Dette er en postprint-versjon av artikkelen publisert som:
Ridderstrøm, H. (2015). Kjærstads store leonardo-Bricolage og pastisj i Jan Kjærstads roman «Det store eventyret». *Ekfrase*, 6(01), 21-34.

Helge Ridderstrøm:

Kjærstads store leonardo

Bricolage og pastisj i Jan Kjærstads roman *Det store eventyret*

Norsk sammendrag:

Kjærstads roman *Det store eventyret* (1987) er en metaroman om fotografen Peter Beauvoirs jakt på den gåtefulle kvinnen Shoshana. Alle personene og den sentrale eventyrsamlingen *Hazar* forblir gåter, men leseren inviteres til å danne meningsfulle narrative mønstre av et myldrende mangfold av informasjoner. Romanen peker på sine konstruksjonsmåter, og artikkelen belyser to av dem: bricolage og pastisj. Leseren kan oppdage et stort antall pastisjer som skaper flere lag av mening. Blant annet imiteres tekster fra *Tusen og én natt* og fra Freuds psykoanalyse. Deler av teksten er dessuten komponert ved «bricolage»: nyskapende rekontekstualisering av kjente komponenter. Kjærstad lar komponentene danne store, åpne mønstre som leseren kan utforske, et prinsipp som i romanen kalles «leonardo». Som i bl.a. fiksérbilder, Eschers tegninger og abstrakte bilder blir vi oppmerksomme på vårt eget bidrag til at noe blir synlig. Kjærstad viser fram sine litterære komposisjonsmåter og lar leseren være medkonstruktør. Leseren oppfordres til å finne mønstre og meningsfulle sammenhenger. Teksten blir som en stor, kaotisk vegg – en slik kaotisk vegg som Leonardo da Vinci i en traktat hevder at innbyr til å se en uendelighet av ulike former og figurer. Lesningens utopi i denne romanen ikke er et land med solide byggverk, men en tekst i evig drift på det åpne hav, som en flåte å drive oppdagelser fra.

English title: Kjærstad's big leonardo: Bricolage and pastiche in Jan Kjærstad's novel *Det store eventyret*

Abstract:

In Jan Kjærstad's novel *Det store eventyret* (1987; «The big fairy tale/adventure») the construction of text and the imitation of text are central metafictional themes. The protagonist Peter Beauvoir is slowly developing his literacy and his insights into connections between the woman he loves and an old (and fictive) collection of fairy tales called *Hazar*. Texts from *Hazar* and other works are included as pastiches, where older texts are made to get new and twisted meanings. Beauvoir is exploring the woman's, his own and the text's «leonardo», a new-invented word for patterns that expose unexpected forms. The novel is a leonardo, giving the reader a collage of texts with a complex and unfixed pattern. The novel exposes the construction principles of bricolage (recontextualization of existing components) and pastiche. The analysis of the novel reveals how Kjærstad triggers the reader's willingness to search for fictional and metafictional patterns.

Keywords: Kjærstad – bricolage – pastiche – postmodern novel

I flere tiår har konstruktivistisk teori vært en viktig premissleverandør innen samfunnsvitenskaper og humaniora. Fenomener i virkeligheten som vi tradisjonelt har oppfattet som uomgjengelige, oppfattes som sosiale konstruksjoner. Gravitasjon, bilmotorer og kjønnsroller tillegges sosial mening innen en spesifikk menneskelige forståelse av virkeligheten.[1] Essensialisme forkastes og relativisme omfavnes. Forståelse av det skapte eller konstruerte ved våre virkelighetsbilder har gitt nye perspektiver både på hvordan menneskelige og sosiale faktorer former samfunnet, men også på det frihetsrommet som finnes. For samtidig som konstruktivismen impliserer åpenhet og frihet til å skape en bedre verden, kan ingen benekte menneskets – med Heideggers ord – «kastethet». Ingen står fritt til å velge sine foreldre, fødeland, genetiske egenskaper … For mange mennesker synes framtiden å være fullstendig fastlåst fra fødselen av.

I Jan Kjærstads roman *Det store eventyret* (1987) tematiseres dette spriket mellom frihet og bundethet, åpenhet og tvang, muligheter og begrensinger på måter som har enda større relevans i dag enn da romanen ble utgitt. På 1980-tallet proklamerte Margaret Thatcher triumferende at «There is no alternative» til økonomisk liberalisme som verdensomgripende system. Framtiden syntes for mange å være beseglet for verdenssamfunnet, og skyggesidene ved systemet var beklagelige, men uunngåelige. I dag vet vi at historien ikke går mot sin såkalte slutt. Vi lever i spennet mellom det dystopiske og utopiske. *Det store eventyret* er en roman som reflekterer over både det avstengte og det åpne i verden, det lukkete og det ubegrensete, det befestede og det ubefestede. Det er en metafiksjonstekst om brytningene mellom det determinerte og det diktete. Den er en filosofisk roman som lar filosofien framtre gjennom formen. Og dens filosofi er brennaktuell.

Leseren blir «kastet» inn i en verden der *svart* er den hudfargen som gir mest sosial status. Hovedpersonen Peter Beauvoir er halvt kreol, og misunner de helt svarte. Vi blir gjennom teksten kastet inn i en romanvirkelighet der Europa tilhører en tropisk verdensdel.

Mye er fastlagt i denne virkeligheten, men med omvendt fortegn i forhold vår egen verden. Men kastetheten kontrasteres med åpenhet, med forfatterens komposisjonsprinsipper og pluralistiske skrivestrategier som ustanselig peker på virkeligheten som konstruksjon og fritt mulighetsrom.

Denne artikkelen belyser Kjærstads tekstakrobatikk med bricolage og pastisj i *Det store eventyret* og gjennom disse virkemidlene romanens tematisering av det åpne og det bundne i virkeligheten. Både pastisj og bricolage ligger i grenselandet mellom det fastlagte og det frie. Både virkemidlene innebærer å bygge noe nytt med fastlagte komponenter. Romantekstens fluktuering og åpenhet – dens «leonardo» – følger fastlagte prinsipper. Det visuelt og verbalt ustabile og mangetydige inngår i tekstens konstruksjonsprinsipper samtidig som vi kan følge den konstruerende meningsskapingen med gjenkjennelige komponenter som er alt fra kontinenter til litterære verk.

