

# Den groteske Jegeren

## *Estetikens samfunnsrelevans i Per Dybvigs Jegeren: En fortelling fra skogen*

Helge Ridderstrøm

*Førsteamanuensis, Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsvitenskap, OsloMet*

Dr.art. ved NTNU i 2003 med en avhandling om barn og ungdommers personlige nettsider. Ridderstrøms arbeidsfelt er sjangerteori, litteraturhistorie og formidling. Han har blant annet skrevet læreverket *Litteraturhistoriske tekstpraksiser* (2008) og vært medredaktør av (og publisert to artikler i) *Litteratur- og kulturformidling: Nye analyser og perspektiver* (Pax, 2015). Har i 2021 publisert en artikkel om Øyvind Torseters eksperimentelle bildebøker i *Barnelitterært forskningstidskrift*.

[helgerid@oslomet.no](mailto:helgerid@oslomet.no)

### Sammendrag

*Jegeren: En fortelling fra skogen* (2015) av Per Dybvig er ei bildebok og kunstbok som viser gnager-lignende dyr med overraskende utvekster på kroppen. Grotesk estetikk og ulike typer hybriditet er gjennomgående i verket, samt bildekomponenter som innbyr til leting etter figurative former. Dybvigs groteske skogsscenerier kan tolkes som en kunstnerisk påminnelse om farene ved å manipulere det naturlige og om vår usikre framtid.

Nøkkelord:

arabesk, bioteknologi, grotesk, hybriditet

### Abstract:

The Norwegian artist and book illustrator Per Dybvig published *Jegeren: En fortelling fra skogen* (*The Hunter: A Story from the Woodland*) in 2015. The woodland Dybvig depicts is disturbing, with strange, furry animals. The world we encounter in the book is grotesque, balancing the frightening with the comic. The article focuses on the grotesque aesthetics and searches for the book's implications for today's challenges concerning manipulated genomes.

Keywords:

arabesque, biotechnology, grotesque, hybridity

Per Dybvig ble i 2016 av Grafill tildelt gull i kåringen av Årets vakreste bøker. Han fikk prisen for *Jegeren: En fortelling fra skogen* (Oslo, Cappelen Damm, 2015).<sup>1</sup> Det er ei bilde- og kunstbok som er vanskelig å plassere sjangermessig og når det gjelder målgruppe. Kritiker Kjetil Røed hevder at boka er «et sjangeroppløsende og -skjerpene eksempel på hvor upresise og utilstrekkelige kategorier som «barnebok» eller «voksenbok» er».<sup>2</sup> Barnelitteraturkritikeren Anne Schäffer synes at boka går i det hun kaller «målgruppefella»: «Det er en kunstbildebok for voksne som faller mellom to stoler i et bokmarked for barn og unge.»<sup>3</sup> En liten verden i skogen med skapninger som «femtusenfryden», «filt-fuglene», «våtharen», «Fjørlerka» og «Elsula» kan umiddelbart virke koselig, men med sine skremmende illustrasjoner er *Jegeren* definitivt ikke for sarte sjeler. Den er heller ikke en underholdende skrekkfortelling for de

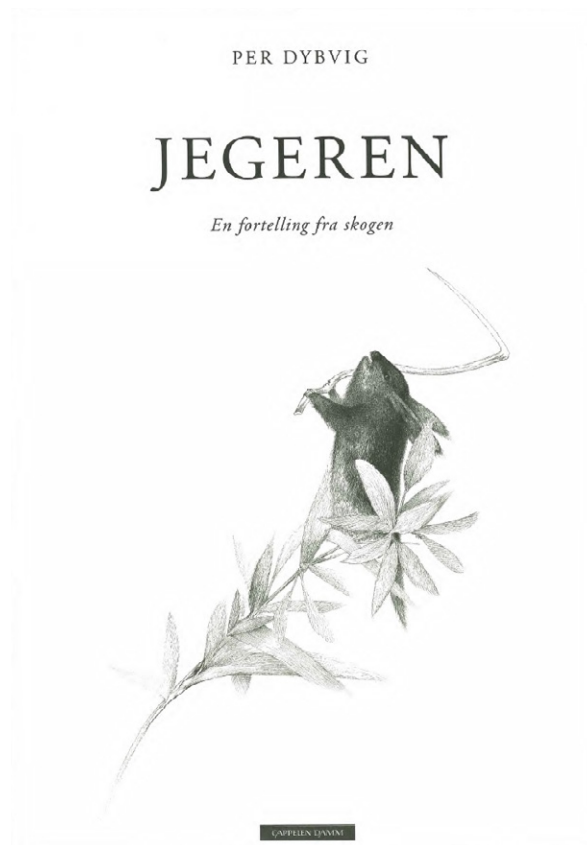
som setter pris på formelpreget horror. Det dreier seg snarere om et verk som retter seg til de som måtte være interessert å oppdage en dyster, besynderlig verden langt utenfor allfarvei.

