

FORUM

redaktion: keld skovmand, lene therkelsen, søren holst,
michael riis, john rydahl, allan friis clausen

FANTASY OG RELIGION

Fantasy som genrelitteratur: Poetik og historie
HANS HAUGE

Fantasy som religion: *Star Wars* og jediisme
MARKUS DAVIDSEN

Fantasy som religion? Fankulturen omkring *Ringenes Herre*
BRITT ISTOFT

Religiøse forestillinger til forhandling gennem amerikansk tv-fiktion
LINE NYBRO PETERSEN

Harry Potter i klasseværelset
METTE HANSEN

Barnet, litteraturen og det guddommelige i Louis Jensens fortællinger
ANNA KARLSKOV SKYGGEBJERG

Mirakler, magi og Moses
– fantastiske elementer i fortællingen om udvandringen fra Egypten
LAURA FELDT

Bibelske fortællinger som fanfiktion
KASPER BRO LARSEN

Frihed eller slaveri: Miltons *Paradise Lost* som fantasy
MARIANNE BØRCH

E-bøger fra Eksistensen

På www.Eksistensen.dk finder du over 250 e-bogstitler, der spænder over emnerne filosofi, religion, undervisning, teologi og eksistens



Du kan også finde studie- og undervisningsrettede e-bøger fra Eksistensen på Lix.com

eksistensen



INDHOLD

Introduktion / 3

HANS HAUGE:

Fantasy som genrelitteratur: Poetik og historie / 7

MARKUS DAVIDSEN:

Fantasy som religion: *Star Wars* og jediisme / 15

BRITT ISTOFT

Fantasy som religion? Fankulturen omkring *Ringenes Herre* / 24

LINE NYBRO PETERSEN:

Religiøse forestillinger til forhandling gennem amerikansk tv-fiktion / 33

METTE HANSEN:

Harry Potter i klasseværelset / 41

ANNA KARLSKOV SKYGGEBJERG:

Barnet, litteraturen og det guddommelige i Louis Jensens fantastiske
fortællinger for børn / 48

LAURA FELDT:

Mirakler, magi og Moses – fantastiske elementer i fortællingen om
udvandringen fra Egypten / 55

KASPER BRO LARSEN:

Bibelske fortællinger som fanfiktion / 64

MARIANNE BØRCH:

Frihed eller slaveri: Miltons *Paradise Lost* som fantasy / 73

På www.rpforum.dk findes under 'Replik' tidsskriftets debatsektion: Man har her mulighed for at kommentere på enkeltartikler eller på tidsskriftet som helhed. Bidrag sendes til rpforum@rpf.dk. P.t. kan man læse kommentarer til artikler i RPForum-numre om Symboler og symboldidaktik og om Kirkehistoriske fortællinger.

Introduktion til RPForum 2010/I: Fantasy og religion

Monstre, mirakler, magi, engle, elvere, troldmænd og orker trives i dag i alle medier, fra *Harry Potter*, *Ringenes Herre* og *Narnia* til *Star Wars* og computerspil som *World of Warcraft*, og udgør nu en central del af populærkulturen både blandt børn, unge og voksne. Og populærkulturen er med til at forme religiøse holdninger.

Reaktionen kan både bestå i afvisning og i aktiv brug af fantasy. Harry Potter-bøger er blevet brændt af og forbudt i visse skolebiblioteker ikke kun i USA, men også i England og i Saudi-Arabien, med den begrundelse at de fremmer heksekunst, sort magi og djævledyrkelse. Andre steder kan værker som Tolkiens *Middle Earth*, Robert Heinlein's *Stranger in a Strange Land*, Terry Pratchett's *Discworld*-serie eller *Star Wars*-universet bruges som udgangspunkt for nye religionsformer. Ved en folketælling i 2001 opgav næsten 1 % af indbyggerne i England og Wales deres religiøse tilhørsforhold som "jedi" – inspireret af den velkendte ridderorden fra *Star Wars*-filmene. En del af disse hundre-tusinder af selverklærede Jedi-troende har nok mest villet lave skæg med borgermusikken, men fænomenet viser en udbredt konvergens mellem størrelser, som for få årtier siden blev holdt adskilt: Religion og underholdning. I nutidens medielandskaber bliver religiøse temaer bearbejdet på præmisser, som snarere er sat af medierne end af de gamle religioner.

Fænomenet bør ikke forbavse danskere: Brugen af de nordiske gudemyter går på kryds og tværs af skellet mellem fiktion og religion. I Peter Madsens tegneseriegendingtning og som inspiration for bl.a. Tolkien er de fiktion. Men både i en grundtvigsk tradition og i nyopståede grupper af asadyrkere som Forn Sidr bliver de igen til religiøse tekster.

Grænserne mellem religion og fantasy er altså ikke klare. Religion og elementer fra traditionelle religiøse fortællinger – som fx Bibelen – bruges på mange forskellige måder i fantasy-kulturen, fra respekteret autoritet til leg og eksperiment. Men udviklingen i feltet mellem fantasy og religion kaster også et nyt lys på de traditionelle religiøse fortællinger. For hvis fantasy kan bruges religiøst og ligner den religiøse fortælling – indeholder religiøse fortællinger så også fantasy-aspekter? Hvad med den kraftfulde Pagtens Ark fra Det Gamle Testamente, eller Moses' stav,

som kan blive til en slange og forvandle flodvand til blod og skabe en passage igennem havet? Måske har der altid været en religiøs dimension i populærkulturens beskæftigelse med kampen mellem godt og ondt – og en populært-fabulerende dimension i religion? I så fald præsenterer fantasygenren måske reelt publikum for en nyskrevet (eller omskrevet) ramme at forstå livets store spørgsmål inden for.

Hvorfor er emnet religionspædagogisk relevant?

Fra et religionspædagogisk synspunkt er der altså al mulig grund til at interessere sig for mødet mellem fantasy og religion. Det er sandsynligt, at sammenlæsningen af de to felter vil give udbytte i begge retninger: En religionsfaglig tilgang kan gøre os klogere på fantasy. Men fantasy-brillerne kan også synliggøre sider af de religiøse tekster, fænomener og traditioner, der – i hvert fald hos den gennemsnitlige Harry Potter-læser eller *Dungeons and Dragons*-spiller – ikke uden videre er opmærksomhed på.

Vi håber, at bidragene til dette nummer kan være med til at belyse både forskelle og ligheder: Ikke blot mellem ”indholdet” i fantasy og helligskrifter, men også mellem ”genrerne” religion og underholdning. For praktiserende religionsundervisere i folkeskolen og læreruddannelsen vil det ikke mindst kunne give anledning til overvejelser over, hvad man stiller op med begreberne ”sandhed” og ”religion” i religionsundervisningen.

Folkeskolens undervisning i kristendomskundskab og læreruddannelsens fællesfag Kristendomskundskab/livsoplysning/medborgerskab definerer sig bevidst og eksplicit i modsætning både til religiøs oplæring og til objektiverende religionsvidenskab: Målet er under ingen omstændigheder at oplære i tro, men heller ikke bare at vide noget ”om” religion og beslægtede emner. Ifølge Faghæftet for faget i folkeskolen er målet derimod, »at eleverne opnår kundskaber til at forstå den religiøse dimensions betydning for livsopfattelsen hos det enkelte menneske og dets forhold til andre”.

Denne faglige profil gør det oplagt at forholde sig til sandhedsbegrebet, når fantasy og religion mødes: I dag kan man faktisk finde perron 9¾ på King’s Cross Station markeret ved et skilt, og ”disciple” kan tage på ”pilgrimsrejse” til stedet, hvor den magiske og den almindelige

verden mødes. Men indeholder fantasygenren en eksistentiel sandhedsprætention? På hvilken måde, i hvilken grad og i hvilken forstand? Det er naturligvis et spørgsmål, som ikke er nyt for religionsfagene, der er vant til at operere med eksistentielt meningsgivende tekster, relativt uanfægtet af, at der måske ikke var en historisk Moses, som bogstaveligt skilte det Røde Havs vande med sin stav.

En religionsfaglig interaktion mellem størrelserne ”fantasy” og ”religion” lægger også op til en diskussion af religionsbegrebet, for så længe fantasy og religion er skarpt adskilte størrelser, kan religion være den seriøse, ordentlige, autoritære, ikke-legende og ikke-underholdende størrelse, som ”vi” plejer at mene, den er. Men hvad nu, hvis Gud også er gud for elverne, som Tolkien sagde? Hvad er overhovedet ”kernen”, det væsentlige, i det vi forstår ved ”religion”?

Artiklerne

Fantasygenrens poetik og historie bliver introduceret i den første artikel, hvor Hans Hauge diskuterer, om fantasygenren som sådan kan siges at forkynde en religiøs struktur. De øvrige artikler går til emnet fra tre forskellige vinkler:

Først undersøges *fantasy som religion*, dvs. brugen af fantasy som grundlag for religiøs praksis eller overvejelse. Her lægger både Davidsen og Istoft op til brug af fantasy-baserede religioner og fankulturer i arbejdet med religionsbegrebet i folkeskolens ældste klasser. Også Nybro Petersens artikel arbejder med populærkulturens indflydelse på den religiøse refleksion på dette alderstrin.

Dernæst ses på genrens brug af religiøse elementer, *religion i fantasy*. Både hos Hansen og Skyggebjerg er det folkeskolens undervisning i kristendomskundskab og dansk på mellemtrinnet (4.-6. klasse), som stoffet pædagogisk knyttes til.

Den sidste vinkel, *religion som fantasy*, udforsker fantasy-elementer i traditionelle religiøse tekster. Her berøres dels arbejdet med Bibelske fortællinger og med Kristendommen og dens forskellige udtryk i historisk og nutidig sammenhæng i de ældste folkeskoleklasser (Feldt), dels konkrete erfaringer fra undervisning på universitetet (Bro Larsen) og endelig tværfagligt samarbejde i gymnasiet (Børch og Lervad Thomsen).

Ikke overraskende fremhæves fantasygenrens beskæftigelse med godt og ondt som et tilknytningspunkt for etiske overvejelser. Men også mere decideret ”religiøse” funktioner genfindes i genren, når flere bidragydere peger på, at fantasyfortællinger direkte kan tilbyde læsere, seere og tilhængere et rum for religiøs refleksion og forhandling og måske ligefrem en overordnet retning i livet. En iagttagelse af den art kan sætte spørgsmålstegn ved, hvad en religion overhovedet indebærer: Som en artikel påpeger, var den tidlige kristendom i romerrigets øjne en form for amokløben fankultur, og Jesusfortællingens udvikling har træk til fælles med det, der finder sted, når fans skriver videre på deres yndlingsfortællinger. Her bliver ikke bare kastet lys på gudsbilleder og på selve religionsbegrebet, men også på mediernes rolle som arena for dannelse af religiøse holdninger.

Ph.d. Laura Feldt, Center for Kanon og Identitetsdannelse, KU, har været medredaktør af dette nummer. Tak for det!

Redaktionen

Fantasy som genrelitteratur: Poetik og historie

Af Hans Hauge, lektor, Nordisk Institut, Aarhus Universitet

Fantasygenren, som vi kender den, tager sin begyndelse i England i slutningen af det 19. århundrede. Den vinder frem efter Første Verdenskrig og igen efter Anden Verdenskrig. I begge tilfælde er det i tider, hvor realismen ellers er dominerende. Denne artikel fortæller om fantasygenrens poetik og historie og diskuterer, om ikke den fantasy, der er meget af for tiden, må forstås som et parallelfænomen til religionens genkomst i det offentlige rum. Den er den nye ateismes bagside og en parallel til den virtuelle verden, som er skabt af computeren – og den forkynner en religiøs struktur.

Fortællingen der forsvandt

Der skete noget enestående i England i det 17. århundrede. Det lykkedes empirismens filosoffer og opdragere sammen med puritanske forkyndere at få fortællingen, eventyret og myten udryddet. Eventyr forsvandt. Man fik forhindret, at der blev fortalt historier for børn, og ”the Nurse”, barnepigen, blev gjort til den store fordærver af børn (Hunter 1990). Hvorfor? Fordi man ville udrydde overtro.

John Locke var empirismens store filosof. Han var læge og mange andre ting, men han var også flov over, at han var mørkerød. Han vidste ellers godt, at der ikke fandtes spøgelse, trolde eller monstre ude i naturen eller i virkeligheden, men alligevel dukkede de op i hans bevidsthed. Empirismen eller erfaringsfilosofien går ud på, at alt det, der er i vores bevidsthed, kommer udefra, altså fra sansningen. Da der ikke var trolde

i virkeligheden, kunne de kun komme ind i bevidstheden fra legender, myter, romancer og fortællinger.

De fleste kender billedet med, at bevidstheden er en *tabula rasa*, hvorpå virkeligheden indskrives. Kun det, vi sanser, er virkeligt. Når vi ser et træ ude i virkeligheden, bliver det til en "idea" i vores bevidsthed; det oplagres som et billede i vores bevidsthed. Så går der en rum tid, og billedet forsvinder. Det kan være af en anden person eller et sted. Vi skal derefter genopfriske det. Vi siger: 'Nå, ja, nu kan jeg genkende dig'. Da der ikke er spøgelse i naturen, kan de som sagt ikke komme ind i bevidstheden ude fra virkeligheden. De kan heller ikke være skabt af fantasien, for den er blot et billede af noget, der har eksisteret. Den var for Hobbes og Locke ikke skabende. Fantasi og erindring var det samme. Vi kan ikke forestille os en farve, vi aldrig har set, eller en smag af noget, som vi aldrig har smagt. Al viden kommer af erfaring, men ingen har erfaret et spøgelse. Alle, der siger, de tror på spøgelse eller UFOer, og som siger de har set dem, er selv empirikere. De vil afvise, at der er tale om fantasi. I den forbindelse kan man se, at Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* er empiristisk og bygger på en opfattelse af verden, hvor noget enten er forestillet (en fantasi) eller virkeligt. Det fantastiske er, når vi ikke kan finde ud af, om det er det ene eller det andet, eller hvor vi tøver med at beslutte os (på dansk: Todorov 1998). Hos fx Edgar Allan Poe er der altid en naturlig forklaring, men der er ikke nogen tøven eller tvivl hos C.S. Lewis eller J.R.R. Tolkien. Deres værker er således ikke fantastiske i Todorovs forstand, men fantasy. Fantasy er den form for litteratur, "which never deceives at all", som C. S. Lewis skrev (Lewis 1961, 67). Vi ville aldrig være i tvivl om, hvorvidt hobbitter er virkelige eller ej. Realisme derimod kan forveksles med virkeligheden. Når skyggen er ligest, når det hele ligner virkeligheden, da hulke de små, som stirre derpå, som det hedder hos Grundtvig.

Både Hobbes og Locke vidste, at i den elizabethanske litteratur (Shakespeare) og i middelalderlitteraturen var der masser af overnaturlige væsener. Hvor kom de fra? Ja, de kunne kun komme et sted fra: fortællinger, sagn og legender. Hvis man ikke hørte den slags, ville man udrydde overtro, fremme oplysningen og den sande tro, samt gøre at børn ikke var bange for mørket. Vi viderefører denne empiriske pædagogik, når vi undlader at læse uhyggelige historier, lige før et barn

skal sove. Og vi opdrager børn i et empiristisk sprogsyn, når vi giver dem pegebøger. England blev altså mytefrit, affortryllet, men oplyst. De havde masser af mytologi i Irland, Skotland og Wales, men engelske myter er svære at opdrive. Det kunne være en af grundene til, at J.R.R. Tolkien ville genfinde en engelsk mytologi, dels ved at få englænderne til at læse deres gamle litteratur, især digtet *Beowulf*, og dels ved at han selv skabte en mytologi. De havde nogle få myter: De meste kendte er sagnet om Kong Arthur, dernæst Gralslegenden og endelig fortællingen om Robin Hood, der stammer fra det 12. århundredes folkesange. Men meget andet er der ikke.

Den fantasylitteratur, der fandtes på den tid, fik man effektivt udryddet. Man taler ligefrem om en ”narrative deprivation” – eller et narrativt tomrum. Dette tomrum blev imidlertid udfyldt af noget helt nyt, som på engelsk hedder det nye – *the novel*, altså romanen. Man vidste ganske enkelt ikke, hvad man ellers skulle kalde den. Den var noget nyt i forhold til det gamle, som hed *the romance*. Det særlige ved *the novel*, der altså er empirismens filosofi i litterær form, var, at der i den ikke kan forekomme noget overnaturligt. Det vil vi ikke finde realistisk. En gud kan ikke gribe ind. Der skal altid være en naturlig forklaring. På den måde blev den religionskritikkens medium. Hvis der er et spøgelse, så er det frembragt af en af personernes fantasi. *The novel* er rationel og empirisk. Den beskriver virkeligheden, som den er, og ikke som vi forestiller os den.