FRA KAOS TIL KUNST

I en traktat om malerkunsten beskriver Leonardo da Vinci en gammel, skitten murvegg uten bilder. Leonardo anbefaler malere å betrakte de tilfeldige, kaotiske mønstrene på en slik vegg. For i dette kaoset kan maleren oppdage ulike landskaper, med fjell, elver, vidder, krigsscener, underlige ansiktsuttrykk og merkelige figurer. I de tilsynelatende uformelige flekkene kan mennesket gjennom sin fantasi se menneskehoder, dyr, hav, skyer, skoger og mye annet.[2]

Mønstrene på den gamle veggen ligner former og figurer som vi gjenkjenner, eller snarere gjenskaper. Ifølge den tyske filosofen Hans Blumenberg har vi mennesker umåtelige meningsforventninger overfor virkeligheten,[3] og bildene som blir til i vår fantasi mens vi betrakter den skitne veggen, viser hvor aktivt vi søker det meningsfulle. Fantasien og

meningsbehovet gjør tilfeldige linjer og former til visuelt og begrepslig gjenkjennbare ting. Vi finner likheter, ser gjenkjennelige skapninger, innordner og benytter vår sedvanlige «vold» overfor verdens kaos. Meningsløse flekker blir til dyr og menneskeansikter. *Hva* vi ser er imidlertid i stor grad personlig, og vi kan være uenige i det som andre mener å se på den samme veggen. Der en annen ser en liggende kvinne, ser kanskje jeg en krokodille eller bare en langstrakt flekk. Mens andre opplever en inspirerende glede, forblir jeg kanskje kald og likegyldig. Den franske kunstneren François Dufrêne, som i sin kunst ble inspirert av avskallete, nesten oppløste plakater, har fortalt at han falt i «ekstase» da han oppdaget de underlige mønstrene som satt igjen på veggene etter årevis med vind og regn.[4]

Vanligvis spiller det ingen rolle om ikke andre ser med ens eget blikk og oppdager det samme som meg. Vi aksepterer kunstens og fantasiens subjektive dimensjon. I et intervju med forfatteren Kjell Askildsen uttrykkes nettopp denne ideen om at alle kan sanse og oppfatte *det samme* fenomenet forskjellig:

> Jeg skal bare få med meg den elva, sier Kjell Askildsen. Forfatteren står lent ut av vinduet mot bakgården og fotograferer en sprukken murvegg. Fra forlagsmøterommet hvor han har sittet og latt seg intervjue hele uka, i anledning sin kommende 80-årsdag og utgivelsen av hans samlede verker, har han nemlig studert den så inngående at et slags naturlandskap etter hvert har avtegnet seg. – Den veggen har fascinert meg, sier han. - Hvis du ser den sånn som jeg ser den, så er det et landskap sett ovenfra. Det er som å se noe fra et fly. Det er et elveleie som kommer ned der. Ser du det? - Ja, jo, kanskje. - Jeg venter ikke at alle skal se det, altså. Det spiller egentlig ingen rolle om ingen andre gjør det.[5]

Noen tilfeldige, abstrakte former kan mange bli enige om hva ligner. Et tilfeldig geografisk landskap som Italia, ligner i manges øyne en støvel. Norge ligner litt på en gitar. Østersjøen med omliggende hav mener noen at ligner en rytter. Slik driver vi visuell og kognitiv konstruksjon, der illusjonen ofte er bevisst. Vi *vet* at Italia ikke er skapt som en støvel, men vi kan ikke unngå å se likheten. Noe tilsvarende skjer i språket når vi bruker sammenligninger, metaforer og katakreser. Verdens gjenstander innordnes vår menneskelige forståelsesramme, som når katakreser av typen «stolbein» og «flaskehals» gir navn til noe som ikke har annet navn enn selve sammenligningene. Roland Barthes har med rette kalt vår

angst for uvisshet om hva verdens fenomener betyr, for «skrekken for de usikre tegn».[6] Vi bruker både språket og sanseapparatet til å konstruere likheter og meningsfullhet. Vi gjør den kaotiske veggen om til forståelige bilder.

Den nederlandske kunstneren M. C. Escher syntes da Vincis vegg-anbefaling var nyttig:

> Leonardo's advice is useful for stimulating inventiveness and imagination in general. But experience has taught me that it is particularly valuable when designing regular plane fillings, since this is largely concerned with putting chaotic shapes in order and making abstract forms concrete. Despite all this conscious personal effort, the artist still has the feeling that moving his pencil over the paper is a kind of magic art.[7]

Escher tok da Vincis råd helt bokstavelig, ved å studere veggen i vaskerommet sitt hus i Ukkel. Hans sønn George har fortalt:

> Father had an unusual inclination to recognize animal shapes in seemingly random patterns like clouds and wood grain, which served him well when developing his regular patterns of interlocking animals. … The wall in the small downstairs washroom was decorated with irregular swirls of green, yellow, red and brown, created by splashing paint of different colours on the wall and blending them by random movements of a brush. Father … would take a pencil and emphasize with a line here, a shade there, some portion of the wall pattern. … For us children that washroom became a special attraction because, as the months went by, the originally drab, uninteresting wall came alive with faces. Every few days a new one would appear, laughing, sad, grotesque or solemn and I remember how I would scan that wall on my visits to the toilet, hoping to discover some new personality.[8]

I disse eksemplene transformerer mennesket det perseptuelt uklare til klare begreper. Og selve overgangen fascinerer, det er noe magisk ved den. Det er som en ur-hendelse: vi ser på virkeligheten og gir den mening. Samtidig har vi en svimlende bevissthet om at vi selv skaper meningen, på samme måte som i optiske illusjoner der vi plutselig ser en kanin og en and nesten samtidig (Joseph Jastrows «rabbit or duck»-figur). For noen personer blir slike opplevelser skjellsettende, og utløser kunstnerisk talent. Den ungarske kunstneren og filmkritikeren Béla Balázs beskriver i *Die Jugend eines Träumers: Autobiographsicher Roman* (1947) hvordan familiens tjenestepike tente ild i hans soverom i de tidlige morgentimene. Mens han lå i sengen, så den lille gutten hennes profil mot flammene, og bak henne på veggen dannet det seg fantasifulle skygger:

> And then the big battle on the wall began. Flickering in golden hues, the first rays of light appeared, leaped up boldly, merged with each other, penetrated deeply into the massive blackness of the shadow world. There were warlike sounds of clicking and clacking. With fear and hope I followed the surging battle. Neither light nor darkness achieved decisive victory. I believe that the crucial decisions for my entire life were reached there.[9]