Hensikten med denne artikkelen er å belyse Dybvigs skogsscenario gjennom å kontekstualisere verket inn i en estetisk tradisjon: det groteske. Artikkelen påviser en rekke forskjellige sammenblandinger, som alle skaper en grotesk effekt. Målet er å forstå et verk som yter motstand mot forståelse fordi merkelige skikkelser interagerer uten en begripelig narrativ sammenheng. Min påstand er at det primært er en estetisk opplevelse boka manifesterer, og denne estetiske erfaringen kan bli dypere eller rikere ved å se verket i en bestemt kunsttradisjon. Artikkelen viser også at bruken av det groteske peker mot noen allmenne, betydningsfulle problematikker. Dybvig gir oss en skremmende visjon, eller det som kan tolkes som metaforer for trusler i vår egen samtid. Det som står på spill i Dybvigs truende skog, kan gjelde fundamentale problemer vi allerede har og vil møte mer drastisk framover. Min påstand er at *Jegeren* kan leses som et estetisk formidlet symptom på tendenser i vår egen samtid og trusler som gjelder vår framtid. Det u håndgripelig truende som verket uttrykker, er samfunnsrelevant ved å signalisere en fundamental, gjenkjennelig utrygghet: Hvis naturen blir grotesk, går ikke menneskeheten en levelig framtid i møte.

Framgangsmåten i artikkelen er altså å se Dybvigs bok, der bildene entydig dominerer framfor den verbale teksten, som uttrykk for grotesk estetikk. Med et slikt fokus, eller med en slik perspektivering, får noe i verket synlighet og vekt, annet blir værende i artikkelens blindsoner, f.eks. det biografiske og det kvalitativt håndverksmessige ved tegningene. Artikkelen praktiserer det som kan kalles en symptomatisk tolkning av *Jegeren*, der verket oppfattes som et symptom på aktuelle samfunnsproblemer eller -utfordringer. Det er dermed sentralt i artikkelen at verket ikke kun har sin spesielle estetikk, men at verket også har betydning – altså aktualitet, relevans og *significance* – i dag. Det er riktignok ingen nødvendig forbindelse mellom det estetiske ved verket og denne aktuelle relevansen, men koblingen mellom verkets visualitet og dets viktighet leses fram i min søken etter hva Dybvigs bok betyr.

## Bok og utstilling

Bildene i *Jegeren* er tegnet med en svart og svært tynn penn (0,13 millimeter). Spesielt nitid utført er skapninger med pels. Dybvigs tegnerklo kan gjenkjennes fra hans illustrasjoner i Bjørn F. Rørviks barnebokserie *Reven og grisungen*, Jo Nesbøs *Doktor Proktor*-bøker og en rekke andre verk for barn og ungdom. Hans stil er i disse bøkene ekspresjonistisk, emosjonelt uttrykksfull, full av godmodig humor, men med islett av noe nifst midt i det lystige. Dyrene i *Jegeren* er derimot svært skumle. De ligner blandinger av rotter og harer (ill. 1). Disse antropomorfe gnagerne har i noen tilfeller sylskarpe utvekster på kroppene, ofte med gevirer som ligner grener, andre ganger med planker som stikker ut av pelsen, og de går rundt med pistoler, sverd, de røyker og drikker fra flasker. Deres ansiktsuttrykk viser ofte smerte eller desperasjon. Vi er langt unna Hundremeter- og Hakkebakkeskogen. Hos Dybvig ser de menneskene som befinner seg i skogen, enten apatiske eller idiotiske ut. Disse menneskene er like små som dyrene, eller dyrene er store som mennesker. Vi har i denne boka å gjøre med et slags pervertert eventyr, en omsnudd verden («mundus inversus») som kan være inspirert både av folkeeventyr og av barnelitteratur.<sup>4</sup> Kanskje er skapningene i skogen de siste overlevende etter en katastrofe og dømt til undergang, mens eventyr derimot har lykkelig slutt.



III. 1. Dybvig, *Jegeren: En fortelling fra skogen* (Oslo: Cappelen Damm, 2015). Alle illustrasjonene fra boka er godkjent gjengitt med tillatelse fra Cappelen Damm (ved kommunikasjonssjef Tone Hansen). Omslag og samme tegning på s. 8.

Det er ingen tydelig narrativ tråd som kan nøstes opp gjennom boka. Her må leseren akseptere det forrykte. Det som finnes av handling eller plott, synes å gjelde et meningsløst, men livsfarlig spill som foregår mellom skapningene i skogen. Noen regler er strenge: «Reglene for steinspelet var enkle: den nærmeste steinen skulle flyttes så langt vekk fra brettblomsten som mulig uten at deltakerne kunne oppnå øyekontakt med hverandre» (s. 15). Andre regler er svært vage eller usikre. Kanskje deltar alle vesenene på en eller annen måte i spillet, med de risikoene det medfører («Elsula hadde knekt foten med vilje», s. 9). Stemningen er truende, ikke minst fordi det er våpen involvert. Det kan være tapere i spillet som synes å sniffe fra en pose på et av bildene (s. 13). Et par steder gjelder en skremmende presisjon: «10:47 ble de første fellene satt opp» (s. 55) og «15:25 ble nye feller satt opp» (s. 69), men disse tidsangivelsene byr bare på fragmenter av noe uforståelig og latent brutalt.

