed for en forståelse af myter som litteratur. I stedet for at forklare verdens tilstand eller legitimere en menneskeofring får myten nu status af f.eks. "en god historie" eller udtryk for nogle almenmenneskelige problemstillinger. For Frye er myten således litteraturens arnested, det første litterære *mode*. I myterne formuleres endvidere for første gang, og i deres klareste form, de universelle, almengyldige temaer der findes i al litteratur siden da. Dermed kan myten tjene som nøgle til at afkode og forklare senere litteratur (*ibid.*, 33-5 og 215). Skønt det mytiske materiale bliver forskudt (*displaced*) i senere litterære *modes*, og dermed kommer til udtryk på andre måder, er al senere litteratur grundlæggende stadig udtryk for de samme arketyper (*ibid.*, 136f). Myter fungerer altså som "råmateriale" for senere litteratur; i visse tilfælde meget direkte, hvad værker fra Spensers *Faerie Queene* til Rushdies *The Ground Beneath her Feet* er eksempler på. I Fryes forstand er disse værker ikke at betragte som myter - hans model omhandler udelukkende *antikke* myter (græske, bibelske, skandinaviske, m.m.), og det mytiske *mode* afløses snart af romance, mimesis og ironi.

Men mytebegrebet defineres ofte videre end hos Frye. Det er blevet almindeligt at tale om *moderne myter*, fra de såkaldte *urban legends* til myten om Jimi Hendrix. Og selvom ordets moderne bibetydning af løgn eller fordrejning ofte ligger til grund for nogle definitioner (som hos Roland Barthes, som har beskrevet myten som de borgerlige klassers instrument til at naturliggøre og dermed retfærdiggøre samfundets tilstand (Barthes, 254-6)), betragtes myter langt fra altid som en sandhedsfordrejende, odiøs fortælleform; snarere ses myteskabelsen som en nødvendig og uundgåelig aktivitet, en aktivitet som også moderne mennesker helt naturligt foretager for at skabe sammenhæng og mening i deres verden (Rosenstand 1997, 12).

Blandt Rosenstands tre moderne myteformer finder vi *kunstmyten*. Denne er en *forfattet* myte, skrevet af en enkelt forfatter "med den hensigt at gøre noget almenmenneskeligt håndgribeligt" og kan karakteriseres som en fortælling "der inddrager hvad Jungianere kalder *arketyper*" (*ibid.*, 13-4). Her er vi med andre ord tilbage ved Fryes idé om myten, men med den forskel at et moderne litterært værk også kan betragtes som en myte, som en forklaring på aspekter af vores tilværelse.<sup>15</sup> Rosenstand nævner *Star Wars* som eksempel på en moderne kunstmyte; i modsætning til klassiske myter er den skabt af en enkeltperson (eller

forholdsvist få personer) men opnår den samme brede appel som de klassiske myter. Den fungerer som forklaring og kommentar til samtiden eller moralsk rettesnor for mytens forbrugere.

I ordene "brede appel" kommer det *receptionshistoriske* aspekt, som Rosenstand ikke nævner, imidlertid ind i billedet. Ikke alle kunstværker bliver kunstmyter, og kun få litterære værker bliver det (for eksempel Orwells *Nineteen Eighty-Four* (som Rushdie har kaldt en moderne myte: *IH*, 97) eller Douglas Couplands *Generation X*). For at vende tilbage til Liberman er det stadig, for nye som for gamle myter, en betingelse at man *tror* på dem, at de vækker genklang, at man bruger dem som *myter* og ikke blot som fortællinger. *Grimus* kan, lige så vel som andre litterære værker, blive til en kunstmyte. Dens sigte er metafysisk, den beskæftiger sig med nogle af livets store spørgsmål, og dens temaer og persongalleri kan efter behag opfattes som arke- eller stereotypisk. Men den afgørende betingelse for kunstmytisk status er ikke et genreteknisk spørgsmål, men et receptionshistorisk. *Tekster* skabes af forfattere, men kun teksternes reception gør teksterne til *myter* (ligesom det kun er sam- og eftertidens interesse der har gjort *Star Wars* og Hendrix til myter). Troede, og tror, folk på *Grimus*? Dette bliver emnet for Kapitel 4. I mellemtiden kan vi konkludere at det er *muligt* at kalde bogen en myte - hvis man ellers går ud fra et moderne mytebegreb og accepterer bogens hændelser som forklaringer af træk ved den moderne verden.

### 3.3.2. Allegori: metafor, metonymi eller intertekst?

Hvis *Grimus* således opfattes som forklaring af verdens væsen ligger det lige for at karakterisere denne forklaring som *allegorisk*. Allegorien er en genre hvis tekster traditionelt defineres som tekster der siger ét, men (også) mener noget andet (eksempelvis Abrams, 2; Baldick, 5; og Frye, 90). I det omfang dette opfattes som allegoriens særkende må man give John Whitman ret i at allegori således blot med stor tydelighed anskueliggør et grundlæggende litterært og sprogligt faktum: at de sproglige tegn vi betjener os af i al menneskelig kommunikation refererer til hinanden, men også til en mening, eller genstand, udenfor sproget (Whitman 1-2). Er der ikke andre kendetegn ved allegori?

Allegoriens genrehistorie er plaget af ensidige definitioner der fokuserer på, og valoriserer, ét aspekt af allegorien og udelukker dets modsætning. Således udelukker Fryes definition af allegori (der opfatter allegori som en "direct though arbitrary relation between the allegorical trope and its object of reference") ifølge Deborah Madsen de kristne allegorier der er karakteriseret ved "a cross-textual, metonymic referentiality and semantic polyvalence" (Madsen, 130). Allegori har både en *metaforisk* og en *metonymisk* dimension, som Madsen (29-30) kalder hhv. *fable* og *figuralism*, en indbygget dobbelthed der har den konsekvens at historiske definitioner af allegori, idet de altid lægger vægt på ét aspekt af allegorien, bliver varierede men ikke komplette. Vores moderne forståelse af allegori lider for eksempel under den kunstige sondring mellem allegori og symbolisme der har præget den engelsksprogede litteratur og litteraturkritik siden romantikken. Symbolismen blev (bl.a. af Coleridge) opfattet som mystisk, *organisk* og transcendent, som det litterære *genius'* udsigelse af en eviggyldig sammenhæng og enhed. Allegorien blev derimod betragtet som en arbitrær, metaforisk og *mekanisk* kobling af idé med udtryk (*ibid.*, 112 og 121). Denne opfattelse ligger sandsynligvis til grund for det faktum at allegorien opfattes som umoderne i dag (smlgn. Bukdahl, 79): dens historiske anvendelse i religiøse sammenhænge og dens ry for at være mekanistisk og unuanceret (et indtryk der vel nok også skyldes lidet subtile allegorier såsom Bunyans *The Pilgrim's Progress!*) gør den lidet attraktiv i et stærkt verdsliggjort samfund der, ironisk nok,

stadig (bevidst eller ubevidst) ofte bedømmer kunstværker ud fra romantisk-mystiske (eller, om man vil, nykritiske) forestillinger om værkets *organiske* enhed.

Men hvad kan man så, ifølge Madsen, sige generelt om allegori, hvis dens konkrete narrative strategier ændres til ukendelighed med de litteratur- og samfundshistoriske perioder? "The status of narrative allegory as interpretation cannot be too strongly stressed. Perhaps allegories would be more accurately termed *intertexts* than texts" (Madsen, 91). Allegorier fortolker eller genfortolker kanoniske værker i deres kulturkreds, fra *Odysseen* til Bibelen. Førhen var formålet, som i *The Faerie Queene* eller *The Pilgrim's Progress*, at fortolke kildeteksten på en måde der fremstillede en religiøs eller politisk sandhed og således gav en fornemmelse af historisk og religiøs kontinuitet mellem, for eksempel, det Nye Testaments Israel og 1600-tallets England. Omkring romantikken ændrede denne opfattelse af historisk kontinuitet sig imidlertid; den moderne periodes fornemmelse af distance mellem fortid og nutid, ideen om at fortiden ikke var tilgængelig, eller forståelig, for nutidig betragtning, vandt indpas - og allegori blev, i stedet for en måde at forbinde for- og nutid på, "a way of registering the absences that characterize the modern world" (*ibid.*, 109-10). Med Fryes idé om det ironiske som den moderne litteraturs grundlæggende særkende i baghovedet kan man udbygge Madsens betragtninger og karakterisere moderne allegori som i stigende grad parodisk, satirisk eller ironisk. Ligesom Jacksons fantastiske peger den på et fravær i det moderne, et fravær der bliver tydeliggjort idet man sammenholder det moderne med en kildetekst.

Madsens definition af allegori kommer funktionelt meget tæt på Jacksons idé om det fantastiske, et slægtskab der ikke virker usandsynligt når man erindrer hvor ofte fantastiske tekster (til Todorovs store fortrydelse) er blevet udlagt som allegori. *Grimus* kan meget vel, ud fra Madsens betragtninger, klassificeres som allegori: bogen kan, som nævnt i Kapitel 2, betragtes som kommentar til (og opgør med) ideer om mystisk, åndelig frelse og enhed med det guddommelige, som (post)moderne korrektiv til Farid-ud-din 'Attâr og Dante Alighieri. Dens apokalyptiske slutning udpeger et fravær i forhold til de transcendentale forgængere, et tomrum hvor tidligere tiders guddommelige *transcendental signified* havde haft sin plads. Samtidig må man også erkende at *Grimus*, både set ud fra Madsens og mere traditionelle definitioner af allegori, er en problematisk allegori. At den "siger noget andet end det, den siger" er ikke svært at påpege, men præcist *hvad* er det? Dette kan siges at være et generelt problem for allegorien: i det omfang den slører sin didaktiske eller intertekstlige dagsorden med litterære teknikker, eller refererer til mere end ét sagforhold udenfor teksten, risikerer den at blive misfortolket, eller endda underkendt som allegori. *The Pilgrim's Progress*, Orwells *Animal Farm* og Rushdies *Shame* er alle effektive som (religiøse eller politiske) allegorier fordi de uden tøven udpeger målet for deres allegori. *Grimus* fungerer som allegori (ifølge Whitman har den svært ved *ikke* at gøre det), men over hvad? Romanens receptions historie vil vise i hvilken grad bogens allegoriske potentiale er blevet realiseret, og hvordan.

### 3.4 Genrespecifikke signaler i *Grimus*

Problemet angående *Grimus'* genremæssige tilhørsforhold centrerer sig om spørgsmålet om det fantastiske og det vidunderlige. Det er ikke vores opgave her at levere endegyldige svar men derimod at redegøre for romanens meningspotentiale, de signaler romanen sender som har formet dens receptions historie.

Romanen starter relativt realistisk, omend idiosynkratisk; der kunne meget vel være en Calf Island et sted i det empiriske univers, og Virgil Jones' navne for ugens dage er afledt af historiske navne. Men allerede på bogens anden side refereres der til "a hole in the sea", det hav der ikke længere helt er Middelhavet (*G*, 12). Her foretager *Grimus* et ryk mod det fantastiske. Umiddelbart efter er der en reference til katolicismen; båndene til en virkelig verden er der endnu, men hullet i havet har introduceret en ontologisk usikkerhed som siden forstærkes. På side 15 introduceres således den vekslen mellem første og tredje person der løber igennem hele bogen. Den stabilitet i fortællersynsvinkel vi oftest forventer af realistisk (og for den sags skyld megen vidunderlig) litteratur er ikke til stede i *Grimus*. Geografisk og tidsligt bliver romanen også hurtigt udefinerbar. Da Flapping Eagle beskriver sin opvækst på et plateau beliggende i "what is, I believe, still known as the United States, or, colloquially, Amerindia" (*ibid.*, 16) og siden beskriver byen Phoenix som opstået af asken af en meget større forgænger (*ibid.*, 26) bliver det svært at placere handlingen i tid og rum. Foregår bogen i en fjern fremtid? Hvorfor så det lave teknologiniveau (intetsteds i bogen er der referencer til nogen form for avanceret teknologi, undtagen den *Conceptual Technology* der er så vigtig for handlingen, men som trækker lige så meget på filosofi og *fantasy*)? Foregår den i en slags post-holocaust-verden? Spørgsmålene forbliver ubesvarede, og ubestemmeligheden øges af Flapping Eagles lange rejser; da han når til Calf Island har han således været undervejs i over 700 år, et tidsperspektiv der er så langt at det til en vis grad mister sin betydning, specielt da Flapping Eagle ikke ændrer sig undervejs ("*And after a while, he realized he had learnt nothing at all*"; *ibid.*, 37).

Disse "destabiliserende" elementer trækker altså *Grimus* i retning af det fantastiske, men hvor langt? Vagheden m.h.t. tid og rum eksemplificerer Jacksons idé om det fantastiske verden som "bleak, empty, *indeterminate* landscapes" (Jackson, 42; min kursivering), men romanen trækker kraftigt videre i retning af det vidunderlige, og vi er under alle omstændigheder langt fra Todorovs første konstitutive betingelse for et fantastisk værk: at den fiktive verden skal være genkendeligt virkelighedstro. Sispys magiske eliksirer (*G*, 19-21) introducerer for alvor magien i handlingen, og da Virgil Jones forklarer Flapping Eagle sandheden om dimensionerne, verdens struktur og konsekvenserne heraf (*ibid.*, 60-7) opfylder bogens verden Rabkins (og Suvins) krav til et vidunderligt univers: verden er underlagt sine egne naturlove, baseret på romanens *novum*, gennemført med komplet logisk kohærens og på væsentlige punkter en total modsætning til vores normale "spilleregler." Da gorferne introduceres (*ibid.*, 77ff) leger bogen endda mere åbenlyst med de science fiction-konventioner Rushdie har talt om (konventioner der i parentes bemærket smager mest af *New Wave-science fiction*). Hele historien om Flapping Eagles kamp mod Dimensionsfeberen (*ibid.*, 77-125) er et veritabelt katalog af *fantasy*- og science fiction-elementer: surrelle landskaber, indre og ydre dimensioner, *alien*-kulturer, telepati og fremmedartede videnskaber og filosofier udgør tilsammen en passage hvori alle realistiske konventioner er tilsidesat til fordel for uhæmmet opfindsomhed og fantastik. Mod slutningen af første del, Times Present, vender vi tilbage til en mere afdæmpet fortællestil, hvorefter bogen koncentrerer sig om mysteriet om Calf Island og Flapping Eagles tilstedeværelse på øen, et klassisk trekantsdrama og endelig rejsens ende hos *Grimus* og øens undergang. De fantastiske elementer er dog fortsat til stede, bl.a. i form af de *blinks* der signalerer øens ustabilitet. Gorfen Koax, der som olympisk tilskuer følger resten af handlingen, leverer et metafiktivt perspektiv på teksten: ideen om Calf Island som et anagram, en Orden der skal fuldendes, en ligning der skal gå op (*ibid.*, 80, 248, 315 og 319), fungerer som et sidetema hele vejen igennem bogen; et sidetema der hænger sammen med romanens *novum* og grundlæggende struktur og derfor alligevel er ganske centralt - og til listen over *Grimus'* mulige genremæssige tilhørsforhold følger den

specielle selvrefleksive, metalitterære romanform som bl.a. Calvino, Borges og Barth står som eksponenter for.

Til støtte for argumentet for *Grimus* som fantastisk litteratur kan fremhæves de ekkoer af den virkelige verden der giver genlyd i bogen; sted- og personnavne samt referencer til virkelige religioner, mytologier og litterære værker. Romanen er ganske vist placeret i et antal paralleldimensioner, men det er dimensioner der så at sige er kaleidoskopiske ændringer af, og baseret på, elementer af vores egen verden. Bogen bringer således den virkelige og fiktive verden i konfrontation, en konfrontation som bogen endda tematiserer med sin idé om dimensionerne og almindelige menneskers xenofobiske reaktion på deres eksistens. Bogen kan desuden karakteriseres som menippæisk satire, som vi har karakteriseret som en form af den fantastiske litteratur; dens kombination af spirituelle og yderst verdslige værdier, dens modstilling af Grimus' asketiske idealisme med O'Tooles, Peckenpaws og Jocasas dekadente kropslighed, indskriver den i en Bakhtinsk tradition af værker der søger efter sandhed i det høje og lave.

Til støtte for argumentet for *Grimus* som hørende under de vidunderlige genrer kan anføres følgende: skønt den refererer til den virkelige verden er disse referencer få og flygtige. Romanen kan siges at være en Suvinsk *extrapolation* af elementer i vores samtid, en forskydning der placerer handlingen i et antal autonome, fiktive universer. Det kan desuden anføres at de "virkelige" sted- og personnavne i bogen ikke giver anledning til at tro, og tvivle på, at der er tale om en helt eller delvist virkelig verden, hvilket ville have kvalificeret bogen som en Todorovsk fantastisk roman. *Grimus* læner sig op ad en vidunderlig tradition med sin uvirkelige atmosfære.

*Grimus* kan opfattes som fantastisk litteratur, allegori, *New Wave* science fiction, myte, *fantasy* eller menippæisk satire stort set efter behag og fortolkningsvinkel. Det er signifikant at det ikke er helt let at afgøre om bogen skal rubriceres under fantastisk eller vidunderlig litteratur. Der kan argumenteres fornuftigt for begge dele. Ligesom det afhang meget af ens vægtning af kildeteksternes vigtighed om man ville opfatte *Grimus* som religion, socialkritik, science fiction eller noget helt fjerde kommer ens opfattelse af bogens genremæssige tilhørsforhold til at afhænge af hvilke genremæssige signaler man lægger vægt på; for bogen udsender mange forskellige. *Grimus'* væld af forskellige stilarter rejser også spørgsmålet om hvor "seriøst" bogen skal tages; er bogen en science fiction- eller *fantasy*-roman eller et stykke "lødig" litteratur? Der er en tydeligt eksperimenterende og omskiftelig tone i Rushdies sprog - fra åbningsepisodens ironisk-pompøse fortællestil over den episke beretning om Flapping Eagles hundredårige sørejse (*ibid.*, 35-7) til Dolores O'Tooles og Virgil Jones' indre monologer (*ibid.*, 67-9 og 116-7). Modernismens formelle eksperimenter overføres her til en fantastisk eller vidunderlig tematik. Dette er helt i tråd med *the New Waves* æstetiske målsætninger men gør, jvf. Kroeber, bogen problematisk som science fiction. Og lægger man vægten på *Grimus* som lødig litteratur kommer man let i konflikt med dens fantastiske og (især) menippæiske elementer.

Det spørgsmål jeg stillede i slutningen af forrige kapitel er altså nu besvaret: *Grimus'* genremæssige tilhørsforhold er, ligesom dens kildetekster, karakteriseret af stor multiplicitet. Romanens meningspotentiale er yderst bredt; den kan beskrives som tilhørende mange forskellige litterære traditioner, alt afhængig af hvem der læser den. Men dens vaklen mellem forskellige (omend nært beslægtede) kilder og genrer kan meget vel vise sig at være en hæmsko for forståelsen af bogen; som før nævnt kan et nyt litterært værk, ved hele tiden at modarbejde læserens forventninger, yde ham så stor modstand at det vil tage lang tid at forstå

bogen (Jauss, 26 og 35). Hvad dét betyder for bogens umiddelbare reception bliver emnet for det kommende kapitel.