I løbet af det 18. århundrede begyndte en type litteratur imidlertid at dukke op, der var en slags protest mod fornuften, empirismen og *the novel*. Det var en form for roman, hvori der igen var spøgelse og uhygge. Det kaldes den gotiske roman (*the Gothic novel*). I den kunne der forekomme uforklarlige ting eller personer eller væsener. Det var sådan en roman, Jane Austen lavede en parodi på i sin første roman, *Northanger Abbey*, for hun var en ægte, empirisk *novelist*. Der er intet uforklarligt i hendes romaner. Den gotiske roman kan man godt kalde en slags fantasy-roman, selvom det ikke er det ord, man brugte. Fantasy kunne godt bruges synonymt med *imagination* eller *fancy*, men det ord, man oftest brugte, var *the imagination*.

Romantikken er opgøret med fornuftens regime og en rehabilitering af fantasien. I stedet for *novels* begyndte man igen at skrive *romances*.

Det var det Walter Scott, Emily Brontë og Nathaniel Hawthorne gjorde (i Danmark H.F. Ewald, B.S. Ingemann, C. Etlar). Alligevel var der sket noget helt afgørende nyt, der gør, at vi ikke kan sige, at romantikken er genkomsten af fantasy, selvom det var en litteratur, der var skabt af fantasien og ikke var realistisk eller empirisk. Den romantiske litteratur skabte med fantasiens hjælp en anden verden. Denne anden verden kan vi gå ind i, når hverdagen bliver trivial. Men vi er helt klar over, at denne anden verden er vores værk. Den er subjektiv og ikke objektiv. Romantikken blev så igen udfordret af en ny realisme fra omkring 1850'erne og fremefter. Og det er i tiden herefter, at den moderne – engelske – fantasy-litteratur opstår. Men vi skal helt frem til Tolkien og C.S. Lewis i det 20. århundrede, før vi får en apologi for fantasy og en teori om den. Det er ikke så mærkeligt, at det netop er de to: de var begge litteraturhistorikere med specialer i før-moderne litteratur. Tolkien især i oldengelsk, Lewis i det 16. århundrede og i allegorien. Tolkien skriver i 1936 et epokegørende essay om Beowulf, dernæst er der hans forsvar for fantasy ("*On Fairy Stories*", Tolkien 1970), mens Lewis skriver *An Experiment in Criticism* (Lewis 1961), der kan ses som en – måske den eneste – fantasypoetik. Poetik er et forsvar for og en beskrivelse af fantasy. Fantasy-litteratur blev nemlig stort set ignoreret af den dominerende litteraturvidenskab. De fleste standardværker om efterkrigstidens engelske litteratur nævner ikke Tolkien og Lewis. I et nyt værk, Patrick Parrinders *Nation and Novel* kaldes *The Lord of the Rings* en "evil empire" fantasy fiction og Lewis' *That Hideous Strength* en "paranoid conservative fantasy" (Parrinder 2006). Det er nok sandt at sige, at fantasy politisk set er konservativ eller reaktionær, og det er en af grundene til, at man har forsøgt at holde den borte.

I John Rowe Townsends *Written for Children*, som er en litteraturhistorie, der kortlægger den engelsksprogede børnelitteratur (Townsend 1965), taler han i forbindelse med Lewis Carrolls Alice-bøger og Charles Kingsleys *The Water Babies* om begyndelsen til "the age of fantasy" i børnelitteraturen. Det er altså i slutningen af det 19. århundrede. Bag på mit eksemplar af George MacDonalds kristne allegori *At the Back of the North Wind* (1871) kaldes den en "magical story", og det er en udgave fra 1994, men Townsend taler om MacDonalds "wild fantasy". Det gør han, da han beskriver, hvordan Lewis' *Narnia* er en kombination af netop

MacDonalds fantasy og så den britiske børnebogsforfatter E. Nesbits hjemlige hygge. Townsend kalder MacDonald den mest fantasifulde (*imaginative*) af alle victorianske ”fantasy writers”. Med rette bliver MacDonald udnævnt til den første fantasy-forfatter.

Det gælder for denne tids fantasy-litteratur, at den arbejder ud fra en toverdensteori, at den er anti-mimetisk eller anti-realistisk, fornuftskritisk, anti-moderne og metafysisk. Derfor kan der sådan set kun være fantasy i en moderne, rationaliseret verden. Fantasy vil altid være en protestform mod det moderne. Toverdensteorien går ud på, at der bag den synlige, fysiske verden er en anden verden, der er objektivt eksisterende, og som vi kan få et indblik i. Derfor er den forskellig fra romantikkens menneskeskabte eller fantasiskabte anden verden. Der findes, hvad Grundtvig kaldte himmelspejl i mulde. Der er tegn i den synlige verden, der peger hen på den oversanselige, og som kommer fra den oversanselige. Disse tegn er empiriske. Der er huller i den verden, som vi har skabt, dvs. i den socialt konstruerede virkelighed. Fantasy-litteratur er strukturelt set religiøs – uanset forfatterens egen tro eller ikke tro. (Men den er ikke religionserstatning, sådan som den romantiske litteratur kan siges at være).

Det er ikke tilfældigt, at en af de mest læste fantasy-forfattere i dag, Stephenie Meyer, er mormon. Det samme er forfatteren C. Scott Card. Og det er vigtigt at gentage, at den anden verden, som fantasyforfatteren skaber, er et billede på en objektivt eksisterende over-naturlig verden – *supra-natura*. Forfatteren har nok skabt den, men den er i sidste instans *mimesis* af en orden, der ikke er menneskeskabt. T.S. Eliot sagde, at det særlige ved mennesket ikke er dets evne til at skabe en anden verden, men at kunne erkende den anden verden. Fantasy er ikke det samme som fantastisk litteratur, og det er heller ikke *imaginative literature* eller romantisk, for dets *supra-natura* er en sand verden. Virkelig som Platons ideverden. Fantasy er *mimesis* af den overnaturlige og virkelige verden. Fantasy gør dermed det modsatte af, hvad man i teologien kalder afmytologisering. Denne forbinder vi med Rudolf Bultmann, der antog, at det moderne menneske ikke længere lever i det mytologiske univers, som Det Nye Testamente forudsatte. Man ville derfor fjerne myten for at budskabet (kerygmaet) kunne gøres gældende.

At bede aftenbøn uden at de voksne opdager det

Fantasy begynder som nævnt i England i slutningen af det 19. århundrede. Den vandt frem efter 1. verdenskrig og igen efter 2. verdenskrig i begge tilfælde i tider, hvor realismen dominerede. Fantasy kommer først rigtig i anvendelse som en betegnelse for den slags litteratur, som Tolkien, Lewis, Rowling skriver og skrev. Først efter publiceringen af Tolkiens værker begyndte man at bruge ordet som genrebetegnelse om netop den slags litteratur (Ford 1994). Der er visse træk, der gør, at disse fantasy-bøger ligner fortidens. Der vil altid være tale om anti-realisme og anti-modernisme. De vil altid udsige, at der findes en *supra-natura*, eller de vil skabe en anden verden, der skal vise, at der er en anden verden bag verden. De er metafysiske og derfor kritikker af en post-metafysisk verden. Med metafysik menes her troen på en anden verdens objektive eksistens. Fantasy vender ofte tilbage til tiden før renæssancen. Både Tolkien og Lewis mente, at renæssancen var et fald, og de skriver mytologiske værker af middelalderlig karakter. De vil mytologisere, hvor samtidens teologi afmytologiserede.

Fantasy er ikke børnelitteratur, skønt det er den også. Den er også et modkulturelt fænomen. Tolkien og Lewis var anti-modernister. *The Lord of the Rings* er en verden, man kunne flygte ind i fra den moderne velfærdsstat. Både *The Hobbit* og *The Lord of the Rings* bliver i 1966 i paperbackudgaver (tre binds udgaven, 1600 sider) bestsellere i USA, altså samtidig med at der er 400.000 amerikanske soldater i Vietnam, og Black Power bevægelsen begynder. Fire millioner solgte eksemplarer. Det var dengang et højt tal. Det har ikke været let at forklare, hvorfor den fik den appel netop der og på det tidspunkt. C. S. Lewis var kendt i Danmark, men udkom på det indremissionske forlag Frimodt og blev mest læst i den slags kredse. Men der er jo, hvad Tolkien angår, tale om krigslitteratur. Han voksede op i Sydafrika, var med i Første Verdenskrig, skriver delvis under Anden Verdenskrig. Bogen bliver bestseller under Vietnamkrigen, og filmene ses af millioner i tiden omkring Golfkrigen.

Fantasy og især Tolkiens og Lewis' er religiøs eller kristen. Men deres værker forkynder ikke et religiøst budskab. *De forkynder en struktur*, der er metafysisk, og de forkynder ubevidst eller indirekte. De gør det på en måde, så ingen opdager det. Kernebegrebet hos Tolkien er "sub-

creation". Det forklarer han i et længere essay om "fairy stories" (Tolkien 1970). Historiefortælleren frembringer en "Secondary World". Man kan så gå ind i den anden verden, som er sand forstået på den måde, at der gælder love specielt for den verden. Man tror på den, når man er inde i den. Det er i samme essay, at der er et afsnit om fantasy, som er "the making or glimpsing of Other-worlds." Tolkien gør bl.a. opmærksom på, at fantasy er det modsatte af drama eller teater. Drama er endog "hostile to Fantasy", og det skyldes jo, at når man viser noget som billede, skal man ikke fantasere eller forestille sig noget. Derfor er heksene i *Macbeth* helt umulige. Endelig er fantasy religiøs. Vi skaber ("make"), fordi vi er skabte ("made"), og vi er ikke blot skabt, men skabt i Guds billede (Tolkien 1970, 56). Fantasy er et resultat af guddilledigheden. Her er Tolkien tæt på Coleridges definition af fantasien som en gentagelse af den guddommelige skaben.

Fantasy i dag er en del af den postmoderne middelalder, og det skyldes også, at fantasy passer som fod i hose til alle de games, der leges eller spilles på nettet. Hele internettet er en form for fantasy; det er gotisk, *second* eller *virtual reality*. Fantasy er den litteraturform, der svarer til internettet og lettest kan oversættes til internettet. Den fantasy, der er rigtig meget af for tiden, må ses som et parallelfænomen til religionens genkomst i det offentlige rum. Det er den nye ateismes bagside eller ateismen er fantasys bagside. Men den er også parallel med eller samtidig med den virtuelle verden, som er skabt af computeren. Ydermere virker fantasy for tiden af en bestemt grund. *Fordi børn og voksne ved så lidt om religion*. Den trives på grund af uvidenhed og mangel på religiøs forestillingsevne. Samtidig med at vi fik en indvandring af muslimer, afskaffede vi Bibelhistorien, som er den fortælling vi deler med dem. Det var i 1975. Derefter havde danske børn kun danmarkshistorien tilbage, hvor de før havde haft jødernes også. Efter 1975 voksede uvidenheden om kristendom, og den religiøse fantasi tørrede ind. Noget tilsvarende skete også andre steder. Og hermed kunne fantasy brede sig. Fra Frimodt til Gyldendal. Fra Indre Mission til globalisering. At se filmen *The Lord of the Rings* er at være i kirke – til katolsk messe, uden at man opdager det. At læse Narnia for sine børn, inden de skal sove, er at bede aftenbøn, uden de voksne opdager det. For som Lewis sagde: det er så let at missionere for tiden, netop fordi folk ikke ved noget. Fantasy er at smugle teologi

ind i folk uden at de opdager det (Lewis 1966, 167). Det er en poetik, som Lewis og Tolkien havde fra Eliot: *Give the audience its striptease and they'll swallow the poetry.*

Litteratur

- Ford, P.F., *A Companion to Narnia*. Harper. San Francisco 1994.
- Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Norton. New York 1990.
- Lewis, C.S., *An Experiment in Criticism*. Cambridge University Press. Cambridge 1961.
- Lewis, C.S., *Letters of C.S. Lewis*, red. af W.H. Lewis. Edward Bles. London 1966.
- Parrinder, P., *Nation and Novel: The English Novel From its Origins to the Present Day*. Oxford University Press. Oxford 2006.
- Todorov, T., *Den fantastiske litteratur: en indføring*. Klim 1998.
- Tolkien, J.R.R., *Tree and Leaf*. Unwin Books. London 1970.
- Townsend, J.R., *Written for Children: An Outline of English Children's Literature*. Penguin. Harmondsworth 1965.

Fantasy som religion: Star Wars og jediisme

Af Markus Davidsen, ph.d.-stipendiat,
Afdeling for Religionsvidenskab og Arabisk- og Islamstudier,
Det Teologiske Fakultet, Aarhus Universitet

Fantasy i bred forstand er ikke kun tidsfordrivende underholdning. Mange læsere og seere finder i fantasy en kilde til fornyet livsoptimisme og moralsk opbyggelse. Nogle går endnu videre og opbygger religioner baseret på fantasy. Et eksempel på en sådan *fantasybaseret religion* er jediismen, en religion baseret på science fiction-filmene i *Star Wars* (SW)-serien af instruktør George Lucas.

Ordet 'jediisme' er afledt af betegnelsen for krigermunkene i SW, de såkaldte jedi-riddere, og helt centralt i bevægelsen står troen på Kraften (the Force), den guddommelige magt i SW. Jediisterne er overbevist om, at verden gennemstrømmes af en guddommelig kraft, og at det er mere meningsfuldt at tale om denne kraft ved at bruge begreber fra SW end begreber fra almindelige religioner. De omtaler derfor hellere den guddommelige magt som Kraften end som Gud og tolker tilværelsen ud fra jedikodeksens etik og læren om Kraftens lyse og mørke sider.

Jediismen er også en *græsrodsreligion*. Bevægelsen har ingen central ledelse, men består af en lang række selvstændige grupper. Medlemmerne er relativt få og geografisk spredte, og derfor mødes og kommunikerer de først og fremmest på internettet. Ikke overraskende er der tale om et fortrinsvis amerikansk fænomen, men modsat hvad man måske skulle tro, er medlemmerne ikke identitetsforvirrede teenagere, men overvejende velreflekterede og velformulerede folk i 20'erne, 30'erne og 40'erne.

Det er ikke tilfældigt, at netop SW har dannet udgangspunkt for en ny religion. Ikke alene er SW en af de største kommercielle succeser

i filmhistorien og et af de bedst kendte populærkulturelle fænomener, men *SW* var fra starten tænkt som et religionspædagogisk projekt, der skulle få børn og unge til at interessere sig mere for religion og moral. Det er lykkedes i en sådan grad, at nogle af de børn og unge, der så den første generation af *SW*-film (fra 1977, 1980 og 1983) i biografen, nu er midaldrende jediister. Jediismen er således et godt eksempel på, hvordan fantasyfiktion kan danne udgangspunkt for religiøs adfærd. I denne artikel beskriver jeg jediismens forudsætninger og jediisternes forhold til *SW*-filmene. Afslutningsvist følger nogle forslag til temaer, der kan tages op i skolens religionsundervisning.

George Lucas: *Star Wars* som religionspædagogisk projekt

Ifølge George Lucas danner børn og unge i dag normer og idealer ved at spejle sig i populærkulturen (film, romaner, musikvideoer, computerspil osv.) Han mener derfor, at producenter af populærkultur, ikke mindst filmindustrien, bør påtage sig en særlig forpligtelse til at lave film, der giver unge mod på livet og samfundsgavnlig værdier. Dette var netop, hvad Lucas ville med *SW*. Derfor er *SW* ingen dystopisk science fiction eller barsk socialrealisme, men et optimistisk eventyr. I et interview om *SW* udtaler han:

Film taler med gennemslagskraft, og det, vi filmskabere skal gøre, er at vise et godt eksempel. [...] Den historie, der fortælles i 'Star Wars', handler om helte, der har de idealer, vi som samfund gerne vil have, at folk skal være i besiddelse af (Schell 1999).