Boka ble lansert da 80 originaltegninger av Dybvig ble vist i Galleri Opdahl i Stavanger i september 2015. De samme bildene som utgjør boka, hang i glass og ramme på veggene i galleriet, og på gulvet stod en bronseskulptur som viste et av de merkelige dyrene oppe i et tre, lagd av Dybvig i støperiet til Hermann Noack i Berlin. Originaltegningene i størrelse 23 x 36 cm som inngår i boka, var utstilt i samme rekkefølge som i boka. Utstillingen og boka hadde samme tittel. Dybvig har uttalt at han har blitt inspirert av et tresnitt fra ca. 1535 av en av Albrecht Dürers elever, Georg Pencz: «Hasen fangen die Jäger» (ill. 2).<sup>5</sup> Det allegoriske bildet viser en jeger som henges opp i et tre og en annen som er spiddet. Verdensbildet er snudd på hodet. Harer torturerer jegerne og slakter deres hunder. Her har mennesket og dets

hjelpere mistet fullstendig kontroll, og den kjente verden er omsnudd, uten noen karnevalistisk effekt. Harene framstår som systematiske i sin slakting av fiender. En av harene sitter ved et bord og ser ut til å drive en slags bokføring. Tresnittet kan oppfattes som et varsel om eller et skremmebilde av den gryende moderniteten, med effektiv og kalkulert henrettelse, kanskje som en hevn for tidligere tiders hensynsløse jakt. Harer ble ikke bare skutt på, de ble jaget til døde av hunder. Men nå har ofrene blitt grusomme overgripere og utsletter sine plageånder slik datidens underklasse kan ha drømt om. Lidelse og død avler i Pencz' bilde enda mer smerte, med det som ser ut til å være svært systematisk destruktivitet.<sup>6</sup>

## Den groteske tradisjonen

Det er vanlig å forankre den groteske estetikken i oppdagelsen på 1480-tallet av restene av Neros palass, som ble kalt Domus Aurea («Det gylne hus») da det ble bygget i det 1. århundre evt. på befaling av keiseren. Det som var igjen av det enorme anlegget, viste seg å ha svært spesielle veggdekorasjoner: fresker og stukkaturer fulle av fantastiske framstillinger av fugler, geiter, drager, satyrer, karyatider, putti, kimærer, kentaurer og monsterlignende skapninger utenfor kjent mytologi. Det var oppfinnsomme sammensurier av levende vesener og fruktkurver, blomstergirlandere, fontener, vaser, fakler og andre gjenstander – alt dette blandet sammen på forbausende måter.<sup>7</sup> Hybride fantasiskapninger kan ha falt i smak hos den dekadente Nero, en keiser som likte overskridelser av det rasjonelle og sømmelige. For noen renessansekunstnere ble nå disse veggmaleriene både et estetisk sjokk og en åpenbaring. Her var noe som brøt med alt de tidligere hadde sett av kunst. Bildenes «anarchy of parts» var fascinerende.<sup>8</sup> Mest kjent er Rafael og hans elevs dekorasjoner i Vatikanet tidlig på 1500-tallet, der groteske figurer ble brukt for første gang siden Neros tid. Veggbildene viser blant annet noen ekorn-lignende dyr som minner om Dybvigs.<sup>9</sup>



III. 2. Georg Pencz: «Hasen fangen die Jäger», ca. 1535. Trykk fra tresnitt, med tekst av Hans Sachs. 25.5 x 39.3 cm. Eier og rettighetsinnehaver: Museum of Fine Arts, Boston. Her lastet ned fra <https://www.platemarkpodcast.com/s2e16-history-of-prints-pieter-brueghel-the-elder/>



III. 3. Utsnitt fra s. 3.

Det groteske er en estetikk som utnytter et overraskende vippepunkt midt mellom det skremmende og det latterlige. Det skumle smelter sammen med det komiske, det ekle med det latterlige, det tragiske med det burleske. Det groteske har blitt kalt «en overskridelse av det komiske gjennom overraskende sammenføyninger av heterogene elementer», f.eks. blanding av det avskyvekkende og narraktige.<sup>10</sup> Det er alltid et misforhold eller en «unaturlig» sammenblanding i det groteske, for eksempel i vår reaksjon som rommer både frykt og latter.<sup>11</sup> Det groteske er dermed på et vis «urent», som om verden var utsatt for en dypt forstyrrende «besudling» av gjenkjennelige former og skapninger.<sup>12</sup> Noe skjener ut av kurs og havner utenfor kjente horisonter.<sup>13</sup> Ulike elementer gjennomtrenger hverandre som om det ble spredt en både fysisk og åndelig smitte. Utbruddet av latter i møte med det groteske er derfor ikke fri og utvungen, men ufri på grensen til det hysteriske. Det vekkes en latter som har noe primitivt ved seg, slik det er tilfelle med skadefryd eller ved et umiddelbart latterutbrudd i møte med noe ekkelt.<sup>14</sup>

### Hybriditeter

I Dybvigs skog lever dyr som ligner blandinger av harer, mus, rotter og andre gnagere. En av dem har et bøffel-lignende ansikt og et enormt gevir (s. 3; ill. 3). De er altså en slags bastarder, ikke klart avgrensede dyrearter. Et av dyrene har to hoder (s. 51). De er, slik det ofte gjelder groteske skapninger, noe midt-imellom, både-og, eller verken-eller.<sup>15</sup> Deres myke