# KAPITEL 4: GRIMUS' RECEPTIONSHISTORIE

## 4.1 Forventningshorisonten i England, 1975

### 4.1.1. Konsensus og fragmentering: samfundshistoriske fakta

Forventningshorisonten er, som jeg nævnte i Kapitel 1, et socialt fænomen. Hvordan man tackler et nyt litterært værk afhænger også af tidligere og samtidige sociale omstændigheder, af den sociale *kontekst*. I en rekonstruktion af forventningshorisonten er det derfor nødvendigt at starte med en vurdering af relevante sociale faktorer der kan have haft indflydelse på de forventninger *Grimus* blev mødt med i 1975.

England var ved 2. Verdenskrigs afslutning både politisk og kulturelt præget af en forestilling om muligheden for at opnå *konsensus*. Ideen om at England, efter århundreders høj klassebevidsthed og tydelig social lagdeling, kunne være på vej til at blive et forenet, egalitært samfund var udbredt:

After the war, it seemed for a while at least as if egalitarian philosophies might effect fundamental changes in the structure of society; while the stimulus provided by the war to the national organization of the arts, and the arrival of the classless medium of television, seemed to hold out some promise for the radical dream of a 'common culture.' (Kumar i Ford, 15).

Den politiske konsensus-tanke blev hjulpet godt på vej af det økonomiske opsving i 50erne og 60erne, en periode hvor den materielle velstand var større for flere mennesker end nogensinde før, og hvor der af samme grund ikke var nogen alvorlige politiske eller sociale kriser. I kølvandet på hvad der lignede en *økonomisk* demokratisering fulgte forsøg på en *kulturel*. Kultur blev set som en nødvendighed for det moderne menneske, en holdning der førte til introduktionen af institutionaliseret kultur støtte, administreret af det nystiftede Arts Council. Massemedierne (specielt TV der spillede "a useful social role in introducing the nation to itself" (Morgan, 171)) muliggjorde for første gang i historien en effektiv distribution af såvel populær som elitær kultur.

Det er imidlertid meget tvivlsomt hvorvidt denne sociale og kulturelle konsensus nogensinde kom til at eksistere. På trods af velfærdsstatens reformer var de fundamentale økonomiske forhold stort set uændrede, og sociale strukturer fra før efterkrigstidens reformer overlevede stadig i bedste velgående. Massemedier, økonomisk opsving og forbedret uddannelse havde skabt det moderne massesamfund, men dette var ikke den homogene størrelse som det ofte gøres til. Nok kørte folk nu i de samme biler, så på de samme fjernsyn og tog på de samme charterferier, men til trods for denne nationale (og til en vis grad overfladiske) kultur eksisterede de regionale, sociale og uddannelsesmæssige forskelle stadig. Et massemarked medfører ikke nødvendigvis en *massekultur*; i hvert fald ikke på *bekostning* af disse forskelle.

I stedet for konsensus er det mere realistisk at tale om en stigende grad af social og kulturel *fragmentering*. Og da landet i slutningen af 60erne og begyndelsen af 70erne blev ramt af økonomisk stagnation, dalende vækst og stigende arbejdsløshed kom disse forskelle op til overfladen. Mange af velfærdsstatens programmer viste sig nu ikke at have haft den ønskede

effekt; især var uddannelsesreformerne i nogen grad utilstrækkelige. Klassebevidstheden og de sociale forskelle, som man havde troet udryddet, eksisterede stadig. Forskellene blev i nogen grad forstærket af den *holdningsændring* der var en del af arven fra 60'erne: regering, politi og arbejdsgivere kunne ikke længere forvente nogen automatisk respekt for deres påståede autoritet. I de tidlige 70'ere var drømmen om konsensus altså blevet afløst af en fragmenteret virkelighed præget af stadigt stigende radikaliserings, hvor der ikke var nogen udbredt forestilling om fælles sag og værdier, en mangel der også (og måske især) kunne observeres på bogmarkedet.

#### 4.1.2. Det segmenterede bogmarked: en udfordring til Jauss?

Massemarkedets fremkomst i efterkrigsårene medførte ændringer i bogmarkedet. Tidligere havde dette været tæt forbundet med borgerskabet og dets litterære interesser; det havde været karakteriseret af forholdsvist få udgivelser, små oplag og en litterær cirkel hvori forfattere, kritikere og læsere i en vis udstrækning kendte og kunne påvirke hinanden (Gedin i Ford, 407-8). Med en stærkt forøget læserskare øgedes imidlertid behovet for læsestof, og især for *let* læsestof; kriminal- og lægeromaner, science fiction, etc. Bogmarkedet, der før var tæt knyttet til en borgerlig *leisure culture*, blev ifølge Per Gedin polariseret i et *smalt* marked for "seriøs" litteratur og det økonomisk langt mere givtige *massemarked* for "populær" litteratur (*ibid.*, 413). På massemarkedet er profit hovedmotivationen bag udgivelsen af bøger; litteraturkritik har kun sjældent afgørende indflydelse på en bogs salgstal; og effektiv markedsføring (herunder bevidst anvendelse af filmatisering, litterære priser og anden *hype*) bliver vigtig for at nå målet - "bestsellerdom" (*ibid.*, 416 og 412). Det såkaldt smalle marked er den tidligere borgerlige litteraturkulturs arvtager; her er der stadig tætte forbindelser mellem forfatter, kritiker og læser, bl.a. igennem specialiserede litteraturtidsskrifter. Her er hovedkriteriet bag udgivelsen af nye værker ikke primært en forventning om profit, men en forestilling om litterær kvalitet.

Gedins polariseringsmodel beskriver bogmarkedets økonomiske karakter i 1970'erne ganske overbevisende. I økonomisk forstand giver det god mening at dele markedet op i et massemarked med store oplag og ditto salgstal og et mindre, såkaldt "smalt", marked. Men hvis man anskuer det fra en *genremæssig* synsvinkel skal Gedins homogene massemarked således forstås som omfattende alt fra spion- og detektivromaner over sex- og lægeromaner til science fiction og *fantasy*, en kategorisering der kun kan forsvares hvis man underkender generernes indbyrdes forskelle. Dette fører til et forsimplet billede af udgivelsernes *litterære* karakter. Som jeg viste i Kapitel 3 er forskellene på eksempelvis *New Wave*-science fiction, gammeldags *ray gun and monster*-science fiction og forskellige former for *fantasy* større end en afvisning af disse genrer som generisk *pulp fiction* lader ane. De genremæssige kriterier der fører til en bogs succes som detektivroman er ikke identiske med de kriterier der skaber en science fiction-salgssucces. Man må derfor ikke blot antage at der eksisterer forskellige bedømmelseskriterier i det "smalle" marked og massemarkedet, men også at "massemarkedet", i genremæssig forstand, er en misvisende, samlende betegnelse for en meget divers klynge af litterære kvalitetskriterier, omend disse ofte er blevet afvist af det litterære *establishment*. Fremkomsten af *paperback*-udgaver af "seriøs" litteratur tjener desuden til at problematisere Gedins opdeling; hvis der også i et profitorienteret massemarked findes smal litteratur, eller kvalitetslitteratur, bliver grænsen mellem det brede og smalle marked, i genremæssig forstand, yderligere problematisk.

I denne forbindelse, hvor det drejer sig om litterære kvalitetskriterier og ikke økonomiske forhold, er vi derfor bedre tjent med at opfatte hele bogmarkedet, ikke blot som polariseret,

men som stærkt *segmenteret*. Markedet rummer mange, vidt forskellige, kvalitetskriterier, fra Calvino til cowboyromaner. Denne opfattelse nødvendiggør visse overvejelser i forbindelse med den receptionshistoriske teori og praksis. Man bemærker parallellen mellem Gedins beskrivelse af det borgerlige litterære markeds mekanismer og Jauss' omtale af den selvsamme treenighed af forfatter, læser og kritiker som den afgørende faktor i et værks reception (Jauss, 21). Hvorledes påvirkes Jauss' teori af eksistensen af et moderne, segmenteret bogmarked hvor fraværet af et fælles litterært sprog og en fælles referenceramme (Ford, 410) har resulteret i en høj grad af specialisering og heterogenitet? Er det stadig muligt at betragte forventningshorisonten som et socialt fænomen når der ikke længere kan være tale om "common culture"? Jauss' model, som han selv anvender på den historiske reception af Baudelaires "Spleen II" (Jauss, 139-85), og dermed på en tekst fra ovennævnte litterære borgerskabs glansperiode, synes umiddelbart at fungere bedre i forbindelse med forståelsen af en borgerlig litteraturkultur. *Grimus* appellerer, som vi har set, til adskillige forskellige læsninger, "massekulturelle" såvel som "smalle", og sætter sig derved på tværs af flere skel i bogmarkedet. Kan en sådan splittelse stadig begribes indenfor rammerne af en teori der passer bedst til et forholdsvist lukket, hermeneutisk system af forfatter, kritiker og læser? Bliver forestillingen om forventningshorisonten ikke ubrugeligt bred?

Løsningen består i at erindre at formålet med manøvren er at vurdere en romans reception, herunder hvorvidt bogen er banebrydende eller ej og på hvilken måde. *Alle* litterære forventninger til et nyt stykke litteratur, det være sig ridderromance eller *roman à clef*, er derfor vigtige, da det kun er med henvisning til præ-eksisterende litterære forventninger at man kan vurdere et nyt værks status, og da denne vurdering, for at opnå størst mulig præcision, må foregå på baggrund af det bredest mulige spektrum af litterære ideer. (Man erindrer Isers kommentar om at det kun er med kendskab til genrekonventioner at man kan vurdere et nyt værks karakter.) Derfor er der ingen vej udenom den brede forventningshorisont. At *Grimus* udkom i en tid hvor der var mange modstridende ideer om litterær kvalitet er der intet nyt i; der har til enhver tid været dominerende litteraturopfattelser og værker der stred imod den litteraturkritiske ortodoksi, og sidenhen var medvirkende til at ændre denne. Har det nogensinde været muligt at tale om én, fælles social forventningshorisont i betydningen "fælles litterære værdinormer der gælder for alle lag og grupper i samfundet"? Næppe.

Forventningshorisonten skal opfattes som den totale sum af al litterær erfaring og viden på et givet tidspunkt; læserens *individuelle* forventninger til et værk opererer indenfor denne horisont, påvirkes af den og påvirker den. Ved at kortlægge mængden af litterære kvalitetskriterier, og ved at undersøge hvilke af dem der eventuelt kan have været dominerende på et givet tidspunkt, kan man rekonstruere denne forventningshorisont, og dermed observere hvordan et givet værk forholder sig til den, hvorved man endvidere bliver i stand til at dømme om værkets æstetiske værdi. Brede i horisonten er ikke i den forbindelse et handicap, men et uundgåeligt karaktertræk.

Blandt de fakta vi skal inddrage i vores kortlægning af forventningshorisonten i 1975 er bogmarkedets natur og de forskellige genredefinitioner jeg opstillede i Kapitel 3. For at tegne et billede af horisonten mangler vi dog stadig at redegøre for en litteraturkritisk strømning der meget vel kan have været dominerende i 1975. Vi har behandlet de fantastiske alternativer til realismen men har endnu ikke vurderet *selve realismens status i efterkrigstidens England*, en status der har nogen betydning for *Grimus'* umiddelbare reception.

### 4.1.3. Realismens dominans

Den engelske romans historie i efterkrigstiden er karakteriseret af mange forskellige strømninger. Der synes at være generel enighed om at formen generelt ikke har levet op til de standarder der blev sat af James Joyce, D.H. Lawrence og Virginia Woolf i modernismens guldalder (se f.eks. Holloway og Phelps i Ford, 124 og 417). I respons til hvad mange så som efterkrigstidens usikkerhed, *lost bearings* og absurditet greb forfatterne til en række forskellige strategier. John Holloway nævner blandt andre anvendelsen af fantastik (primært som allegori over krigsårenes rædsler og totalitære tendenser i det moderne samfund (*ibid.*, 99ff)); og lingvistiske eller metalitterære eksperimenter (*ibid.*, 119ff) med det formål at gøre op med traditionelle forestillinger om litterær realisme.

Holloways beskrivelse af denne sidste litterære strategi røber hans kritiske standpunkt. Han modstiller disse radikale sproglige eksperimenter med mere traditionelle former og gør det klart for læseren hvad han foretrækker: de uendelige ordspil er "self-sealing" og efterlader "a certain feeling of triviality, a peripheral quality in respect of values", og videre: "The other matter to consider is how an insistence on ostentatiously dismissing traditional values as empty, can in the end obliterate all sense of value whatever" (*ibid.*, 122). Som modsætning hertil fremhæves Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1968) for sin kombination af "linguistic brilliance with hauntingly yet richly topical reference back to 'reality'" (*ibid.*, 123). Virkeligheden sættes ganske vist i anførelsestegn, men at Holloway foretrækker litteratur der re-præsenterer denne virkelighed og dens værdier, som er *realistisk*, er åbenlyst. Han omtaler endda science fiction som en "para-literary" form (*ibid.*) og distancerer sig dermed også fra de vidunderlige genrer (som defineret i Kapitel 3). Et vist mål af *verisimilitude* er, ifølge Holloway, ønskværdigt i fiktion; og hans hyppige anvendelse af ordet *value* antyder en forestilling om en art *moralsk* forpligtelse for litteraturen.

Denne afstandtagen til både selvrefleksive litterære eksperimenter og fantastisk abstraktion, og en tilbagevenden til realismen, karakteriserede hvad George Watson kalder efterkrigstidens *new novel*: "The new novel was rootedly ordinary, and the refined reflections of a Mrs Dalloway walking down Bond Street, for example, or the fantastic world of Tolkien's Frodo, are equally alien to it" (Watson, 66). I efterkrigsårene vendte den engelske litteratur i stigende grad blikket bort fra udenlandske inspirationer og blev karakteriseret af en stigende grad af kulturel isolationisme og introspektion (Ford, 77). Den "nye roman" (der snarere skal ses som genoptagelsen af en realistisk tradition der har rødder i 1600-tallet (Watson, 92)) var blandt andet et nationalsindet opgør med modernismens internationalistiske prætentioner; den modernisme der aldrig helt var blevet naturaliseret i England (de fleste af dens prominente skikkelser, f.eks. Joyce, Eliot, Pound og Conrad, var udlændinge; *ibid.*, 68). Desuden blev modernismens epistemologiske skepsis, dens tvivl på muligheden af at vide noget med sikkerhed om ens omverden og fortid, set som utilfredsstillende. Litteraturen ses atter i *the new novel* som værende i stand til at beskrive sin omverden og fortid; en beskrivelse der nærmest har karakter af en moralsk pligt:

The new novel ... is not for the squeamish, but equally it is not for the merely despairing. It entertains the possibility of amelioration and even of cure ... [Amis, Golding og Murdoch, typiske *new novel*-forfattere] believe the world can be made better, and that literature can help to make it so (*ibid.*, 74-5).

Med andre ord: farvel til steril abstraktion og amoralsk spekulation.

Watson antyder som nævnt at realismen er en gammel engelsk tradition; ydermere opfattes den som jordbunden, ærlig og ligefrem: "Realism, though humanly exacting, is technically what comes naturally. The analysis of a remembered life, after all, or of the life around one, is continuous with living itself" (*ibid.*, 92). Det er fristende at se denne anti-akademiske reaktion på modernismens abstraktion og elitære verdenssyn som en tilbagevenden til noget fundamentalt i den engelske selvforståelse. Man erindrer Orwells generaliserende karakteristik: "[A]s Europeans go, the English are not intellectual. They have a horror of abstract thought, they feel no need for any philosophy or systematic 'world-view'" (Orwell, 180). Kingsley Amis' *Lucky Jim*, et af Watsons paradigmatisk eksempler på *the new novel*, tager da også form af én lang rynke på næsen ad det akademiske *establishment*. Det er således bemærkelsesværdigt at sådanne romaner ofte er blevet skrevet af meget højtuddannede kunstnere; de fleste af de forfattere Watson nævner er universitetsuddannede, eller endda -ansatte; holdningen synes nærmest at være, at det er i orden at være *intelligent*, men ikke overdrevent *intellektuel*!

I de oprørske og eksperimenterende 60ere og 70ere blev realismen udfordret og undergravet af andre litterære ideologier. Fantastiske og postmodernistiske litteraturformer søgte andre veje end den etablerede realisme. Men som litterær - og, hvad der er nok så vigtigt, *kritisk* - hovedstrømning synes realismen stadig at have været dominerende indenfor de "seriøse" segmenter af bogmarkedet (smlgn. Appendix A).

#### 4.1.4. Forventningshorisonten i 1975

Hvad kan man så sige om det litterære klima, *Grimus* skulle vurderes imod i 1975? Det litterære markeds primære karakteristikum synes at være dets *bredde*, eller *segmentering*. Konsensus-samfundet var blevet fragmenteret, hvis det da nogensinde virkelig havde eksisteret; og bogmarkedet var ligeledes delt op i et væld af segmenter med forskellige holdninger til hvad der var "god" litteratur.

Denne segmentering er periodens vigtigste karaktertræk og har stor betydning for litterær succes og fiasko. Det er nødvendigt at overveje hvilket segment af bogmarkedet man skal stile sit produkt til: de forskellige segmenters kriterier for litterær kvalitet ligner ikke nødvendigvis hinanden. Men denne myriade af forskellige litterære kvalitetskriterier betyder ikke nødvendigvis større tolerance for romaner der, som *Grimus*, appellerer til, og indeholder elementer af, flere segmenter. En konsekvens af mangelen på fælles værdier er jo, at litterære kvalitetskriterier ikke automatisk kan antages at have gyldighed på tværs af segmenterne. I ét segment, det litteraturkritiske *establishment*, var realismen den dominerende litterære og kritiske ideologi; sproglige eksperimenter og ekskursioner udi *fantasy* blev her kun gouteret i det omfang disse elementer indgik i en moralsk, mimetisk form der var sig sine forpligtelser overfor samfundet og dets værdier bevidst. I et andet segment var *New Wave*-science fiction og *fantasy* populære som aldrig før, og forestillinger om realisme forekom kritikere med sådanne sympatier gammeldags og utilstrækkelige. Billedet kompliceres af at de faste grænser mellem genrerne, og dermed segmenterne, ændrede sig med stor hast. Inspiration og påvirkning på tværs af genrerne var medvirkende til at ændre de stive genredistinktioner (smlgn. for eksempel Asimov og Priests opgivende forsøg på at definere science fiction i Kapitel 3), men nye værker blev stadig vurderet ud fra præ-eksisterende litterære forventninger. I det omfang sådanne værker forsøger at flytte genregrensene vil de i et vist omfang være åbne for kritik - et faktum der i dén grad illustreres af *Grimus'* tidligste receptionshistorie.