I begynnelsen av *Speil* skildrer Kjærstad er slik skjellsettende opplevelse: Hovedpersonen David Dal, en framtidig verdensberømt maler, opplever hvordan en medelev blir lurt til å prøve å lage en trefigur som er en optisk illusjon. Figuren kan bare realiseres i fantasien, ikke i virkeligheten. Den er et visuelt og kognitivt bedrag. Episoden leder til en slåsskamp der David synes han kjemper for alle verdens undertrykte,[10] for dem som ikke får leve ut sin frihet og fantasi, og den bidrar nok mye til Dals gjennomtrengende kunstnerblikk. På en reise i India oppdager Dal fiksérbilde-fenomenet som oppstår når han bruker dette medskapende blikket:

> Hele veggen bak tronen var et mysterium av et maleri, som snart tiltrakk seg all min oppmerksomhet. Først virket det ordinært, men etter hvert steg det fram et uhyre komplisert fikserbilde, der figurer var gjemt i hovedmotivene. Skikkelser som sloss formet seg mellom rommene mellom skyer og fjelltinder, og marsjerende mennesker trådte fram hvis man stirret lenge nok på feltene som ble dannet mellom busker og trær. Jeg stirret og stirret. Flere og flere besynderlige motiver og sammensetninger trådte fram, et helt slagbilde skjulte seg bak det som tilsynelatende var et landskapsmaleri. Et sant mesterverk. Det rommet erkjennelse om en stor sannhet.[11]

I Kjærstads poetikk-verk *Menneskets matrise* (1989) vektlegger forfatteren den moderne tids uoversiktlighet, som han hevder har nådd enorme dimensjoner. Den tradisjonelle poetikken føles nå som en fravokst konfirmasjonsdress. Også romansjangeren må derfor transformeres, og dette bør skje gjennom å mobilisere «en assosiasjonskraft hos leseren som aldri har vært sterkere».[12] Assosiasjonene fyller en matrise som er skapt av forfatteren. Matrisen er det tomme og hule som fylles av leserens koblingsevne på kryss og tvers i tid og rom fra en lang rekke ulike kunnskapsfelt og kulturer. Kjærstad setter seg fore å utvikle en «kombinasjonspoetikk» der «skjulte sammenhenger, kryssforbindelser og symmetrier» er essensen i verket.[13] Den kaotiske veggen får tydelige bilder fordi leseren assosierer, ser mønstre og skaper figurer. Hele fiksjonen er et enormt fikserbilde der mange figurer kan oppdages på ulike nivåer i bildet.

I *Menneskets matrise* hevder Kjærstad også at «Postmodernismens formmodell er modulklossene. Det gis ingen løsning som er riktigere enn andre ...».[14] Dette er relativisme. Med Kjærstads egen metafor skal matrisen fylles av leserens eget innhold, og dermed variere i det uendelige. Romanen taler derfor til vår tids behov for frihet og utviklingsrom for alle individer og alle kulturer. Men denne friheten kan oppleves som et gapende, svart hull. Politiske og økonomiske systemer knebler oss. Miljøtruslene er gigantiske. Ekstremisme og terror skaper frykt. Økonomiske tilbakeslag gjør hverdagen mindre levelig for milliarder av mennesker. Barn dør av sykdommer som kunne ha vært helbredet. Vi trenger tekster som Kjærstads som på en grunnleggende måte tematiserer spennet mellom frihet og bundethet, mellom det vi skaper og det som skaper oss, det utopiske og det reelle.

EN ALTERNATIV VIRKELIGHET

Romanens handling foregår på et alternativt verdenskart, der Norge ligger på den sørlige halvkule, og Afrika ligger i nord. Forfatteren undergraver vår gjenkjennelse av landskaper, geologi, zoologi, klima og kulturelle røtter, og skaper blandinger som overrasker, f.eks. når La Mancha og Kautokeino i romanens verden ligger i samme distrikt.[15] Det urgamle Pangea har her blitt til et nytt Panfantasia. I denne alternative verdenen er Norge en tropisk øy med palmer langs vakre strender, blå laguner, fargesprakende fisker og historiske pirathelter. Sukkerproduksjon, ikke olje, er avgjørende for landets økonomi. Menneskene – som tilhører en rekke ulike trosretninger – er stort sett rike og velfødde, og de fleste er så heldige at de er mørkhudete.

I denne virkeligheten lever Peter Beauvoir. Han har, slik navnet antyder, en skinnende ytre overflate, men denne dekker over eksistensiell hulhet. Han mangler ekte, mental kontakt med andre, og kompenserer med fysisk og mediert kontakt. Han er hedonist og narsissist, en

kierkegaardsk estetiker som lever på en glatt, usosial overflate. Beauvoir er fotograf av yrke, og framstilles som knapt nok lese- og skrivekyndig. Når denne Don Juan møter motstand, står overfor en stor gåte, et menneske som er en serie fragmenter av uforståeligheter, vokser han med erobringsforsøkene, samtidig som hans spede skriveforsøk vokser til en hel roman, den romanen som utgjør *Det store eventyret*.

Romanens Norge har noen markante likhetstrekk med den tropiske øya Mauritius i vår verden (som Kjærstad besøkte i 1984), dvs. en vulkansk øy som har sukker som viktigste eksportartikkel. I vår reelle virkelighets Mauritius foregår handlingen i franskmannen Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierres roman *Paul et Virginie* (1787), som det hintes til mange ganger i *Det store eventyret* under tittelen *Shaun og Virginie*, en roman skrevet av Peter Beauvoirs far. Den franske *Paul et Virginie* er en tragisk kjærlighetshistorie med handling fra Mauritius under franskmennenes styre. Øya gikk på 1700-tallet under betegnelsen «L'île de France», altså det samme som er dagens betegnelse for storbyen Paris. Her skapes en tekstlig dobbelteksponering: en afrikansk øy og metropolen Paris har samme navn. Men hvorfor hintes det ofte til den fiktive romanklassikeren *Shaun og Virginie*? I romanuniverset står to tolkninger av *Shaun og Virginie* krast mot hverandre. På den ene siden er verket kanonisert og utgitt i turistutgaver i egenskap av det Beauvoir kaller en «håpløst romantisk kjærlighetsroman»[16], på den andre siden utvikler Peter seg til å oppfatte den som en bevisst, intendert parodi på en kjærlighetsroman[17]. To kontrære tolkninger brynes mot leseren: enten et pompøst og søtladent nasjonalepos eller ironisk nasjonskritikk. Denne romanen i romanen er en tekstlig leonardo.