pels utgjør en ekstrem kontrast til de spisse kroppsdelene, som både ved størrelsen på gevirer og deres spisse tagger virker livsfarlige. Ut fra kjente dyrearters utseende, kan vi si med David Church at deres «bodily boundaries collapse», særlig når hovělede planker stikker ut av dyrene (ill. 4).<sup>16</sup> Svært unaturlige sammenblandinger gjør at skapningenes kroppsdelar «storms across several thresholds»<sup>17</sup>, altså mellom for eksempel pels og planker. Her er vi, som Mary Russo skriver, i et landskap som rommer «the strange, the risky, the minoritarian, the excessive, the outlawed, and the alien».<sup>18</sup> En mulig sammenligning kan være at dyrene er misfostre, rariteter, «freaks», for eksempel med både gevir, støttann og beverhale (s. 63). «The freak is an object of simultaneous horror and fascination», skriver forskeren Elizabeth Grosz.<sup>19</sup> Å se en kalv med to hoder kunne langt inn på 1900-tallet trekke folke-mengder til såkalte «freak shows». Slike oppvisninger skulle stille til skue det unaturlige, det uforutsigbare, det umulige. Det kunne dreie seg om dyr og mennesker som hadde rare utvekster (som damer med skjegg eller enorm overvekt) eller rett og slett dyrearter som var sjeldne. Elefantfiskene fra Congo-elva med deres lange «snabler», kameleoner som skifter farge etter omgivelsene og insekter som til forveksling ligner pinner, er i dag nøye studerte dyrearter, men var en gang for utrolige til å være sanne.



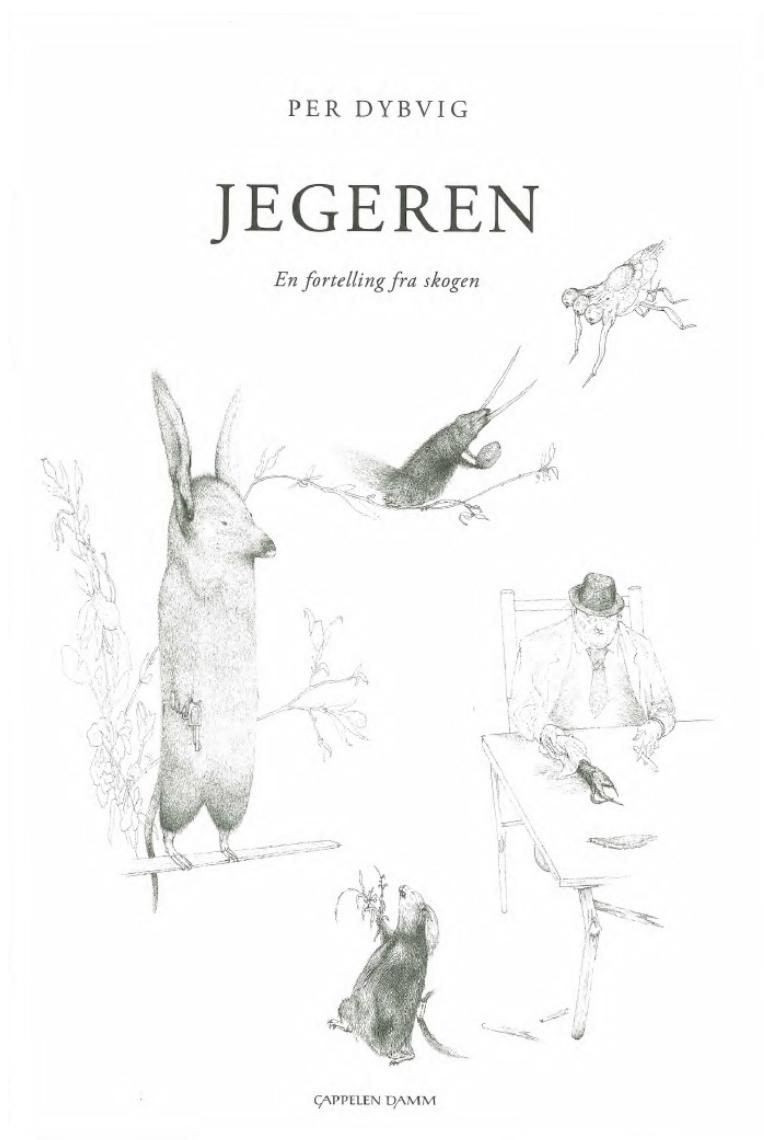
III. 4. Utsnitt fra s. 51.

Dybvigs skapninger driver med forskjellige skumle handlinger der det brukes revolvere, inklusiv en merkelig «dobbeltløper»-pistol som ser ut til å være lagd av treverk (s. 36). En av bokas mange blandinger er dermed av lek og død, liv og undergang. Det som på side 15 kalles «steinspelet», er et truende spill som i skogen skaper det den amerikanske litteraturforskeren Mary McAleer Balkun angående det groteske kaller «intense anxiety and turmoil».<sup>20</sup> Vi får ikke vite om noen vinner eller taper, og det synes å være et mindretall som er engasjert i det. På omslagsbildet (ill. 1) og på side 8 har et av dyrene et horn i hendene, et avbrukket horn som ligner dødssymbolet lå. Dyret har hodet vendt oppover som i fortvilelse, raseri eller opprør. Uttrykket får dyret til å ligne en liten demon. Det samme truende eller desperate blikket oppover har flere av de andre dyrene også, som en slags henvendelse til en himmel som aldri svarer.<sup>21</sup> Med så fortvilte skapninger kan alt skje.