## 4.2 1970erne: genrekritik

### 4.2.1. England, 1975: et brud med horisonten

*Grimus* udkom i England i februar 1975 til en temmeligt negativ omtale. Bogen fik kun én god anmeldelse; resten var dårlige i en grad der var usædvanlig for anmeldelser af debutromaner (se Liz Calders kommentar, Appendix A). Anmeldelserne beskæftigede sig alle med tre emner: Rushdies stil, *Grimus'* genre-mæssige tilhørsforhold og bogens tema. Om stilen skrev Robert Nye: "[Rushdie] jazzes about with his material, desperate to hold the reader's interest, or perhaps his own, piling up jokes and japes and little verbal castles made of intellectual candyfloss" (Nye). Denne nedsættende tone finder vi også hos Peter Tinniswood der beskrev stilen som "gaudy feathers" ((Tinniswood) inspireret af Brian Aldiss' vending "prose as plumage" på bogens smudsbind; se Appendix B); og David Wilson (hvis anmeldelse ellers var mindre besk end Nyes og Tinniswoods) beskrev *Grimus* som en "dryly entertaining intellectual conceit" (Wilson). Anmelderne registrerede bogens mange genrer men var uenige om hvorledes den skulle rubriceres genre-mæssigt; mest negativ var Tinniswood ("But what has he achieved? A modern Pilgrim's Progress? A knockabout Odyssey? A Sci Fi bumper fun book? I do not know. I am baffled"). Wilson kaldte bogen "a convoluted fable about the human condition" der lækker over i både science fiction og politisk satire; og Isabel Quigly, *Grimus'* dengang eneste positive kritiker, beskrev bogen som "fantasy ... one of those outsize epics that have become familiar, a mixture of SF and folktale, past and future, primitive and present-day cool" og videre: at bogen er en allegori, et "metaphysical blueprint" (Quigly). Hvad bogen handlede om var kritikerne ligeledes ikke enige om; Quiglys "conjuring ... of an alternative society" og Wilsons "fable of the human condition" stod overfor Nyes "gaping lack of substance ... The point is in the pointlessness."

I ingen af anmeldelserne var der nogen omtale af *Grimus'* kilder, og dermed mulighed for et mere nuanceret syn på Rushdies målsætning. Ligeledes var de spredte tilløb til at kategorisere romanen som allegori (eller, som hos Wilson, "global metaphor"), fabel eller metafysik ikke gennemførte. Quigly antydede at det der "tæller" i *Grimus* er "the conviction and richness of the allegory, its point and relevance to other things, the degree of feeling it arouses, of truth it suggests", men hun undlod at specificere *hvilken* sandhed det var bogen havde udtrykt for hende. Wilsons endelige dom over bogen ("an elaborate statement of the obvious decked out in the mannerisms of Oxford philosophy") sagde heller ikke noget om *hvad* det var, der var så åbenlyst at det nærmest ikke var værd at skrive en roman om det.

Tinniswoods roser til to andre forfattere i samme artikel som hans omtale af *Grimus* er instruktive. Begge blev prist for deres realistiske atmosfære, virkelighedstro personer, menneskelige indsigt og genkendelige miljøer. Tinniswood talte om deres "simple and clear style" og "calm assurance"; og Nyes omtale af Rosemary Harris (hvis *The Summer House* ligeledes blev anmeldt i samme artikel som *Grimus*) beskrev hende som "a useful antidote to some of the smart mad trash in this week's bag."

*Grimus* blev primært omtalt af anmeldere med en stærk forkærlighed for realisme, og hverken bogens eksperimenterende og højspændte stil eller dens fantastiske *setting* faldt i god jord hos dem. Isabel Quiglys positive anmeldelse var undtagelsen der bekræftede reglen. Bogens umiddelbare reception var altså skeptisk eller direkte fjendtlig. I England fik det de konsekvenser at Rushdie forlod Victor Gollancz og at *Grimus*, på grund af lave salgstal, snart efter blev solgt til nedsat pris.

#### 4.2.2. Frankrig, 1977: en receptionshistorisk blindgyde

*Grimus*, oversat af Maud Perrin, udkom i Frankrig i 1977 på forlaget Éditions Jean-Claude Lattès og fik en noget mere positiv modtagelse. Rushdie hentydede senere til bogens franske reception i *Kunapipi*: "Actually the best reviews that [*Grimus*] ever got were in France, where people quite strangely compared it to Voltaire. I could not understand why" (Durix, m.fl., 24). Bogens positive modtagelse smittede dog ikke af på hverken receptionen hjemme i England eller på senere undersøgelser; der er, udover Rushdies egen kommentar, ingen referencer til de franske anmeldelser nogetsteds i receptionshistorien (ikke engang i artikler skrevet af franskmænd). *Grimus'* *French connection* må derfor betragtes som en receptionshistorisk blindgyde, og man kan så blot spekulere over i hvilken retning den senere debat var gået hvis man havde kendt til eksistensen af disse anmeldelser.

#### 4.2.3. USA, 1979: på vej mod anerkendelse?

I 1979 udkom *Grimus* på The Overlook Press i USA og fik igen en anden modtagelse end i England. Skønt antallet af anmeldelser var lille,<sup>16</sup> var de langt mere positive end de engelske. Genremæssigt var kritikerne ikke i tvivl: *Grimus* var science fiction. (Anmeldelsen i *Kirkus Reviews* kaldte den ganske vist ikke science fiction, men dens omtale af bogens "misappropriated alien artifact and a plurality of probability-continuums" efterlader ikke megen tvivl om anmelderens mening om bogens rubricering; *Kirkus Reviews*). Mel Gilden sammenlignede således bogen med David Lindsays *A Voyage to Arcturus* og skrev:

"Grimus" is one of those novels some people will say is too good to be science fiction, even though it contains other universes, dimensional doorways, alien creatures and more than one madman ... "Grimus" is science fiction in the best sense of the word. It is literate, it is fun, it is meaningful and, perhaps most important, it pushes the boundaries of the form outward (Gilden, 8).

Ligesom de engelske anmeldere omtalte amerikanerne bogens komplekse plot og udpegede denne kompleksitet som bogens største fejl. Således Gilden: "The story is long and complex ... a certain amount of confusion is unavoidable ... There are flaws: the occasional sentence that continues to mean nothing no matter how many times you read it". Men bogen blev reddet af Rushdies "inventive wit and ... elegant sense of pacing" (*Kirkus Reviews*) og "notably witty prose" (Gilden). Rushdies humor, der stort set ikke blev bemærket i de engelske anmeldelser, fik her sin første rosende omtale, og hans stil omtaltes anderledes positivt end i 1975. Anmeldelserne i *Kirkus Reviews* og *Publishers Weekly* sluttede næsten ens: henholdsvis "An imagination to watch" og "Rushdie is a talent to watch"!

Til gengæld omtalte anmeldelserne stort set ikke romanens tematik. Bogen omtaltes slet og ret som en god, velskrevet historie; tættest på en vurdering af hvad bogen handler om kom Gilden der mente at bogen, ligesom Lindsays *Voyage*, omhandler "journeys of the soul through places unfamiliar to the conscious mind, places that resonate in deeper recognition." Lige så lidt som fire år tidligere var der tegn på en kildekritisk, litteraturhistorisk behandling af bogen. Man kan også spørge om Gilden *et alia* var repræsentative for deres samtid. Gilden var, ifølge anmeldelsens kolofon, selv science fiction-forfatter, hvilket stiller hans repræsentativitet og objektivitet i et noget tvivlsomt lys! Den positive amerikanske omtale skal ses som et science fiction-begejstret litterært segments reception af romanen; og denne begejstring blev ikke nødvendigvis delt af andre segmenter af bogmarkedet.

## 4.3 1980erne: kildekritik

### 4.3.1. *Midnight's Children* og *the Booker Prize*

Hvis ikke Rushdie i 1981 havde fået udgivet *Midnight's Children*, som samme år vandt *the Booker Prize*, er det tvivlsomt om *Grimus* havde tiltrukket sig mere opmærksomhed. Men *Midnight's Children*, der blandt andet blev kaldt "an extraordinary novel ... one of the most important to come out of the English-speaking world in this generation" (Towers), etablerede med et sæt Rushdie som et af den engelsksprogede litteraturs største håb. Han blev den første engelske litterære prisvinder hvis roman blev både en stor kritiker- og salgssucces på grund af den store mediebevågenhed omkring *the Booker Prize* (Gedin i Ford, 414); at *Midnight's Children* i 1993 vandt *the Booker of Bookers* (en pris givet til den bedste af de første 25 *Booker Prize*-vindere) skadede heller ikke dens kommercielle potentiale. Udgivelsen af *Shame* i 1983 bekræftede Rushdies entré på den litterære scene; romanen blev overvejende godt modtaget (omend ikke så overstrømmende som *Midnight's Children*) og Rushdie begyndte at deltage aktivt i den offentlige debat om indvandreres forhold i England, spørgsmålet om nationalitet og identitet i de tidligere kolonier og lignende; emner som begyndte at få vestlige kritikeres bevågenhed i disse år.

Med den akademiske interesse i 80erne fik artiklerne om *Grimus* en anden karakter. Først og fremmest satte de romanen ind i en litteraturhistorisk sammenhæng, både ved at afdække dens kilder og ved at sammenligne den med Rushdies øvrige (omend på det tidspunkt stadig begrænsede) forfatterskab. *The Conference of the Birds* blev udnævnt til *Grimus'* hovedkilde, hvilket førte til at romanen ofte blev betragtet som en parodisk, metafysisk roman. Skønt dens mytologiske og litterære kilder var meget internationale blev den stadig placeret indenfor den *engelske* litteratur. De science fiction- og *fantasy*-temaer som især de amerikanske anmeldere i 1979 hæftede sig meget ved blev identificeret som elementer underlagt et større organisatorisk princip, hvadenten dette så blev kaldt allegori eller metafiktion. Den overfladiske konstatering at Rushdie legede med sproget blev udforsket nøjere og set som en integreret del af plottets struktur, som en strategi for at binde forskellige niveauer sammen i teksten og styrke dens karakter af allegori og sprogspil. Den meget evaluative og jordnære sprogbrug som havde karakteriseret de oprindelige anmeldelser forsvandt i 80erne til fordel for en mere kølig, akademisk tone: *Grimus* var blevet lukket ind på parnasset! Og det var et *internationalt* parnas; bogen blev vurderet af kritikere af vidt forskellig nationalitet og ikke blot af kritikere der tilfældigvis virkede i de lande, hvori den var udkommet.

### 4.3.2. Første akademiske artikler om *Grimus*

Uma Parameswarans artikel "Handcuffed to History", den første samlede akademiske fremstilling af Rushdies forfatterskab, kaldte *Grimus* "remarkable" men erklærede sig enig med Rushdie i at den var "too clever for its own good". Hendes analyse beskæftigede sig mest med det faktum at bogen foregreb mange af de teknikker som senere dukkede op i *Midnight's Children*, blandt andet en tendens til at vende alting på hovedet til "anti-Romance", en fascination af ordspil og en tendens til at lade fortællerens personlighed være karakteriseret af "amoeba-like fission and fusion", en tendens der hænger sammen med den idé om den ideelle roman som Elfrida Gribb giver udtryk for (G, 175-6), et ideal Rushdie kom meget tæt på at realisere med *Midnight's Children* (Parameswaran, 1983, 36-8).

I 1985 kom den første akademiske artikel skrevet udelukkende om *Grimus*: Ib Johansens "The Flight from the Enchanter". Johansen konkluderede at bogen var en menippæisk satire,



en konklusion han begrundede med bogens kombination af vidt forskellige stilarter og kildetekster: "The text is characterized by its very heterogeneity, its refusal to adhere to any one particular semiotic code, any *one* narratological scheme" (Johansen i Fletcher, 32). Meget af pladsen i Johansens essay gik da også til at kortlægge det netværk af kildehenvisninger der findes i romanen. Dantes og Angela Carters betydning for *Grimus* blev her påvist for første gang, og Johansen opregnede de forskellige mytologiske systemer der kommer til udtryk i romanen, fra sufismen til den nordiske mytologi, ligesom han nævnte bogens elementer af *fantasy* og *science fiction* (*ibid.*, 27-31). *Grimus* syntes for Johansen at være en parodi på sine spirituelle kilder:

Rushdie's novel thus represents a degraded or down-graded or *ironic* version of the myth of the Simurgh and the mountain of Kâf ... the divine being has been replaced by a would-be demiurge who is incapable of upholding the artificial world he has created ... Thus the religious concepts are given a parodic twist in Rushdie's novel (*ibid.*, 30-31).

I artiklens sidste afsnit åbnede Johansen for muligheden af at læse romanen som et metaforisk udtryk for konflikten mellem europæisk kolonialisme og dennes ofre i den tredje verden. Denne fortolkning minder mest om en eftertanke hos Johansen hvis analyse ellers ikke nævnedes denne postkoloniale læsning med et ord.

Overraskende nok var denne idé om *Grimus* som allegorisk kritik af den vestlige imperialisme faktisk ikke vidt udbredt i 80'erne, hvad man ellers kunne have forventet i kølvandet på Rushdies senere romaner og debatindlæg. Således fortolkede Parameswaran (i sin bog *The Perforated Sheet*), Nasrim Ramihieh og Syed Amanuddin alle romanen anderledes. Parameswaran beskrev *Grimus* som solidt anbragt i den *engelske* litterære tradition; bogen var "a fantasy quite unlike anything published in Indo-English literature" og indeholdt, med et par undtagelser, intet der kunne kaldes "particularly Indian" (Parameswaran 1988, 64, 13 og 15). Bogen var "a fascinating game", den havde nærmest karakter af et puslespil som læseren skal samle, en gåde han skal læse: "The novel unfolds like a good detective novel; the reader is given all the clues necessary to solve the mystery but he has to work at it" (*ibid.*, 55 og 60). Løsningen, for Parameswaran, var at romanen tematiserer konflikten mellem en kunstig, "Mind-made, Mind-sustained creation" (repræsenteret af *Grimus*) og naturen (repræsenteret af Flapping Eagle), en konflikt der falder ud til naturens fordel - hvorefter Flapping Eagle og Media tilsyneladende vender tilbage til den virkelige verden (*ibid.*, 63 og 57)!

Ifølge Parameswaran indeholder romanen alle de elementer der skal bruges for at løse gåden. Blandt disse elementer er "the device of using literary allusions to involve the reader into building his own parameters of comprehension and pleasure" (*ibid.*, 59). Hermed mente hun at romanen hentyder til kilder udenfor teksten som læseren vil kunne kende. For Parameswaran virkede det uproblematisk at antage at læseren kan genkende en reference til Eliot eller Tom Stoppard når han ser den (en reference der derefter vil vedblive at berige læserens nydelse af bogen), da disse referencer er "part of an average person's literary baggage" (*ibid.*, 59). Nasrim Ramihieh anlagde en mere sober, Jaussiansk vinkel på spørgsmålet: *Grimus* var en kombination af postmoderne avantgardistiske teknikker og Rushdies eget, kulturelle tankegods (Ramihieh, 116); den var et stykke metafiktion, et selvbevidst sprogpil, en gåde der kun kan læses når læseren indser at gåden er indfældet i referencer til denne kulturelle baggrund. Og heri lå grunden til *Grimus'* fiasko:

It is this use of references outside the sphere of knowledge of the average reader that is both the triumph of Rushdie's commitment to his own culture and the downfall of the novel on the level of postmodernist reception. Because the reader who could have appreciated the novel in its complexity of formulation was unaware of the true depth of its reference, *Grimus* lost the moment in the limelight that it deserved (Ramihieh, 123).

Ramihieh's "average reader" ser ikke, hvad Parameswarans antages at gøre, at *Grimus* er vokset ud af et sufistik, allegorisk digt. Ramihieh antydede at Rushdie bevidst skrev bogen til en ny slags læser, en læser med en bredere viden om, eller i det mindste interesse for, verdenslitteraturen (*ibid.*, 123; Jauss ville have kunnet forudsige hvad der ville ske med en bog der i den grad brød med læserens forventninger). Ligesom Johansen så Ramihieh *Grimus* som en parodi på kildeteksterne, "an inversion of the myth of the mountain of Kâf" (*ibid.*, 119).

At 'Attâr's digt i 80erne blev taget for den vigtigste kildetekst til *Grimus* synes i det hele taget at have påvirket mange af de akademiske læsninger af romanen i retning af religiøse/allegoriske fortolkninger. Syed Amanuddin skrev, med reference til *The Conference of the Birds*: "Several aspects of this religious-philosophical poem are used by Rushdie to present the opposites of the spiritual aspects and values in the illusory paradise created by modern and futuristic technology, where the focus is on "things" rather than on God or man." Romanen indeholdt (som også Johansen, Parameswaran og Ramihieh mener) mange elementer af science fiction og *fantasy* og var at betragte som en allegori over "modern technological man" og den åndelige sterilitet i det moderne samfund (Amanuddin, 43). Ligesom Parameswaran mente Amanuddin at Flapping Eagle fravælger udødeligheden til fordel for naturen, et valg han angiveligt hjælpes til at træffe af sin ikke-vestlige kulturbaggrund. Amanuddins artikel er iøvrigt interessant fordi han, som den eneste kritiker jeg er stødt på, mener at *Grimus* er bedre end *Shame* (Amanuddin, 45)!

#### 4.3.3. Negativ kritik

Amanuddin beskrev problemerne omkring rodløshed og "multiple rooting", og konflikten mellem vest og øst, som et sidetema i *Grimus*. Ingen af de kritikere vi hidtil har behandlet skrev om spørgsmålet om kultursammenstød, søgen efter identitet og immigrationsproblemer i forbindelse med *Grimus*. Det er interessant at konstatere at de forholdsvis få negative reaktioner på bogen fra 80erne stadig blev skrevet af kritikere af *angelsaksisk* herkomst! Peter Craven skrev således: "Reading [*Grimus*] after *Midnight's Children* and *Shame* it is clear that Rushdie has not found his voice: because the style is transparent the plot is exposed as merely interesting and somewhat absurd" (Craven, 136), og Patrick Parrinder beskrev bogen som "ungainly" og kaldte den en "tedious fantasy" (Parrinder 1988, 11). Tydeligst kom afvisningen til udtryk i Timothy Brennans bog *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation* fra 1989. Ganske vist viste *Grimus* med stor klarhed hvilke temaer Rushdie senere ville tage op - "the feeling of being 'neither here nor there'" (Brennan, 70) - men på stort set alle andre punkter var bogen utilfredsstillende. Den var en "sustained and uninterpretable allegory", og videre:

The tone is speculative and intellectual; the style coldly clever and obviously, although obscurely, allusive ... It would be hard to find a novel that demonstrated better the truth of Fanon's claim that a culture that is not national is meaningless ... [*Grimus*] doesn't know where it is and 'tries on' cultures like

used clothing ... If the conflict between Third-World peoples and their European colonisers is evident here, it is carried out in terms so metaphorical as to be unrecognisable (Brennan, 70-1).

For *Grimus* ikke er geografisk og historisk specifik på samme måde som Rushdies næste romaner var den en utilfredsstillende behandling af temaer om identitet og nationalitet. Brennan satte sig alligevel for at fortolke den "ufortolkelige" allegori ud fra disse præmisser. Således opfatter Brennan Virgil Jones' oplysning til Flapping Eagle om at Calf Island "is peopled exclusively by immortals who can no longer bear living" som en fiktiv repræsentation af "a discovery that a starstruck young emigrant from India, coming to the English metropolis, would naturally make once seeing its decay first-hand" (*ibid.*, 72; *G*, 47-8). Romanen var en "parable of crude acculturation" og fungerede dårligt som sådan. Den virkede som "a kind of international compendium of myth" (Brennan, 74) med sine referencer til forskellige mytologiske systemer og litteraturer. Den blev i Brennans analyse til rent mytologisk *pell-mell* hvori man kunne ane konturerne af teknikker der først kom til deres ret i *Midnight's Children*. At Brennans fortolkning endte med at beskrive *Grimus* som heterogenitetens skønne legemliggørelse (*ibid.*, 77) viser i hvor høj grad hans modtagelse af bogen adskilte sig fra de fleste andre fra dette årti.