SW handler om kampen mellem det gode og det onde. Den tidligere fredelige *Galaktiske Republik* har udviklet sig til et tyrannisk imperium. Kejseren er en såkaldt Sith-mester (*Sith Lord*), en slags ond troldmand, der kan manipulere med *Kraften*. En lille gruppe oprørere kæmper for galaksens frihed, og blandt dem er Luke Skywalker, der undervejs initieres som jedi-ridder. Jedi-ridderne, en orden af samurai- og Arthur-inspirerede krigermunke, bruger også *Kraften*, men kun dens *lyse side* (the Light Side) og kun for at tjene det gode.

Over for et mere og mere individualiseret og egoistisk samfund ville

Lucas fremhæve værdier som venskab, loyalitet, selvopofrelse, arbejde for en større sag samt religiøst engagement. Det er disse værdier, som heltene i *SW* lever og kæmper for – jedi-ridderne Luke Skywalker, Yoda, Obi-Wan Kenobi og Qui-Gon Jinn. Selvom oplæringen som jedi-ridder også handler om selvdisciplin og personlig udvikling – fysisk, mentalt og spirituelt – er sådanne individuelle værdier underlagt de kollektive. Jedi-ridderen træner sig selv for bedre at kunne hjælpe og beskytte samfundet.

Lucas ønskede, at *SW* skulle lære børn de værdier, som er nødvendige for, at et samfund kan fungere. Men *SW* er ikke kun rettet mod børn. *SW* minder også voksne om samfundets værdier og inspirerer dem til at leve derefter. På denne måde kan *SW* have en *opbyggelig* effekt på voksne, ligesom de kan have en *opdragende* effekt på børn. En voksen fan fortæller om *SW*'s opbyggelighed:

Yoda's musiktema beroliger mig oven på en lang dag og giver mig kræfter til at blive ved at hjælpe andre på en varm og omsorgsfuld måde. Yoda og Obi-Wan, Qui-Gon og Luke er skikkelser, man må have så stor respekt for, at nogle af os ikke kan lade være at stræbe efter at blive lige som dem. Selvfølgelig kan vi ikke løfte droids, klipper eller X-Wings, men måske kan vi 'bruge Kraften' på andre måder ved at hjælpe, elske, støtte og drage omsorg for andre og være vores egen personlige jedi-ridder (Brooker 2002, 6).

Lucas ville imidlertid mere end at formidle en almen, social etik. Han ville også stimulere unges interesse for religion, og derfor spiller den guddommelige magt *Kraften* en så vigtig en rolle i filmene. Den gamle jedi-ridder Obi-Wan Kenobi introducerer i den første *SW*-film, *A New Hope* (1977), Kraften for den unge Luke Skywalker med følgende ord:

Kraften er det, der giver en jedi-ridder hans styrke. Den er et energifelt, som skabes af alt levende. Den omgiver os og gennemtrænger os. Den holder galaksen sammen. (Lucas 1977).

Kort sagt er Kraften en ikke-personificeret, guddommelig energi. Kraften selv kan ikke sanses direkte, men dens effekter (telekinese, lyn skudt fra fingerspidserne etc.) er empiriske og ubetvivlelige i filmenes verden. Kraftens eksistens er hævet over enhver tvivl, men dens nærmere natur er et mysterium, som man kun kan opnå indsigt i gennem meditation. I de senere film afsløres det, at Kraften er mere end en passiv energi.

Kraften besidder en kosmisk vilje og pålægger sine bærere en moralsk forpligtelse: den kraft, som en jedi-ridder modtager fra Kraften, skal sættes ind for det godes sag – også hvis det er med livet som indsats. I et interview om 'teologien i *SW*' udlægger Lucas Kraftens pædagogiske betydning således:

Jeg ville have Kraften med i filmen for at vække en bestemt form for spiritualitet hos unge mennesker – mere en tro på Gud end en tro på noget bestemt religiøst system. Jeg ville gerne sætte unge mennesker i gang med at stille spørgsmål om mysteriet. [...] Jeg var ikke ude på at opfinde en religion. Jeg ville forklare de eksisterende religioner på en ny måde. Jeg ville formidle det hele. (Moyers 1999, 3).

SW skal som en religionspædagogisk tekst få unge til at interessere sig for 'mysteriet', for 'Gud'. Det er imidlertid afgørende, at Lucas ikke opfatter jedi-ridderens Kraft-religion som et alternativ til de traditionelle religioner. De unge skal ikke tilbede Kraften, men lade sig inspirere af *SW* til at søge det guddommelige i en traditionel, organiseret religion (Moyers 1999, 3). Om det er et kristent, et buddhistisk eller et New Age-liv er underordnet; det afgørende er, at de lever et liv, der er religiøst, for ifølge Lucas er det alligevel den samme Gud, der står bag verdens forskellige religioner.

Jediismen: *Star Wars* som religiøs tekst

Der findes imidlertid en gruppe fans der ikke alene anser *SW* for at være livsoplysende og religionspædagogisk, men som benytter filmserien som en autoritativ, religiøs tekst. Det drejer sig om tilhængerne af en ny, fantasybaseret religion, den såkaldte *jediisme*.

Fænomenet jediisme tiltrak sig første gang mediebevågenhed i forbindelse med folketællingen i 2001 i Storbritannien, Canada, New Zealand og Australien. Forud for folketællingen rundsendtes en e-mail som opfordrede folk til at angive deres religiøse tilhørsforhold som 'jedi'. Mailen var formodentlig tænkt som en blanding af *practical joke*, politisk protest mod kravet om angivelse af religiøst tilhørsforhold og afprøvning af e-mail-mediets magt. Resultatet blev, at mere end 500.000 mennesker i de fire lande angav at være 'jedi', hvilket angiveligt gjorde

jediismen til den fjerdestørste religion i Storbritannien (Porter 2006, 96-98). Kun en lille del af disse selvidentificerede jedi-riddere er dog aktive i egentlige tros- og ritualfællesskaber. De fleste praktiserende jediister findes desuden i USA, som ikke var omfattet af folketællingen.

En del praktiserende jediister har sluttet sig sammen i små, relativt selvstændige og overvejende internetbaserede grupper. Gennem gruppernes hjemmesider kan man opnå indsigt i jediisternes praksis og teologi, der primært bygger på *SW*, men også er inspireret af andre religiøse traditioner, typisk i en New Age-fortolkning. I artiklen ”Fiktionsbaseret religion: Fra *Star Wars* til jediisme” (Davidsen 2010) redegør jeg for jediismen i flere detaljer. Her vil jeg blot trække tre hovedpunkter frem.

Forholdet til fankulturen

Jediister er også fans. De beskriver *SW*-filmene som ’vidunderlige’ og afslører i deres indbyrdes diskussioner ofte en omfattende viden om *SW*-universet. Ikke desto mindre er det afgørende for dem at lægge afstand til fankulturen. *Jedi Sanctuary* advarer således besøgende *SW*-fans:

Nogle af jer tror måske, at Jedi Sanctuary er en slags *SW*-fanclub, eller bare en joke. Det er ikke tilfældet. Det er en virkelig vej, som vi følger, og som vi tager alvorligt. Når vi siger, ’Må Kraften være med dig’, tror vi på det, og vi mener det (Jedi Sanctuary: Fanclub).

Det er især den legende og ironiske holdning blandt fans, som jediisterne reagerer imod. Selvom jediisterne godt kan lave sjov med deres religion, står det ikke til diskussion, at Kraften eksisterer.

Læren om Kraften

Centralt i jediismen står begrebet om Kraften. Kraften er for jediisterne ikke en fiktiv størrelse. De anser enten Kraften for et lige så godt navn som fx ’Gud’ for den guddommelige magt i verden, eller de identificerer Kraften med selve den guddommelige magt bag alverdens gudsbilleder.

Alle de jediistiske grupper fremstiller på deres hjemmesider hovedtrækkene i deres Kraft-tro. *Jedi Sanctuary* sammenfatter sin teologi i følgende tre punkter, som samtlige jediistiske grupper vil kunne enes om:

1. Vi tror, at Kraften er en Universel Energi, der gennemtrænger alt, og som knytter alt, hvad der eksisterer, sammen og opretholder det.

2. Vi tror, at universets Naturlige Orden stammer fra Kraften.
3. Vi tror, at Kraften er – og sandsynligvis altid vil være – et mysterium (Jedi Sanctuary: Force).

Selvom alle jediister tror på Kraften, er de uenige om, hvordan Kraften nærmere skal forstås. For nogle er Kraften en passiv livsenergi, for andre en slags verdenssjæl og for andre igen en personlig viljesmagt, man kan bede til.

Jediismen og de andre religioner

De færreste jediister baserer deres spiritualitet alene på *SW*. Nogle kombinerer deres jedi-spiritualitet med et medlemskab af en anden religiøs gruppe, fx en kristen kirke eller nyhedensk wicca-gruppe. Sammensatte identiteter som muslimsk jediist eller jediistisk magiker er derfor almindelige.

Andre jediister blander elementer fra konventionelle religioner sammen med *SW* og forstår jediismen som en blandingsreligion, der kombinerer det bedste fra verdens religioner med brug af terminologien ('Kraften' og 'jedi') fra *SW*. *Temple of the Jedi Order* forklarer det således på sin hjemmeside:

Jediismen er et initiativ på tværs af trosgrænser og en synkretistisk religion – en tro, som inddrager elementer fra to eller flere religioner, herunder Taoismen, Shintoismen, Buddhismen, Kristendommen, Mysticisme og mange andre Religioners universelle sandheder, en kombination af kampsport og Ridderlighedens Æresbegreb (*Temple of the Jedi Order: Doctrine*, kursiv i original).

Fiktive jedi-mestre anerkendes på lige fod med grundlæggere, profeter og 'mestre' fra konventionelle religioner og esoteriske traditioner som kilder til teologisk indsigt i Kraften, og man kan således se henvisninger til Mester Yoda og Mester Luther i det samme diskussionsindlæg.

Star Wars og jediisme i religionsundervisningen

SW-filmene er et oplagt udgangspunkt for undervisning i etik og moderne spiritualitet i folkeskolens ældste klasser, fordi den kæmper med mange af de samme etiske og teologiske spørgsmål som de store

religioners grundtekster, men i et andet og mere underholdende medie. Man kan med fordel vise en *SW*-film, helst *The Empire Strikes Back* (1980), hvor religion og etik spiller den største rolle. De jediistiske hjemmesider er frit tilgængelige på internettet, men alle på engelsk. Derfor kan eleverne ikke let søge information på egen hånd, og det er bedre at give dem udvalgte citater i dansk oversættelse, eller at lave et samarbejde mellem religionsundervisningen og engelskfaget. Relevante temaer for undervisningen kunne være:

Etik, samfund og populærkultur

Man kan diskutere de værdier (loyalitet, venskab, at kæmpe for det gode og for en større sag osv.), som kendetegner jedi-ridderne over for den egoistiske magtbegærlighed, der driver skurkene. Og man kan stille spørgsmål som: Hvilke værdier vil vi som samfund at borgerne har? Hvor får unge i dag deres værdier, normer og idealer fra – skolen, familien, religion eller populærkulturen? Her er også en mulighed for at diskutere medier og mediebrug i samarbejde med danskfaget.

Moderne gudsbilleder

Gudsbilledet i *SW* og jediismen er en ikke-personliggjort guddommelig kraft. Dette gudsbillede tiltaler mange moderne mennesker mere end et mere traditionelt billede af det guddommelige som en person, som Gud med stort G. I en værdiundersøgelse fra 1999 svarede 24 % af danskerne, at de troede på en "personlig Gud", mens hele 36 % troede på eksistensen af "en særlig åndelig Kraft" (Inglehart et al. 2004, database). *SW* og jediismen kan bruges som et springbræt til at diskutere moderne gudsbilleder og hvor vi får dem fra (religion eller film), eller mere generelt som indgang til en diskussion af moderne holistisk spiritualitet (New Age).

Religionsteologi

Religionsteologi er en religions forholden sig til det faktum, at der også findes andre religioner. Med udgangspunkt i jediismen kan man sammenligne forskellige religionsteologier. I strengere former for ortodoks monoteisme (både kristen, muslimsk og jødisk) hævdes det, at der kun er én sand gud, mens de andres gudserfaringer kun kan rumme brudstykker af sandheden. Heroverfor mener både Lucas og jediismen,

at alle religioner hver på deres måde erfarer og står i forbindelse med den samme, ene guddommelige magt. Denne universalistiske religionsteologi er ikke særegen for jediismen, men er tværtimod at finde i både holistisk spiritualitet (New Age) og mere liberale udgaver af verdensreligionerne i forskellige historiske kontekster. Den religionsteologiske diskussion kan fungere som afsæt for en større diskussion om forholdet mellem religionerne i Danmark, der på denne måde ville inkludere ikke alene islam, jødedom og kristendom, men også nyere former for religiøsitet.

Litteratur

Værker og kilder

Jedi Sanctuary: Fanclub. jedisanctuary.org (<http://www.jedisanctuary.org/articles/index.php?page=not-a-fan-club> (set 010508, ikke længere tilgængeligt)).

Jedi Sanctuary: Force. jedisanctuary.org (<http://www.jedisanctuary.org/articles/index.php?page=constitution-of-the-jedi> (set 010508)). Linket er ikke længere tilgængeligt, men flyttet til *Jedi Sanctuaries* forum (<http://www.jedisanctuary.org/forum/viewtopic.php?t=164> (set 260210)).

Lucas, George, *Star Wars Episode IV – A New Hope*. Lucasfilm, Ltd. 1977.

Schell, Orville, "I'm a Cynic Who Has Hope for the Human Race", *New York Times*, nytimes.com 210399, (<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9801E5D71E3EF932A15750C0A96F958260> (set 010809)).

Temple of the Jedi Order: Doctrine, templeofthejediorder.org (http://templeofthejediorder.org/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35 (set 010809)).

Sekundærlitteratur

Brooker, Will, *Using the Force. Creativity, Community and Star Wars Fans*. Continuum. New York og London 2002.

Daidsen, Markus, »Fiktionsbaseret religion: Fra *Star Wars* til jediisme«, i: *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 2010/55.

Inglehart, Ronald, Miguel Basáñez, Jaime Diez-Medrano, Loek Halman og Ruud Luijkx, *Human Beliefs and Values: A Cross-Cultural Sourcebook Based on the 1999-2002 Value Surveys*, med CD-database. Siglo XXI Editores. Mexico City 2004.

Moyers, Bill, "Of Myth and Men. A Conversation between Bill Moyers and

George Lucas about the Meaning of the Force and the True Theology of Star Wars”, time.com 260499 (<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,23298-1,00.html> (set 010809)).

Porter, Jennifer, “I Am a Jedi’. *Star Wars* Fandom, Religious Belief and the 2001 Census”, i: Matthew Wilhelm Kapell og John Shelton Lawrence, *Finding the Force of the Star Wars Franchise. Fans, Merchandise & Critics*. Peter Lang. New York 2006.

Fantasy som religion? Fankulturen omkring *Ringenes Herre*

Af Britt Istof, adjunkt, Institut for Filosofi, Pædagogik og Religionsstudier, Syddansk Universitet

Nutidens samfund præges i stigende grad af masseproduceret populærkultur, bl.a. gennem tv, film og internet. En af de populærkulturelle genrer, som har haft størst succes inden for de senere år hos børn såvel som voksne, er *fantasy*, hvilket filmatiseringerne af klassikere som J.R.R. Tolkiens *Ringenes Herre* (2001-2003) og C.S. Lewis' *Løven, heksen og garderobeskabet* (2005) og *Prins Caspian* (2007) har haft deres andel i. Mange fantasy-værker, herunder de ovennævnte, indeholder religiøs tematik, og jeg vil i det følgende dels se på religiøse temaer og strukturer i Tolkiens og Lewis' værker, dels diskutere fankulturers brug af værkerne i religiøs henseende.

Religiøsitet og fankultur

De norske religionsforskere Ingvild Gilhus og Lisbeth Mikaelsson har i deres bog *Kulturens refortrylling. Nyreligiøsitet i moderne samfund* fra 1998 argumenteret for, at vi i disse år er vidne til en kulturens genfortryllelse, der viser sig mere eller mindre fragmentarisk i netop populærkulturen og altså også i den populære fantasy-genre. Det bliver i hvert fald tydeligt, når mennesker, som enkeltpersoner eller som gruppe, orienterer deres liv efter populærkulturelle fænomener som *Ringenes Herre*. Man kan selvfølgelig diskutere, om dette er et udtryk for egentlig ”religiøsitet”, alt efter hvilke religionsdefinitioner, man anvender. I forhold til de mere traditionelle religionsdefinitioner, hvor guder eller transcendent magter er væsentlige kriterier, vil man kun i særlige tilfælde kunne tale

om sådanne fankulturer som religion. Hvis man derimod benytter mere funktionelle religionsdefinitioner, hvor religionernes meningsbærende funktion spiller en central rolle, vil en sammenligning mellem fankultur og religion være relevant.