TEKSTENS «LEONARDO»

Spredt rundt i teksten (26 ganger) dukker det opp et kryptisk substantiv: «leonardo». Dette ordet blir aldri forklart noe sted. På s. 12 framstiller fortelleren sitt prosjekt som «min jakt på Peter Beauvoirs leonardo». Leonardo er altså noe det går an å *ha*, en egenskap eller gjenstand, kanskje en innsikt. Gitte Mose oppfatter «leonardo» som en betegnelse på identitet, opprinnelse eller utvikling.[18] Irene Handeland Bech har prøvd å gi ordet mening ved å erstatte det med «bilde», «helhet», «skjebne», «harmoni», «energi» og «spenning», uten å få disse forslagene til å passe helt i romanteksten. «Det verkar som om tydinga forskyv seg etterkvart som ein les, at ho er ustabil og flytande. Ingen av «omsetjingane» var dekkjande; ordet får ny meining i dei ulike kontekstane.», skriver hun.[19]

De fleste lesere vil antakelig tenke på Leonardo da Vinci første gang de leser ordet «leonardo», og det spørs om det ikke er denne ledetråden det er mest fruktbart å følge. Mot slutten av romanen får vi høre at fotografen Beauvoir ønsket å finne fotoillustrasjoner «som viste tillit til lesernes leonardo, deres evne til å kunne se motstridende tegn i samme bilde».[20] Motstridende tegn i samme bilde er kjent fra vippe-bilder (som Joseph Jastrows) og fiksérbilder der vi skal lete etter figurer (f.eks. «Hvor er katten?» i et tegnet landskap med trær og busker, tilsynelatende uten noen katt). I disse tilfellene gjelder det å finne bestemte figurer, ferdiglagd av tegneren. Men motstridende tegn kan også knyttes til da Vincis vegg: Hva avgjør om du i noe uformelig ser et ansikt, et dyr eller et landskap? Leonardo er da Vincis vegg-kreativitet, med oppdagelse av meningsskapingens kreative og subjektive dimensjon.

Beauvoirs hjem rommer et sirkelrundt bibliotek med «sirkler på sirkler av bøker».[21] I tillegg til da Vinci peker teksten på en annen renessansehumanist: Montaigne. Den franske essayisten vandret reflekterende rundt i en sirkel og satt skrivende i den. I likhet med Montaignes runde tårnværelse har mange av takbjelkene i Beauvoirs Villa Hart sitater fra forfattere, noe som påpekes flere steder i romanen.[22] Montaigne kunne gruble med inspirasjon fra de forfatterne som ble sitert over hans hode. Det samme kan Beauvoir når han endelig

oppdager litteraturens betydning. For den franske humanisten var det spørsmålene, eksemplene og fortellingene som var viktige, ikke svarene. Anekdoter og selvopplevde hendelser kunne peke i forskjellige retninger og lede til motsatte konklusjoner. Montaigne godtok dette forvirrende mangfoldet. Og en variant av Leonardos vegg befinner seg i Montaignes tårn, for den berømte essayisten hadde ikke bare bøker og skrivepapir under sine innskrevne bjelker. Veggene i skrivetårnet var dekorert med bilder som i dag nesten er usynlige. Disse bildene utgjør det vi kan kalle en leonardo for besøkerens granskende blikk. På veggen kan det skimtes «great battles, Venus mourning the death of Adonis, a bearded Neptune, ships in a storm, and scenes of bucolic life».[23]

Romanens «leonardo» et deiktisk ord, en shifter-term for hva den menneskelige fantasi klarer å mobilisere. «Leonardo» står for prinsippet at teksten hvert øyeblikk kan vippe mellom ulike nivåer og perspektiver. Da Shoshana for første gang besøker Beauvoir, har hun på seg en kjole med bildemotiver fra et kinesisk landskap. Vi få vite at det kinesiske landskapet på kjolen inneholder en bambushytte, en kulp, treklynger, fjell bak fjell, men at det er fullt av tåke og derfor utydelig. Bildet på kjolen har ikke den vestlige måten å lage perspektivvirkning på, fordi det som tradisjonell kinesisk kunst mangler sentralperspektiv. Beauvoir liker ikke dette landskapet på kjolen, mens Shoshana derimot godtar at det ikke er malt fra ett punkt, akkurat som hun som person forlanger å romme mangfold og bli sett fra mange synsvinkler.[24] Hele 12 ganger i romanen får leseren høre om det kinesiske landskapet på hennes kjole. Landskapet forandrer seg med kroppens bevegelser, i stadig fluktuering på grunn av livet som leves – «det kinesiske landskapet skiftet karakter igjen»[25], og landskapet forandrer seg som en film.[26] I et øyeblikk når landskapet folder seg ut fordi hun står stille med hendene strakt ut, sier Shoshana triumferende til Beauvoir at hun «er stor nok til å kunne romme en leonardo».[27] Hun skaper betydning som overskrider alt Beauvoir har støtt på tidligere. I romanen blir hun et eventyr med uendelige tolkningsmuligheter.

BRICOLAGE

Peter oppsøker ti personer for å få informasjon om sin drømmekvinne Shoshana. En av dem er den norsk-indiske bygningsriveren Frank Champollion. Han lever av å rive bygninger, men hans hobby er å samle på husdeler og gjenstander fra de husene han får i oppdrag å fjerne:

> Champollion har bygd huset sitt etter en idé fra [eventyrsamlingen] Hazar, nærmere bestemt fra eventyret der Ado gjester sommerpalasset til den bereiste storkongen (som har oppført de mange forskjellige anleggene for å bevare minnet om alle stedene han har besøkt) og tar seg ut som et hus satt sammen av flere ulike bygninger hvis bestanddeler Peter mener å kunne kjenne igjen fra gamle hus i Oslo, et inntrykk Champollion bekrefter ved å innrømme at han rett og slett har reist huset av elementer han har likt godt i de byggene han har revet, og som han så siden (uten at noen har visst om det) har fått fraktet hit i en av dumperne fra maskinparken sin. Peter tror gjerdet, med sine spyd, opprinnelig må ha omkranset et fjernet pissoar i sentrum, og han kjenner igjen smijernsporten fra et sanert aldershjem på Bygdøy. […] Uansett må Peter tilstå at han aldri har sett noe lignende: de nedre delene av husets yttervegger består ganske enkelt av 40 storslåtte inngangsdører, i alle mulige stilarter og vindusformer (funklende kronglass, mangefargede mosaikker, speil- og frontruter), tatt fra en rekke historiske bygninger.[28]