Brennans modstand mod bogen kan således tolkes som en afvisning af et værk der ikke i tilstrækkeligt tydelig grad tematiserer den *post-colonial experience* der blev mere og mere populær i kritikerkredse. Det er nok mere sandsynligt at Cravens og Parrinders modvilje mod bogen skyldes at den, til forskel fra de fleste af Rushdies senere værker, ikke var *realistisk* nok. Som ovenfor nævnt var realismen en vigtig litterær ideologi i det "seriøse" segment af bogmarkedet i efterkrigstiden, og en del af Rushdies senere succes kan sandsynligvis forklares med henvisning til det faktum at de senere romaner tager et gevaldigt hop fra det rent ud vidunderlige ind mod (magisk) realisme.

#### 4.4 1990erne: søgen efter kontekst

##### 4.4.1. *Grimus* som integreret del af Rushdies forfatterskab

Hvis *Grimus*, som Ib Johansen skrev, fremfor alt er karakteriseret af sin store heterogenitet kan dette ligesåvel siges om kritikken af bogen i 90erne. Tendenser fra 80erne blev suppleret med nye vinkler og ideer. Rushdies fortsatte litterære produktion, og specielt udgivelsen af essaysamlingen *Imaginary Homelands* i 1991, gjorde billedet af hans forfatterskab og intentioner mere detaljeret. I løbet af årtiet udkom otte bøger udelukkende om Rushdies forfatterskab (heraf flere udformet som introduktioner til hans værker snarere end kritiske undersøgelser) mens der blev færre enkeltstående essays om *Grimus*;<sup>17</sup> et tegn på at Rushdie var blevet en del af universitetspensa, og på at *Grimus*, isoleret set, ikke tiltrak sig den store opmærksomhed men derimod i stigende grad blev opfattet som en del af Rushdies samlede *oeuvre*.

Den såkaldte *Rushdie Affair*, der begyndte da Rushdie 14. februar 1989 *in absentia* blev dømt til døden af Ayatollah Khomeini for at have skrevet *The Satanic Verses*, afstedkom en heftig og ordrig debat der også i nogen grad smittede af på modtagelsen af romanerne. *Grimus* kunne således pludselig, med sin parodiske dekonstruktion af religiøse myter, ses som en forløber for *The Satanic Verses*' (noget mere vidtgående og specifikke) ikonoklastiske kritik af religiøs dogmatisme (se Syed, 145-6 og Grant, 37). Denne pointe understreger den generelle tendens (der havde været fremherskende siden slutningen af 80erne) til at betragte

*Grimus* som en ligeværdig del af Rushdies forfatterskab; og den påviser at den litteraturhistorisk bevidste sammenligning af bogen med senere værker kan føre til ny indsigt i romanens tematik og struktur.

Hvis 70ernes avisanmeldelser identificerede *Grimus'* mangfoldighed af *genrer*, og 80ernes akademiske artikler gav mulighed for en *historisk vurdering* af *Grimus* ved at blottlægge romanens kilder og udbygge resultaterne fra anmeldelserne, så var 90ernes analyser i store træk karakteriseret ved en søgen efter brugbare *kontekster* der, gennem de vinkler de anlagde på romanen, kunne føre til en god og holdbar fortolkning. Centralt i årtiets *Grimus*-kritik stod spørgsmålet om hvorvidt bogens indbyggede heterogenitet kan begribes med én enkelt fortolkning. Inden jeg beskæftiger mig med svaret på dette spørgsmål, og dets konsekvenser for nærværende undersøgelse, er det på sin plads at redegøre for hovedlinierne i 90ernes receptioner (eller re-receptioner) af *Grimus*.

#### 4.4.2. Postkolonialisme, feminisme og religion

Brennans postkoloniale kritik af Rushdie i almindelighed og *Grimus* i særdeleshed blev videreført af Catherine Cundy i 1992. Som Brennan så hun primært romanen som en forløber for de mere eksplicit postkoloniale romaner fra 80erne og fandt dens sammenblanding af genrer, kildetekster og filosofier utilfredsstillende (Cundy, 12). Til Brennans ideologiske kritik af *Grimus* føjede hun en ny, feministisk: "[T]he novel's treatment of women and of female sexuality is interesting in that its embrace of women's rights ... seems equally matched by a tendency to demonise female sexuality" (*ibid.*, 22). *Grimus* illustrerede en generel tendens hos Rushdie til at behandle sine kvindelige karakterer som enten hellige eller horer; en tendens han dog i de senere romaner i en vis udstrækning evnede at bruge kreativt. I *Grimus* var hans behandling af kønnet "disturbingly simplistic"; det meste af det seksuelle indhold var direkte overflødig, og "sexual degradation as a means of controlling women occurs too regularly for comfort" (*ibid.*, 23). Romanen fejlede primært fordi dens orientalske indhold ikke kunne udtrykkes i en uændret, vestlig romanform, hvorimod de modifikationer af romanformen der karakteriserede både *Midnight's Children* og *Shame* var en væsentlig årsag til deres succes (*ibid.*, 26).

Mujeebuddin Syed kædede, med udgangspunkt i en scene hvor Flapping Eagle voldtager gudinden Axona (*G*, 109), Rushdies påståede misogyni sammen med hans ikonoklastiske behandling af religion. Også Syed så her en forløber for senere temaer hos Rushdie: "The ambivalence of this passage - the sense that to be rid of guilt and shame one has to defile an object of consecration, which significantly here is a gendered association with divinity, and the rape itself - prefigures some of the problems that the Rushdie text seems unable to avoid" (Syed, 147). Cundy skrev, i en af de nye tilføjelser til "Rehearsing Voices", om Livs seksuelle ydmygelse af Flapping Eagle, kun iført slør for ansigtet: "It is difficult not to associate her veil and robes with the *burqa* of Islam ... and her veiled nudity as a disturbing conflation of the sexually available and the sacrosanct" (Cundy, 23). Begge havde sandsynligvis en kontroversiel scene fra *The Satanic Verses* i tankerne, i hvilken en Muhammed-lignende figur kaldet Mahound vågner i en kvindes seng (*SV*, 119-21). Scenen er endnu et eksempel på den sammenstilling af det hellige og profane som Rushdie praktiserer, og som mange muslimer fandt upassende i *The Satanic Verses*. Spørgsmålet om hvorvidt Rushdie havde ret til uhindret at anvende sin satiriske metode overfor alt og alle, og specielt andre kulturer og religioner, var genstand for megen debat efter *the Rushdie Affair*. Cundys og Syeds artikler påviste at *Grimus* på flere områder end først antaget var en forløber for

senere temaer hos Rushdie og knyttede bogen tættere til hans øvrige værker; men den overordnede bedømmelse var stadig at bogen, sammenlignet med disse, var utilfredsstillende.

#### 4.4.3. Allegori og science fiction

Udover de artikler af indiske kritikere der er udkommet i vesten udkom der i 90'erne også bøger om Rushdies forfatterskab i Indien som på væsentlige punkter adskilte sig fra vestlige udgivelser. Taneja og Dhawans *The Novels of Salman Rushdie* indeholdt én artikel om *Grimus* af P. Bayapa Reddy, mens M. Madhusudhana Raos *Salman Rushdie's Fiction: A Study* var en sammenlignende læsning af Rushdies tre første romaner hvori *Grimus* fik en del plads. Reddys artikel og Raos bog lignede hinanden en del. De tog begge form af detaljerede referater af handlingsforløbet, i løbet af hvilke enkelte elementer blev samlet op til mere uddybende kommentar. Fortolkningen af romanen tog i begge undersøgelser form af en allegorisk tolkning af elementer i plottet som i stor udstrækning tillagdes symbolsk betydning.<sup>18</sup> Således symboliserede Flapping Eagle, for Reddy, "a realized soul", Calf Island "disorder" og K's befolkning "passivity and monotony"; bogen præsenterede "an apprehended mundane actuality" bagved hvilken det virkelige ligger gemt. "The reality is sought because it is to confront the spirit with the necessity of supreme decision of the ultimate choice and so give a meaning to life" (Reddy, 9). Rao skrev ligeledes om Rushdies romaner med udgangspunkt i Eliots modstilling af det tidlige og evige; "the aspect of Timelessness ... is the main approach to Rushdie's fiction" (Rao, xi). Flapping Eagles *quest* var således, for Rao, "essentially beyond the realm of Time for conquering the limitations of Death ... to overcome the twin consequences of Time, namely death and suffering." Kort efter blev den dog beskrevet som en science fiction-*quest* for at opnå den perfekte harmoni (symboliseret af *Grimus*) mellem videnskab (symboliseret af Virgil Jones) og menneskelig kreativitet (symboliseret af Ignatius Gribb; Rao, 5-7). De to fortolkninger blev ikke kombineret særligt overbevisende, og dette peger på et problem hos både Reddy og Rao: at deres udlægninger af *Grimus* ikke var særligt tekstnære. Flere passager i deres referater afslørede en så usædvanlig opfattelse af bogens begivenheder at mistanken om deciderede fejltolkninger indsniger sig.<sup>19</sup> Mange af Raos andre pointer var, isoleret set, gode nok - han talte for eksempel om *Grimus'* syntese af videnskab og myte, en beskrivelse der fangede bogens kombination af disse to erkendelsesfelter (*ibid.*, 87) og beskrev plottet som vigtigere end karaktererne der fungerer som prototyper (*ibid.*, 95 og 106). Men for en vestlig læser lod både Reddys og Raos bidrag til *Grimus'* receptionshistorie en del tilbage at ønske - kritisk distance, inddragelse af anden litteratur om bogen, større brug af bogens kildemateriale og mere systematik i behandlingen af romanen.

D.C.R.A. Goonetillekes *Salman Rushdie* var til en vis grad skyldig i det samme: den bevægede sig ikke langt ud over et referat af romanen. Goonetilleke fortolkede enkeltelementer af bogen som udtryk for bl.a. satire og misogyni, og han påpegede bogens mange mytiske og litterære kilder uden at føje nye til listen. Det nærmeste han kom en overordnet fortolkning var at rubricere bogen som menippæisk satire og beskrive den som en inkomplet fusion af østligt og vestligt tankegods (Goonetilleke, 13 og 15). At hans bog var tænkt som en introduktion til Rushdies forfatterskab "accessible to student, general reader and scholar alike" (som der stod på omslagets bagside) kan være med til at forklare den manglende analytiske dybde; sikkert er det at det ikke, så sent i receptionshistorien, var tilfredsstillende.

Raos idé om *Grimus* som "science fiction venture" (Rao, 1) der tematiserer en konflikt mellem naturvidenskaben og almen menneskelighed, eller såkaldt "bløde værdier", fandtes

også hos Jürgen Meyer, hvis behandling af bogen som science fiction gik et skridt videre end sine forgængere og søgte at finde direkte kilder til Rushdies temaer og teknikker indenfor fysikken. Således var romanens tredelte struktur angiveligt entropisk og således inspireret af termodynamikken; den fiktive verdens multidimensionelle struktur var inspireret af Hugh Everetts kvantefysiske *many-worlds theory* og Grimus-effekten som "a turbulent disarrangement of spacetime" var påvirket af teorien om sorte huller i astronomien (Meyer, 333-6). Meyer skrev: "It seems almost impossible that Rushdie should not have known ideas like these since they have been on the agenda in the popular-scientific publishing lists since the beginning of the 1970s" (Meyer, 337-8) - men i hvert fald hvad kvantefysikken angår var dette, ifølge James Harrison, forkert: "Rushdie disclaims any knowledge, at the time he was writing *Grimus*, of Everett's rather obscure and purely theoretical work" (Harrison, 34). Hvorvidt Rushdie havde hentet sin inspiration til Grimus-effekt og entropisk form direkte i astronomien og termodynamikken er et åbent spørgsmål. Hvad Effekten angår er Angela Carter og Stanislaw Lem, som vist i Kapitel 2, lige så sandsynlige kilder; og i det omfang romanformen er tænkt som entropisk kan det ligesåvel være en arv fra Thomas Pynchon (som var en stor inspiration for Rushdie og hvis brug af entropi denne nævner andetsteds (*IH*, 353)). At *Grimus* indeholder elementer af science fiction er åbenbart; men de synes i højere grad at være hentet fra *fiction* end fra *science*. (Som Brian Aldiss siger: "[T]here is some evidence that sf writers are particularly prone to confuse science with magic" (Aldiss, 238)!) Hvad fortolkningen af dem angår erklærede Meyer, som Rao, at romanen er en allegori om den moralske konflikt mellem "the sciences and the humanities ... Rushdie demands, behind the mask of Virgil Jones, that not all knowledge available should be applied in reality" (Meyer, 343-4).<sup>20</sup>

#### 4.4.4. Metafiktion og mytisk kontekst

En anden idé udviklet i 80erne, *Grimus* som metafiktion, blev genoptaget af Sophie Massé og Margareta Petersson. Massé tog udgangspunkt i Rushdies diskussion af emigrantforfatterens rolle som "translated", i ordets etymologiske betydning af "overført" (*IH*, 17), og det perspektiv det giver: "Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools" (*ibid.*, 15). Denne hybriditet gennemsyrede *Grimus* på både et tematisk og strukturelt niveau: hovedpersonernes skiftende identitet, som endda ender med at blandes med hinanden, og det multidimensionelle univers udtrykte denne multiplicitet, eller hybriditet (Massé, 90-2). Denne del af analysen syntes at placere *Grimus* indenfor rammerne af en postkolonial debat om transkulturel identitet (en fortolkning som understøttes af artiklens titel); men dimensionerne spillede også en anden rolle for Massé: "The text no longer is a unique inscription on a page but it is a multiplicity of potential readings. Besides, because of the references to other texts it contains, the text appears as being poised between different fictional worlds" (Massé, 93). *Grimus* tematiserer her selve intertekstualiteten. Da det fiktive univers ikke er skabt *ex nihilo* men er en forvanskning, eller gorfisk *reordering*, af det virkelige symboliserer gorfernes anagrammer endvidere selve skriveprocessen. Litteraturen som kalejdoskopisk ændring af virkeligheden medfører desuden at perspektiver bliver relative, at der ikke kan være tale om én overordnet verdensanskuelse; og sluttelig virker det fiktive univers tilbage på virkeligheden ved at ændre læserens *opfattelse* af den (*ibid.*, 93-5). Heri lå bogens pointe: "The functioning of the fictional world of *Grimus* illustrates the passage from one fictional universe to another, from one perspective to another and from reality to fiction and vice versa" (*ibid.*, 95).

Hvor Massé skrev om *Grimus'* tematisering af forholdet til sine *intertekster* (og, som flere andre kritikere, undlod at inddrage en historisk vinkel på spørgsmålet om mellemtekstlig påvirkning) greb Margareta Petersson i stedet til bogens *kontekst* som analytisk værktøj. Hendes analyse tog udgangspunkt i en videreudvikling af Austins *speech act theory* som postulerer at kontekst er af afgørende betydning for en udtalelses mening. Således også litteratur:

[T]he particular motifs in a text acquire their meaning through the context they are placed in. Different texts are realized if one chooses to read Rushdie's novels as biography or as political or religious statements ... I understand the contexts I treat as some of all the contexts or discourses which form his choice of textual strategies (Petersson, 13-4)

Petersson opremsede tre sådanne kontekster: indisk (specielt hinduistisk) kultur og litteratur, en kontekst der stort set var udforsket (Petersson, 30-3); postmodernisme og -kolonialisme (*ibid.*, 36-50); og sluttelig karneval og *alkymi* (*ibid.*, 50-9). I sin analyse af *Grimus* greb Petersson til denne tredje kontekst: romanen var uforståelig i sin totalitet hvis man ikke begreb dens alkymistiske struktur, selvom det ikke kunne påstås at de mytiske motiver altid var tilsigtede (*ibid.*, 52).<sup>21</sup> Peterssons analyse, der bl.a. trak på C.G. Jung, samlede *Grimus'* diverse mytiske elementer og beskrev dem som dele af en overordnet *monomyte*, dvs. en "initiation quest or rite" der, som alle myter, udtrykker "a psychological process of maturing ... This can be configured as a quest into the unknown which is an expression of the unconscious" (*ibid.*, 65). Bogens handling kunne ses som en illustration af den alkymistiske proces *par excellence*, at forvandle bly til guld; en proces der også for alkymister og mystikere havde klare paralleller til selvudvikling (*ibid.*, 66). Talrige eksempler på *Grimus'* korrespondance med alkymien blev derefter påvist. Peterssons analyse lå således tæt op ad Fries idé om en *archetypal criticism* ifølge hvilken "romance, tragedy, irony and comedy are all episodes in a total quest-myth" og "myths explain the structural principles behind familiar literary facts" (Frye, 215). Men selvom alkymien således systematiserede analysen af *Grimus* var *fortolkningen* af romanen stadig problematisk. "The alchemical pattern puts the motifs in their place but the signification seems obscure". Peterssons fortolkning af Flapping Eagles *quest* som en mytisk søgen efter sig selv eller sin stemme strandede på det faktum at Flapping Eagles karakter er for todimensionel til en sådan psykologisk eller religiøs tolkning (Petersson, 84). Således endte Petersson med mindre omfattende fortolkninger:

*Grimus* might be seen as a writer's play with a symbolic world, a puzzle where several pieces are lacking and where the point never becomes evident ... On a very general level Rushdie can be said to anticipate what will become fundamental factors in the following works ... : the nature of reality and different ways of portraying it ... The novel might be said to configure a writer's process of individuation, in an allegorical but incomplete way (*ibid.*, 87).

#### 4.4.5. Multiplicitet og fortolkning

Petersson vendte således tilbage til et overordnet niveau og leverede en fortolkning der, som Massés, fremhævede bogens metafiktionalitet. At selv den omfattende alkymistiske kontekst ikke kunne danne grundlag for en sammenhængende fortolkning af bogens motiver peger igen tilbage på den multiplicitet, Johansen gjorde opmærksom på. Bogen er tilsyneladende for bred og polyfon, den har, med Jauss' udtryk, for diverst et *meningspotentiale*. Som

Petersson skrev er det i fortolkningsøjemed muligt at fokusere på bogens mindre motiver (*ibid.*, 84), men dermed afskriver man sig muligheden for en samlende fortolkning. Harrison fremstillede ligeledes "a plethora of possible readings, none of which fits perfectly but all of which are interestingly if in some cases only marginally relevant" (Harrison, 38).

Damian Grants introduktion til forfatterskabet så Rushdies optagethed af fantasiens rolle og muligheder som et brugbart udgangspunkt for en vurdering af romanerne. *Grimus* var således for Grant

an exploration of the function of the imagination itself, an allegorical narrative of how the imagination can seek to detach itself from reality and create a 'world' of its own, outside time and accident, but immune also to the rhythm of creation in birth and death, and the love that embraces them. It is Rushdie's version of the familiar romantic myth of a space created by the imagination as a refuge from the responsibilities of the real world. (Grant, 11)

Grants vinkel, eller kontekst, har mange fordele. Den erstatter den snævre science fiction-allegoriske forestilling om en konflikt mellem videnskab og humanisme med en bredere, men ikke mindre præcis, forestilling om *imagination*. "The use and abuse of the human imagination" bliver bogens hovedtema (*ibid.*, 27), et tema der rubricerer den som idéroman. Da den ydermere er at betragte som epik (med paralleller til *Odysseen*; *ibid.*, 31) snarere end psykologisk fiktion er bogens overfladiske behandling af hovedpersonernes psyke ikke en fejl men en tilladelig konvention (*ibid.*, 29). *Grimus* er skyldig i misbrug af fantasien til steril opfindsomhed uden nogen forbindelse til almindelig menneskelighed, endsige ansvarlighed; Flapping Eagle kommer, som i Parameswarans *The Perforated Sheet*, til at repræsentere natur, menneskelighed og ansvar. Bogens filosofiske og mytologiske materiale kommer i denne forbindelse til at fremstå som resultatet af *Grimus*' selviscenesættelse, en del af hans konceptualisering af Calf Island og sin egen død.