Studiet af fankulturer er relativt nyt. Det banebrydende værk i den forbindelse er Henry Jenkins' bog *Textual Poachers* fra 1992, der ser især medie-fans som en slags litterære nomader, der altid er på farten efter en ny forståelse af den allerede kendte tekst, om det så drejer sig om et litterært værk, en film eller en tv-serie. Ifølge Jenkins udnytter fans massemedietekster på en kreativ og meningsgivende måde. De gennem søger bøger, tv-serier eller film på jagt efter detaljer eller huller i historien, som de kan bygge videre på, fx i form af romaner, amatør-film eller manualer over sprog – fanfiktion. Kort sagt udvider de det oprindelige univers til en "meta-tekst", der indeholder langt mere information om personer, livsstil og værdier end det oprindelige værk. Det afgørende er, at fans altså ikke er passive modtagere, men aktive konsumenter. Ifølge Jenkins skaber de sociale fællesskaber, som er friere og mere demokratiske end de omgivelser, de ellers lever i. Hvis Jenkins har ret, er der basis for en sammenligning med religion, idet den skabte "meta-tekst" udgør en meningsbærende mytologi for fællesskabet. Medlemmerne af dette fællesskab udfører desuden forskellige ritualer, som forholder sig til "meta-teksten" ved at forsøge at føre denne ud i livet, fx via rollespil eller valfarter til steder, hvor den oprindelige "myte" har udspillet sig, fx filmstudier.

J.R.R. Tolkien og C.S. Lewis: Den moderne fantasy's fædre

De klassiske fantasy-værker af J.R.R. Tolkien (1892-1973) og C.S. Lewis (1898-1963) har i en eller anden grad inspireret de fleste nutidige fantasy-forfattere. De var begge middelalderforskere, kolleger på Oxford og erklærede kristne. Tolkien var katolik og Lewis blev – efter en ateistisk ungdom – anglikaner som 31-årig.

Lewis' kristne overbevisning påvirkede hans skønlitterære værker, først og fremmest hans syvbinds værk om riget Narnia (udgivet

1950-56). I *Løven, heksen og garderobeskabet* har den Hvide Heks fx forvandlet Narnia til et "evigt" vinterlandskab. Hendes modstander, den gyldne løve Aslan, giver imidlertid som en narnisk Kristus sit liv for verdens overlevelse. Også selve strukturen i bøgerne er inspireret af de bibelske fortællinger. Fra skabelsen af Narnia i *Troldmandens nevø*, hvor det onde i form af Den Hvide Heks slippes løs, over overvindelsen af dette onde i *Løven, heksen og garderobeskabet* til dommen over Narnias skabninger i *Det sidste slag*. Selv om Lewis i breve ofte giver udtryk for et kristent belærende sigte med historierne, så siger han dog også, at der er noget, som er kommet til undervejs; billederne kom først: En faun med en paraply, en dronning i en kane, en frygtindgydende løve (Lewis 2002, 42-43). Og *Narnia*-fortællingerne har da også elementer af hedensk mytologi, fx i form af fauner og andre naturguddomme. Dette er måske en af grundene til, at *Narnia*-fortællingerne ikke kun er populære i kristne miljøer, men også blandt fx neo-pagane og wiccanere.

I modsætning til Lewis' værker kan det være svært at se de kristne temaer i *Ringenes Herre* (udgivet 1954-55) og i forløberen *Hobitten* (udgivet 1937). Godt nok erklærer Tolkien i et brev fra 1953 (Carpenter 1981, 234), at *Ringenes Herre* er et grundlæggende religiøst og katolsk værk, men ikke engang strukturen i fortællingen følger det bibelske mønster. Man kan måske se det, at Frodo påtager sig ringens byrde for at frelse Midgård, som en pendant til det kristne budskab om, at Kristus bar korset, for at mennesket skulle forløses. Og man kan måske også sammenligne Ringens Broderskab med Kristi disciple. Men ingen af broderskabets medlemmer vidner om en ny tro, og Frodos handlinger bevarer snarere end forvandler verden, selv om Sauron besejres. Tolkiens pointe var da heller ikke kristen forkyndelse på det traditionelle plan. Faktisk var han alt andet end begejstret for *Løven, heksen og garderobeskabet*, som han fandt missionerende, belærende og utroværdig (Carpenter 1979, 223-224).

Det, Tolkien ønskede at skabe, var da også noget andet, nemlig et komplet univers, "en mytologi for England", svarende til de store græske, romerske, nordiske og tyske sagnkredse. Denne mytologi arbejdede han på fra Første Verdenskrig til umiddelbart før sin død i 1973. Myterne er da også til stede i *Ringenes Herre* som en baggrund for begivenhederne og personernes oplevelser, men det er i værket *Silmarillion*, udgivet af sønnen

Christopher i 1977, fire år efter faderens død, at denne bagvedliggende mytologi sammenfattes. Heri skildres de mytologiske tider forud for begivenhederne i *Ringenes Herre*, bl.a. selve skabelsen af Midgård. De indledende kapitler i *Silmarillion* kommer dermed til at fremstå som Tolkiens pendant til Bibelens beretninger om verdens skabelse og det oprindelige syndefald. Her beskrives bl.a. hvordan Den Ene skaber Ainurne, et kor af kosmiske stemmer, der kunne minde om englene i Det Gamle Testamente. Af sangen fremkommer verden og kosmos. En af Ainurne, Melkor, væver dog sange, som udspringer af hans egne tanker, og som ikke passer til det overordnede tema, idet han ligesom Lucifer i kristen mytologi ønsker at sætte sig selv ved siden af Den Ene. Nogle af Ainurne stiger senere ned i den nyskabte verden. Her får de mere ”fysisk” form og bliver kaldt Valar, en slags gudepantheon, inspireret af græske og nordiske forbilleder. *Silmarillion* er således et forsøg på at fusionere elementer fra adskillige europæiske mytologier til en samlet kosmologi.

Når Tolkien i *Hobitten* og *Ringenes Herre* skaber sin fortælling om Midgård, kalder han det *sub-creation*, idet han ser fantasien som en gentagelse af den primære fantasi eller skaberkraft, nemlig Guds. Fordi fantasien har sit ophav i Gud, og mennesket er skabt i Guds billede, må den reflektere noget af den evige sandhed, og eventyrhistorier, som Tolkien kaldte sin genre, får læseren til at leve sig ind i en anden verden og disponerer dermed hende eller ham for en tro på, at der bag den fysiske og synlige verden findes en anden, usynlig verden, nemlig Guds rige (Tolkien 1998, 53-115). I denne forstand kan Tolkiens værk måske siges at være om ikke kristent, så religiøst, for ideen om *sub-creation* gør fantasy-genren som sådan til metafysik, der ikke forkynder et religiøst indhold, men en religiøs og metafysisk struktur. Og som sådan er *Ringenes Herre* naturligvis åben for videre gendigtning, eller *sub-creation*, hvilket netop er, hvad fans gør, når de klæder sig ud eller opfinder nye rollespil baseret på universet fra *Ringenes Herre*.

Fankulturen omkring *Ringenes Herre*

I Danmark udkom *Narnia*-fortællingerne første gang på det indre-missionske Frimodts Forlag, så ”fankulturen” omkring Lewis’ værk var

oprindeligt kirkelig. Også senere er *Narnia*-fortællingerne blevet brugt til at formidle kristendom. Kirker lejede fx biografer til fremvisning af *Løven, heksen og garderobeskabet* for menighederne og etablerede studiekredse for børn og unge i forbindelse med filmens premiere i 2005. Kirkeblade udgav artikler om *Narnia*, og på *JesusNet.dk* kunne man finde programmer for indre-missionske *Narnia*-aktiviteter, fx *Narnia*-sommerlejre, bibelcamping og søndagsskoleundervisning. Bibelfundamentalister, fx på websiden *Tagryggen.dk*, har dog haft en tendens til at opfatte *Narnia* som maskeret hedenskab.

Det er dog især omkring Tolkiens værk, at der har udviklet sig en egentlig fankultur. Den organiserede dyrkelse af Tolkiens verden startede i 1960 med foreningen *The Fellowship of the Ring* i Los Angeles. Foreningens medlemmer prøvede at genfinde stemningen i Tolkiens verden ved at leve sig ind i denne verden, identificere sig med foretrukne figurer og klæde sig ud i Midgårds-inspirerede kostumer. Efterfølgende blev der stiftet utallige foreninger, i Danmark fx *Imladris* og *Bri*. Dertil kommer de rollespil, som er populære hos børn og unge, og som, selv om de ikke altid har *Ringenes Herre* som omdrejningspunkt, ikke desto mindre er inspireret af bøgernes univers.

Det, som for alvor satte gang i fankulturerne omkring Tolkiens værk, var imidlertid filmatiseringen af *Ringenes Herre* i perioden 2001-2003. Den nye fankultur, der opstod omkring filmene, udspillede sig hovedsageligt på internettet, nemlig på den hjemmeside, som oprindeligt oprettedes af filmselskabet, *New Line Cinema*, til at informere om filmnyt. Filmselskabet appellerede dog til eksisterende Tolkien-fanbaser og på homepage-banneret på *TheOneRing.net* står bl.a. *Forged by and for Fans of J.R.R. Tolkien*.

En ulempe ved *Ringenes Herre* i forhold til fankultur er dog, at Tolkiens perfektionisme i forhold til sit værk gør det svært for fans at finde detaljer i historien, som de kan bygge videre på. En undtagelse, som jeg kommer tilbage til, udgøres fx af Tolkiens forskellige elversprog. Den nye fankulturs kreativitet har derfor i høj grad taget udgangspunkt i filmene, der – selv om de er loyale over for forlægget – ikke lukker for fortolkningsmulighederne på samme måde, som bøgerne gør. I modsætning til mange andre producenter har *New Line Cinema* været åbne over for fan-fiktionen, som de ofte direkte opmuntrer, også selv

om denne skildrer personerne i filmene på en måde, som må siges at være uortodoks, bl.a. ved at opfinde seksuelle forbindelser personerne imellem, som ikke antydes i filmene (eller bøgerne, for den sags skyld).

For fans udgør de centrale figurer i *Ringenes Herre* på mange måder idealer til efterfølgelse. Bøgerne og/eller filmene forvandler så at sige fans' måde at tænke verden på og opmuntrer dem til at genskabe verden i mytens billede, om det foregår ved at udklæde sig eller ved at identificere sig med det gode via indsamlinger til socialt arbejde, som visse *fansites* på nettet gør (Pullen 2006, 176). Traditionelle litterære fans mødes ofte til arrangementer, hvor de agerer deres foretrukne figur fra *Ringenes Herre*. Rekonstruktionen af Tolkiens univers kan dog også give sig andre udslag, fx når fans videreudvikler elversprogene Quenya og Sindarin.

En mulighed for til stadighed at træde ind i det mytologiske univers er naturligvis at have værkerne for hånden. Litterære fans vil ofte have ikke blot *Hobbitten* og *Ringenes Herre* stående på reolen, men også *Silmarillion* og de senere sammenfatninger omkring Midgård, og de er genstand for mange genlæsninger. Hvad der er autentisk *Ringenes Herre* er dog ikke altid klart. Kanon kan diskuteres: De fleste litterære fans vil foruden *Hobbitten* og *Ringenes Herre* også betragte *Silmarillion* som autoritativ, men ikke alle, og når det kommer til sønnen Christopher Tolkiens kommenterende 12-bindsværk *The History of Middle-Earth* skiller vandene også. Mange filmfans er blevet inspireret til at læse bøgerne, men ikke alle. For nogle vedkommende vil det derfor være filmene og ikke bøgerne, der er kanoniske. Og da den filmiske kanon og den litterære kanon indimellem modsiger hinanden, kan det føre til diskussioner om, hvorvidt elveres øjenfarve er blå (som i filmene) eller grå (som i bøgerne), eller om elverkvinden Arwen er kriger (som i filmene) eller besidder en mere subtil og åndelig magt (som i bøgerne). Instruktøren, Peter Jackson, har dog fastholdt sine valg i diskussionen med fans, mens skuespillerne har gjort en indsats for at formilde vrede fans. Fx har Liv Tyler, som spiller Arwen, været i dialog med fans på *chatrooms*. Hun har også ved flere lejligheder aktivt brugt elversproget under pressekonferencer og interviews og fortalt om sin kærlighed til bøgerne. At dette ikke har været uden effekt ses bl.a. af, at scenen, hvor Arwen redder Frodo – en scene som ellers havde været udkældt for ikke at

gengive bogens handling korrekt – efter filmens premiere blev fremhævet af mange fans som et af højdepunkterne i filmen (Pullen 2006, 183).

Valfart er heller ikke et ukendt fænomen i fankulturen. Efter filmatiseringen af bøgerne er de steder i New Zealand, instruktøren Peter Jacksons hjemland, hvor filmene er optaget, fx blevet populære pilgrimsmål, idet det for fans meningsgivende mytologiske landskab, der findes i bøgernes/filmenes univers, ses gennem filmenes locations og det new zealandske landskab.

Fantasy som religion – religionspædagogiske forslag

Fan-universet er et univers, man kan leve i. Et univers, som hele tiden udvikler sig pga. fans' kreativitet, bl.a. i forhold til videreudvikling af Tolkiens fiktive sprog, fanproduceret fiktion og kontinuerlige diskussioner omkring kanondannelse. Fankulturen omkring *Ringenes Herre* er i sig selv løst organiseret, men i stadig bevægelse via kommunikation på nettet, hvor nye medlemmer hele tiden hverves, ikke mindst via Peter Jacksons film, som har forøget fanskaren væsentligt og også skabt nye litterære fans, som måske ellers ikke ville have opdaget Tolkiens oprindelige værker. Mytologien har en meningsbærende funktion, især i form af den udvidede ”metatekst”, som fankulturen har skabt. Der findes en, om end omdiskuteret, kanon og et sæt af ritualer i form af bl.a. rollespil og valfart. Konklusionen må derfor være, at *Ringenes Herre* som populærkulturelt udtryk fungerer som en myte i egen ret og i vidt omfang tilbyder fans etik og en overordnet retning i livet, uanset om man vil kalde fænomenet religion i gammeldags transcendent forstand. Der kunne derfor være tre oplagte diskussionstemaer for religionsundervisningen i folkeskolens ældste klasser samt i gymnasiet:

Hvordan opstår nye religioner? I en diskussion af fankulturer omkring Lewis' og Tolkiens værker ville det være oplagt at trække på elevernes egen viden om/erfaringer med emnet. Dette kunne også være afsæt for en sammenligning med de mere traditionelle religioner, forstået på den måde, at også de er opstået som marginale fænomener i forhold til samtidens *mainstream*-religioner. Et godt eksempel kunne være kristendommen, der i sit udgangspunkt bl.a. kan ses som en

”fankultur” opstået omkring Jesus-skikkelsen. I den romerske samtid blev den tidlige kristendom heller ikke betragtet som rigtig religion, men som et fænomen på kanten, som ”overtro.”

Hvad er ”religion”? Ved at trække på de unges erfaringer med fankulturer fra sportsverdenen, musikens verden, rollespil eller fantasy-litteratur kan man diskutere, hvordan man kan definere religion. Er det nødvendigt at operere med transcendent væsener, guder eller andre ”transempiriske” størrelser, for at man kan tale om religion (de substantielle definitioner), eller er det tilstrækkeligt, at et fænomen er meningsgivende for udøverne (de funktionelle definitioner)? Hvis det sidstnævnte er tilfældet, hvordan skelner man så mellem fx politiske ideologier og religion? Uanset definition vil et studie af ”religionslignende” randfænomener så kunne sige noget om, hvad der bliver morgendagens religiøsitet?

Hvad sker der med religion, når den medialiseres? I samarbejde med fx danskfaget kunne man diskutere kristendom, formidling og mediebrug i fortid og nutid, og her kunne Lewis’ *Narnia* og Tolkiens *Ringenes Herre* fungere som *case studies* og sammenlignes med fx eksplicit kristne film som *De ti bud* og *The Passion of the Christ*, tværreligiøst tænkte film som *Prinsen af Ægypten* og mere humoristisk-flertydige film som *Life of Brian* samt traditionelle tekster fra Bibelen (Jf. Line Nybro Petersens artikel).