Champollion sammenkomponerer sitt eget hjem med biter hentet fra de forskjelligste hus. Han samler komponenter som rekontekstualiseres til en ny, imponerende bygning. Han driver med det Claude Lévi-Strauss har kalt *bricolage*. I *La pensée sauvage* (1962) nevner Lévi-Strauss en autentisk variant av Champollions blandings-hus. Franskmannen Ferdinand Cheval (1836-1924) måtte i egenskap av landpostbud i et spredtbygd område i distriktet Drôme i Sør-Frankrike gå 32 kilometer daglig på sin postrute. En dag la han merke til en vakker og uvanlig stein som han tok med seg i postsekken hjem. De følgende dagene holdt han øynene åpne for steiner, og tok med seg flere. Snart hadde han en stor samling som han ville bruke til noe spesielt. Da han var 43 år, begynte han å bygge et drømmeslott med steinene. Cheval bygde i 27 år. I sitt fantasihus skapt ved bricolage koblet han sammen arkitektur fra ulike kulturer og tidsepoker – komponenter fra buddhistiske templer, middelalderborger, groteske grotter, mauriske bygg, hindutempler, eventyrslott og katedraler. Han skulpturerte en drøm, inspirert av både naturens former som korallrev og stalagmitter, og

ikke minst av litteratur. Steinene var ikke lenger fragmenter, men ble satt sammen til en helhet, et steinhus som vokste til å bli 26 meter langt, 14 meter bredt og opptil 10 meter høyt.[29]

Bricolage er rekontekstualiserende sammenkomponering, og brikoløren må være en tusenkunstner – oppfinnsom, fleksibel og intellektuelt mangefasettert, en «Jack of all trades or a kind of professional do-it-yourself man», skriver en fransk litteraturforsker.[30] Ved bricolage kan det utspredte på smidige måter samles til nye enheter ut fra nytte og behov, slik Champollion bruker sin praktiske og estetiske sans til å lage et både vakkert og beboelig sammensurium. Vi får høre at Campollion er inspirert av sandslott og losjier hugd inn i fjellvegger, og dessuten av *Hazar*: I et av eventyrene er Ado en byggherre som «oppfører triumfbuer, kuppelhaller og overdådige monumenter i fleng – og drømmer om enda flere!».[31]

Kjærstad driver i *Det store eventyret* både geografisk, temporal og tekstuell bricolage. Den geografiske sammenkomponeringen er mest påfallende: «Santa Pietra-templet med sitt kompleks av grønn basalt tilhørte en ubestemmelig religiøs gruppering preget av østerlandske tanker og lå, som vel Peter visste, oppe i Rondane, ved foten av Montagne Blanche».[32] Den geografiske bricolagen tematiseres mot slutten av romanen, når Beauvoirs globus sprekker: «[G]lobusen hadde sprukket langs limkantene, rundt meg lå alle verdens land et puslespill [sic], jeg kunne sette sammen på nytt, i et hvilket mønster som helst, få nye punkter til å lyse, andre forbausende forbindelser til å oppstå».[33] Triumferende utbryter han at «om jeg ville, skildre Norge som et land plassert i en helt annen geografi og i en helt annen historisk kontekst – skriften ville kunne utrette alt.»[34] Det er vår gjenkjennelige virkelighet som gjennom bricolage nærmer seg det ugjenkjennelige, men bare nærmer seg. Det er et fordreid speil, men et speil.

Ifølge Martin Roberts ligger det «[i]mplicit in *bricolage* […] the notions of diversion, deviation, digression, *détournement*, of leading astray, the unexpected swerving away of something from its normal, proper or intended path.»[35] Romanen byr på mange koblinger av typen «Platos Reklamebyrå og leketøybutikken til Brødrene Gadaffi».[36] En av eventyrforskerne i romanen «trekker fram Freudianerkrigen i det gamle Hellas som eksempel, siden de fleste bare kjenner kampene gjennom det store eposet Vermeer skrev, skjønt man i dag vet at denne krigen ganske prosaisk dreide seg om herredømmet over Hellesponten.»[37] Et annet sted samles litterære titler i en komposisjon: «Jeg ser . . . blikktrommer […] Jeg ser glassperlespill, jeg ser flyvere i natten, jeg ser gylne notatbøker . . . jeg ser reiser til nattens ende, jeg ser en vidunderlig ny verden . . .»[38]

En kvinne i romanen skaper andre konstruksjoner. Ewa Sapir er en muslimsk brukskunstner som er opptatt av å tolke eventyrsamlingen *Hazar* i et kvinneperspektiv. Hun arbeider med neonrør – en slags lyskunst som samtidig er kommersiell. Oppdragsgiverne er blant andre restauranteiere, gullsmeder og en sjokoladefabrikk, alle med sine spesielle behov og ønsker for sin lysreklame. Sapir lager lysskrift med latinske, urdiske, arabiske bokstaver, og varierer skrifttyper («Var Peter klar over hvor mange skrifttyper du kunne velge mellom?»[39]) Skrifttegnene hennes kan ligne båter, moskeer, elefanter osv. Hun er en mester i å kombinere.[40] Sapir er dessuten fascinert av drømmer og stjernebilder, og særlig stjerner som danner formasjoner og bilder er en av hennes inspirasjonskilder til egen lysdesign. Først lenge etterpå oppdager Beauvoir betydningen av dette. En dag sitter han på et av Oslos utesteder, i femte etasje på hjørnet mellom Karl Johans gate og Rue Rojale. Fra denne høyden ser han plutselig at Ewa Sapirs lysreklamer utgjør en samlet enhet. Hun har laget et «kjempelerret» med en illustrasjon til *Hazar*, der alle de spredte lyskunstverkene blinker med en bestemt frekvens. Helheten av båter, elefanter og andre skapninger blir en gigantisk illustrasjon. Ewa Sapirs mangfold av neonreklamer rundt om i byen er en «leonardo».

«URENE» PASTISJER

Pastisjer skal gjenkjennes, det er imitasjoner som skal oppleves som imitasjoner. Ordet «pastisj» kommer fra «pasticcio», italiensk for pai. Opprinnelig ble det brukt som kulinarisk term for en pai med kjøtt, grønnsaker, egg og en variabel miks av andre ingredienser.[41] Deretter fikk det en metaforisk betydning, nemlig kombinasjons- og imitasjonskunst.[42] Det kunne f.eks. være en kavalkade av musikkimitasjoner, eller et litterært verk med tydelig stilvariasjon. «Pasticcio» henger også etymologisk sammen med «pasta», og alle vet at pasta kommer i ulike former. Slik også med pastisjer. De finnes i ulike varianter som glir over i parodier, hyllester, omforminger, plagiater, fordreininger, nyskrivinger og adaptasjoner.