Grants fortolkning synes at komme tæt på en komplet redegørelse for *Grimus*. Han viger udenom de postkoloniale kontekster der kun i begrænset omfang har kunnet bidrage til forståelsen af romanen og sætter i stedet debatten om bogen som litterær, allegorisk og eksperimenterende i system. Hvad hans kontekst-centrerede læsning *ikke* formår er at sætte bogen i tematisk relation til sine kilder. Hvis Jauss, som nævnt i Kapitel 1, har ret i at litterære værker altid søger at løse de problemer og besvare de spørgsmål som deres forgængere efterlod bør man, som kritikken i 80'erne også i stort omfang gjorde det, sætte *Grimus* ind i en litteraturhistorisk sammenhæng og vurdere den i forhold til Dante, 'Attâr, Eliot, og så videre. Grants reduktion af disse værkers metafysiske, spirituelle eller religiøse dagsorden til at være udtryk for *Grimus*' forvrængede fantasi hænger logisk sammen men er inkommensurabel med en forestilling om kildeteksternes vigtighed for romanens tematik. Grants tolknings historicitet peger i den modsatte retning af Jauss': med udgangspunkt i udtalelser fra *Imaginary Homelands* og temaer i senere Rushdie-romaner bliver *Grimus* set som *udgangspunkt* for et forfatterskab snarere end som foreløbig *kulmination* af en litteraturhistorisk udvikling. Naturligvis må et værks betydning for sin eftertid også indgå i en vurdering af værkets værdi, men ikke på bekostning af en undersøgelse af dets "forhistorie". På dette punkt fejler Grants læsning og demonstrerer dermed Johansens, Peterssons og Harryssons ideer om *Grimus*' heterogenitet og multiplicitet, og det tilsyneladende umulige i at foretage en fyldestgørende analyse af alle romanens mangfoldige elementer.



## 4.5 Sammenfatning

At ingen af *Grimus'* mange kritikere har været i stand til udtømmende at fortolke bogen kommer ikke som nogen større overraskelse når ens udgangspunkt er receptionsteoretisk. Mening produceres og genproduceres af generationer efter generationer af læsere i en kontinuerlig og teoretisk set uendelig proces af litterær produktion, reception og ny produktion; man når aldrig til en endelig fortolknings syntese der ikke kan forbedres. Forestillingen om at tekstens fulde meningspotentiale kan afdækkes af en nok så skarpsindig analyse er en illusion. Denne indsigt alene er dog ikke nok til at acceptere receptionsteorien som en brugbar litteraturhistorisk vinkel. Vi mangler stadig at få besvaret et væsentligt spørgsmål: forklarer teorien *Grimus'* receptionshistorie på tilfredsstillende vis? Vi bør derfor træde et skridt tilbage fra receptionshistorien, som jeg her har redegjort for den, og vurdere den i relation til analysemodellen.

Udgangspunktet var, som vi erindrer, en forventningshorisont der omfattede en stribe forskellige litteraturkritiske segmenter, hvoraf et af de toneangivende favoriserede realisme over fantastisk og det vidunderlige. *Grimus* brød meget effektivt med de fleste af sine første kritikeres forventninger. Den var alt for fantastisk; dens kilder var uigenkendelige og dens sigte derfor obskurt; den sagde ikke noget genkendeligt om Holloways *values*. Dens første reception synes at være et skoleeksempel på hvad Jauss taler om når han skriver at "the resistance that a new work poses to the expectations of its first audience can be so great that it requires a long process of reception to gather in that which was unexpected and unusable within the first horizon" (Jauss, 35). Stort set alt i *Grimus* var umiddelbart uventet og ubrugeligt for kritikere som Nye og Tinniswood. Isabel Quiglys interesse for *fantasy* var en enlig svale; hun figurerer som en af de få kritikere hvis interesse for det fantastiske og vidunderlige gradvist vandt bredere accept. Mange af romanens genresignaler blev opfanget, men den hybriditet der karakteriserer bogens anvendelse af genrerne blev opfattet som forstyrrende, som en forhindring for fortolkning og forståelse. Da hybriditeten og multipliciteten, evnen til at sætte sig på tværs af forskellige segmenter, netop er *Grimus'* adelsmærke stejlede kritikerne altså over netop det træk ved bogen der gjorde den unik.

*Grimus'* amerikanske reception i 1979 frembyder et andet billede: her var dens kritikere tydeligvis positivt indstillede overfor *New Wave*-science fiction. Den historiske og litterære udvikling i USA lignede ikke nødvendigvis den engelske; man kan formode at den litterære postmodernismes store udbredelse i USA i forhold til England gjorde amerikanske kritikere mere tolerante overfor sproglige eksperimenter end deres engelske kolleger; alternativt kan man betragte den udvikling frem mod større accept af det fantastiske, som Quigly repræsenterede i 1975, som længere fremskreden. Under alle omstændigheder blev *Grimus* værdsat som en god historie og science fiction. Med bogens senere reception i baghovedet kan vi konstatere at den amerikanske accept ikke medførte nogen væsentlig forandring i forståelsen af bogens komplekse kildereferencer. Dens science fiction-signaler blev opfanget og gouteret mens dens "dybere" signaler gik hen over hovedet på anmelderne. Det faktum at romanen ikke længere blev betragtet som et mærkværdigt potpourri af stilarter viser dog at den forventningshorisont som romanen så radikalt havde distanceret sig fra i 1975 var ved at indhente *Grimus*.

I 80erne overgik *Grimus* til en mere international og akademisk reception, en reception der ydermere udgik fra andre forventninger end tidligere. Rushdies store succes med sine senere romaner havde introduceret kritikerne til, og retfærdiggjort, mange af hans teknikker og temaer. 80ernes stigende interesse for postkolonialisme, feminisme og poststrukturalistiske

litteraturteorier havde desuden afstedkommet en ændring af disse kritikeres forventningshorisonter. Da *Grimus* blev genopdaget i 80'erne var mange af de elementer der i sin tid havde gjort den til en *trailblazer* (smlgn. Liz Calder, Appendix A) blevet naturaliseret indenfor rammerne af den forventningshorisont som bogen nu blev vurderet ud fra. Desuden betød bogens nye akademiske og internationale reception at mange af de elementer der var gået hen over hovederne på avisanmelderne i 70'erne nu kunne ses, da bogens nye kritikere var bredere orienteret og underkastede den en helt anderledes grundig analyse. Resultatet blev at bogens store kildemateriale blev katalogiseret og inddraget i analyserne; at dens rolle som forløber for *Midnight's Children* og *Shame* blev påvist; at dens hybriditet og kombination af mange forskellige stilarter blev analyseret og kommenteret. Kritikernes forventningshorisont lod dem se og analysere alle de elementer af romanen der havde brudt med de første kritikeres forventninger få år tidligere. Der skulle altså ikke nogen specielt lang receptionsproces til for at afdække mange af de elementer der tidligere havde frustreret eller undgået kritikernes opmærksomhed.

I 90'erne vendte receptionen sig i det store og hele bort fra kildestudierne og koncentrerede sig om at finde passende kontekster til at fortolke *Grimus*. Som nævnt var ingen af forsøgene på at udarbejde en omfattende, udtømmende fortolkning succesfulde. Hverken kildefokuserede eller kontekstorienterede analyser magtede at begribe *Grimus*, at fremsætte nogen fortolkning der tog hensyn til og forklarede alle bogens detaljer. De kildekritiske læsninger placerede oftest romanen i en metafysisk-spirituel tradition, som den blev set som et opgør med (eller parodi på), men de kunne ikke integrere bogens mange *andre* hentydninger og sidetemaer i denne tolkning. Og de kontekstorienterede læsninger tog udgangspunkt i en kontekst der enten ikke magtede at redegøre for alle romanens elementer, eller også overså dens kilder, som f.eks. Grant gjorde det.

Hvortil er *Grimus'* reception så nået? Er bogen nu at betragte som en gennemanalyseret del af den eksisterende forventningshorisont, eller er der stadig dele af den der ikke er forklaret? I én forstand er *Grimus* gledet ind i forventningshorisonten. Hvor de første anmeldelser ikke vidste hvad de skulle stille op med romanen har Rushdies senere værker gjort det muligt at se kimen til mange af hans ideer, temaer og teknikker i *Grimus*.

Those who first encounter *Grimus* after reading any or all of Rushdie's next three novels will ... recognize the early stages of what they are familiar with in a later version. Those who read *Grimus* when it first came out, however, were probably as wide of the mark as to what Rushdie would make of his talent as most people are about what the children they know will make of their lives (Harrison, 33)

- en beskrivelse som receptionshistorien til fulde bekræfter. Bogen er blevet en del af den forventningshorisont med hvilken man møder nye værker af Rushdie. Således har bogen en vis litteraturhistorisk interesse og betydning (omend det er højst usandsynligt at *Grimus* har påvirket andre forfattere end sin egen og dermed har betydning for vurderingen af *andre* forfatterskaber end Rushdies).

Set ud fra denne synsvinkel er *Grimus'* dage som horisontbryder talte. I det øjeblik romanens betydning som forløber for Rushdies senere værker blev kortlagt (hvilket allerede skete med Parameswarans "Handcuffed to History" i 1983) blev den en del af forventningshorisonten. Set fra den analytiske og fortolkningsmæssige synsvinkel der også er en del af receptionsteorien er det måske ikke helt så simpelt. Set fra denne vinkel ophører *Grimus* med

at bryde med horisonten når det, der oprindeligt fik den til at stikke ud fra horisonten er forstået og naturaliseret. Som før nævnt var den væsentligste årsag til *Grimus'* nyhedsværdi dens hybriditet, den sammenblanding af genrer, kildetekster, stilarter og mytologier som teksten praktiserer. Kildestudierne i 80'erne afdækkede som sagt denne blandings natur, men bogen er endnu ikke fortolket tilfredsstillende. Spørgsmålet bliver hvor meget vi skal kræve af receptionen. Ophører hybriditeten med at være nyskabende når den er analyseret og kommenteret, eller skal vi stille krav om en samlende fortolkning før vi kan betragte *Grimus* som indhentet af forventningshorisonten, naturaliseret, fordøjet og (til dels) glemt?

Her må man igen erindre et af receptionsteoriens grundlæggende principper: at der aldrig kan være tale om at finde komplet Mening i teksten men kun om at afdække dens menings*potentiale*. Femogtyve års receptionshistorie har realiseret store dele af *Grimus'* menings*potentiale*, som jeg har redegjort for det i nærværende undersøgelse, men det i sig selv er ingen garanti for at romanens fulde menings*potentiale* er fundet, eller at det eksisterende materiale ikke kan tolkes anderledes, snarere tværtimod. For eksempel er romanens mytiske kildemateriale kommenteret, men romanens  *eget* mytiske *potentiale* (som Rosenstandsk kunstmyte) er endnu ikke realiseret. Hvis man for hvert enkelt værk skulle vente med at indskrive det i forventningshorisonten til det var "færdigfortolket" ville modellen ganske enkelt bryde sammen, for horisonten ville da aldrig flytte sig ud af stedet, ville ikke frembyde en dynamisk baggrund for nye værker, der for altid ville hænge i et litteraturhistorisk vakuum.

Således må den foreløbige konklusion være at *Grimus*, i historisk og analytisk forstand, er indgået i forventningshorisonten, at romanens oprindeligt uforståelige kompleksitet er blevet beskrevet så indgående at bogen nu ikke længere kan betragtes som banebrydende men som blot og bart litteraturhistorisk *faktum*. Den proces der førte fra indledende forvirring til forståelse, og som nu har indskrevet *Grimus* i Rushdies forfatterskab, synes forklaret ganske tilfredsstillende med vores receptionsteori. At insistere på en Totalfortolkning som kriterium for indlemmelse i forventningshorisonten er i modstrid med både receptionsteoriens ånd og almindelig sund fornuft.

Der kan således ikke være tale om at drage endelige konklusioner om *Grimus*, men derimod om at vurdere dens reception, betydning og værdi set fra vores nuværende historiske standpunkt; "that ... which from the perspective of the present constitutes the coherence of literature as the prehistory of its present manifestation" (Jauss, 39). Før vi kan drage disse konklusioner bør vi dog kaste et sidste blik på romanen i relation til Rushdies senere værker.

# KAPITEL 5: KONKLUSIONER

## 5.1 Rushdies forfatterskab i forandring

### 5.1.1. Rushdies produktion i 80erne og *the Rushdie Affair*

Rushdies essay "The Indian Writer in England" (oprindeligt hans bidrag til et seminar om indisk litteratur i London, 1982; senere genudgivet, i let redigeret form, under titlen "Imaginary Homelands" i essaysamlingen af samme navn) er et brugbart dokument når man skal prøve at danne sig et overblik over hans forfatterskab i 80erne og 90erne. I dette essay kommer han ind på langt de fleste af de problemstillinger som hans romaner behandler: litteraturen som et Proustiansk forsøg på at genvinde den tabte tid (og den medfølgende indsigt: at hukommelsen er upålidelig og at litteraturen ikke kan betragtes som udtryk for en historisk sandhed); beskrivelsen af virkeligheden som en ideologisk eller politisk handling (da enhver verdensbeskrivelse forudsætter et verdenssyn, hvilket for Rushdie er en uundgåeligt politisk størrelse) og forfatterens rolle som politikerens diametrale modsætning (hvor forfatteren ofte repræsenterer viljen til forandring og politikerens interessen i *stasis*; *IH*, 291); generobringen af det engelske sprog og anvendelsen af det til egne formål; det dobbelte perspektiv som transkulturalismen giver, opdagelsen af at Rushdies egen multikulturelle og hybride baggrund blot er en særligt tydelig illustration af en fællesmenneskelig erfaring i det tyvende århundrede, og det verdslige, demokratiske, multikulturelle ideal der gennemsyrrer langt de fleste af hans tekster (Butcher, 75-83; *IH*, 9-21).

Litteratur har hos Rushdie en decideret politisk dagsorden: "[P]olitics and literature, like sport and politics, do mix, are inextricably mixed, and ... that mixture has consequences ... there is a genuine need for books that draw new and better maps of reality, and make new languages with which we can understand the world" (*IH*, 100). Dette projekt medfører naturligt et krav om fuldstændig ytringsfrihed, uden hvilken fantasiens muligheder for at udvide vores verden ved at genbeskrive den stækkes:

Literature is not in the business of copyrighting certain themes for certain groups. And as for risk: the real risks of any artist are taken in the work, in pushing the work to the limits of what is possible, in the attempt to increase the sum of what it is possible to think. Books become good when they go to this edge and risk falling over it - when they endanger the artist by reason of what he has, or has not, *artistically* dared (*ibid.*, 15)

- en udtalelse der nu, efter furoren omkring *The Satanic Verses*, lyder nærmest profetisk. Diskussionen om ytringsfrihed og censur blev et centralt tema i *the Rushdie Affair*; overfor Rushdies insisteren på absolut ytringsfrihed ("Obviously I have a view of the world which is not theirs. I insist on my right to express it as I think fit") stod den muslimske opfattelse, rammende udtrykt i vendingen "decency of expression": at visse emner er lukkede for debat og kritik (Appignanesi og Maitland, 28 og 80).

Affærens udvikling havde stærke politiske undertoner. Det var således Syed Shahabuddin, en indisk, muslimsk oppositionspolitiker, der rejste debatten om *The Satanic Verses* i Indien og fik regeringen til at forbyde bogen i håb om dermed at sikre sig muslimske stemmer til det kommende parlamentsvalg (en taktik der iøvrigt ikke virkede: "Put not your trust in Shahabuddins" (*IH*, 410)). Ligeledes er det ofte blevet antydnet at Ayatollah Khomeinis *fatwa*

havde det klare politiske sigte at holde sammen på et post-revolutionært Iran der efter en utilfredsstillende afslutning på krigen mod Irak og diverse udfordringer til den strenge islamiske lære havde brug for en ydre fjende for at holde sammen (Appignanesi og Maitland, 94-5). Sagen betragtes dog bedst som et *kultursammenstød*, hvad Malise Ruthven kaldte "a cultural impasse" (*ibid.*, 207; smlgn. Grant, 92). Ifølge engelsk lovgivning var Rushdies påståede angreb på islam ikke ulovligt, og Khomeinis ret til at udstede en international *fatwa* på vegne af alle muslimer var yderst tvivlsom.<sup>22</sup> Men sagen rejste en række *moralske* spørgsmål. Hvordan retfærdiggør man, med reference til ideen om total ytringsfrihed, at Rushdies roman skal forblive fri mens bøger som f.eks. Peter Wrights *Spycatcher* skal forsøges forbudt? Skal hensynet til ytringsfrihed altid komme først, selvom mange af ens egne borgere føler sig krænket (mange af de protesterende muslimer i Bradford, Yorkshire, der fik en del opmærksomhed ved offentligt at brænde et eksemplar af *The Satanic Verses*, var engelske statsborgere)? Er det rimeligt at den engelske blasfemilovgivning kun gælder forseelser mod *kristendommen* (Appignanesi og Maitland, 251)? Bag alle disse spørgsmål ligger problematikken omkring kulturforskelle, integration og tværkulturel forståelse; ironisk nok en problematik der er et hovedtema i *The Satanic Verses* men som i nogen grad er blevet overskygget af spørgsmålet om forfatterens påståede blasfemi.

I det omfang Rushdie havde en religionskritisk dagsorden i *The Satanic Verses* synes det at have været en kritik af religiøs fanatisme, ekstremisme og fundamentalisme snarere end selve religionen: "I have talked about the Islamic religion because that is what I know the most about. But the ideas about religious faith and the nature of religious experience and also the political implications of religious extremism are applicable with a few variations to just about any religion" (Jain, 216; smlgn. også Harrison, 101 og *IH*, 396-7), et faktum der dog ikke gjorde nogen forskel for mange muslimer. Svaret på spørgsmålet om hvorvidt den muslimske harme over romanen var retfærdig eller ej afhænger af ens opfattelse af litteratur. Ikke mange af de protesterende muslimer havde iøvrigt læst romanen;<sup>23</sup> mange kendte kun til de kontroversielle passager i udklip (Appignanesi og Maitland, 56-7). De elementer af *The Satanic Verses* der muliggør en læsning af bogen som allegori om islam optræder i drømmesekvenser. Rushdies argument er at de dermed er dobbelt fiktive og kun med besvær (eller ond vilje) kan opfattes som direkte kritik.<sup>24</sup> At han har kaldt sin profet-figur Mahound (et nedsættende navn som korsfarerne brugte om Muhammed) forsvarer han således: "To turn insults into strengths, whigs, Tories, Blacks all chose to wear with pride the names they were given in scorn; likewise, our mountain-climbing, prophet-motivated solitary is to be the medieval baby-frightener, the Devil's synonym: Mahound" (*SV*, 93). Men disse vestlige argumenter om fiktionens fikcionalitet og øgenavnes mulige anvendelse til positiv selvidentifikation og -realisation ændrer ikke ved det faktum at romanen af mange muslimer blev set som et angreb på deres tro. Der gives for visse muslimer ganske enkelt emner der ikke må kritiseres, som, selv i dobbelt fiktiv indpakning, er *off limits*. Enhver kritik af troen, fiktiv eller ej, er en kritik. Fiktion er, i mange muslimers øjne, en suspekt størrelse: "For though poetry has a long and distinguished history in Arabic, fiction ... is a very new arrival in the Muslim world. Along with representation in the visual arts, such secondary, imitative creation is still regarded by some as a tautological affront to the original creator" (Harrison, 103). For en så radikalt anderledes opfattelse af fiktionens væsen og rolle kan romaner som Rushdies let virke blasfemiske, omend denne konstatering ikke retfærdiggør, selvom den til dels forklarer, ønsket om at dræbe forfatteren.