Litteratur

Carpenter, Humphrey, *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams, and Their Friends*. Houghton Mifflin. Boston 1979.

Carpenter, Humphrey (ed.), *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Houghton Mifflin. Boston 1981.

Caughey, Shanna (ed.), *Revisiting Narnia. Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis*. BenBella Books. Dallas 2005.

Chance, Jane, *Tolkien’s Art. A Mythology for England*. University Press of Kentucky. Kentucky 2001.

Gilhus, Ingvild Sælid og Lisbeth Mikaelsson, *Kulturens refortrylling. Nyreligiøsitet i moderne samfunn*. Universitetsforlaget. Oslo 1998.

Istoft, Britt, »Pophekse, teenage-troldmænd og blockbuster-fans: Fantasy som

- postmoderne religiøsitet? », i: *CHAOS. Skandinavisk Tidsskrift for Religionshistoriske Studier* 50, 2008, 63-84.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. New York & London 1992.
- Lewis, C.S., *Of Other Worlds. Essays and Stories* (1966). Harvest Books. New York 2002.
- Pullen, Kirsten, "The Lord of the Rings Online Blockbuster Fandom: Pleasure and Commerce", i: Ernest Mathijs (ed.), *The Lord of the Rings. Popular Culture in Global Context*. Wallflower Press. London 2006, 172-188.
- Tolkien, J.R.R., *Træ og blade* (1964). Roskilde Bogcafé 1998.

Websider

<http://www.theonering.net>

<http://www.imladris.dk>

<http://www.bree.dk>

Religiøse forestillinger til forhandling gennem amerikansk tv-fiktion

Af Line Nybro Petersen, ph.d.-stipendiat, Afdeling for Film-
og Medievidenskab, Københavns Universitet

Tv-serier som kilde til religiøs refleksion

Hvad sker der, når vi dør? Bliver vi til ånder eller spøgelser, der skal have uafklarede spørgsmål af vejen, inden vi fredfyldte kan krydse over på den anden side, sådan som det sker i *Ghost Whisperer* (vises på kanal 4 og 5)? Og hvilken rolle spiller skæbnen? Styres retningen af vores liv af overjordiske kræfter, sådan som det antydes i *Lost* og *Heroes* (kanal 6)? Eller findes der et parallelt univers, hvor dobbeltgængere bevæger sig rundt i en anden version af vores liv, sådan som det sker i *Fringe* (kanal 6)? Et kvalitativt studie af danske teenagers religiøse forestillinger spørger ind til enogtredive amerikanske tv-serier, der fokuserer på det overnaturlige eller eksplicit religiøse, som enten gik på tv i efteråret 2009, eller som jævnligt genudsendes på dansk tv. Men disse tv-serier har langt fra et entydigt religiøst budskab. De er åbne fortællinger med et hav af fortolkningsmuligheder. De fungerer som en visuelt overbevisende og narrativt gribende ramme for danske teenagers forhandling af egne religiøse forestillinger. I denne artikel viser jeg eksempler på, hvordan den amerikansk producerede fiktion, særligt tv-fiktionen, kan udgøre et forum for forhandling af – og en kilde til – religiøse forestillinger blandt danske teenagere, der til hverdag bevæger sig i et overvejende sekulært kulturelt rum.

Medialiseringen af religion i tv-fiktionen

Jeg tager i denne artikel udgangspunkt i begrebet *religionens medialisering* for at forstå de forandringer, som religionen gennemgår i den amerikanske tv-fiktion, og religionens forandrede rolle i vores mediemættede samfund. I tv-fiktionen forandres religionen, fordi religiøse elementer præsenteres løsrevet fra deres originale kontekster. Professor Stig Hjarvard skriver i sin bog *En Verden af Medier* fra 2008

Religion har ligesom andre samfundsmæssige og kulturelle fænomener undergået en medialisering; eksisterende religionsformer påvirkes af mediernes logik, samtidig med at medieinstitutionen i stigende omfang selv bliver producent af åndelige og magiske fortællinger (Hjarvard 2008, 158).

Det er netop denne proces, som vi ser i amerikanske tv-serier og film med overnaturlige temaer. Religiøse repræsentationer er underkastet mediernes logik, som for tv-programmer først og fremmest handler om at tiltrække og fastholde seerne. Således kan truslen om dommedag fungere som dramatisk narrativ drivkraft, sådan som den gør det i *Supernatural* (TV3 plus), hvor en hel sæson bygges op omkring en nærtstående apokalypse. Hver episode bringer os et skridt nærmere verdens ende, hvis ikke seriens to hovedpersoner, Sam og Dean, finder en løsning. Det gør de – næsten – og fundamentet for endnu en spændingsfyldt sæson er lagt. Når medierne, og måske især tv-fiktion og film, i så høj grad behandler de samme religiøse temaer og repræsentationer i en konstant strøm af større eller mindre variationer, så er det med til at etablere et baggrundstæppe for vores religiøse forestillinger. Således er disse fiktions-fortællinger på en gang med til at forankre vores forestillinger om religiøse koncepter og udfordre disse gennem utallige variationer.

I denne artikel beskæftiger jeg mig ikke med religion i en teologisk forstand, men med et relativt bredt sociologisk religions-begreb, der forsøger at forstå forholdet mellem *religion som praksis* og *religion som substans*. Det vil sige, at jeg ikke begrænser mig til religiøse forestillinger i traditionel institutionel religion, men også inddrager mere folkelige religiøse forestillinger, eksempelvis overtro, myter og vandrehistorier. I tv-fiktionen præsenteres begge retninger nemlig side om side.

Studie af danske teenagere og den amerikanske tv-fiktion

Denne artikel bygger på foreløbige resultater af et kvalitativt studie af teenagere i alderen 14-18 år. Undersøgelsen er baseret på besvarelser af 72 spørgeskemaer, fire fokusgrupper (i alt 19 personer) og fire dybdeinterview. Spørgeskemaerne blev fordelt i 8., 9. og 1.g. klasser, samt hos en gruppe af *Twilight*-fans. *Twilight*-sagaen er ikke en tv-serie, men en seriel vampyrfortælling af Stephenie Meyer, der kom først som bog og siden som film. Den beskæftiger sig med netop disse spørgsmål – og den er en utroligt populær en af slagsen – og derfor inddrager jeg den her. De tre fokusgrupper så hvert et afsnit af en tv-serie, som deltagerne i spørgeskemaerne havde kendskab til, mens *Twilight*-gruppen så forpremiereren på *New Moon* – del to i *Twilight*-sagaen. Efterfølgende diskuterede vi i grupperne og sidenhen i enkelt-interviewene de pågældende serier.

Når netop tv-serier er det primære fokus for denne undersøgelse, så er det naturligvis på grund af den store plads, tv og den amerikansk producerede fiktion har i mange danske teenagers hverdagsliv. I modsætning til biograf-film er tv-sening ikke en særlig begivenhed, men netop et baggrundstæppe med velkendte karakterer og trygge rammer, som følges fra uge til uge. En tv-serie som *Ghost Whisperer* sendes eksempelvis to gange om dagen på kanal 5 og en gang om ugen på kanal 4. Således er mulighederne for at se et eller flere afsnit om ugen absolut til stede – også uden nogen særlig planlægning. *Ghost Whisperer* var også en af de serier, som de fleste deltagere i undersøgelsen kendte til og fulgte nogenlunde fast. Ydermere er der sket en væsentlig forandring i måden, danske teenagere ser tv på. *Børns opvækst med medier og forbrug* (2009) giver et kvantitativt overblik over danske unges medieforbrug, og bogen viser, at 84 procent af de 13-18-årige havde eget tv på værelset i 2007. Vi kan med nogenlunde rimelighed antage, at denne tendens har medført en større selvbestemmelse over valget af tv-programmer, de unge ser. De danske teenagere skal ikke længere forhandle med resten af familien om, hvad der skal ses. Mange af de omtalte tv-serier vises desuden på de danske niche-kanaler: TV2 Zulu, kanal 4, 5 og 6, TV3, 3 plus og 3 puls. *Børns opvækst med medier og forbrug* viser, at danske teenagere ikke er kanal-loyale i samme grad som tidligere generationer,

og mens deres forbrug af DR og TV2 er støt faldende, vinder de små kanaler langsomt indpas. I interviewene var det endda tydeligt, at mange teenagere ofte ikke er klar over, hvilken kanal en tv-serie går på, men ikke desto mindre formår de at finde serien uge efter uge. Her er tale om en zapper-kultur, som formentlig vil blive forstærket med udbredelsen af digitalt tv og ikke mindst adgang til tv via internettet. Det vil også sige, at når teenagerne ser programmer med religiøst og overnaturligt indhold, er det fordi, det taler til dem med overbevisende visuelle virkemidler, og hvilke serier de ser, er tydeligvis baseret på deres eget valg.

I alle fokus-grupperne var der en stor interesse for de ofte storladne og eksistentielle emner, som tv-serierne tager op, og den måde, historierne fortælles på, skaber tydeligvis en følelse af relevans for deltagerne. Mange af teenagerne gav udtryk for, at det ikke var emner, de ellers talte med andre om eller havde lyst til at tale med andre om, men de holdt ikke igen med deres private forestillinger om ellers potentielt følsomme emner som døden og verdens ende. Den klassiske serie *The X-Files* (TV2 Zulu) satte spørgsmålstegn ved, om det overnaturlige eksisterede, hvorimod mange af de her undersøgte tv-serier har det fælles udsagn, at det overnaturlige faktisk eksisterer. Derimod er stor set alt andet til forhandling. I *FlashForward* (kanal 5) oplever hele verdens befolkning et blackout i to minutter og sytten sekunder. I den periode oplever alle et glimt af deres liv seks måneder fremme i tiden. Men hvad så? Skal man acceptere sin skæbne og bare vente på, at den udfolder sig, eller skal skæbnen udfordres og ændres. Forhandlinger om skæbnen bliver i *FlashForward* omdrejningspunktet for karakterernes udvikling, deres tro og ikke mindst historiens narrative drivkraft. Lignende fremstilling af skæbne-fortællinger kan findes i *Lost* (kanal 6), *Heroes* (kanal 6) og *Eli Stone* (TV2). En af fokusgrupperne så netop det første afsnit af *FlashForward*, og serien var et godt udgangspunkt for en snak om skæbnen:

Interviewer: Er der noget der er skæbnestyrer? Elisabeth?

Elisabeth: Jeg tror bare på en eller anden måde, at det her lyder lidt mærkeligt, men at der er et eller andet, der ved, hvad for nogle valg man vil tage ... Altså, hvis man står for eksempel mellem to ting, man skal, og skal jeg tage det ene eller det andet (...).

Interviewer: Er det gud, eller?

Elisabeth: Nej, ikke gud. Overhovedet ikke. Men det, det er bare ... det er bare sådan, det er!

Elisabeths forestillinger peger på en generel tendens til at tage afstand til det, som de danske teenagere opfatter som traditionelle kristne forestillinger. Mange i gruppen gør meget ud af at understrege, at de ikke finder historier fra biblen særligt troværdige.

Cecilie: (...) Og jeg har det også sådan lidt, at det der står i biblen, ikke? Det er jo ikke alt, der er korrekt. Jeg tror overhovedet ikke på alt. Der er nogle af tingene, hvor jeg tænker, at de kunne måske godt være sande, men der er også det der med, at Jesus kunne gå på vandet, og Adam og Eva, og alt det der. Det ved jeg ikke lige, om jeg synes lyder særligt realistisk ...

Derimod var der en generel tendens i fokusgrupperne til at opfatte de velproducerede amerikanske tv-fortællinger som ”realistiske” – også selv om emnerne var af en overnaturlig karakter. Isabella var blandt de teenagere, som havde det største kendskab til amerikanske tv-serier.

Interviewer: Hvad synes du, at du kan få ud af at se nogle af de fiktions-serier, du ser?

Isabella: (...) der er nogle af dem, hvor man tænker, at det egentligt bare var fordi, man lige havde lyst til at se det (...). Men nogle ting gør, at man tænker over nogle ting. Jeg synes godt, at man kan begynde at tænke over nogle ting, når man har læst noget eller set en eller anden fiktions-serie. Netop hvis man har set noget overnaturligt, og det er rimeligt realistisk (lavet), så synes jeg ofte, man kan begynde at tænke over, om det egentligt kan være virkeligt.

Hos alle de interviewede havde amerikansk tv-fiktion generelt en høj kulturel status. Det ”amerikanske” er netop udtryk for, at noget er velproduceret. Flere påpegede også, at lignende fortællinger på dansk nærmest ville være grinagtige. Den teknologiske udvikling, som naturligt følger med i de overnaturlige universer, som tv-fiktionen præsenterer for seeren, hører altså for de danske teenagere til i en bestemt kulturel kontekst – den amerikanske. Det er i denne kontekst, at deres religiøse forestillinger mødes med en visuel troværdighed og ”realisme”, som de ikke møder i andre sammenhænge.

I første episode af *FlashForward* ser vi hele verden gå i stå; fly falder ned fra himlen, biler kører galt, folk dør, og helikoptere styrter ind i

skyskrabere, og selv om det ikke eksplicit handler om verdens ende, så er det alligevel det, som falder flere i gruppen ind.

Isabella: Vi står i et samfund, hvor det er sådan, at vi tænker meget sådan på klimaet og på, at jorden vil gå under. Og så kunne jeg ikke lade være med at tænke på, det er sådan lidt, altså vi har alle sammen snakket om, at lige pludselig er der istid og sådan noget. Hvad der konkret vil ske til den tid, hvor der bare er et tidspunkt, hvor jorden ikke kan klare det mere, og jeg tænkte, måske er det et eller andet à la det.

Klima, der jo var højaktuelt i den offentlige debat i efteråret 2009, spiller ikke overraskende en stor rolle for mange af teenagerenes forestillinger om verdens ende. Flere af deltagerne nævnte en ny og pludselig istid, tsunamier og jordskælv, huller i ozonlaget, der vil stege befolkningen på 12 sekunder og sågar meteornedslag. Langt de flestes forestillinger om verdens ende handlede om begivenheder, der afvikles over kort tid – ikke fjernt fra fremstillingerne i katastrofefilm *2012*, *The Day After Tomorrow*, *Armageddon* og mange andre.

Et gennemgående tema for mange af de samtidige serier er spørgsmålet om, hvad der sker, når vi dør. Nogle serier handler om spøgelse eller ånder, mens andre sender karaktererne til himlen eller helvede. I langt de færreste af tv-serierne betyder døden en definitiv slutning, der er som regel ”noget” bagefter. Netop temaet om døden er en god illustration af, hvordan tv-fiktionen bruger religiøse virkemidler som fortællende drivkraft. Desuden er døden endnu et eksempel på, hvordan disse forestillinger konstant forhandles hos danske teenagere. Jon udtrykker her en forestilling, som var at finde hos mange af deltagerne, og som samtidig viser, hvordan flere forestillinger eksisterer side om side:

Interviewer: Hvad sker der, når man dør?

Jon: Altså, jeg har to teorier. De er helt modsatte af hinanden. Den ene er, at når vi dør, så er vi døde, og så ligger vi i jorden, og så er det dét. Så er vores liv slut. Og den anden er, at vi har flere liv. Fra vi kommer første gang ... Jeg tror, vi er her mange gange, det er den anden ting, jeg har. Og så er der lidt, som vi skal lære om ... vi skal lære at være voksne, og vi skal alle lære at være mødre og fædre.

Mens nogle få gav udtryk for, at de forestillede sig, at ingenting skete, når livet sluttede, så havde langt de fleste desuden forestillinger om et liv efter døden i en eller anden form. Som hos Jon udelukker de to

forestillinger ikke nødvendigvis hinanden, det er noget, som til stadighed forhandles, og som tv-fiktionen har masser af bud på.