Det store eventyret serverer ulike språklige paier for leseren. Mange av disse paiene er «lynhurtige referencer og imitasjoner, pasticher og parodier»,[43] andre er mer omfattende. Vi skal har ta for oss to av dem, spesielt *Tusen og én natt*-pastisjene og en Sigmund Freud-pastisj. Romanleseren får vite at den enorme eventyrsamlingen *Hazar* ble skrevet ned «for at kalifen skulle få tilbake lysten til å leve».[44] Det en kalif på selvmordets rand, som trenger de underholdende fortellingene for å holde ut tilværelsen. Det er lett å gjenkjenne likheten og omsnuingen fra *Tusen og én natt*, der den morderiske kongen må høre Scheherazades fortellinger for å la henne leve. Også *Hazar* har en rammefortelling om fortellekunst. Hver gang kalifen skal til å tømme giftbegeret, kommer et sendebud med en fortelling om Ado, den sentrale eventyrskikkelsen i samlingen. «Hazar var med andre ord et ruvende verk om hvordan gode historier kunne redde liv.»[45] Også i *Tusen og én natt* er historiene livreddende.

Ado forteller selv om sine fantastiske opplevelser. Når han gjengir sine eventyr til havs, skjer det med formuleringer som øyeblikkelig påkaller Sinbad Sjøfareren i leserens bevissthet:

> Dere skal vite at jeg ikke alltid har vært en rik mann. […] Snart var vi langt hjemmefra og kom inn i farvann ingen av oss kjente. Endelig en dag så vi land i det fjerne og styrte mot dette, men før vi nådde så langt, begynte havet rundt oss å myldre av store fisker. Så snart vi forsøkte å holde dem unna med lange stenger, oppdaget vi at de var av stein, men like fullt levende.[46]

En annen eventyrpastisj i romanen gjelder Ali Baba:

> På hjemveien tok han feil av stiene og kom til slutt inn i en tett skog, der han brått støtte mot vegg av hvit glatt [sic] stein. Mens han sto der, hørte han at det brakk i kvister, og han gjemte seg hurtig bak en tykk stamme. Snart dukket en skummelt utseende mann i svart kappe fram og stilte seg foran den glatte bergveggen. Han hevet begge armene mot fjellet og sa deretter med høy, bydende stemme: «O høyeste hersker, åpne dine hemmeligheter!» Og i det samme dannet det seg et hull i steinen, som når en munn lukkes opp i et ansikt, hvor mannen så krøp inn. […] Folk mente Kapha var anføreren til den gruppen av førti trollmenn som voktet alle rikets hemmeligheter […][47]

Pastisjer er «imitation ludique».[48] De leker med sjangerkonvensjoner og med vår hukommelse. Et eksempel fra romanen er når vi får høre at Sinbad savnes, og at Urchi søker etter han. I beskrivelsen framstår Urchi som en kombinasjon av Telemakhos og Penelope:

> Men etter mange lykkelige år ble Ado, som var sjømann i sitt hjerte, rastløs og seilte ut på en ny ferd – det var like før de store krigene – og siden har ingen sett ham. Urchi reiste først rundt og lette etter ham, men etter noen få år måtte hun gi opp og slo seg ned i byen Colla, der hun for det meste satt inne og vevde, omgitt av rikdom og friere.[49]

Tusén og en natt driver et spill mellom rammefortelling og et mylder av forskjellige historier. Noen steder er det flere nivåer av fortelling i fortelling, noe Kjærstad også imiterer.

Kjærstad har inkludert en pastisj på psykoanalytisk diskurs. Den fiktive psykologen Schlomo Salzburg bor i Berlin, arbeider på et sanatorium og har publisert kasusbeskrivelsen «Slangemannen», som er inkludert i *Det store eventyret* (s. 124 ff.). Til psykologen Salzburg kommer det en vellykket forretningsmann som plages av en dyrefobi. «Slangemannen» er beskrivelsen og analysen av forretningsmannens nevrose, som han har lidd under siden barndommen. Slangemannen gjenforteller en drøm, og psykologen tolker den slik at den skal få helbredende effekt. Salzburg anvender psykoanalyse til å spore opp den seksuelle forklaringen fra barndommen som alle problemene stammer fra («urscenen»[50]), og gjenforteller helbredelses-prosessen i en nøktern, «vitenskapelig» tekst. Den lærde Salzburg bruker fotnoter i teksten, og anvender i likhet med Freud diktning til å gi navn til det sjelelige

(Freud: «Oidipus-komplekset» basert på Sofokles' tragedie, Salzburg: «Apoleon-komplekset» basert på et eventyr i *Hazar*).

Men Kjærstad legger inn to vrier som gir en ny betydning til «Slangemannen» som terapeutisk case. Det ene er at Slangemannen framstilles som en parodi på en psykiaters pasient: Han er dverg, styrtrik, bruker påfallende mange fremmedord, elsker sin mor og hater sin far. For det andre blir Slangemannen egentlig ikke frisk,[51] og grunnen kan være at psykoanalytikeren ikke selv er frisk. Legen lider nemlig av et av de samme kompleksene som pasienten. Det går tydelig fram at Salzburg har det samme forholdet til sin egen far og mor som Slangemannen har til sine foreldre. Han forguder sin mor, og hater sin far så sterkt at ikke vil høre farens navn uttalt av noen – en klassisk ødipal konflikt. Salzburgs ansettelse av faren i en svært underordnet posisjon innebærer et symbolsk drap. For Salzburg er denne likheten fortrengt og usynlig. Hans egen rolle, psykiaterens egen forankring, er ikke tematisert i hans framstilling av Slangemannen. Salzburg er ikke i stand til å se seg selv i sin egen tekst – han er sin egen analyses blinke flekk. Men leseren av Beauvoirs framstilling ser parallellene mellom liv og tekst, og hva som befinner seg i psykoanalytikerens blindsone. For både Salzburg og Freud finnes det i prinsippet en vitenskapelig sannhet, en ekte versjon av hva som har skapt et traume, og denne sannheten skal være uavhengig av psykoanalytikeren. I dag vil få underskrive på en slik objektivitet (og Freud tenderer til å være mer ydmyk enn Salzburg: I *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* fra 1910 innrømmer Freud at ikke bør overdrive sikkerheten av sine resultater).

Richard Dyer har vist hvor omfattende det han kaller «the orbit of pastiche» er.[52] En pastisjforfatter kan med tekstlig forførelseslek gjenta med betydningsfulle endringer og variasjoner andres og eget verk. Paul Aron peker på det fascinerende kaoset som kan oppstå, når teksten glir inn i en virvel av repetisjoner slik at imitasjonene til slutt rikosjetterer.[53] Cécile Sorin sammenligner en slik omfattende bruk av parodier og pastisjer med et

speilkabinett med deformerende speil.[54] De ulike verkene som inngår i pastisjene og parodiene, speiler hverandre i bøyde speil, og lar leseren se dem fra forskjellige vinkler, og i lyset og skyggen fra hverandre. Skillet mellom nye og gamle komponenter mister sin relevans.