Har man afvist Rushdies argumenter og læst romanen som kritisk allegori er det let at se årsagerne til muslimernes vrede: Muhammed kaldes ved et nedsættende navn, luderne i et bordel tager profetens koners navne (*SV*, 380-1) og skriveren Salman (en reference til, eller

parodi på, en af Muhammeds historiske følgesvende, udover naturligvis på forfatteren selv) ændrer, mens han tager diktat fra profeten, på ordlyden uden at profeten opdager det, hvilket stiller Koranens autoritet i et noget tvivlsomt lys (*ibid.*, 367-8). Om man bliver fornærmet af Rushdies tekst afhænger af hvordan man læser den; *the Rushdie Affair* viser med al ønskelig tydelighed at en orientalsk-muslimsk forventningshorisont ikke nødvendigvis udgår fra de samme præmisser som en vestlig-kristen/ateistisk (omend *mekanikken* er den samme; herom senere). Bogens reception er i et vist omfang blevet politisk eller religiøs snarere end æstetisk; politiske motiver gjorde kontroversen til et verdensomspændende fænomen, men det var næppe sket uden de dybere kulturforskelle som bogens vidt forskellige receptioner påviste.

### 5.1.2. Fra det politiske til det personlige: Rushdie i 90erne

*The Satanic Verses*, og Affæren omkring den, blev, som Catherine Cundy skriver, en vigtig kontekst (i Cundys formulering, *intertekst*) for Rushdies senere romaner (Cundy, 96), hvilket især *Haroun and the Sea of Stories*, der i høj grad lader sig læse som en allegorisk fortælling om Rushdies situation og spørgsmålet om ytringsfrihed, vidner om. (Og i *The Ground Beneath her Feet* indtræffer romanens apokalyptiske jordskælv den 14. februar 1989, samme dag som Rushdies dødsdom blev afsagt.) Men man kan også ane konturerne af en ændring i Rushdies interesser fra *The Moor's Last Sigh*, et skifte som Cundy beskriver som "something of a shift in emphasis from the political to the personal as the focus of interest for Rushdie" (*ibid.*, 116), illustreret af valget af *kærligheden* som udtryk for den hybriditet, Cundy ser som det centrale tema i Rushdies forfatterskab.

Skønt det ikke kan udelukkes at tumulten omkring *The Satanic Verses* var en medvirkende årsag til Rushdies interesseændring bør man også erindre at han i 1988 sagde, at *The Satanic Verses* markerede slutningen på den første periode af hans forfatterskab, hvorefter det syntes muligt at skrive "very different things" (Jain, 216). Og i 90erne bliver kærligheden gradvist det centrale tema hos Rushdie. Man kan ane konturerne af denne ændring allerede i slutningen af *The Satanic Verses* (der som den første af Rushdies romaner *ikke* ender i apokalypse) hvor Saladin Chamcha endelig kommer overens med sin fader og accepterer sin indiske identitet. I *The Moor's Last Sigh* omtales "the image of love as the blending of spirits, as mélange, as the triumph of the impure, mongrel, conjoining best of us over what there is in us of the solitary, the isolated, the austere, the dogmatic, the pure" (*MLS*, 289), hvorved kærligheden kædes sammen med Rushdies drøm om det multikulturelle, verdslige ideal; den drøm der i romanen forvandles til et intolerant, sekterisk mareridt: "There is in us, in all of us, some measure of brightness, of possibility. We start with that, but also with its dark counterforce, and the two of them spend our lives slugging it out, and if we're lucky the fight comes out even" (*ibid.*, 428). I *The Moor's Last Sigh* drukner denne "possibility" i sekterisk vold og kynisk spekulation, men i *The Ground Beneath her Feet* vinder kærligheden til slut. Romanen er primært en kærlighedshistorie; kærligheden betegnes som et bolværk mod ulykke, fragmentering og omskiftelighed (*GBF*, 354). De tragiske elskende Ormus Cama og Vina Apsara, Rushdies moderne Orfeus og Eurydike, evner ikke at holde sammen skønt deres kærlighed beskrives som guddommeligt og absolut. Vina omkommer i et jordskælv (romanens gennemgående metafor for moderne usikkerhed: "We all have to deal with the uncertainty of the modern. The ground shivers, and we shake" (*ibid.*, 62)); Ormus myrdes senere af en Vina-lignende figur der, som det antydes, muligvis er den ægte Vina der er kommet for at hente ham ned til underverdenen (*ibid.*, 569-71). Men fortælleren Rai indgår en moderne "kærlighedsalliance", ender i modsætning til de guddommelige elskende med fast grund under fødderne: "I'm looking at Mira and Tara, my islands in the storm ... The mayhem

continues, but we're capable also of this. ... Here's ordinary human love beneath my feet. ... I'll stand my ground right here. This I've discovered and worked for and earned. This is mine" (*ibid.*, 575). Som Rushdie forklarede en interviewer: "Om de to lever lykkeligt til deres dages ende, ved jeg ikke. Men de lever sammen i en moderne alliance, to mennesker, der har valgt at leve sammen under en slags provisorisk kontrakt, der fornys dagligt. ... De har valgt at stå sammen mod stormen. Jeg føler, det er sådan, vi lever i dag" (Storm). Langt de fleste emner i Rushdies forfatterskab er til en vis grad fiktioniserede behandlinger af hans egne erfaringer; således også med opdagelsen af kærlighedens vigtighed: "At blive forelsket midt i hele det vanvid var en sand lykke for mig" (Williamson; se også McGrath).

En anden ændring der bliver gradvist mere tydelig i Rushdies seneste to romaner er hans opgivelse af Indien. Rais farvel til Indien i *The Ground Beneath her Feet* er meget finalt og elegisk ("And so farewell, my country. ... India, fount of my imagination, source of my savagery, breaker of my heart./ Goodbye." (*GBF*, 248-9)), og i et interview har Rushdie antydnet at hans næste projekt vil kredse om "that very large part of my experience which is Western" (McGrath, *op.cit.*). Skønt også *The Moor's Last Sigh* begræd tabet af (drømmen om) et tolerant, hybridt Bombay og Indien, som forsvandt til fordel for "the new god-and-mammon India" (*MLS*, 351), og skønt også Moor endte med at flygte fra sit fædreland, er det først med *The Ground Beneath her Feet* at Rushdie selv synes at sige farvel til sit fiktive subkontinent og dermed indvarsle endnu en stor ændring i sit forfatterskab. Endnu engang kan man se biografiske grunde hertil; Rushdies liv har, siden han i 1961 rejste til England for at gå på Rugby (Cundy, xv), hovedsageligt været levet i vesten. Det virker kun naturligt at de store ændringer i hans personlige liv skulle få en afsmittende effekt på hans fiktion; hans fremtidige produktion må vise i hvor høj grad denne antagelse er korrekt.

## 5.2. *Grimus* og Rushdies senere værker

### 5.2.1. Fra det vidunderlige til det fantastiske

En væsentlig forskel på *Grimus* og de fleste af Rushdies senere værker er at disse i langt højere grad end debutromanen er *virkelighedstro* (smlgn Cundy, 37). Rushdie anvender to forskellige strategier. Den første former *Midnight's Children*, *The Satanic Verses* og *The Moor's Last Sigh* og lader dem kategorisere som *fantastiske* snarere end *vidunderlige* (som disse begreber blev defineret i Kapitel 3). Med andre ord er de at betragte som værker hvori fantastiske elementer forekommer i en verden hvis grad af *repræsenteret virkelighed* ellers er høj (som f.eks. Saleem Sinais og midnatsbørnenes telepatiske, og andre, evner; *MC*, 192-3 og 236-9). Den anden gruppe værker er tættere på det vidunderlige, i og med at deres universer ikke er de samme som vores eget. Rushdie skriver i *Shame* at "[t]he country in this story is not Pakistan, or not quite" (*S*, 29). *The Ground Beneath her Feet* foregår ligeledes i et parallelunivers hvor flere elementer af den virkelige verden er vendt på hovedet. Ormus Cama har længe evnen til at se ind i denne verden og beretter hovedrystende: "John Kennedy got shot eight years ago. Don't laugh, Nixon's President. ... [T]here's a ton of singers in sequins and eyeliner, but no trace of Zoo Harrison or Jerry Apple or Icon or The Clouds, and Lou Reed's a man" (*GBF*, 350). Men selv denne anden strategi lader sig fortolke som en tematisering af fiktionens uundgåelige forskellighed fra den empiriske verden. *Midnight's Childrens* Indien er ikke mere Indien end *Shames* Pakistan er Pakistan, men begge er *genkendelige*. Uanset hvilken strategi Rushdie anvender muliggør elementet af repræsenteret virkelighed (uanset indpakning) genkendelse og indlevelse. Det forklarer i høj grad de senere romaners større succes blandt læsere disponeret for realisme.

Den ændrede grad af fantastik i de senere romaner får flere konsekvenser. For det første går deres (pseudo)reale politiske og religiøse indhold dem i langt højere grad end *Grimus* til effektive midler til at realisere Rushdies projekt: at tegne nye og bedre kort over den empiriske virkelighed: *Midnight's Childrens* (stærkt personlige) historieskrivning og samfundskritik, *Shames* politiske satire og *The Satanic Verses'* undersøgelser af emigranternes kulturelle og identitetsmæssige problemer bliver overbevisende, vedkommende og svære at afskrive fordi de ikke foregår på et metaforisk plan i et parallelunivers uden synlige forbindelser til det virkelige. Rushdie er dog ikke kammet helt over i vesteuropæisk realisme; hans fiktive universer (hvadenten de så betragtes som parallelle eller "virkelige") udfordrer og udvider i stedet ideen om realisme så at hans ofte religiøse samfund og karakterer kommer til deres ret:

If one is to attempt honestly to describe reality as it is experienced by religious people, for whom God is no symbol but an everyday fact, then the conventions of what is called realism are quite inadequate. The rationalism of that form comes to seem like a judgement upon, an invalidation of, the religious faith of the characters being described. A form must be created which allows the miraculous and the mundane to co-exist at the same level - as the same order of event (*IH*, 376).

Hvadenten resultatet af Rushdies formmæssige overvejelser karakteriseres som magisk realisme, postkolonialisme eller historiografisk metafiktion, og hvadenten romanerne er fantastiske eller vidunderlige, er ideen den samme. Rushdie skrev i 1985: "I believe ... that the imagined world is, must be, connected to the observable one" (*ibid.*, 118); hans romaner fra *Midnight's Children* til *The Ground Beneath her Feet* illustrerer denne præference med al ønskelig tydelighed. Undtagelsen fra denne regel er *Haroun and the Sea of Stories*, en roman hvori Rushdie atter skruer op for fantastikken. Men selv her er der referencer til den virkelige verden: romanens "Dull Lake" er afledt af den virkelige Dal Lake i Kashmir (*HSS*, 217) og Rashid Khalifa er tydeligvis en prototypisk indisk historiefortæller, af den slags Rushdie beundrer så meget og hvis teknikker han anvender i *Midnight's Children*. Ydermere har bogens uundgåeligt allegoriske reception ikke haft svært ved at se en mening med dens fantastiske elementer; dermed adskiller *Haroun* sig fra *Grimus* ved ikke, med Brennans ord, at være en "uninterpretable allegory" men derimod en fiktion der, på trods af alle sine fantastiske begivenheder, siger noget genkendeligt og brugbart om den virkelige verden.

I *The Ground Beneath her Feet* er der lejlighedsvis glimt af ideer der indgik i *Grimus*: komparativ mytologi (*GBF*, 40-3), ideen om parallelle universer (hvoraf et, der muligvis er vores virkelige verden, går under; *ibid.*, 347-50 og 509)<sup>25</sup> og endda en reference til Stanislaw Lems *Solaris* (*ibid.*, 205). Disse fjerne ekkoer understreger den pointe som adskillige af *Grimus'* kritikere har gjort opmærksom på: at bogen både teknisk og tematisk er en forløber for de senere romaner. Ideen om hybriditet, parallelle verdener som metafor for forskellige verdenssyn, tendensen til at bruge (og omforme) mytisk eller religiøst materiale, den højspændte og foranderlige stil, referencerne til litterære værker og historiske personligheder, brugen af dubleanter og parrede hovedpersoner, trangen til at udforske filosofiske, religiøse, sociale, litterære og politiske ideer, humoren og ordspillene - alle disse elementer, som er blevet integrerede dele af Rushdies forfatterskab, kan identificeres i *Grimus*. Men hvis der er ligheder er der også to væsentlige forskelle. Den ene er Rushdies afstandtagen til det vidunderlige; den anden er spørgsmålet om litterær kvalitet, som hænger nøje sammen med problemet om hybriditet, fortolkning og forståelse som jeg var inde på i Kapitel 4.



## 5.2.2 Årsager til *Grimus'* fiasko

*Grimus* havde én chance for at blive berømt på sine egne præmisser i årene fra sin første udgivelse frem til *Midnight's Children*. Som vi har set blev denne chance forspildt. Bogen var for radikal til sine kritikere; og da den i 80'erne blev genstand for akademisk analyse gav det ikke anledning til nogen forsinket succes. Bogen blev snarere undersøgt af litteraturhistoriske årsager af kritikere med en interesse i at afdække Rushdies tidligste forfatterskab. Selv de kritiske essays der magtede at se bort fra de senere romaner og analyserede *Grimus* for bogens egen skyld evnede ikke at fratage den sin status som litteraturhistorisk kuriosum.

Det er fristende at se mangelen på repræsenteret virkelighed i bogen som en mangel, og som en årsag til *Grimus'* fiasko; specielt da det er en mangel der i Rushdies senere, og meget succesrige, værker er udbedret. Men denne forklaring er ikke god nok. Når *Grimus* fik den skæbne den fik var det ikke på grund af de enkelte elementer i romanen, men på grund af dens *anvendelse* af dem. *Fantasy*, science fiction, menippæisk satire, erotica, allegori og metafiktion, med videre, var ikke i sig selv nye og revolutionerende genrer; romaner som *The Lord of the Rings*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* og *Solaris* beviste hver for sig at sådanne elementer sagtens kunne få kritisk og kommerciel succes. Forskellen på disse og *Grimus* ligger i at de ikke i samme grad som Rushdies roman indeholder forskelligartede elementer der ikke lader sig forklare af bøgernes grundlæggende idé. I *Grimus* er der altid et eller flere elementer der "skurrer" i fortolkningen af romanen, bogens hybriditet ligger i at den ikke modsætningsfrit har ladet sig begribe indenfor rammerne af én enkelt fortolkning. At dens avantgardistiske sammenblanding af stilarter og tematiske elementer ikke faldt i god jord i et litterært klima der stadig i 1975 var forholdsvist traditionalistisk. (smlgn. Jackson, 173 og Appendix A) er én ting; men dens senere receptionshistorie har vist at selv en mere tolerant, akademisk analyse, med rekurs til kildemateriale, genreteori og Rushdies senere værker, ikke har kunnet fremstille en modsætningsfri fortolkning af bogen.

*Grimus'* meningspotentiale, som jeg kortlagde det i Kapitel 2 og 3, muliggør mange forskellige tolkninger af bogen, men ikke en der kan assimilere hele bogens potentiale, i hvert fald ikke på nuværende tidspunkt. De sidste tre årtiers *Grimus*-kritik kan karakteriseres som henholdsvis genre-, kilde- og kontekst-orienteret, men der er ingen grund til at antage at processen standser her. Det er muligt at der i løbet af de kommende år vil dukke en kritisk vinkel eller ny kontekst op der evner at redegøre for *Grimus'* hybriditet. For indeværende kan vi blot *konstatere* denne hybriditet og konkludere at det på dette tidspunkt i litteraturhistorien ikke synes muligt at bringe den på formel. *Grimus'* umiddelbare fiasko kan også skyldes at Rushdie, som indisk skribent, blev offer for institutionaliseret racisme i den britiske forlagsbranche, en mulighed som i hvert fald Liz Calder ikke udelukker (Appendix A). Forklaringen på romanens senere reception må dog findes i tekstlige snarere end raceideologiske årsager. *Grimus* er en prototypisk Rushdie-roman idet den trækker på et væld af kilder, genrer og teknikker, er *hybrid* (smlgn. Cundy, 107) - men den er også den eneste af Rushdies værker hvori denne hybriditet ikke lader sig indfange indenfor rammerne af en enkelt fortolkning, og heri ligger grunden til dens umiddelbare fiasko og senere, lunkne receptionshistorie.

## 5.2.3. *Grimus'* æstetiske og historiske værdi

*Grimus* er den af Rushdies romaner der i ringest grad blev forstået ved sin udgivelse. Den brød som ingen af hans senere romaner med sin umiddelbare forventningshorisont.

Romanens æstetiske værdi må derfor siges at være høj; *Grimus* er meget langt fra at være *Unterhaltungskunst* (kun Isabel Quigly lod sig, i løbet af romanens første reception, underholde). Ingen af Rushdies senere værker stak i den grad ud fra den forventningshorisont de blev mødt med. *Midnight's Children* kommer tættest på, dels i sin egenskab af at være den første roman hvori den modne Rushdies karakteristiske stil kommer til udtryk; og dels fordi der ikke var mange (og vidt udbredte) forventninger til Rushdie. Efter *Midnight's Children* har det derimod været nemmere at vide hvad man skulle forvente af en Rushdie-roman, og af samme grund sværere for disse romaner at overraske og frustrere deres læsere på samme måde som *Grimus* gjorde det.

*Grimus* har en dobbelt historisk værdi. Bogen er, som et moderne svar på de spørgsmål, 'Attâr, Dante og Eliot efterlod, en interessant *foreløbig kulmination* på en lang litteraturhistorisk proces, en kulmination der har potentiale til selv at danne grundlag for nye behandlinger af emnet. I det perspektiv har *Grimus* en historisk værdi der er langt større end den litteraturhistoriske betydning den hidtil er blevet tillagt, omend denne historiske værdi ikke er almindeligt kendt på grund af bogens manglende succes. Som udgangspunkt for en senere *påvirkningshistorie* synes romanens betydning indtil videre at have været mindre; man kan i *Grimus* se mange af Rushdies ideer i svøb, men det er tvivlsomt om bogen får nogen betydning som påvirkning af *andre*, senere forfattere. At kritikere stadig skriver om *Grimus* antyder at den ikke er glemt; men at de i stigende grad skriver om den som en (mindre interessant) del af Rushdies *oeuvre*, og ikke som interessant værk i sig selv, lover ikke godt for romanens videre skæbne.

*Grimus* er stor litteratur i kraft af sin æstetiske værdi, sin store *Verfremdungseffekt* (for at låne et udtryk fra Brecht) på sine umiddelbare læsere. Romanen har også en vis litteraturhistorisk interesse. Men ingen af delene gør nødvendigvis romanen populær eller salgbar. Jeg må erklære mig enig i Uma Parameswarans tidlige vurdering: "[*Grimus*] seems fated to suffer a peculiar kind of oblivion, or step-brotherly recognition, because of the runaway success of *Midnight's Children*" (Parameswaran 1983, 36). Hvis *Grimus* skal indtage sin fortjente plads som interessant roman og litteraturhistorisk begivenhed kræver det at bogen bliver kendt og anerkendt; ellers vil den næppe nogensinde bevæge sig ud af *Midnight's Childrens* skygge.