Et samtidigt populær-kulturelt eksempel på de forandrede religiøse forestillinger er bog- og film-serien *The Twilight Saga*. Historierne om Bella og vampyren Edward har stor appel hos unge teenagere verden over, sikkert ikke mindst på grund af en romantiseret fremstilling af vampyren som den smukke diamantglimtende drømmefyr. I *Twilight-sagaen* gør forfatter Stephenie Meyer således op med nogle af vampyrens klassiske kendetegn, mens andre fastholdes alt efter, hvad der passer fortællingens fokus og retning, nemlig kærlighedsfortællingen som det primære omdrejningspunkt. *Twilight*'s popularitet har affødt flere tv-serier, der beskæftiger sig med den venlige vampyr (*True Blood* på TV2 Zulu og *The Vampire Diaries* på TV3), men overordnet set er *Twilight* et godt eksempel på en fremtrædende tendens i tv-fiktionen. Tiden, hvor man kunne kende de onde fra de gode på deres udseende, er forbi. I stedet præsenterer historierne nye perspektiver på gamle velkendte fortællinger. Nick formår at ramme sagens kerne:

Nick: Ja, det er det der med, at det man synes er ondt, og det man er vant til, har været ondt, det lige pludseligt bliver mere menneskeligt, og at man måske også kan identificere sig med det. Det synes jeg, er fedt.

Gennem tv-fiktionen oplever de danske teenagere, at verden ikke længere er sort og hvid, og at alt afhænger af det perspektiv, man vælger at se tingene igennem. Den oplevelse kan de overføre til deres egne liv i en periode af livet, hvor deres reference-horisont konstant udfordres og udvides. I bedste fald har tv-fiktionen potentialet til at bidrage med et mere nuanceret perspektiv på nogle af livets store spørgsmål.

Religionens nye domæner

De fleste deltagere svarede i spørgeskemaet, at de opfattede sig selv som kristne, men en væsentlig del af de adspurgte tilføjede små kommentarer som ”er ikke særligt troende” eller ”ved ikke helt hvad jeg tror på”. Det er tydeligt, at på den ene side betragtes kristendommen ikke som særligt attraktiv, og på den anden side er spørgsmålet om tro noget, der undergår en forhandling hos de adspurgte. Måske betyder netop

fraværet af en overordnet (homogen) religiøs ramme, at der for alvor er rum til religiøse forhandlinger? Et forhandlingsrum som i de danske teenagers hverdagsliv i særlig grad imødekommes i den amerikansk producerede (tv-)fiktion. Vi lever i et mediemættet samfund, hvor medierne har opnået en autoritet på områder, som ikke tidligere tilhørte dem. Derfor må vi også tage mediernes tekster og udsagn i betragtning, når vi diskuterer forhold som religionens udvikling og forandring i vores moderne samfund. Forhåbentligt kan denne undersøgelse, hvis endelige resultater er en del af mit ph.d.-projekt, bidrage til en sådan diskussion. Implikationerne af min undersøgelse for arbejdet med religion i skole og gymnasium kan endnu ikke udfoldes præcist. Men der er ingen tvivl om, at religionspædagogikken ikke bør ignorere tv-fiktion med overnaturligt og religiøst indhold, fordi den fungerer som et rum for forhandling af religiøse forestillinger for de unge. Dermed giver den ikke alene væsentlige informationer om elevernes forudsætninger, men kan også fungere som et udgangspunkt for samtaler med eleverne – på deres præmisser – om religiøse og eksistentielle spørgsmål.

Litteratur

Tufte, Birgitte, Berit Puggard & Tina Gretlund (red.), *Børns opvækst med medier og forbrug*. Samfundslitteratur 2009.

Hjarvard, Stig, *En verden af medier*. Samfundslitteratur 2008

Religion i Danmark 2009, Center for samtidsreligion, Teologisk Fakultet, Århus universitet 2009.

Harry Potter i klasseværelset

Af Mette Hansen, cand.pæd., lærer, Bakkegården Nykøbing Sj.

Bøgerne om den unge troldmandslærling Harry Potter har fået en hel generation af bogfornægttere til at brænde for læsning. Bøgerne bliver slugt af en stor del af alverdens unge læsere, og der er dømt frivillig læsning forud i bogen, når handlingen for alvor tager fart. Bøgerne er lange, fra 300 til langt over 900 sider, og kun meget få børn fra zapper-generationen gnaver sig gennem 900 sider, medmindre de er værd at læse.

Bøgerne har fans blandt stort set alle aldersgrupper, men det er især præpubertets-børn, der for alvor bliver Potter-fans. Den næste generation af Potterianere er på vej, eftersom den generation, der voksede op med Potter, efterhånden er vokset ud af børnebøgerne. En del unge og voksne hænger dog på som hengivne og trofaste fans.

Da vi præsenteres for Harry Potter, er han 11 år og skal påbegynde første skoleår på Hogwarts skole for heksekunst og troldmandskab. For hvert bind i serien bliver han et år ældre. Serien rummer 7 bind, og et klassisk engelsk kostskoleforløb varer 7 år. Vi følger altså Harry Potter gennem puberteten frem mod voksenalderen. På den måde fungerer bøgerne som en klassisk udviklingsroman, som blot foregår i et usædvanligt miljø. Samtidig er bøgerne en blanding af klassiske kostskoleromaner tilsat detektivroman.

Fantasien og magien

For børn på mellemtrinnet inviterer bøgerne på et gensyn med den magiske fantasiverden, som den tidlige barndom var rig på, men som i forbindelse med puberteten hyppigt erstattes af en mere rationel tilgang til tilværelsens problemer. Det er hverdagsviden blandt lærere

og pædagoger, at der som regel sker et fald i børns indbildningskraft i 12-14 års alderen. De leger mindre, og psykologer har antaget, at der er socialiseringen, som fortrænger fantasien til fordel for samfundets rationalitet. Det, som legen og fantasien rummede, nemlig både en flugt fra virkeligheden og en indtrængen i og bearbejdning af virkeligheden, erstattes af en sproglig og rationel virkelighedsbearbejdning. Man kan mene, at det er et tab, for netop overgangen fra barneverdenen til voksenverdenen stiller store krav om ny erkendelse, ny selvforståelse og i det hele taget en nyorientering i virkeligheden. Alt dette foretages af yngre børn netop gennem legen og fantasiens eventyrverden, hvor læseren sammen med helten gennemlever prøvelser og forhindringer for at nå frem til prinsessen og den lykkelige slutning (Møhl og Schack 1980; Bettelheim 1991).

I Harry Potter-bøgerne gennemlever hovedpersonen også en udviklingsproces både på det ydre og det indre plan. I eventyrets velkendte stil møder han prøvelser og fristelser, hjælpere og modstandere. Han må overvinde både uhyrer og egne grænser for at finde mod til at gå videre ad skæbnens vej. Og han må bryde med lov og orden for at gennemføre sit projekt, nemlig at komme til klarhed over, hvad han selv rummer af muligheder, hvilke forventninger omverdenen har til ham, hvilke opgaver tilværelsen stiller ham, og han må i det hele taget finde sig selv. Læst sådan falder bøgerne hverken indenfor den magiske eller fantastiske genre, men kan slet og ret læses som udviklingsroman, hvor hovedpersonen gradvist og ad snørklede veje kommer til klarhed over, hvilken rolle hans fortid og forældre spiller i hans tilværelse, og hvilke muligheder og problemer fremtiden rummer, og dermed en klarere erkendelse af det klassiske spørgsmål: Hvem er jeg, og hvordan skal jeg leve mit liv?!

Udvikling og forvandling

Til opbygningen af en moden identitet kræves en række karakterdanne træk, og Harry Potters karakter formes og dannes blandt andet ved, at han må foretage en lang række eksistentielle valg. Han lærer sig selv at kende gennem de personer, der kommer til at præge hans udvikling, gennem de konflikter, han gennemlever, og gennem kampen mod det

onde og den onde, Lord Voldemort. Ustandselig skubbes udviklingen frem af konflikter og problemstillinger, som han næppe er klar til, men som han presses ud i via historiens og handlingens fremadskriden. Knap er han faldet til ro som quidditchspiller, før han skal besejre bjergtrolde, vandre i forbudte skove osv., frem til det endelige opgør med Voldemort, som både kan fortolkes som hans egen indre modstander, hans skyggeside eller onde dobbeltgænger, og som repræsentant for det absolut onde og umenneskelige. Under alle omstændigheder er der en nær og sær forbindelse mellem Voldemort og Harry, og den kommer man på sporet af, allerede inden Harry har sat sine ben på Hogwarts, den kostskole, hvor størstedelen af handlingen udspilles, nemlig da han skal købe sin tryllestav og ender med den såkaldte broderstav til den tryllestav, som i Harrys allertidligste barndom gav ham mærket i panden – arret efter Voldemorts tilintetgørelsesforsøg. Alle kampene og genvordighederne leder frem mod det ultimative opgør med Voldemort.

En arketypisk fortælling

Harry Potter gennemgår på det indre plan en forvandlingsproces. Han er en moderne helt på vej frem mod død, opstandelse, forklaring, afklaring, visdom og frelse. Den første bog om Harry Potter hedder 'Harry Potter og de vises sten', og de vises sten har gennem tiden været målet for mangan en søgende sjæl på jagt efter guld og evigt liv, men også – i mere overført betydning – sandhed, erkendelse, individuation og harmoni. Det er en fortælling, som er blevet fortalt mange gange før:

Der fremsiges en profeti, der siger, at der vil blive født et barn, som kan true den bestående verdensorden og den siddende magthaver. Da magthaveren hører om denne profeti, forsøges barnet dræbt, men det lykkes ikke. Barnet vokser op og indser, at han må møde sin ærkefjende. Helten forbereder sig på at ofre sig selv for verden, og forsvarsløs overgiver han sig selv til døden. Han bliver dræbt og kommer til en form for over/underverden, hvor han kan vælge at 'gå videre' eller tage tilbage til verden. Han kommer tilbage som hersker over døden og befrier verden fra ondskaben.

Denne fortælling er fortællingen om Jesus, Osiris, Mitra og flere

andre – og om Harry Potter. Det er et sindbillede og en arketypisk fortælling om et menneskes vej til befrielse, erkendelse og visdom.

Da Harry i slutningen af serien befinder sig på King's Cross, som i denne romanserie er overgangsstedet mellem den normale verden og den magiske verden og også mellem de levendes verden og de dødes verden, bliver han da også mødt af den afdøde, hvide og forklarede Albus Dumbledore, der hilser ham med et "Du skønne dreng, du dejlige mand". Udviklingen er tilendebragt, drengen er blevet mand og kan vælge at blive i de dødes rige eller vende tilbage til livet med henblik på endeligt at udrydde ondskaben i form af Lord Voldemort.

Den forvandling, Harry gennemgår, kan beskrives som en alkymistisk proces (Hansen 2007a og 2007b, 17-18). Under alle omstændigheder er Harry Potter en helt, som i pagt med tidsånden gennemgår en mere end almindeligt ekstrem *makeover* for at blive et nyt menneske. Han er model for mange millioner børn over hele kloden, og han er forbillede for voksne gnostisk inspirerede mennesker, der følger Harry Potter, som disciple følger en frelser. Uagtet at han også blot er en børnebogsfigur.

Religionspædagogisk praksis

I det følgende kommer jeg med eksempler på, hvordan Harry Potter-bøgerne kan bruges i undervisningen på folkeskolens mellemtrin i kristendomskundskab. Forslagene er rettet mod den første bog i serien og knyttet sammen med trinmålene for faget efter 6. klasse (Undervisningsministeriet 2009).

Forslagene er uddrag af et langt mere omfattende materiale, *Det pædagogiske arbejde med Harry Potter*, der kan hentes på nettet, og som også rummer forslag rettet mod brug af Harry Potter i tværfagligt arbejde mellem danskundervisningen og kristendomskundskab (Hansen 2007b).

Undervisningen skal lede frem mod, at eleverne har tilegnet sig kundskaber og færdigheder, der sætter dem i stand til at ...

... udtrykke sig om almene tilværelses spørgsmål med bevidst brug af faglige begreber og det religiøse sprogs virkemidler...

Kapitel 1: Drengen, der ikke kunne dø

I dette kapitel afslører den sædvanligvis hemmelige og usynlige magiske verden sig for den normale mugglerverden.

Diskussion:

- Hvad skal der til, før noget kaldes magisk?
- Hvad er virkelighed, og hvad er sandhed?
- Hvis noget er uvirkeligt, er det så også usandt?
- Kan man godt tale sandt om noget uvirkeligt – og omvendt?

... give eksempler på sammenhænge mellem værdier, normer og adfærd ...

Kapitel 2: Glasruden, der forsvandt

Harry bliver udsat for 'uregelmæssigheder', når han er særlig presset, bange eller vred. Man skal altså være i en bestemt stemning, før det magiske talent viser sig.

Diskussion:

- Hvorfor bliver Harry ikke selv ond, når han bliver behandlet ondt?
- Hvad vil det sige at være speciel – noget særligt?
- Hvad vil det sige at være normal?

...udtrykke sig om, hvad det vil sige at være menneske, samt hvilken betydning tro kan have for livsopfattelsen ...

Kapitel 4: Nøglebæreren

Harry får nærmest en ny identitet forærende, da den magiske verden bryder ind i hans liv. Hagrid fortæller ham, at han er berømt, han er søn af James og Lily Potter, han er speciel. Hagrid leverer beviset/tegnet, brevet fra Hogwarts.

Diskussion:

- Identitet er svaret på spørgsmålet: Hvem er jeg?
- Hvornår finder man ud af det?
- Hvordan finder man ud af det?

...genkende eksempler på nutidige udtryk for bibelske fortællinger...

Kapitel 5: Diagonalstræde X

I tryllestavsmageren Ollivanders butik får Harry at vide, at arret i hans pande stammer fra "broderstaven" til den tryllestav, han selv får.

Diskussion:

Harrys ar i panden er et Kainsmærke (læs 1. Mosebog kap.4 v. 8-16).

Kainsmærkets betydning er dobbelt: Kain er udstødt, men beskyttet.

På hvilken måde ligner de to fortællinger hinanden?

På hvilken måde er de forskellige?

... beskrive udvalgte grundbegreber i kristendommen og forholde sig til deres tolkning af tilværelsen.

Kapitel 17: Manden med de to ansigter

Efter dramaets slutning forklarer Dumbledore en række ting for Harry, Ron og Hermione:

Diskussion:

Nicolas Flamel og hans kone skal dø, men det er i orden, for et langt liv i rigdom er måske ikke det bedste, der findes. Er det rigtigt?

Dumbledore siger, at mennesker har en tilbøjelighed til at vælge, hvad der er værst for dem selv. Har han ret i det?

Dumbledore fortæller, at Quirrel ikke kunne røre Harry, fordi ondskaben ikke kan overleve i kontakt med ægte kærlighed. Er det rigtigt?

Litteratur

Seriens syv bind af J.K. Rowling (dansk udgave på Gyldendal; årstal angiver oprindelig udgave)

Harry Potter og De vises Sten. Gyldendal (1997)

Harry Potter og Hemmelighedernes Kammer (1998)

Harry Potter og Fangen fra Azkaban (1999)

Harry Potter og Flammernes Pokal (2000)

Harry Potter og Fønixordenen (2003)

Harry Potter og Halvblodsprinsen (2005)

Harry Potter og dødsregalierne (2007)

Sekundærlitteratur

Bettelheim, Bruno, *Eventyrets fortryllelse – i psykoanalytisk belysning*. Schönberg 1991.

- Hansen, Mette, »Det guddommelige barn«, i: *Dagbladet Information* 20. dec. 2002, s. 8.
- Hansen, Mette, »Hvem skal nu dø«, i: *Dagbladet Information* 15. juli 2005, s. 24-25.
- Hansen, Mette, »Harry og de tre alkymistiske trin«, i: *Dagbladet Information* 25. juli 2007a, s. 18-19.
- Hansen, Mette, *Det pædagogiske arbejde med Harry Potter*, Folkeskolen 2007b (e-udgave <http://www.folkeskolen.dk/ObjectOtherShowExtra.aspx?objectId=48084>).
- Møhl, Bo og May Schack, *Når børn læser: litteraturoplevelse og fantasi*. Gyldendal 1980.
- Undervisningsministeriet, *Felles Mål 2009: Kristendomskundskab*, Undervisningsministeriet 2009.