I Dybvigs skog er det vanlige hierarkiet mellom dyr og mennesker snudd om. Riktignok er dyrene ulike slags «freaks», men menneskene virker enda verre stilt. De er som tatt ut av Beckett-skuespill eller fra den svenske regissøren Roy Anderssons bisarre og skummelt triste filmer. Personene virker nesten alltid apatiske, fortapte, de synes underlagt det som grotesk-eksperten Wolfgang Kayser kaller «abysmal forces».<sup>22</sup> Riktignok burde menneskene i *Jegeren* være de som er lettest å begripe, de vi først og fremst kan kjenne igjen og kanskje identifisere



oss med, men de framstår som stort sett uforstående og passive tilskuere til dyrenes aktiviteter. Menneskekroppene er pløsete og uproporsjonerte, med lange, tynne fingre (ill. 5). Noen ganger virker disse personene truende, f.eks. med en pistol i hånden, men aldri skumlere enn dyrene som omgir dem. Det er som om menneskene prøver å være med på «spillet» som foregår i skogen, men ikke klarer å forstå hva som egentlig skjer – som jo ikke leseren av boka gjør heller. Når menneskene en sjelden gang virker å ha initiativet, er de latterlige. På bokas tittelside sitter en mann med hatt, slips og sigar, som en slags parodisk kapitalist, og holder en alrune-lignende skapning (ill. 6). Planten alrune eller mandragora har blitt brukt som amulett, i et forsøk på å skaffe eieren rikdom. Men mannen er i dystert humør og bordet knekker under han.



### III. 6.

Gjennom denne groteske estetikken møter vi en hybrid, deformert eller «gal» verden.<sup>23</sup> Det idylliske og det forferdelige glir nesten sømløst over i hverandre, det samme gjelder trusler og spill, det frastøtende og det lekende, det monstrøse og det morsomme. Resultatet kan være en avgrunnsfølelse. Lykke er langt utenfor horisonten.



## Arabesker og visuelle hemmeligheter

Det er ikke bare Dybvigs dyr som knapt er gjenkjennelige som bestemte arter. Også plantene og insektene er abnormiteter. I denne skogen har plantene en slags pels, de er hårete eller ru (ill. 7), og de bukter seg som arabesker, med overraskende utvekster. Deres slyngninger er ikke unaturlige, men det er likevel noe ved dem som passer inn i den groteske konteksten. Kanskje de best kan beskrives som arabesker, altså som noe innviklet og bølgende som likevel har et fast holdepunkt i plantens stengel. I kunst- og litteraturhistorien er arabesker tett knyttet til grotesker.<sup>24</sup> «Arabesk og grotesk er ikke synonyme uttrykk, men nogen skarp afgrænsning mellem dem indbyrdes lader sig ikke foretage», hevder Niels Kofoed.<sup>25</sup> Han minner om at Edgar Allan Poes første samling med fortellinger het *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). Både det groteske og det arabeske har noe uoverskuelig og kaotisk ved seg, det kan være «a chaotic mixture of witty, arabesque-like contradicting confusions».<sup>26</sup> Dybvigs ukjente plantearter kunne stått i en jungel. Kayser skriver: «The inextricable tangle of the jungle with its ominous vitality, in which nature itself seems to have erased the difference between plants and animals, is so grotesque that no exaggeration is needed.»<sup>27</sup> I jungelen ligger talløse farer på lur. Ukjente, ikke gjenkjennelige skapninger kan dukke opp hvor som helst, enten det er farlige dyr eller planter.



III. 7. S. 76.



III. 8. Utsnitt fra s. 50.



III. 9. Utsnitt fra s. 10.

Plantene i *Jegeren* ser ut til å romme forskjellige skapninger i seg. Noen steder stikker de pelskledte dyrene ut eller vokser ut av plantene (f.eks. på s. 50 og 66; ill. 8). Kanskje drikker de nektar, eller de dannes av planter så vel som frukter. Grensen mellom den botaniske og animalske verden brytes ned i boka. Andre steder er det påfallende likheter mellom plantene og insektene. Noen skapninger ser ut som blandinger av både insekt, pelsdyr og plante (f.eks. s. 10; ill. 9). Det er dyr-insekt-planter, altså hybrider som ikke er ulike dem i Neros palass. Vesenene er innfiltrede og ugjennomtrengelige. En av plantene er «brettblomsten» (s. 15), der et slags fuglebrett vokser som en blomst fra planten. Også her er det oppblanding, overskridelse, en miks av noe vi tenker på som menneskeskapt (brettet) og naturgitt (planten). Ut fra normale standarder er planten deformert, misdannet, vanskapt. Naturen ordnes, eller snarere uordnes, på nytt.

I tillegg til disse sammenblandingene er noen av Dybvigs tegninger åpne for et stort tolkningsmangfold ved å vise et eller annet skygge-aktig som vi ikke kan vite hva er (nederst til høyre på s. 4; ill. 5 og nederst på s. 50; ill. 8). En form er tegnet med svake streker og uskarpt omriss. Kanskje vil noen lesere avfeie det som steiner eller andre fastlagte ting, mens andre vil stusse over at det ikke er avklart hva vi ser. Kontrasten er stor til de ellers skarpt tegnede figurene. De vage, udefinerbare formene kan oppfattes som paralleller til fiksérbilder, altså bilder som skjuler noe. Fiksérbilder var populære til langt inn på 1900-tallet, en type visuelle gåter som fungerte som tidsfordriv. Teksten til et bilde kunne f.eks. være «Hvor er fuglen?», mens selve bildet tilsynelatende kun viste et stort tre med mye løvverk. Ved å lete i bildet, og ofte dreie rundt på det, kunne man etter hvert oppdage noe med form som en fugl. Fuglen kunne vise seg å være større eller mindre enn forventet, og en «uvesentlig» detalj ved treet kunne fungere som en del av fuglen. Poenget var at bildene var uoversiktlige og visualiserte noe som ikke kunne ses ved første øyekast. Noen av Dybvigs «skygger» innbyr på samme måte til leting etter et skjult mønster eller en mening i det som framstår som former uten innhold.