### 5.3 En litteraturhistorisk konklusion

Hvis Rushdie i *The Satanic Verses*, med store personlige konsekvenser til følge, udfordrede visse muslimers opfattelse af hvad man kan tillade sig at skrive om Profeten, så udfordrede han i *Grimus*, med store kritiske konsekvenser, mange anmelderes opfattelse af hvordan man kan tillade sig at kombinere genrer, teknikker, stilarter og kildetekster. I begge tilfælde udfordrede Rushdie en forventningshorisont og måtte leve med udfaldet.

Hvad dét siger om måden, vi opfatter og anvender litteratur på, er åbenbart: vi holder ikke af værker der udfordrer os for meget. Selv i akademiske cirkler er der tilsyneladende en tendens til at foretrække *Unterhaltungskunst*, eller i hvert fald mindre radikal litteratur, fremfor radikalt anderledes, og æstetisk mere signifikante, værker. Hvis det nye perspektiv et værk giver på ens tidligere antagelser med Jauss' ord kan være "pleasing", så kan det bestemt også være "alienating" (Jauss, 25). De fleste læsere har da også foretrukket Rushdies senere værker fremfor *Grimus*, og dermed kastet deres kærlighed, og analytiske interesse, på værker der i langt mindre grad end debutromanen udviser den samme grad af æstetisk distance og værdi.

At der kan gå lang tid før en roman bliver tillagt den betydning den fortjener er ikke noget nyt i litteraturhistorien. De virkemidler som mange banebrydende værker har betjent sig af har ofte vist sig først at kunne appellere til senere litteraturkritiske standarder. Vil man om halvtreds år kunne nævne *Grimus* sammen med *Don Quixote*, *Madame Bovary* og *Ulysses*? Det er svært at forestille sig for indeværende, men det kan naturligvis ikke udelukkes at Rushdies roman, ligesom Cervantes', Flauberts og Joyces, vil blive opdaget og gouteret af senere generationer. Og hvis en Jaussiansk litteraturhistorisk metode, der i højere grad end det er tilfældet nu lægger vægt på de værker der repræsenterer en æstetisk distance i forhold til deres samtid, vinder indpas vil *Grimus* meget vel, og fuldt fortjent, kunne blive opfattet som en væsentligt vigtigere roman end det er tilfældet nu.

# NOTER

- 1 I det følgende vil jeg, for at undgå begrebsforvirring, anvende *receptionsæstetik* om Jauss' teori og *receptionshistorie* om et værks (eksempelvis *Grimus*) historiske reception.
- 2 Bogens kapitel om *Grimus* er en let redigeret udgave af hendes artikel "Rehearsing Voices: Salman Rushdie's *Grimus*, *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 27, nr. 1 (1992). Alle referencer til Cundy foretages for overskuelighedens skyld til hendes bog.
- 3 Rushdie forsøgte sandsynligvis at få *The Book of the Pir* udgivet hos Victor Gollancz, der senere udgav *Grimus*; se mit interview med Liz Calder i Appendix A.
- 4 Rushdies holdning til *Grimus* blev tilsyneladende mere afslappet med årene: "I have begun to see the novels as a body of work. I also see my first novel, *Grimus*, as part of this. Metaphysical concerns were present in a different way in the first novel" (Jain, 216).
- 5 Rushdie var kommet med i *Encyclopedia of Science Fiction* på grund af *Grimus*. Smlgn. også hans reaktion, da han af Liz Calder blev spurgt, om *Grimus* var SF: "Well, could be" (Appendix A)!
- 6 Carter var iøvrigt Rushdies gode ven, hvilket fremgår af hans introduktion til *Burning Your Boats* (Carter 1995); det er ikke umuligt at forestille sig, at deres venskab har virket befordrende på Rushdies forfattervirksomhed.
- 7 Sufismen blev påvirket af gnosticisismen og nyplatonikerne. Visse forskere har ment, at selve navnet på bevægelsen er afledt af det græske *sophos*, en tese som ifølge Schimmel (1975, 14) er "philologically impossible"; se også artiklen om "TASAWWUF" i Gibb og Kramers, 579. På trods af disse græske/vestlige lån mener Schimmel, at sufismen bør betragtes som et islamisk, orientalsk fænomen (Schimmel 1975, 10). Den følgende fremstilling af sufismen er baseret på Schimmels værk.
- 8 Som et kuriosum kan det her nævnes, at Pueblo-indianernes kosmologi nævner et bjerg i hvert af de seks verdenshjørner beboet af guddommelige ånder (Tyler, 9). Ligheden med 'Attâr's idé om en bjergkæde der omkranser jorden og er Simurgs hjem, er slående ('Attâr, 12 samt note om Kaf 144)!
- 9 Det følgende skema er baseret på en tilsvarende grafisk repræsentation hos Todorov (Todorov, 45) og Jacksons kritik heraf (Jackson, 32ff). Nærværende videreudvikling er min egen.
- 10 Som oversætteren af *Den Fantastiske Litteratur* også bemærker er "uhyggeilig" en uheldig oversættelse af det franske *l'étrange*: "Normalt betyder dette ord det mærkelige, det usædvanlige eller det fremmedartede" (Todorov, 7), en betydningsnuance der er bedre bevaret i det tyske udtryk *das Unheimliche*. Karl Erik Schøllhammer foreslår andetsteds betegnelsen "det sære" (i Blicher et al., 14).
- 11 Amis' mening om SF er (blandt andet) interessant fordi han var blandt de tre dommere ved Gollancz' SF-konkurrence i 1975 og ikke brød sig om *Grimus* (se Appendix A)!
- 12 Bemærk, at Aldiss, ligesom Amis, var dommer ved Gollancz' konkurrence og at han, som den *New Wave*-forfatter han var, syntes noget bedre om *Grimus* end sin ældre kollega!

- 13 *Grimus* er med i en senere *Encyclopedia of Science Fiction*, men beskrivelsen får bogen til at lyde som alt muligt andet end netop SF: "the ... legend-like *Grimus*, a fabulation ... which makes marginal use of sf material in its invoking of immortality themes and in the interdimensional conflicts its eternally young protagonist must undergo" (Clute og Nicholls, 1035).
- 14 Her tænker jeg specielt på biograffilm som *Alien*-serien og *Independence Day* der genoptager den gamle SF-konvention om truende rumvæsner; *Deep Impact* og *Armageddon* der genopliver det ligeså klassiske "verdensomspændende katastrofe"-tema; og film som *The Fifth Element* og *The Matrix* der ikke i sig selv tilføjer meget nyt men genoptager gamle ideer med bedre *special effects*. En mere ironisk distance til genreens klicheer finder man (på forskellige måder) i *Mars Attacks!* og *Starship Troopers*.
- 15 Frye antyder ganske vist at det seneste litterære *mode*, det ironiske, viser tegn på at glide over i det mytiske igen; men hans eksempler synes at indikere at der snarere er tale om en ironisk *kommentar* til de gamle myter end deciderede "nye myter" (Frye, 42 og 62).
- 16 I et brev til mig af 9. december 1999 vedlagde J. Perry fra The Overlook Press kopier af tre amerikanske anmeldelser, angiveligt de eneste de har. Søgning i avisarkiver har heller ikke sandsynliggjort eksistensen af flere.
- 17 En interessant undtagelse fra denne regel er Øyvind Eides artikel "*Grimus* - Rushdies debutroman" (Eide) der fungerer som introduktion af romanen for norske læsere. Eide ser bogen som en art udviklingsroman og erkender vanskeligheden af at læse en forklarende mening ind i teksten.
- 18 Rushdie har selv gjort opmærksom på den indiske tendens til at allegorisere alt: "I usually resist the idea of allegory. In India there's too much of it, allegory is a kind of disease. People try to decode everything, every story or text, allegorically" (Craven et al., 107).
- 19 For eksempl tolker Rao *Grimus*' projekt således: "[T]he emphasis is on improving the physical state of man by means of Science and Technology, without ever denigrating or tampering with the natural destiny of human intellect" (Rao, 9). Men *Grimus*' projekt er *netop* at studere ændringerne i menneskets natur (eller intellekt) når denne frigøres fra "the need to preserve the species through reproduction" (G, 292). Og man kan i høj grad diskutere, om de sterile og, i ordets egentligste forstand, udviklingshæmmede bebore på Calf Island repræsenterer nogen *forbedring* af "the physical state of man".
- 20 At ideen om *Grimus* som SF-roman efterhånden ikke havde den store udbredelse kan også ses af Shyamala A. Narayans artikel "Science Fiction and Fantasy: India" (Benson og Conolly, 1423-4) der ikke nævner hverken Rushdie eller *Grimus* med et ord!
- 21 Virgil Jones' fodnote om det arabiske bogstav Kâf, hvori han adskiller det fra et lignende, men andet, bogstav, Kaf (G, 262) har således for Petersson den effekt, at han henleder opmærksomheden på Kaf, "which has an interesting meaning. The other letter, al-Kaf, is an abbreviation or a pseudonym for al-kimiya, alchemy" (Petersson, 66); en tolkning der efter min bedste overbevisning er lidt søgt da Rushdie intetsteds i romanen skriver om dette andet bogstav med den anden, alkymistiske, betydning.
- 22 For det første repræsenterede Khomeini, som ét overhovede (mujtahid) ud af mange for shiamuslimerne, ikke sunnimuslimerne; for det andet stred hans udstedelse af fatwaen uden først at have konfereret med andre

mujtahider og opnået konsensus imod almindelig praksis. Desuden gælder islamisk lov ikke i ikke-muslimske regioner (Dar al-Harb), hvorfor en fatwa teoretisk set ikke er gyldig i et land som England (Appignanesi og Maitland, 96-7; Harrison, 8-9).

- 23 Syed Shahabuddin skrev således: "Yes, I have not read it, nor do I intend to. I do not have to wade through a filthy drain to know what filth is" (Appignanesi og Maitland, 47); og Rushdie citerer Sher Azam fra Bradford Council of Mosques for at sige: "Books are not my thing" (*IH*, 403).
- 24 "At the centre of the storm stands a novel, a work of fiction, one that aspires to the condition of literature. It has often seemed to me that people on all sides of the argument have lost sight of this simple fact. ... It felt impossible, amid such a hubbub, to insist on the fictionality of fiction" (*IH*, 393).
- 25 Interessant nok nævner både Ormus og Rai muligheden for en fysisk forklaring på fænomenet; Rai går endda så vidt som til at nævne Heisenbergs kvantefysiske usikkerhedsrelationer (*GBF*, 350 og 462). Noget tyder på at Rushdie i de senere år har læst de fysiske teorier som Jürgen Meyer mente at se i *Grimus*!

# BIBLIOGRAFI

Følgende forkortelser for Salman Rushdies værker vil blive anvendt. Resten af de citerede værker følger almindelig praksis for citater i akademiske tekster.

- G* *Grimus* (New York: Penguin, 1991 [1975])  
*MC* *Midnight's Children* (New York: Penguin, 1991 [1981])  
*S* *Shame* (London: Picador, 1984 [1983])  
*SV* *The Satanic Verses* (New York: Viking, 1989 [1988])  
*HSS* *Haroun and the Sea of Stories* (London: Granta, 1991 [1990])  
*IH* *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991* (London: Granta, 1991)  
*WO* *The Wizard of Oz*, BFI Film Classics Series (London: BFI, 1992)  
*EW* *East, West* (London: Vintage, 1995 [1994])  
*MLS* *The Moor's Last Sigh* (London: Jonathan Cape, 1995)  
*GBF* *The Ground Beneath her Feet* (New York: Henry Holt 1999)

- Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, 5. udgave (Fort Worth: Holt, Rhinehart & Winston, 1985)
- Aldiss, Brian, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1973)
- Alighieri, Dante, *The Divine Comedy*, oversat af C.H. Sisson (Oxford: OUP, 1993 [ca. 1320])
- Amanuddin, Syed, "The Novels of Salman Rushdie: Mediated Reality as Fantasy", *World Literature Today* nr. 63 (1989), 42-45
- Amis, Kingsley, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction* (London: Victor Gollancz, 1961)
- Appignanesi, Lisa and Sara Maitland (red.), *The Rushdie File* (London: ICA/Fourth Estate, 1989)
- Aristoteles, *Poetikken*, uddrag i *De Store Tænkere: Aristoteles*, 2. udgave, indledning, oversættelse og noter ved Anfinn Stigen (København: Munksgaard, 1996)
- 'Attâr, Farid-ud-Din, *The Conference of the Birds*, oversat af C.S. Nott (London: Routledge & Kegan Paul, 1954 [12. årh.])
- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, oversat af Caryl Emerson (Manchester: Manchester University Press, 1984)
- Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford & New York: OUP, 1991)
- Barthes, Roland, *Mytologier*, oversat af Jens Juhl Jensen (København: Nordisk Forlag, 1996)
- Benson, Eugene og L.W. Conolly (red.), *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*, vol. 2 (London og New York: Routledge 1994)
- Berger, Peter og Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality* (London: Penguin 1991 [1966])
- Bergonzi, Bernard (red.), *T.S. Eliot: Four Quartets* (Casebook Series) (London: Macmillan, 1969)

- Bierhorst, John (red.), *The Red Swan: Myths and Tales of the American Indians* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992)
- Blicher, Henrik, m.fl. (red.), *Det Sære, Litteratur og Samfund* x (København: Københavns Universitet, 1986)
- Borges, Jorge Luis, *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, red. af Donald A. Yates og James E. Irby (New York: New Directions, 1964)
- Bradbury, Malcolm (red.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* (Manchester: Manchester University Press, 1977)
- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451* (London: Flamingo, 1993 [1953])
- Brennan, Timothy, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation* (London: Macmillan, 1989)
- Bukdahl, Lars, "Den Falske Allegori", *Fredag* vol. 4 nr. 22 (1989), 76-80
- Butcher, Maggie (red.), *The Eye of the Beholder: Essays on Indian Writing* (London: Commonwealth Institute 1983)
- Butler, Samuel, *Erewhon* (London: A.C. Fifield, 1913 [1872])
- Carter, Angela, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann* (New York: Penguin, 1994 [1972])
- Carter, Angela, *Burning Your Boats: The Collected Angela Carter Stories*, introduktion af Salman Rushdie (London: Chatto & Windus, 1995)
- Calvino, Italo, *Cosmicomics*, oversat af William Weaver (London: Picador, 1993 [1965; eng. udg. 1969])
- Clute, John og Peter Nicholls (red.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (New York: St. Martin's Press, 1993)
- Craven, Peter, m.fl., "An Interview with Salman Rushdie", *Scriptsi* vol. 3 nr. 2-3 (august 1985), 107-126
- Craven, Peter, "Salman Rushdie's Rough Magic", *Scriptsi*, vol. 3, nr. 2-3 (august 1985), 127-147
- Cundy, Catherine, *Salman Rushdie* (Manchester & New York: Manchester University Press, 1996)
- Durix, Jean-Pierre m. fl., "Salman Rushdie: interview", *Kunapipi* 4.2 (1982), 17-26
- Edmundson, Mark, "Prophet of a New Postmodernism", *Harper's* 1675 (december 1989)
- Eide, Øyvind, "Grimus - Rushdies debutroman", *Samtiden* 1 (1996), 89
- Eliot, T. S., *Selected Essays*, 2. reviderede udgave (London: Faber & Faber, 1948)
- Eliot, T.S., *Four Quartets* i *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber & Faber, 1974)
- Fisker, Jette Ewert m.fl., *Nordamerikanske Indianere: Myte og Erkendelse* (København: Danmarks Biblioteksskole, 1985)
- Fletcher, M.D. (red.), *Reading Rushdie* (Amsterdam: Rodopi, 1994)
- *For Rushdie: Essays by Arab and Muslim Writers in Defense of Free Speech* (New York: George Braziller, 1994)
- Ford, Boris (red.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Vol. 8: The Present (London: Penguin, 1983)
- Foster, Hal (red.), *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1985)
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1990)
- Gibb, H.A.R. og J.H. Kramers (red.), *Shorter Encyclopedia of Islam* (Leiden: E.J. Brill, 1953)



- Gilden, Mel, "'Grimus': Turn left at the conscious mind", *Los Angeles Times* (Book Review Section), 26. august 1979
- Goonetilleke, D.C.R.A., *Salman Rushdie* (Houndmills & London: Macmillan, 1998)
- Gorra, Michael, *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1997)
- Gorra, Michael, "It's Only Rock and Roll but I Like It", *Times Literary Supplement*, 9. april 1999, 25
- Graff, Gerald, *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago og London: The University of Chicago Press, 1979)
- Grant, Damian, *Salman Rushdie* (Plymouth: Northcote House, 1999)
- Haffenden, John, *Novelists in Interview* (London & New York: Routledge, 1985)
- Harrison, James, *Salman Rushdie* (New York: Twayne, 1992)
- Holdstock, Robert (red.), *Encyclopedia of Science Fiction* (London: Octopus Books, 1978)
- Hughes, Ted, *Crow* (London: Faber & Faber, 1972)
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1996)
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978)
- Jackson, Rosemary, *Fantasy, the Literature of Subversion* (London & New York: Routledge, 1995)
- Jain, Madhu, interview med Salman Rushdie, *India Today*, vol. XIII, nr. 17, 15. september 1988; citeret i *Contemporary Literary Criticism*, vol. 55 (1988), 216
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, oversat af Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982)
- Jensen, Axel, *Epp* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1965)
- Jensen, Axel, *Gud leser ikke Romaner: en Vandring i Salman Rushdies Verden* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1994)
- Johansen, Ib og Peter Rønnov-Jessen (red.), *Inventing the Future: Science Fiction in the Context of Cultural History and Literary Theory*, *The Dolphin* 11 (april 1985)
- Johnson, Samuel, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia* [1759], i Abrams, m.fl., (red.) *The Norton Anthology of English Literature*, 5th edition, vol. I (New York og London: Norton, 1986)
- Jones, Russell Celyn, "Singing the Rock of Ages", *Times*, 1. april 1999, 42
- Justice, Keith L., *Bestseller Index* (Jefferson, North Carolina, og London: McFarland & Company, 1998)
- *Kirkus Reviews*, "Grimus", vol. XLVII, nr. 11, 1. juni 1979, 664
- Kroeber, Karl, *Romantic Fantasy and Science Fiction* (New Haven & London: Yale University Press, 1988)
- Leeming, David Adams, *The World of Myth* (New York og Oxford: OUP, 1990)
- Lem, Stanislaw, *Solaris*, oversat af Joanna Kilmartin og Steve Cox (London: Faber & Faber, 1991 [1961; eng. udg. 1970])
- Liberman, Anatoly, "Between Myth and the Wondertale" i Andrej Kodjak m.fl. (red.), *Myth in Literature* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1985)
- Lübcke, Poul (red.), *Politikens Filosofleksikon* (København: Politikens Forlag, 1996)
- Madsen, Deborah L., *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (New York: St. Martin's Press, 1994)