Barnet, litteraturen og det guddommelige i Louis Jensens fantastiske fortællinger for børn

Af Anna Karlskov Skyggebjerg,
Center for Børnelitteratur, Aarhus Universitet

Louis Jensens forfatterskab er et af de mest markante inden for dansk børnelitteratur, og forfatteren er belønnet med flere priser, herunder Kulturministeriets Børnebogspris (1989) og Danmarks Skolebibliotekarers Børnebogspris (1998). I grundskolens litteraturundervisning har *Skelettet på hjul* (1991) opnået tilnærmelsesvis kanonisk status. Romanen er almindelig som fælles værklæsning på mellemtrinnet, og uddrag af bogen findes i flere undervisningsmaterialer. Bogens appel ligger i en inciterende fortælling om en dreng, der mister sin elskede hund og rejser ind i dødsriget for at finde dens sjæl og dermed vække den til live igen. Bogen behandler vanskelige temaer som svigt, sorg og død, men samtidig indeholder den stor optimisme i tilliden til barnet som hovedperson og læser. Drengens rejse efter hunden er en dannelsesfærd, som kvalificerer ham i forhold til at kunne skabe en selvstændig tilværelse. Han lærer at skelne mellem godt og ondt, og han finder sit eget værdimæssige ståsted. Undervejs på sin rejse møder drengen skikkelser med magiske egenskaber såsom en engel, en djævel og en talende kat. Religiøse figurer er en del af de optrædende karakterer, og der forekommer referencer til *Bibelen* såvel som til græsk mytologi og øvrig børnelitteratur, fx Lewis Carrolls *Alice i Eventyrland* (1865).

Fantastiske fortællinger for børn

Louis Jensen (f. 1943) har skrevet en halv snes børnebøger inden for

genren den fantastiske fortælling, og dertil kan lægges en række billedbøger og poetiske tekster, der ligeledes indeholder virkelighedsoverskridende elementer. Den fantastiske fortælling for børn kan defineres ved at indeholde et møde mellem realitet og magi. Dette møde kan være struktureret på forskellige måder, fx gennem flere verdener eller verdensforståelser. I Louis Jensens fantastiske fortællinger udspiller handlingen sig i en realitetslignende verden, dvs. i moderne samfund med tidssvarende kommunikations- og transportmidler. Denne verden besøges af skikkelser, der har magiske evner, og som er i stand til at overtræde den fysiske verdens love eller at få hovedpersonen til at gøre det. Der forekommer desuden groteske eller surrealistiske indslag, fx i form af løsrevne legemsdele, som lever deres eget liv.

Man kan belyse Louis Jensens fantastiske fortællinger ud fra den beskrivelse af genren, som Tzvetan Todorov har foretaget i *Den fantastiske litteratur* (1970, dansk 1998). Todorov betoner i sit særlige genresystem den fantastiske litteraturs slægtskab med to retninger, som han kalder henholdsvis ”den vidunderlige” og ”den uhyggelige” litteratur. På den ene side grænser de fantastiske tekster op til kategorien for det vidunderlige, der især omfatter eventyrlige tekster. I disse tekster fungerer overnaturlige indslag som upåagtede elementer, og teksten lader sig uden problemer fortolke. Magiske og mytologiske elementer er med andre ord symbolske. På den anden side nærmer den fantastiske litteratur sig kategorien for det uhyggelige, der primært omfatter realistiske tekster, hvori overnaturlige indslag viser sig at være et udslag af drømme, hallucinationer eller andet.

Det karakteristiske ved den fantastiske litteratur er, at den befinder sig midt mellem de to positioner og efterlader usikkerhed i forhold til fortolkningen. Todorov understreger genrens balancegang mellem det eventyrlige og det uhyggelige og fremhæver, at der i den fantastiske tekst er indskrevet en tøven over for, om de overnaturlige indslag skal opfattes som virkelige. Denne tøven gælder altså forståelsen af de overnaturlige begivenheder, fordi disse hverken har en entydig reference til en symbolsk eller en reel verden. Teksten viser sig dermed åben for flere fortolkninger. Denne pointe forekommer relevant for forståelsen af Louis Jensens tekster, hvor der netop eksisterer en ubestemthed i forhold til betydningen af de magiske indslag: Er de at regne for reelle inden for

fiktionens univers, eller skal de tages som et udtryk for hovedpersonens drømme eller hallucinationer? Dette fører i sidste ende til flertydighed i fortolkningen af de respektive værker. Hvordan skal det fx forstås, når hovedpersonen i *Skelettet på hjul* modtager tegn fra en engel, og hvad betyder det, at den moderløse dreng i *Den frygtelige hånd* (2001) møder selveste Gud i naturen? Det er spørgsmål, som bøgerne rejser, men netop ikke besvarer.

Louis Jensens fantastiske fortællinger for børn indskrives i en europæisk tradition med forbindelser til E.T.A. Hoffmanns *Nøddeknæk-keren og Musekongen* (1816) og *Det fremmede barn* (1817), til H.C. Andersens eventyr og som nævnt til Lewis Carroll. Denne tradition er præget af en romantisk tankegang i forhold til barnet, naturen og det metafysiske. I flere af Louis Jensens fortællinger er det udvalgte barn et meget centralt motiv. I overensstemmelse med den romantiske tankegang er barnet udvalgt, fordi det har en særlig kraft og intuition, som gør det i stand til ikke bare at redde sig selv, men hele det samfund, som han (eller hun) er en del af. Barnet er i kontakt med den besjælede natur, og i modsætning til de voksne er barnet disponeret for en kontakt til det metafysiske rum. Barnet kan fungere som medium og fortolker af tegn, som bliver givet fra det hinsidige.

Det romantiske slægtskab i Louis Jensens børnebøger ses allerede i *Krystalmanden* (1986), som er forfatterens børnelitterære debut. *Krystalmanden* er det første bind i en tetralogi, som i øvrigt omfatter *Tusindfuglen*, *Hjerterejsen* og *Det grønne spor*. Tetralogien angiver centrale temaer i forfatterskabet og viser en form, der er typisk for Louis Jensens fantastiske fortællinger. I *Krystalmanden* møder man en navngiven dreng, der i selskab med en ældre mand og en krage drager af sted på en gammel Nimbus. Dette trekløver bliver undervejs suppleret med en bokser og en baby. I begyndelsen er drengen ikke klar over, hvad målet for rejsen er, men det viser sig, at den aparte forsamling skal redde Danmark fra krystalmandens forbandelse. Missionen lykkes, fordi drengen både anvender kløgt og intuition, og fordi nogle af hans hjælpere har magiske evner. Især viser babyen sig at være til gavn i pressede situationer, hvor vildfarelse eller undergang truer. Babyen har en ikke nærmere defineret forbindelse til en guddommelig instans, der leder forsamlingen på rette vej, og ved at følge babyens tegn viser hovedpersonen en form for religiøs

tillid. Troen på det overmenneskelige forsyn/skæbnen er et væsentligt element, men samtidig må hovedpersonen være aktiv i udlevelsen af sin egen skæbne og i kampen mod det onde. Det gode sejrer til sidst, hvor hovedpersonen ud over at følge babyens signaler bruger sin viden fra eventyrene. Det, han troede kun kunne ske i eventyr, sker for ham, da han vækker en fortryllet pige til live med sin indre varme. Væsentlige pointer i fortællingen er altså, at det udvalgte barn sammen med kærligheden og de overleverede fortællinger er det grundlag, livet hviler på.

En litterær mosaik

Den frygtelige hånd (2001) er Louis Jensens seneste fantastiske fortælling for børn. Bogen er illustreret af Cato Thau-Jensen, hvis ekspressive udtryk repræsenterer en fortolkning af teksten. Illustrationerne er samlet i en billedfrise, som løber nederst på siderne gennem hele bogen. I frisen indgår bl.a. forskellige ansigter, hænder, øjne, skeletter, fugle og et lysende hjerte. Hermed understreges det symbolske indhold i en fortælling, der kredser om liv og død, legeme og sjæl, identitet og skæbne. Både tekst og illustrationer viser en række fabulerende, patetiske og groteske tendenser udfoldet på en måde, som for få år siden ville have været utænkelig i en bog for børn. Handlingen er næsten umulig at referere, idet tempoet er forrygende, og episoderne afløser hinanden på en måde, som minder om børns egen måde at fortælle på, idet overraskende sammenstillinger og overdrivelser er bærende elementer. Bogens kapitelstruktur understreger, at handlingen er hastigt fremadskridende, og man mærker fortællerstemmens ivrighed. Nogle kapitler består udelukkende af ét ord, et sætningsled eller en sætning, og så er man videre til næste kapitel.

Hovedpersonen Arthur, som også er bogens førstepersonsfortæller, har et mareridt, der går ud på, at en ond hånd vil slå hans mor ihjel. En dag bliver drømmen til virkelighed, og et uhyre i form af en frygtelig hånd bryder ind i huset, hvor Arthur og hans mor bor. Den monstrøse hånd bortfører moren, og herefter må Arthur begynde sin rejse ud i verden for at befri hende. Rejsen fører Arthur vidt omkring, og drengen møder sære skabninger på sin dramatiske færd. Han møder bl.a. Hr. Hart, som mærker livet, idet han gentagne gange skæres i stykker i en

pålægsmaskine for at blive samlet igen, og han møder hunden Rofast og katten Judie, hvis kærlighed overvinder modsætningen mellem arterne, uden at det som i Romeo og Julie ender i tragedie. Han træffer de levende dukker Barbie og Ken, som er smukke og venlige, men dybest set ubehjælpelige. Af sine forskellige hjælpere modtager Arthur diverse talismaner, og han har adskillige visioner, hvor han ser tegn fra Gud i forskellige landskaber. Men den, som virkelig formår at hjælpe Arthur, men også afleder hans opmærksomhed fra savnet af moren, er en vidunderlig kvinde, Anita, som han forelsker sig i.

Eftersøgningen af moren fører Arthur gennem det meste af verden og til sidst gennem Tyskland, hvor Arthur møder en forfatter, som er på vej til en by med navnet Hoffmann, som den fantastiske 1800-talsforfatter. Forinden har drengen passeret byen Grimm. Den kulturelle geografi spiller således en væsentlig rolle på den dannelsesrejse, hvor Arthur skal lære af de overleverede fortællinger og samle sin egen identitet. Arthur finder frem til den monstrøse hånd, og ved hjælp af list får han adgang til uhyrets indre, men det lykkes ham ikke at redde sin mor. I stedet stiller hun sig mellem Arthur og det onde og ofrer sig derved for sin søn. Drengen har kun moderens hjerte tilbage, og han må lære at klare sig selv. Heldigvis kan Anitas kærlighed dulme sorgen, og Arthur må dermed siges at være blevet voksen.

Den frygtelige hånd er et konglomerat af kulturelle fortællinger. Det panteistiske billede af en allestedsnærværende Gud udgør både et romantisk og et religiøst spor. Og folkeeventyrets symbolik blandes med et ekko af Shakespeare og med den kommercielle klichéudgave af kærligheden i skikkelse af dukkerne Barbie og Ken. Dukkerne er i øvrigt genstand for satire i form af udlevering gennem en sproglig kliché: Barbie ser nemlig »kanon-godt ud«. Den vilkårlige sammenstilling af reminiscenser fra ældre og nyere, folkelig og kanoniseret litteratur, populærkultur, patos og satire bliver et billede på nutidens vilkår for skabelsen af en sammenhængende identitet. For jeg-fortælleren Arthur eksisterer det hele på samme tid og niveau, og han må forsøge at pejle sig rundt mellem alle disse betydningsgivende tegn. For læseren er det lidt nemmere, idet der grafisk er markeret forskellige niveauer i teksten. Bl.a. er passagerne, hvor Gud viser sig i naturen, fremhævet rent layoutmæssigt. Og fortællingen i fortællingen, der fremføres af den forfatter, som

Arthur møder på sin vej, er kursiveret. Teksten kommenterer på den måde sig selv og henleder læserens opmærksomhed på, at der er flere lag i teksten, herunder også et metafysisk niveau. Fortællingerne om Gud og det gode og det onde er den kerne, som faktisk findes bag staffagen med de glansbilledagtige Barbie og Ken-figurer. Louis Jensen viser i denne fortælling som i forfatterskabet i øvrigt en høj grad af litterær bevidsthed, og han går ikke af vejen for avanceret intertekstualitet, som ikke alle læserne må formodes at kunne afkode. Bag den hektiske stil med mange skift i handling og litterært lege gemmer sig imidlertid en relativt enklere historie om en dreng, der skal finde sig selv i en verden, som nok indeholder mange tilbud, farer og fristelser, men langt fra er håbløs. Håbet er knyttet til barnet, til den litterære arv og ikke mindst til den natur, hvori det guddommelige findes.

Videre perspektiver

Denne artikel har henledt opmærksomheden på nogle af de mange intertekstuelle relationer, som findes i Louis Jensens fantastiske fortællinger for børn. Formålet har bl.a. været at vise den fortolkningsmæssige åbenhed, der opstår, når forskellige litterære og mytologiske forestillinger mødes i samme tekst. De gennemgåede fortællinger indeholder en litterær og filosofisk tyngde, som er sjældnen inden for børnelitteraturen. Landskaberne, elementerne, rejsen, kroppens dele, de kulturelle fortællinger og især hjertet udgør en væsentlig del af motivkredsen, hvilket peger på temaer, som vedrører selve tilværelsens og livets grundlag: Sagt med den patos, som karakteriserer forfatterskabet, drejer det sig om naturen, identiteten, metafysikken og sproget. Det patetiske holdes imidlertid i balance af groteske og absurde indslag, situationskomik og hurtige stilskeft. Louis Jensens fantastiske fortællinger for børn peger i flere retninger og lægger op til diskussion: Dels kan der reflekteres over de intertekstuelle referencer og deres betydning, dels kan konstruktionen af barnet og den romantiske iscenesættelse af naturen italesættes og debatteres. Men allermost påtrængende i forståelsen af disse fortællinger er måske det etiske niveau og diskussionen af godt over for ondt. Hvorfra kommer det onde, hvori består det, og hvorfor må det erkendes? Det

er spørgsmål, som disse fortællinger stiller i en dramatisk og for nogle læsere ganske provokerende form.

Litteratur

Carroll, Lewis, *Alice i Eventyrland*. Gyldendal 1997.

Hoffmann, E.T.A., *Det fremmede barn*. Dansk lærerforening 1990.

Hoffmann, E.T.A., *Nøddeknækkeren og musekongen*. Høst & Søn 1996.

Jensen, Louis, *Krystalmanden*. Første del af serie. Gyldendal 1986.

Jensen, Louis, *Tusindfuglen*. Anden del af serie. Gyldendal 1987.

Jensen, Louis, *Hjerterejsen*. Tredje del af serie. Gyldendal 1988.

Jensen, Louis, *Det grønne spor*. Fjerde del af serie. Gyldendal 1989.

Jensen, Louis, *Skelettet på hjul*. Gyldendal 1992.

Jensen, Louis, *Den frygtelige hånd*. Høst & Søn 2001.

Todorov, Tzvetan, *Den fantastiske litteratur: en indføring*. Klim 1998.

Mirakler, magi og Moses – fantastiske elementer i fortællingen om udvandringen fra Egypten

Af Laura Feldt, ph.d., Center for Kanon og Identitetsdannelse,
Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet

Vand bliver til blod; fluer, myg, frøer og græshopper i enorme sværme hærger Egyptens land, mens magikeren Moses er oppe mod farao og hans troldmænd. En busk brænder uden at fortæres af ilden, en mand overfalder af et overnaturligt væsen, i en desperat situation kan et folk undslippe sine forfølgere ved på magisk vis at gå tørskoet igennem et hav, mens forfølgerne drukner. Enhver, der kender til *horror* og fantastisk litteratur kan genkende sådanne fantasy-agtige træk i Gammel Testamente og særligt i fortællingen om israeliternes udvandring fra Egypten i 2 Mosebog 1-18 (Exodusfortællingen). Perspektiver fra det litteraturvidenskabelige studium af fantastisk litteratur kan være med til at synliggøre sider af religiøse fortællinger, som der – i hvert fald hos den gennemsnitlige Harry Potter-læser eller *Dungeons and Dragons*-spiller – ikke uden videre er opmærksomhed på. En undersøgelse af, hvad de fantastiske elementer i de religiøse fortællinger betyder, kan sætte en diskussion i gang af, hvad religion er for noget. For er religion virkelig kun den seriøse, autoritære, ikke-legende og ikke-underholdende størrelse, som ”vi” plejer at mene, den er? Er ”kernen”, det væsentlige, i det vi forstår ved ”religion”, et seriøst budskab, der kan befries fra sin overnaturlige indpakning, fascinerende monstre og voldsomme retorik? Eller er de fantastiske elementer, spændingen og den tvivl, tøven, gys og gru, de fører med sig, en del af sagen? Det har den hidtidige forskning i Exodus-fortællingen ikke ment.