Diffuse former kan også knyttes til «da Vincis vegg». Da Vinci noterte i en traktat om malerkunsten at tilfeldige, meningsløse flekker på en vegg i menneskets fantasi kan ligne på landskaper, dyr eller menneskeansikter.<sup>28</sup> På en skitten murvegg kan vi plutselig «oppdage» et ansikt eller en fantasiskapning. Det vi da ser er helt personlig, og andre er kanskje ikke i stand til å se den samme figuren. Der én person ser en krokodille, kan en annen person se en kvinne, en krigsscene eller bare en stor flekk. Leonardo anbefaler kunstnere ikke å bagatellisere en slik visuell erfaring, fordi den forteller mye om menneskets evner og hva som kan inspirere til å skape kunst. I motsetning til fiksérbilder dreier det seg her altså ikke om ferdigtenkte former som skal oppdages. Det hele er opp til menneskets innbil(d)ningsevne. Den store «frukten» på side 6 (ill. 10), ivrig studert av to fugler, kan illustrere dette. Her er detaljene inne i formen så mange at det er nesten umulig ikke å lete etter et mønster eller noe figurativt.

Uklare former blandes eller flyter sammen. Og med Goeffrey Galt Harphams beskrivelse av en litterær skikkelse han oppfatter som grotesk, kan effekten beskrives slik: «This sense of flowing-into is a consistent quality of the grotesque, in which not only identities, but codes, systems, and distinctions of any kind are thrown together with no dominant principle that would enable us to determine what the entity is by itself».<sup>29</sup>



III. 10. S. 6.

### Det symptomatiske og det lekende

*Jegeren* gir oss først og fremst en følelse av utrygghet. Ifølge Wolfgang Kayser's monografi om det groteske byr denne estetikken oss på en fremmedgjort verden, en «world which ceases to be reliable».<sup>30</sup> Andre forskere taler om «tragisk orienteringsløshet» (Katharine Weder) og at kategoriene for vår «verdensorientering» («Weltorientierung») svikter (Carl Pietzcker). Vi opplever «an affront to logic and order» (Lois P. Zamora) som forvirrer og skremmer oss. De groteske sammenblandingene viser oss en verden som imploderer i sin fryktelige og latterlige absurditet.<sup>31</sup>

Hvilken mening kan vi gi en slik verden, så dyster og tilsynelatende absurd? Niels Kofoed ser implikasjoner fra det groteske til vårt samfunn og vår kultur:

Grotesk er grænseløsheden og misdannelsen, men i selve det vanskabtes væsen ligger samtidig en kraft, som peger ud over sig selv mod en højere magt. Denne magt er et uigennemsigtigt kaos af virksomme kræfter, der fra det skjulte gennembryder verden. Det groteske har virkelig et metafysisk islæt, fordi vi gennem oplevelsen af dets tilstedeværelse erkender nogle hidtil ukendte

forhold omend i en diffus form. [...] Menneskeheten bærer på en arv af dumhed og ondskab, som ikke kan indordnes under en social, moralsk eller religiøs orden, men som skjult og åbenlyst frigøres på mangfoldige måder. [...] i det inkommensurable værk ligger muligheden for at fremstille tilværelsens mange indre og ydre modsigelser.<sup>32</sup>

Balkun hevder at «the grotesque has proved an enduring tool for examining social and cultural concerns, for exploring the anxieties of a given period».<sup>33</sup> Så denne estetikken er egnet til å fortelle oss noen skremmende sannheter innen det Dominique Crozat har kalt «violent metaphorized spaces».<sup>34</sup> Dybvigs skog kan tolkes som en slik metaforisk verden, med analogier til vår egen samtid. Harpham argumenterer for at «[e]ach age redefines the grotesque in terms of what threatens its sense of essential humanity».<sup>35</sup>

Det som truer oss er ikke minst en natur som dør eller forandrer seg til det ukontrollerbare, enten det gjelder virus, planter eller dyrearter. Anthropocene er en epoke der stadig flere arter forsvinner fordi menneskets dominans øker, og arter endrer seg på grunn av vår ekspansjon.<sup>36</sup> *Jegeren* gjør det nærliggende å reflektere over menneskets manipulering av naturen, vår inngripen i gener og levende arter. Fenomener som bioteknologi eller «genetic engineering» har åpnet en ny horisont med både løkkende og truende muligheter.<sup>37</sup> Kan disse biologiske manipulasjonene også ha det groteskes komiske side? Den amerikanske kunstneren Eduardo Kac vakte oppsikt da han skapte Alba, en genetisk modifisert kanin med grønn, selvlysende pels.<sup>38</sup> Kacs og andres tilsvarende eksperimentering er imidlertid sjelden til dyrets beste. En genmodifisert okse ble så tung at den ikke kunne stå på sine egne ben.