- Massé, Sophie, "Transfictional Identities in Salman Rushdie's Grimus", *Études britanniques contemporaines* 8 (december 1995), 89-95
- McGrath, Charles, "Rushdie Unplugged", *The New York Times Book Review*, 18. april 1999, 8
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* (London & New York: Routledge, 1994)
- Parrinder, Patrick (red.), *Science Fiction: A Critical Guide* (London og New York: Longman, 1979)
- Meyer, Jürgen, "GUT and QED, and Other "P2C2E": "Processes Too Complicated to Explain" and Rushdie's New Physics" i Elmar Schenkel og Stefan Welz (red.), *Lost Worlds and Mad Elephants: Literature, Science and Technology 1700-1990* (Glienicke, Berlin/Cambridge, MA: Galda & Wilch Verlag, 1999), 331-48
- Morgan, Kenneth O. (red.), *The Sphere Illustrated History of Britain* (London: Sphere Books, 1991)
- Narayan, Shyamala A., "Science Fiction and Fantasy (India)" i Eugene Benson og L.W. Conolly (red.), *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*, vol. 2 (London og New York: Routledge 1994), 1423-4
- Nye, Robert, "Blood-stained Velvet", *Guardian*, 6. februar 1975
- Orwell, George, "The Lion and the Unicorn" i Dennis Walder (red.), *Literature in the Modern World* (Oxford: OUP, 1991), 180-89
- Parameswaran, Uma, "Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art", *ARIEL* 4.4 (1983), 34-45
- Parameswaran, Uma, *The Perforated Sheet* (New Delhi: Affiliated East-West, 1988)
- Parks, Tim, "Gods and Monsters", *The New York Review*, 6. maj 1999, 12-16
- Parrinder, Patrick (red.), *Science Fiction: A Critical Guide* (London og New York: Longman 1979)
- Parrinder, Patrick, "Let's Get the Hell out of Here", *London Review of Books*, vol. 10 nr. 17, 29. september 1988, 11-13
- Penrose, Roger, *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics* (London: Vintage, 1990)
- Petersson, Margareta, *Unending Metamorphoses: Myth, Satire and Religion in Salman Rushdie's Novels* (Lund: Lund University Press, 1996)
- *Publishers Weekly*, "Science Fiction: Grimus", vol. 216, nr. 5, 30. juli 1979, 53
- Quigly, Isabel, "Dream Kingdoms", *Financial Times*, 6. februar 1975
- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1976)
- Ramihieh, Nasrim, "Grimus: Salman Rushdie's First Experiment with Postmodern Narrative" i *Literature and Commitment*, red. af Govind Narain Sharma (Toronto: TSAR 1988), 16-29
- Rao, M. Madhusudhana, *Salman Rushdie's Fiction: A Study (Satanic Verses Excluded)* (New Delhi: Sterling 1992)
- Rosenstand, Nina, "Mytens Rolle i Dag", *Humaniora* nr. 5 (1982)
- Rosenstand, Nina, "Mytologier i vor Midte", *Dansk Noter* nr. 1 (1997)
- Ross, Jean W., interview med Salman Rushdie, *Contemporary Authors*, vol. 111 (1984), 415
- Sage, Lorna, "The First Bacchante" *London Review of Books*, 29. april 1999, 17-18
- Schimmel, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1975)

- Schimmel, Annemarie, *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam* (New York: Columbia University Press, 1982)
- Schimmel, Annemarie, *Islam in India and Pakistan* (Leiden: E.J. Brill, 1982)
- Shakespeare, William, *The Tempest* [1611] i *Complete Works*, red. af Bretislav Hodek (London: Spring Books: udateret)
- Stapledon, Olaf, *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future* (London: Methuen, 1934 [1930])
- Storm, Lisbeth, "Jorden skælver under os", *Kristeligt Dagblad*, 5. juni 1999, 7
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979)
- Syed, Mujebuddin, "Warped Mythologies: Salman Rushdie's Grimus", *ARIEL* 25.4 (1994)
- Taneja, G.R. og R.K. Dhawan (red.), *The Novels of Salman Rushdie* (New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1992)
- Tinniswood, Peter, anmeldelse af (bl.a.) *Grimus*, *The Times*, 6. februar 1975
- Todorov, Tzvetan, *Den fantastiske Litteratur* (Århus: Klim, 1989)
- Tolkien, J.R.R., *Tree and Leaf* (London: Unwin, 1988)
- Towers, Robert, "On the Indian World-Mountain", *New York Review of Books*, vol. XXVIII nr. 14, 24. september 1981
- Tyler, Hamilton A., *Pueblo Birds and Myths* (Norman: University of Oklahoma Press, 1979)
- Watson, George, *British Literature Since 1945* (Houndmills og London: Macmillan, 1991)
- Wells, H.G., *The Island of Doctor Moreau* (London: Everyman, 1993 [1896])
- Whitman, John, *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (Oxford: Clarendon Press, 1987)
- Williamson, Nigel, "Kærlighed i en kynisk tidsalder", oversat af Bibi Huryn, *Politiken* (Kulturliv), 18. april 1999, 1-2
- Wilson, David, "Fable-minded", *Times Literary Supplement*, 21. februar 1975
- Wimsatt, William K. og Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (University of Kentucky Press, 1954)
- Wood, Michael, "The Orpheus of MTV", *The New York Times Book Review*, 18. april 1999, 7-8
- Zamora, Lois Parkinson og Wendy (red.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham og London: Duke University Press, 1995)

# APPENDIX A: Interview med Liz Calder, fhv. redaktør ved Victor Gollancz, London, 25. maj 1999

Rasmus Gissel: First of all, what was your position at Victor Gollancz at the time of the publication of *Grimus*?

Liz Calder: I was an editorial director. There wasn't a big hierarchy. I reported directly to the managing director, the chairman, Livia Gollancz; she ran the company. It was quite a small company.

RG: I gather that the novel was written to be entered into a science fiction competition at Gollancz, which it did not win. Could you tell me a little more about that?

LC: Yes. The competition was a science fiction competition because Gollancz had a very strong science fiction list. I had nothing to do with that list. However... I forget now which... there was a newspaper involved. There were three judges. One was Arthur C. Clarke, one was Brian Aldiss and the other was Kingsley Amis. I was at that time staying part of the week in the house as a lodger of Salman and his then girlfriend, and I knew he was writing a book, and when he heard about this competition he said, "oh, I think I'll enter my book for this competition", and I said, "well, is it science fiction?" and he said, "well, could be." So I think it gave him a sort of goal, you know, to aim to finish the book in time to enter into the competition. It was entered, and apparently, of the judges, Kingsley Amis and Arthur C. Clarke didn't like it, but Brian Aldiss liked it very much and he gave a quote which is on the cover of the book.

RG: Oh, on the original?

LC: On the original cover. Have you seen that quote?

RG: No, I'm using one of the Penguin editions.

LC: Well, I can give you a copy of that. So they didn't give it the price, of course - I forget who they did give the price to - but I persuaded Gollancz to let me publish the book, even though it didn't win the prize. So we published it as a novel without any science fiction... or did we put it into a fantasy list we had? We maybe did. But as to whether... I mean, I'd never read any science fiction. I think he [Rushdie] had read quite a lot; he'd read a lot of things. So, yeah, we published it as a straight novel.

RG: Did he ever approach Gollancz with his first manuscript, *The Book of the Pir*?

LC: Well, I have a feeling he did, but that was before I was there. I believe somebody... Giles Gordon told me he declined it at Gollancz, but I don't know. I'm not sure.

RG: You once said in an interview that *Grimus* showed a true gift for language. What other things in the novel - if any - made you take it on for publication?

LC: Well, I found it very funny! I thought it was hilarious, and I thought, you know, that... the characters stuck in my mind. They were strange and memorable and although they were very odd, you know, Flapping Eagle and Virgil Jones and that woman with the chair on her back - strange creatures but, oddly, very believable and very endearing in a funny sort of way. And again, it was the language, you know, the use of language was so vivid and so explosive. We sent the book to Ursula le Guin and she wrote us another blurb, so we had, on the original

edition, a blurb from Brian Aldiss and from Ursula le Guin, and Ursula le Guin said it was "a fireworks of a novel".

RG: Yeah, that one is on the Penguin edition. Did the book strike you as particularly post-modern or post-colonial, or anything of the sort?

LC: Not "post"; I mean, I wasn't looking for "posts" at that point. It didn't strike me as anything. I mean, it was really just the energy and the enormous vitality in the storytelling and the characters, and I suppose, you know, it may have been... I see it as a result of a powerful imagination and a huge, well, reading. He read enormously widely. He'd read, even then, you know, when I first met him he was only twenty-six or five or something, and his reading was voracious. And he was particularly influenced by people like Machado de Assis and Márquez and so on, South American writers, Borges.

RG: Even at that point?

LC: Oh, I think so. Well, I mean, I wouldn't swear to that but I think he had very widely and in all kinds of literature apart from standard English at the time.

RG: So the novel didn't really compare to other anything else that was on the market at the time?

LC: No. Also, the other thing... I mean, it wasn't an Indian novel, wasn't bound to India, but there was a sort of prejudice against Indian writing at that time in this country. And people said... first of all they said, "novels about India don't sell." That was a widely held belief in the book trade. And secondly, people with names that don't sound English are always slightly more difficult to sell. And science fiction was thought of as an odd thing, so if it was a bit science fiction, it didn't necessarily go down very well in certain quarters. It preceded a lot of what has since become very fashionable. It was quite a trailblazer, in a way. As you know, he sort of repudiates the book, he doesn't consider it any good. I don't know, it was interesting although it didn't sell well. It got some terrible reviews, violently bad reviews, which is unusual for a first novel. I think, only one good one - Isabel Quigly in the Financial Times. And that was the only one. Everyone else, Robert Nye, Anthony Thwaite, all these sort of heavy weight reviewers, absolutely slaughtered it. Several good things happened. One was, we sold the paperback rights to Nick Webb who was then at Panther. And we sold the American rights to Peter Mayor who was then at, or had, Overlook Press, and Overlook Press did it in America. And I think there was a French sale, a sale to a French publisher.

RG: I think it's been translated into French quite recently, actually.

LC: Oh, so it wasn't sold at that time to France?

RG: Well, I'm not sure about this, but I think I tracked down a French edition on the Internet, apparently in French. Which surprised me; I wouldn't have thought it would translate that easily.

LC: No, because it was full of funny language and words, wasn't it?

RG: Right - strange puns that wouldn't really translate into anything else than English. Was it difficult to get Gollancz to take the book on?

LC: Well, it was quite difficult in a way because I was new; I mean, this was my first acquisition, so I didn't have any track record or anything. I mean, I had to try and convince them that this was something special. But there was one person there, who was actually the managing director, not Livia Gollancz but the managing director, and he supported me; and also, there was a science fiction reader called Malcolm Edwards, who now works at Orion; he

read it, and he wrote a very good report and said how original it was. So those things helped, and then it was possible.

RG: Right. How did you market *Grimus*?

LC: Well, I don't think we did market it very much, actually. [Finder originaludgave af *Grimus* frem] That's the original English edition, inscribed "with thanks, inward beamings and strange mystic chirps."

RG: "Mystic chirps" - very appropriate!

LC: And you see, there are the two quotes [Le Guin og Aldiss].

RG: I've seen that one quoted, actually, the "prose as plumage"; I've seen that phrase quoted somewhere else. But I've never seen this before. Very youthful picture, that one!

LC: Yes! So there wasn't very much marketing. To be honest, I don't think there was even a marketing department. You know, it was a small company. So the book was sent out for review, and I remember going for a drink with him [Rushdie] after the first reviews came out and we were very miserable. They were terrible. I must say it gave me great pleasure when he won the Booker Prize. To think of these people who'd said such... I mean, they - did you read the reviews?

RG: Well, I haven't really been able to track down that many. I mean, I found one by Peter Tinniswood from *The Times* which was sort of nasty.

LC: Yes, his was nasty. But the ones that were nastiest were Robert Nye and Anthony Thwaite, I think. One of them said something like, "he should never write another book, he should do something else."

RG: Really?

LC: Yeah, that sort of thing.

RG: Where did they appear? I haven't been able to find that many reviews.

LC: Well, big papers - *The Guardian*... he would remember, I can't remember for sure. I'll try and find out.

RG: Why do think it was such a fiasco?

LC: Because, I think, it was the sort of writing that a certain kind of British reviewer would find too florid, not restrained, too unlike what they considered to be good prose. A bit cocky, a bit un-English. And maybe even racially, you know: "Who is this sort of upstart?" That feeling. I mean, you know, that's not what they said, but you got a feeling just because it was so unusual for a first novel to receive such, you know, vitriolic attack. Usually, you know, at least be a little bit kind to first novels!

RG: So you didn't really think that they understood what the book was about?

LC: No, I don't think they did. I don't think they tried to, really. And I don't even know that I know what it was about! All I know is that, you know, it was something quite unlike anything I'd read. It was sort of plain playful. I mean, I'm sure it's also... I mean, do you understand it perfectly?

RG: No, I don't think I do. I think you can read it in a lot of ways, and maybe that was part of the reason why it was such a failure.

LC: Nobody quite knew what to make of it, so they decided that it wasn't any good and that they didn't like it.

RG: What was the literary climate like in 1975, and what did the critics go for - and what sold well, which is not necessarily the same thing?

LC: Oh, but I think it was much more conventional and restrained.

RG: More in a sort of realistic vein?

LC: Yes. It's hard to remember, really, what was around at the time. Margaret Drabble. It's a long time now, isn't it?

RG: It's almost twenty-five years now.

LC: Amazing. There were people like Angela Carter who was already gaining a great reputation, and very interesting, and J.G. Ballard. You know, there were some very good writers around, too.

RG: And even in the same vein as *Grimus*.

LC: Yes, those were in that vein - very original. And slightly on the edge of fantasy and science fiction. And in a way I was looking for that edge. We started a list at Gollancz called Fantasy and Imagination, and we published Angela Carter on that list, and D.M. Thomas, and would have published him [Rushdie] if he'd written another one like this, but everything changed; I left and he left.

RG: You both went to Jonathan Cape, didn't you?

LC: We ended up there, yeah.

RG: *Grimus* has been published by at least five different English companies now. Does a company simply buy the rights to put out an edition of *Grimus* from somebody else?

LC: I really don't know. The rights are presumably still with Gollancz, unless they sold it outright. They sold it first of all to Panther and then... Picador, did they do it?

RG: I can't remember. I know Vintage did, and Granada, and Penguin. Vintage just did it fairly recently.

LC: Yeah, well, they've got all his works there now. This jacket [på originaludgaven] was done in the house by someone. Strange!

RG: What lessons did you learn from the experience of publishing *Grimus*?

LC: After having got over the shock of the response, of course, with hindsight the lesson is to always publish what you believe in. But at the time I didn't really feel very confident, you know. It wasn't a very encouraging reaction, and the book was remaindered. And then I left Gollancz. You know, it wasn't enough to crush me forever, or him, thank goodness. But it was crushing, it was very crushing. Thankfully, he believed in what he was doing, and he wrote another novel which was not published, which I saw.

RG: Oh - after *Grimus*?

LC: Yeah. Several other people also saw it. It wasn't published. It was called Madam Rama, and it was about the movie industry in India, in Bombay. A lot of that went into *Midnight's Children*.

RG: Yeah, I could imagine that.

LC: Yeah. So he used it, but not with that novel.

RG: So did it have any professional consequences for you, I mean, the failure of *Grimus*?

LC: No, not really. There are other books, and an editor cannot really be judged on one experience. And of course, you know, it proved to be not such a bad judgement in detecting somebody's talent. Even though nobody agreed with the worth of the book!

RG: I know that this is a purely speculative question, but how do you think it would have fared today, if *Grimus* was published today as a first novel with no one knowing anything about Salman Rushdie?

LC: God knows. It's an interesting question.

RG: How does it compare to the things you're publishing today?

LC: It's got nothing to do with any of it! It's an entirely... well, do you think it has? It seems to me to be an absolute one-off. And what are the things you see in it? You were saying, what, you were looking at what were the influences on him and how this book came to be written. What do you see in it?

RG: Well, I'm not sure. I think I must agree with you that it's sort of unique. I combines a lot myth, Dante's Divine Comedy, Islamic mysticism, Norse mythology, what have you.

LC: It's a real sort of rag-bag, a stewing-pot of many different things, isn't it? Plus, you know, all that sort of more pop culture stuff, you know, comic heroes and what not. It did have some wonderful stuff, didn't it? I must read it again, actually. But you see, he doesn't think much of it.

RG: He still doesn't?

LC: I don't think so.

RG: I managed to dig up some interviews from the eighties, just after *Midnight's Children* and *Shame* had been published, in which he spent quite a lot of energy distancing himself from *Grimus*.

LC: Dissing this, yes.

RG: I was wondering whether he might have sort of reconsidered after all these years.

LC: Softened! Well, he may have. Well, he's never stopped it being reprinted, has he? He could have, if he really didn't like it. I think he doesn't feel any sort of fondness for it - a piece of juvenilia. But did it sell well in Denmark?

RG: Well, nobody knows of it. I think one of the reasons is, well, first of all, of course, it hasn't been translated into Danish for pretty much the same reasons that it wouldn't be translatable into anything else. Plus, it's not... well, I'm not sure, really. Because *Midnight's Children*, everything else he's ever done, including the new novel, has been translated into Danish and, apparently, are doing very well.

LC: I don't think it's that impossible to translate, but it wouldn't be easy.

RG: Well, no, I guess it could be done - if you can translate *Ulysses* into Danish, you can translate *Grimus* into Danish. But no one's done it.

LC: It's got some funny scenes and it's quite filmic, too, isn't it? I mean, that scene: "... and



they marched, in step, comrades-in-arms, towards their separate dooms. The moon, filtering faintly through the mist" [G, 125] - it sounds like a movie.

RG: It does refer to film quite a lot, actually, pulp westerns and what have you.

LC: That's another of his... who was Grimus, anyway?

RG: A sort of magician figure.

LC: Bit like the Wizard of Oz.

RG: Another one of his influences.

## APPENDIX B: Tekst fra smudsbindet på Gollancz' udgave af *Grimus*

Who or what is Grimus? His presence pervades this epic tale like the clouds over the mountains of Calf Island. Here you will meet the decrepit, yet somehow majestic, figure of Virgil Jones and his eerily tragic companion Dolores O'Toole; you will be led through the startling forests of Dimension-Fever; you will arrive at the town of K. where the blinkered and bizarre citizens successfully blind themselves to unacceptable truths about themselves and their island.

The hero of the story is one Flapping Eagle, a young Axona Indian, who has been given the gift of immortality by an itinerant pedlar and - quickly tiring of the burden of longevity - sets out on a monumental search to re-join the human race. It is a pilgrim's progress into the unknown and its path is littered with rare and amazing encounters. In a dream world where men do battle with their own ghosts, harsh political comment combines with eastern myth and adventure story in a constantly changing kaleidoscope. Disbelief is willingly suspended as each new challenge assaults the imagination. More a novel about a myth than a myth itself, *Grimus* seeks to show the stifling effect and repressive nature of a mythology on the society which creates it.

But first and foremost it is an adventure story, by turns epic and comic. As in the 'secret books' of the Sufis - adventure stories concealing mystical truths of which Sinbad the Sailor, from the Arabian Nights, is perhaps the most famous - Salman Rushdie has woven a profusion of ideas into the story of Flapping Eagle's journey, to make *Grimus* a stimulating and highly imaginative novel, full of strangely echoing mysteries. Brian Aldiss writes of it:

"Using prose as plumage, this new author flies us to the suburbs of a preposterous new universe. His novel is magnificently too much. It's an incandescent myth about birth and life, full of fun, and as different from other books as Pavlov is from Pavlova."

And Ursula Le Guin writes: "A fireworks of a book: beautiful, funny, and endlessly surprising."

Salman Rushdie was born in Bombay 27 years ago, and was educated at Rugby and King's College, Cambridge. *Grimus* is his first novel.