Etter at parallellene mellom psykiateren og hans pasient går opp for leseren, får kasusbeskrivelsen av «Slangemannen» et tydelig komisk skjær. Teksten vipper mellom pastisj og parodi. Samtidig holder likheten med Freuds tekst den tilbake innenfor en alvorstung diskurs om menneskelig angst og vånde. Teksten er en leonardo, åpen for ulike blikk og perspektiver der hver leser kan oppfatte betydningene ulikt. Ser vi en and eller en hare? Ser vi ironisk latterliggjøring eller dyp lidelse hos både pasient og psykolog? Pasienten har trekk av en klovn, psykiateren har trekk av en psykopat. Humoren kan slås på og av, avhengig av blikket som ser. Et tilsvarende eksempel med vipping mellom alvor og parodi som tematiserer bundethet og frihet, beskrives av Richard Dyer. Dansen cakewalk fikk sitt navn fra at det i dansekonkurranser ble gitt en kake som førstepremie. Det parodiske ligger i at dansen var de fattige og lidende afroamerikanske slavenes «mocking imitation of the posh dances of white folks at the big houses».[55] Senere ble dansen tatt opp av de hvite som en halvveis komisk imitasjon av de svartes dans, og praktisert av den amerikanske middelklassen i vakre saler. Cakewalk-eksemplet viser en tilbakevrengning, der parodien parodieres. Den underlige dansen som ble populær blant de hvite før den store ragtime-bølgen kom, ble i sin tur latterliggjort i tallrike karikaturer.[56] Den tragiske opprinnelsen hos de utestengte slavene som tittet inn gjennom vinduene på de rike i sine ballkjoler, gir imitasjonsrekken en bitter bismak. Piskemerkene på slavenes rygger lar seg ikke tenke bort.

UTE AV KONTROLL

Champollions bricolage-hus og Ewa Sapirs neon-kunst er begge pars pro toto for den tekstlige komposisjonen i *Det store eventyret*. Kjærstad skaper med romanen en autoral leonardo av komplekse mønstre som krever leserens aktive medkonstruksjon. Leseren befinner seg i en tekst-labyrint med utgang til mange ulike landskaper. Hele teksten er en leonardo. Et sted får vi vite at Beauvoir elsker de norske fjellene, og at de er som fikserbilder:

> Han kunne ikke tenke seg noe vakrere enn hvordan fjellene skiftet farge i løpet av dagen, fra beige, rosa og lyseblå om morgenen, til hvite, fiolette og dyprøde like før solnedgang, og fløyelssvarte i måneskinn. En annen ting var hvordan de skiftet form fra forskjellige vinkler, hvordan de hele tiden antok nye formasjoner. Det som kunne ligne et oksehode sett fra en plass, ble en liggende kvinne fra en annen.[57]

Romanen peker mot en tekstuell relativitetsteori. Inne i et tamil-tempel stirrer Beauvoir opp mot taket, og oppdager at elefanten i taket blir en ku når han ser den fra motsatt hold.[58] Han fascineres av disse skiftene, og deres betydning ekspanderer:

> Han fikk det for seg at stjernene skiftet farge i løpet av kvelden, fra sølv, til kobber, til gull, til platina, kanskje på grunn av atmosfæriske forhold han ikke kjente til. Samtidig så det ut til at de formerte seg, ynglet, spaltet seg i lag etter lag bak hverandre, dannet flere dimensjoner. Han oppdaget at det var som hun [Ewa Sapir] sa: stjernebildene roterte, hele universet roterte, alt var i bevegelse, alt var forandring.[59]

Alt kan ses og få mening fra ulike blikk, og transformeres med de ulike blikkene. Romanen handler mye om hvordan Beauvoirs blikk på Shoshana endres. Hun er den store gåten, og representerer alle menneskers gåtefullhet. I romanens korte avslutningskapittel kommer Beauvoir til erkjennelsen at det er «mennesket selv som er det store Enigma».[60]

I en epifani går det opp for Beauvoir at «*alt til sjuende og sist er skrift alene*».[61] Han er i ferd med å bli en selvbevisst forfatter, og for en forfatter er skriften magisk, for skrift *skaper* virkelighet. I likhet med Kjærstad blir Beauvoir en skrift-semiotiker – han bruker skrift, tekst, bok som metaforer for de store sammenhengene i tilværelsen. Shoshana er for han både en tekst, en bok, et fiksérbilde, leonardo og Enigma. Etter hvert skjønner Beauvoir at han ikke kan finne noen sanne løsninger. Shoshana lærer han at «ingenting er mer skadelig enn troen på Den Endelige Løsning».[62]

Beauvoir aner at hans egen skriving vil ende som «en gigantisk leonardo».[63] Også Kjærstads tekst er en leonardo av navn og tekster, der det inngår pastisjer og bricolage-konstruksjoner. Kjærstads medley innebærer å bruke bricolage som arbeidsprinsipp til lage en stor leonardo av intertekstualitet, sjangerlek, pastisjer og parodier. Collage som brokete sammenkomponering får det til å oppstå nye sammenhenger, ny mening, fordreid betydning, semantiske sidekicks, kryssforbindelser, overraskende avsløringer og forbausende broer av forståelse.

Kjærstads kaleidoskopiske komposisjonsmåte fungerer fordi leseren selv oppdager speilingene på kryss og tvers, og oppfatter i det minste noen av pastisjene og annen intertekstuell lek. I likhet med Eschers bilder er det ikke alltid klart hva som er framgrunn og bakgrunn i teksten, og alle nivåene gir mening. I et bilde av Escher kan som kjent framgrunnen være f.eks. hvite fugler, mens bakgrunnen (som fyller alle mellomrom) er svarte frosker – eller omvendt. Nær- og fjernrelasjoner mister sin betydning. Målet er fullstendighet, og komposisjonene som hos Kjærstad skapes med bricolage og pastisj, samler og forbinder komponenter på en måte som impliserer fullstendighet. Her kan hva som helst kobles sammen, til nye, underlige sammensetninger. Det skapes kombinatorisk fylde. Leserens assosiasjoner og sammenkoblinger leder både i tusen retninger bort fra teksten *og* binder den sammen til en helhet.