Disse farene kalles ofte Frankenstein-syndromet: at vi mister kontroll over våre egne produkter. De blir mer skadelige enn nyttige for oss, som om dyr eller planter hevnet seg for vår tukling med deres liv. Nye mutasjoner kan true menneskeheten. I en slik lese måte er *Jegeren* en advarsel. Mennesket fjerner seg stadig mer fra det naturgitte, og kunstige verdener erstatter det naturlige. Hos Dybvig er dette vist gjennom blant annet det såkalte «feik-treet» (s. 38), som er tre-lignende vekster som står på små plater og synes å være etterligninger av trær, uten liv.

Alternativt til slik dystopisk pessimisme og krisemaksimering, kan *Jegeren* også leses som et aggressivt humoristisk verk. «Det groteska trotsar vår föreställning om en etablerad ordning», poengterer Haag,<sup>39</sup> og en slik uetablert verden trenger ikke å virke kun truende. Den finnes jo ikke. For det groteske er en ambivalent estetisk kvalitet. Det signaliserer både trusler og det Wolfgang Kayser beskriver som «a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD.»<sup>40</sup> For leserne av *Jegeren* kan erfaringen med dette «demoniske» få en katarsisk effekt, en lettelse over at naturen ikke har forfalt til det Dybvig viser.

Vi har sett at Dybvigs verk inngår i en lang estetisk tradisjon som har et tydelig potensial for samfunnskritikk. De skumle, hybride skikkelsene fungerer som et varsel om en truende utvikling der naturen ikke lenger lar seg føye etter menneskenes behov. Det opprørende, sjokkerende og ikke minst truende ved bildene i *Jegeren* er et varsku, men der koblingen mellom kunst og kritikk skjer på estetikkens premisser. Den skjærende disharmonien og de monstrøse sammensetningene ryster oss og gjør oss bevisst på skrekkscenarier som vi ikke ønsker å oppleve i vår egen verden. Men Dybvigs framstilling av dyr og mennesker har likevel et komisk preg som får *Jegeren* til virke som en estetisk lek med umulige former og sammensetninger, med en komikk som er både skummel, oppfinnsom og fascinerende, slik det groteske er.

## Noter

- 1 Boka har 78 upaginerte sider. For å kunne henviser til bestemte sider i boka har jeg paginert den, der s. 1 er den første sida med Dybvigs håndskrift («Det var her de bodde.»).
- 2 Kjetil Røed. «Kategorirevolusjon». I *Periskop: Kritikk av kunst for barn og unge*, 2015. <http://www.periskop.no/kategorirevolusjon/>
- 3 Anne Schäffer. «Jeger i målgruppefella». *Barnebokkritikk.no*, 2022. <https://www.barnebokkritikk.no/jeger-i-malgruppefella/#.YgTyLpbMJJaQ>
- 4 «Mundus inversus» har nedslag både i folkelig festtradisjon, litteratur og bildekunst. Det er en omsnudd verden, et bakvendtland, gjerne til det bedre for de fattige og undertrykte. Denne type samfunnskritikk gjennom omsnuing er kjent fra de romerske Saturnalia, der slavene ble servert mat av sine eiere og i karnevaltradisjonen gjennom middelalderen og renessansen, med litterære utløpere i eventyr og etter hvert i barnelitteratur. I litteraturen kan «mundus inversus» som topos handle om at kvinner styrer staten og i bildekunsten kan harer jakte på jegeren. Det er en verden av «umuligheter» som kan være komisk, men som dessuten kan fungere både som utopi (et bedre samfunn) og hevn (de mektige og grusomme får svi). Barbara A. Babcock redigerte i 1978 antologien *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Her finnes et rikt materiale om «mundus inversus» fra alle verdenshjørner og fra ulike tidsepoker. Inversjoner av etablerte hierarkier og «word upside down»-scenarier viser menn som serverer dyr som sitter til bords, fisk som angriper fugler, et esel som rir på møllerens rygg, oksen som slakter slakteren osv. Antologiforfatterne hevder at slike omvendte virkeligheter i ulike kunstarter har ansporet til ulydighet og opprør blant de fattige og undertrykte i samfunnet.
- 5 Gjengitt fra Geir Nummedal, «De hadde blitt pint i hjel bak låven rett etter budrunden». I *Vinduet*, nr. 2, (2015): 40–47. Nummedal karakteriserer *Jegeren* som surrealistisk og knytter verket til klimaendringer og antropocen.
- 6 Klaus Graf. *Verkehrte Welt: Hasen fangen und braten den Jäger*, 2020: <https://archivalia.hypotheses.org/114945>
- 7 Hans W. Hubert, «Grot(t)eske Thesen? Gedanken über den Zusammenhang von Muße und frühneuzeitlicher Kunstbetrachtung». I *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, redigert av Günter Figal, Hans W. Hubert og Thomas Klinkert (Tübingen: Mohr Siebeck, 2016), 137–163. <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/27466/1002542.pdf>
- 8 Goeffrey Galt Harpham. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982), 111.
- 9 Se f.eks. Nicole Dacos, *The Loggia of Raphael: A Vatican Art Treasure*, overs. Josephine Bacon, (New York: Abbeville Press Publishers, 2008).
- 10 Hans-Joachim Willberg. *Deutsche Gegenwartslyrik: Eine poetologische Einführung* (Stuttgart: Reclam, 1989), 50.
- 11 Joachim Schultz. *Wild, irre & rein: Wörterbuch zum Primitivismus* (Giessen: Anabas Verlag, 1995), 89–90.
- 12 Elizabeth Mullen. *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix* (Brest: Université de Bretagne occidentale, 2013), 51. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00925781/document>
- 13 Dominique Iehl. *Le grotesque* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 13.
- 14 Simone L. Bue. *Das Beamtentum in ausgewählten Werken N. V. Gogols und P. Villaggios im Hinblick auf Satire und Sozialkritik*, (masteroppgave ved Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Slawistik, 2017). <https://unipub.uni-graz.at/obvugr/hs/content/titleinfo/1835162/full.pdf>
- 15 Sibylla Haindl. *Das Groteske als Strukturprinzip in Franzobels Roman Scala Santa oder Josefina Wurznbachers Höhepunkt* (diplomarbeid ved Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2007), 14. <http://othes.univie.ac.at/92/1/haindl.pdf> og Harpham, *On the Grotesque*, 38.
- 16 David Church. «Fantastic Films, Fantastic Bodies. Speculations on the Fantastic and Disability Representation. From Freaks to Scissorhands». I *Offscreen* 10, nr. 10 (2006). [https://offscreen.com/view/fantastic\\_films\\_fantastic\\_bodies](https://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies)
- 17 Jennifer González. «Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research». I *The Cyborg Handbook* redigert av Chris Hables Gray, 274. (New York & London: Routledge, 1995).
- 18 Mary Russo. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. (New York: Routledge, 1994), viii.
- 19 Her sitert fra Mullen, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, 263.

- 20 Sitert Mullen, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, 34.
- 21 Nummedal mener de er «som på jakt etter svar eller nåde». I Nummedal «De hadde blitt pint i hjel bak låven rett etter budrunden», 44.
- 22 Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, oversatt fra tysk av Ulrich Weisstein. (Bloomington: Indiana University Press, 1963), 37.
- 23 Iehl, *Le grotesque*, 13–14.
- 24 Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, 77; Ingemar Haag. *Det groteska: Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*. (Stockholm: Bokförlaget Aiolos, 1999), 37.
- 25 Niels Kofoed. *Arabesken og dens æstetiske former: Prosaskitse og prosadigt*. (København: C. A. Reitzel, 1999), 38.
- 26 Fatima Tefaili, *Vladimir Nabokov's Pale Fire: A Literary Arabesque* (masteroppgave ved Western Sidney University, 2018), 43. <https://researchdirect.westernsydney.edu.au/islandora/object/uws:47539/datastream/PDF/view>
- 27 Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, 183.
- 28 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*. (Princeton: Princeton University Press, 1956), 50, 59 (første bind, oversatt av Amos Philip McMahon). Tilfeldigheter og serendipitet (utilsiktede oppdagelser) som inspirasjon til kunst inngår i en omfattende diskurs som det ikke er plass til å behandle her. Temaet har blitt studert og diskutert i monografier som f.eks. *The Art of Serendipity*, redigert av Wendy Ross og Samantha Copeland (London: Palgrave Macmillan, 2022) og i artikler, f.eks. Christopher Turners «The deliberate accident in art: blots». <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/deliberate-accident-art>
- 29 Harpham, *On the Grottesque*, 106.
- 30 Kayser *The Grottesque in Art and Literature*, 185.
- 31 Se Katharine Weder. «Goethes Ballade Der Totentanz als Grotteske». I *Figurationen des Grottesken in Goethes Werken*, redigert av Edith Anna Kunz, Dominik Müller og Markus Winkler (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012), 49; Carl Pietzcker, «Das Grotteske». I *Das Grotteske in der Dichtung*, redigert av Otto F. Best (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), 85–102. <https://d-nb.info/1123419167/34> og Lois Parkinson Zamora. «Borges's Monsters: Unnatural Wholes and the Transformation of Gendre». I *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, redigert av Jorge J.E. Gracia, Carolyn Korsmeyer og Rodolphe Gaché. (New York/London: Routledge, 2002), 62.
- 32 Kofoed, *Arabesken og dens æstetiske former*, 38, 67.
- 33 Sitert fra Mullen, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, 431.
- 34 Dominique Crozat. «Towards Harsh Horizons: Fear and Violence in Hyperreality». I *HAL: Sciences de l'Homme et de la Société*, 2013. [https://www.researchgate.net/publication/279260605\\_Towards\\_harsh\\_horizons\\_fear\\_and\\_violence\\_in\\_hyperreality](https://www.researchgate.net/publication/279260605_Towards_harsh_horizons_fear_and_violence_in_hyperreality)
- 35 Sitert fra Mullen, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, 280.
- 36 Se Eva Horn og Hannes Bergthaller. *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities* (New York & London: Routledge, 2020) og David R. Butler (red.). *The Anthropocene* (Oxon & New York, 2022).
- 37 Röbbbe Wünschiers. *Genetic Engineering: Reading, Writing and Editing Genes* (Wiesbaden: Springer, 2021). Hugo Alberto Barrera-Saldaña (red.), *Genetic Engineering: Basics, New Applications and Responsibilities* (Rijeka i Kroatia: InTech, 2012). I Barrera-Saldañas antologi skriver forskeren Bruce Small: «Genetic technology has the potential to change biological and social reality. Its development and application have consequences for humans, other animals and the planetary biosphere.» (s. 227). Vi har her å gjøre med en form for teknologisk determinisme med potensielt ekstremt vidtrekkende konsekvenser.
- 38 Wikipedia, *Alba (rabbit)*, 2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Alba\\_\(rabbit\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alba_(rabbit))
- 39 Haag, *Det groteska*, 65.
- 40 Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, 188. Kaysers majuskler.