Verk som *Det store eventyret* avspeiler pluralismen og relativiteten i de vestlige samfunn. Vi lever i en patchwork-kultur som Salman Rushdie har hyllet på denne måten:

> *The Satanic Verses* celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears of absolutism of the pure. *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world*.[64]

Hazar er en tekst «man kan skrive oppå og oppå, prinsipielt i det uendelige», hevder Ewa Sapir.[65] Den er hyperkompleks. En annen *Hazar*-ekspert minner om et prinsipp som også

gjelder for *Det store eventyret*: «En sterk bok tåler feillesning. En sterk bok *innbyr* til feillesning.»[66] Enhver leser forstår teksten både riktig og galt samtidig. Dette skjer fordi teksten er åpen, og ingen assosiasjoner er per definisjon feilskjær. En Kjærstad-roman har blitt sammenlignet med et abstrakt maleri,[67] og som på da Vincis vegg, får leseren gleden av å oppdage og medskape mønstre og figurer – ved aktivt å konstruere mening. Vi trenger nye påminninger om dette frihetsrommet, også fra romaner som er over 25 år gamle. *Det store eventyret* er en konstruktivistisk roman – den minner oss om og reflekterer over en virkelighet som kan ikke skilles fra de meningssystemene vi mennesker selv skaper.

---

[1] Finn Collin, *Konstruktivisme*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2003, s. 103.
[2] Leonardo da Vinci, *Treatise on painting*, Princeton: Princeton University Press, 1956, s. 50 og 59 i første bind.
[3] gjengitt fra Franz Josef Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 1993, s. 50.
[4] Brandon Taylor, *Collage: The making of modern art*, London: Thames & Hudson, 2004, s. 144.
[5] Simen V. Gonsholt, «80 års følsomhet», *Dagbladet Magasinet*, 12. september 2009 s. 12.
[6] Roland Barthes, *Oeuvres complètes: Tome 1, 1942-1965* (redigert av É. Marty), Paris: Éditions du Seuil, 1993, s. 1421.
[7] Escher sitert fra Doris Schattschneider, *M. C. Escher: Visions of symmetry*, London: Thames & Hudson, 2004, s. 109.
[8] sitert fra ibid.
[9] sitert fra s. 167 i Sabine Hake, «Film, folk, class: Béla Balázs on spectatorship,» *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – cinema – spectator: Film reception*, red. Irmbert Schenk et al., Marburg: Schüren Verlag, 2010, s. 156-171.
[10] Jan Kjærstad, *Speil*, Oslo: Aschehoug, 2005 (førsteutgave 1982), s. 63.
[11] Ibid. s. 310.
[12] Jan, Kjærstad, *Menneskets matrise: Litteratur i 80-årene*, Oslo: Aschehoug, 1989, s. 44.
[13] Ibid. S. 221.
[14] Ibid. S. 213.
[15] Jan Kjærstad, *Det store eventyret*, Oslo: Aschehoug, 1987, s. 97.
[16] *Det store eventyret* s. 18.
[17] *Det store eventyret* s. 294 og 321.
[18] Gitte Mose, «Ord og menneske: Jan Kjærstads *Det store eventyret* som fantastisk tekst og eksistentiel fortælling», *Litterære skygger: Norsk fantastisk litteratur*, red. Torgeir Haugen, Oslo: Cappelen forlag, 1998, s. 225 og 245.
[19] Irene Handeland Bech, *Kan ein fanga røynda med ord? Røynd og fiksjon i Jan Kjærstads roman Det store eventyret*, Oslo: Universitetet i Oslo (hovedfagsoppgave i nordisk), 1995, s. 87.
[20] *Det store eventyret* s. 389.
[21] *Det store eventyret* s. 182.
[22] *Det store eventyret* s. 30, 274, 452 og 474.
[23] Sarah Bakewell, *How to live, or a life of Montaigne in one question and twenty attempts at an answer*, London: Vintage Books, 2011, s. 28.
[24] Påpekt av Handeland Bech 1995, s. 60.
[25] *Det store eventyret* s. 430.
[26] *Det store eventyret* s. 466.
[27] *Det store eventyret* s. 431.
[28] *Det store eventyret* s. 308.

[29] I en fransk barnebok om Cheval sammenlignes hans bygning med slott i *Tusen og én natt*: Robert Deblander et al., *Le rêve de pierre du facteur Cheval*, Saints-en-Puisaye: Le Patio, 1996, s. 27.
[30] Martin Roberts, *Michel Tournier: Bricolage and cultural mythology*, Saratoga (California) & Stanford: Anma Libri, 1994, s. 10.
[31] *Det store eventyret* s. 307.
[32] *Det store eventyret* s. 172.
[33] *Det store eventyret* s. 468.
[34] *Det store eventyret* s. 470.
[35] Roberts, *Michel Tournier*, s. 14.
[36] *Det store eventyret* s. 282.
[37] *Det store eventyret* s. 291.
[38] *Det store eventyret* s. 232.
[39] *Det store eventyret* s. 98.
[40] *Det store eventyret* s. 99.
[41] Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural memory in art, film, literature*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001, s. 1.
[42] Richard Dyer, *Pastiche*, London & New York: Routledge, 2007, s. 21.
[43] Karen Klitgaard Povlsen, *Beverly Hills 90210: Soaps, ironi og danske unge*, Århus: Klim forlag, 1999, s. 48.
[44] *Det store eventyret* s. 43.
[45] *Det store eventyret* s. 234.
[46] *Det store eventyret* s. 108-109.
[47] *Det store eventyret* s. 192.
[48] Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris: L'Harmattan.Sorin, 2010, s. 87.
[49] *Det store eventyret* s. 114.
[50] *Det store eventyret* s. 129.
[51] *Det store eventyret* s. 129
[52] Dyer, *Pastiche*, s. 176.
[53] Paul Aron, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes: Neuf études réunies et présentées*, Québec: Éditions Nota bene, 2004, s. 163.
[54] Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, s. 36.
[55] Dyer, *Pastiche*, s. 153
[56] Se f.eks. Erling Bjøl, *Den tapte tid: Vår tids kulturhistorie 1890-1914* [bind 1 av et trebindsverk, oversatt fra dansk av Finn Jor], Oslo: Cappelen, 1979, s. 226.
[57] *Det store eventyret* s. 99.
[58] *Det store eventyret* s. 104.
[59] *Det store eventyret* s. 101-102.
[60] *Det store eventyret* s. 475.
[61] *Det store eventyret* s. 393; kursivert i romanen.
[62] *Det store eventyret* s. 458.
[63] *Det store eventyret* s. 452.
[64] Rushdie sitert fra James Lull (red.), *Culture in the communication age*, London & New York: Taylor & Francis, 2001, s. 61.
[65] *Det store eventyret* s. 102.
[66] *Det store eventyret* s. 442.
[67] Knut Brynhildsvoll, *Der literarische Raum: Konzeptionen und Entwürfe*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1993, s. 348.