Gys og glasur

Tidligere forskning har været optaget af, om og på hvilken måde Gammel Testamente var en tekst, som beskrev historiske begivenheder. Den historiske tilgang har haft en tendens til at se de fantastiske elementer som et underholdende tillæg til en egentlig historisk beretning. Man var interesseret i, om der fandt en virkelig udvandring fra Egypten sted, om der var en virkelig Moses bag teksten. De tydeligt overnaturlige elementer var derfor ofte problematiske for eksegeseen at forklare (Feldt 2009, kap.1).

De ”fantastiske” elementer i Exodusfortællingen er imidlertid også blevet forstået som udtryk for, at oldtidens mennesker opfattede verden på en anden måde end vi, og derfor omforklarede almindeligt forekommende fænomener med noget overnaturligt. Så når der står i teksten, at alt vandet i Nilen blev til blod, så var det i virkeligheden røde støvpartikler i vandet, der blev opfattet overnaturligt af oldtidens mennesker. Eller når israelitterne drog tørskoet gennem havet, så skyldtes det i virkeligheden tidevandsfænomener, der blev fortolket som guddommeligt indgriben. I dag er man gået væk fra den naturalistiske parafrase. Men stadig er der en tendens til at se de fantastiske elementer som en slags mindre væsentlig, underholdende tillæg til ”det egentlige” i fortællingen, som en slags glasur (Feldt 2009, kap.1).

Man har traditionelt antaget, at myter skaber orientering i tilværelsen og giver modtagerne en fornemmelse af mening og orden. Men nogle religiøse fortællinger – som fx historien om udvandringen fra Egypten – er så voldsomme i billedsproget og så fulde af tekstlig ramsjang, at de kan have andre effekter end at orientere og skabe mening. Magi-, monster- og mirakel-historier er ofte fulde af grelle billeder, hvor ”indpakningen” er voldsom, ligesom i fortællingen om udvandringen fra Egypten, hvor alt vand bliver til blod, de egyptiske førstefødte dør, der er frøer og fluer overalt, mørke i tre dage, og egypternes hær drukner i havet. Her er de litterære teorier om det fantastiske velegnede til at gribe den litterære form, som teksterne har, og kan være med til at vise, hvordan indpakningen er afgørende for gaven, glasuren betyder noget for kagen ...

De litterære teorier om det fantastiske som en læsestrategi

Genren ”fantasy” eller ”fantastisk litteratur” – der hersker blandt teoretikerne uenighed om, hvorvidt der her er tale om én eller to genrer – er omkring 240 år gammel. Den litteraturhistoriske refleksion over fantasy og det fantastiske er altså ikke gammel. Fra én synsvinkel gør dette, at intet værk skabt før den tid, hvor de moderne genrer ”fantasy” eller ”fantastisk litteratur” blev til, kan tilhøre disse genrer. Fra en anden synsvinkel er der klare ligheder mellem ”moderne fantasy” og en hel række fantastisk litteratur og fantasy gennem historien, både moderne og førmoderne – helt tilbage til Gilgamesh-eposet (Lachmann 2002). Hvad der dog er mere interessant end internt litteraturvidenskabelige genrediskussioner, er, at man kan bruge de litterære teorier om det fantastiske og fantasy som et afsæt for en analysestrategi (Feldt 2009, kap. 2). Her fokuserer man på *de litterære strategier*, der bruges til at tale de fantastiske elementer frem i en tekst, som for eksempel: Metamorfoser, dvs. forvandlinger, fx en stav, der bliver til en slange, eller en statue, der pludselig bliver levende, eller mennesker, der forvandler sig til varulve. Det kan også være ”adynata” eller ”umuligheder”, som når en tornebusk brænder uden at fortæres af ilden, eller når et spøgelse går gennem vægge. En tredje strategi er overdrivelsen, som fx plagen, hvor store mængder af frøer dækker Egypten, eller al den dejlige mad på ”bord-dæk-dig”. Det utroligt heldige tilfælde, der får én til at overveje en overnaturlig forklaring – at Will faktisk møder Lyra i Pullmans væld af verdener, at Frodo og Sam faktisk ender med at klare deres mission i Ringenes Herre, at Moses i kurven utroligt nok bliver fundet af faraos datter – er endnu en strategi. Og endelig er der paradokset eller modsigelsen, som fx at det samme kvæg slås ihjel flere gange i samme fortælling, eller som hos Borges, der ofte arbejder med overførslen af det filosofiske paradoks i litteraturen, som fx når han i historien *There Are More Things* beskriver noget monstrøst, hvorefter teksten hævder, at det er umuligt (Borges 1998). I et fantastisk-perspektiv undersøger man også den *status*, som de fantastiske elementer tilskrives i en tekst, fx om de tilskrives en ”objektiv” status ved at blive oplevet af flere personer i teksten og ved at være genstand for tro og/eller behandles som ”fakta”,

eller en ”subjektiv” status ved kun at være oplevet af én person og være genstand for tøven og tvivl og/eller tilskrives psykologiske faktorer som hallucination eller drøm (denne forskel defineres nærmere i Feldt 2009 og i Lachmann 2002). Endvidere undersøger man de *funktioner*, det fantastiske tilskrives i teksten og uden for teksten, som fx om de antages at føre til det religiøse samfunds sammenhængskraft eller opløsning, til verdens undergang eller overlevelse, til at give håb og en fornemmelse af meningsfuldhed og orientering til modtageren eller det modsatte.

Tryllestave, tvivl og tvetydighed

De litterære fantastik-teorier kan være med til at give os en mere præcis og nuanceret opfattelse af, hvordan oldtidens religiøse fortælleverdener er bygget op. Der er mange mirakelhistorier i Gammel Testamente – om monstre og magi, om profeter der opvækker enkers døde børn eller tryller giftig mad om til spiseligt. Særligt ledsager overnaturlige begivenheder som sagt fortællingen om udvandringen fra Egypten, som jeg her vil se nærmere på.

Flere elementer i fortællingen overskrider vores almindelige hverdagserfaring. Ikke mange oplever, at en stav bliver til en slange, eller at en hånd kan rammes af spedalskhed, når den stikkes ind under kappen, og blive rask, når den stikkes ind endnu en gang (2 Mos 4), eller at nogen kan trylle vand frem ved at slå på en klippe (2 Mos 17). Der er så mange fantastiske indslag i 2 Mos 1-18, at der ikke kan herske tvivl om, at de er afgørende for fortællingen og for dens sigte (Feldt 2009, kap. 3), på trods af, at megen forskning har undladt at diskutere de fantastiske elementers betydning for den samlede fortælling. De fantastiske elementer understreger som helhed muligheden af forandring af det bestående, at verden kan forvandles og hierarkierne vendes på hovedet, men også det guddommeliges flertydighed og en grundlæggende usikkerhed i forhold til det. De fantastiske elementers samlede effekt for fortællingen kan næppe overvurderes. Skar man de fantastiske elementer væk, ville der ikke være meget fortælling tilbage.

Videre er det interessant, at det fantastiske her sker i en hverdagslig verden, hvor flodvand normalt ikke bliver til blod eller stave til slanger.

Fortællingen lader desuden både tøven og tvivl blive udtrykt i forhold til de fantastiske hændelser. Forskerne har også haft en tendens til at formode, at de fantastiske indslag var noget grundlæggende godt, at Jahves indgriben var kodet positivt, og at de, som ifølge fortællingen oplevede miraklerne, reagerede ved at tro. Men interessant nok har flere af de fantastiske ting, der sker i Gammel Testamente, negative konsekvenser og mødes med tøven og usikkerhed. Det kan vi få øjnene op for ved at læse dem med den litterære fantastik-teori, fordi analysen også kigger på de tekstinterne reaktioner på de fantastiske elementer. Moses og israelitterne er ofte bange eller i tvivl; de tøver over for det overnaturlige og afviser det. De prøver at flygte fra det, vil helst ikke have noget med det at gøre, og hvis de kunne fortsætte deres hverdagsliv, så ville de gerne det. Under ørkenvandringen længes de ofte hjem til Egyptens kødgryder. Da Gud åbenbarer sig på Sinaj bjerg, er israelitterne skrækslagne, ligesom da Moses kaldes som profet ved den brændende tornebusk: Han bruger meget krudt på at få Jahve til at forstå, at han helst vil være fri. Bagefter tør han heller ikke fortælle det til sin svigerfar og siger blot, at han må hjem til Egypten, ikke hvad der egentlig er sket ved tornebusken. Kort efter overfalder Jahve da også Moses i en sand *horror-story*, der fremkalder frygt for, hvad det dog er for en guddom, der har udvalgt Israel (2 Mos 4,24-26). Da israelitterne skal forlade Egypten, er indtagelsen af det forjættede land kun et løfte, og alt hvad israelitterne har set, er skrækindjagende, fantastiske begivenheder – flodvand, der bliver til blod, fluer og frøer i skræmmende store sværme, i lerkrukker og senge, og et mørke, der varer i tre dage. Derpå bliver de sendt ud i ørkenen og ført rundt i cirkler, så egypterne kan nå at sætte efter dem. Flere steder er Jahve noget af en *horror-* og *splatter-*gud, og israelitterne reagerer i overensstemmelse hermed – de bliver bange. For eksempel vender nogle af israelitterne tilbage fra en spiontur til det forjættede land i 4 Mosebog 13 med en kæmpe klase vindruer båret på en stang og fortæller de andre, at der bor kæmper i landet. Men det, folket i virkeligheden gerne vil have, er et almindeligt hverdagsland: porrer, hvidløg og fisk, det vil de gerne have. Men ikke kæmpestore druer, monstermad. Så hellere hjem til Egypten. Det overnaturlige er farligt. Og de udvalgte tøver over for det.

Man kan også i dette perspektiv se, hvordan nogle fantastiske

begivenheder ikke udelukkende tilskrives entydigt guddommelige forklaringer. Fortællingen om den tørskoede overgang over havet findes både i en fortællende og en poetisk version (2 Mos 14 og 15 henholdsvis), der beskriver begivenheden på vidt forskellige måder – er det Moses, der gør noget, er det Jahve, eller er det et naturligt fænomen – vinden? Noget lignende er tilfældet, da israelitterne kommer ind i ørkenen i 2 Mos 15, hvor de tørster efter vand og frygter døden i ørkenen for Jahves hånd. Jahve sørger for vand til dem ved at vise Moses et stykke træ, som han kaster i det bitre vand ved Mara, hvorefter vandet bliver drikkeligt. Det lades imidlertid åbent for fortolkning, om dette skal forstås som noget, der renser vandet ”naturligt”, eller om det sker som en overnaturlig handling fra gudens side. Og israelitterne tvivler fortsat, selvom de oplever mange fantastiske begivenheder.

Brugen af *paradokset* eller *modsigelsen* som virkemiddel i Exodusfortællingen er også interessant. Det er ikke i sig selv et ”fantastisk” virkemiddel, men kan understøtte brugen af de egentlig fantastiske virkemidler som metamorfose eller adynaton. I Exodusfortællingen omfatter ”paradokserne” både tekstlige modsigelser og traditionelle eksegetiske diskussionsemner. En interessant tekstlig modsigelse forekommer i fortællingen ved, at der er noget kvæg, som bliver slået ihjel i 2 Mos 9,6, hvorefter det er i live igen og bliver slået ihjel igen i 2 Mos 9,16. Igen i 10,25 bliver det samme kvæg slået ihjel. Mærkværdigvis kan farao også forfølge israelitterne ud af Egypten på heste, selv om alle hestene ifølge fortællingen selv allerede er blevet slået ihjel i en plage. Et traditionelt eksegetisk diskussionsemne er desuden ”tryllekonkurrencen” mellem Moses og Aaron og faraos magikere i 2 Mos 7-11. Her er det mærkeligt, at faraos magikere kan udføre flere af de samme mirakler som Moses og Aaron kan. Hvem giver dem magten til det? Hvis Jahve gør det, så handler han imod sin egen plan. Hvis Egyptens guder gør det, så har de jo også magt. De egyptiske magikers magt har således været problematisk for eksegesen at forklare. Ligeledes er det et mærkværdigt træk ved teksten, at det fastholdes gennem hele fortællingen, at farao selv forhærder sit hjerte, samtidigt med at det lige så stædigt hævdes, at det er Jahve, der i virkeligheden gør hans hjerte hårdt. Er farao så en ond fjende eller guds fingerdukke? En fantastik-teoretisk læsning vil her pege på, at fortællingen bruger sådanne paradokser eller modsigelser til

at fremvise, at den er en litterært konstrueret fortælling, og til at så tvivl om "objektiviteten" af det, der fortælles om. Paradoxerne sår tvivl om tekstens referentialitet, skaber flertydighed og stimulerer læserens søgen efter mening – efter hvad der virkelig skete. Tryllekonkurrencen, Jahves forhærdelse af faraos hjerte og den selvmodsigende brug af kvæget synes at fastholde, at der er en reference for tekstens begivenheder, samtidigt med at denne reference gøres umulig. På den måde peger teksten på sig selv som tekst, og modtageren efterlades usikker og destabiliseret. I stedet åbner teksten for modtagerens søgen efter mening. Fortællingens fremvisning af mirakuløse hændelser er således ikke bare en simpel magtdemonstration – se hvad Jahve kan! – men fremprovokerer en afbrydelse hos modtageren, en usikkerhed om, hvad der foregår, et brud med forventningerne.

Fortællingen ender altså med at meta-reflektere over, hvordan guden Jahves fantastiske indgriben i menneskenes verden vil blive forstået – og misforstået. Den mirakuløse indgriben, som ofte mødes med tvivl, undren og tøven af israelitterne, véd fortælleren godt, at tilhørerne vil undre sig over. Det tager han så højde for ved at gøre fremstillingen af Jahves mirakler kompleks og selv-referentiel. Det er ikke sådan, at Jahve bare griber mirakuløst ind i verden ifølge de religiøse fortællinger. Snarere foregår der i de religiøse tekster en litterær refleksion over, hvordan det guddommelige kan virke i verden, hvordan det kan fortælles, og hvordan mennesker vil forstå og misforstå de ting, der fortælles om. De fantastiske indslag i de religiøse fortællinger er ikke bare Jahves overbevisende mirakler, men tvetydige, vilde, voldsomme elementer, der kan forvirre og desorientere læseren, og desuden mystificere dennes gudsforestillinger, så vel som skabe mening, orientering og orden.

I et bredere perspektiv kan det vise sig, at nogle religiøse fortællinger er så optaget af mellemrummet mellem orden og uorden, af grænseoverskridelser og brud på hverdagserfaringen, at man kan sige, at de virker destabiliserende på deres modtagere, der bliver bragt ud på kanten i deres forsøg på at forstå fortællingerne. Måske lidt som når hovedpersonen i filmen *The Matrix* opdager, at mennesker ikke har et liv, men blot drømmer om det. Historierne om faraos gentagne, uforståelige forhærdelse over for de voldsomme plager, og om, hvordan det er Jahve selv, der har gjort ham så forhærdet, og om kvæget, der bliver slået ihjel

utroligt mange gange i løbet af fortællingen, rummer træk, der viser, at fortællingerne reflekterer over sig selv som litterære størrelser og over, at de fantastiske elementer kan fortolkes og fejltolkes. Og ikke mindst at de placerer det guddommelige hinsides den konkrete tekstlige formulering.

Religionspædagogiske overvejelser

Hvad kan fantasy-brillerne bidrage med i religionsundervisningen? Med dem på kan man få blik for, hvordan mennesker alle dage har forestillet sig hekse, troldmænd, mirakler, magi og monstre – fra oldtidens kulturer over middelalder til moderne tid og ind i det hypermoderne. Men nogle af dem har tydeligvis en særlig status. Nogle fortællinger med fantastiske elementer anses for autoritative og normative for mange mennesker, mens andre ikke gør. Hvordan opstår denne status? Sådant kan man kickstarte en diskussion af, hvad religion er, og hvordan de religiøse teksters særlige status opstår. Fantastikbrillerne muliggør også en diskussion af, hvordan og hvorfor en myte eller religiøs fortælling adskiller sig fra en fantasy-fortælling. Er det noget i indholdet, i formen, i brugen, i funktionen? Her kan man gå ind i en diskussion med eleverne om eksistensen af engle, vampyrer, guder eller *aliens*, om hvorfor det er så fascinerende at forestille sig og fortælle om den slags væsener, og om, hvilke funktioner sådanne fortællinger har for mennesker – compensation, eskapisme, håb, perspektivering af hverdagslivet, osv.

En diskussion af de fantastiske elementer i bibelen og andre religiøse tekster kan endvidere støtte forløb i kristendom via en diskussion af religion og medier samt mediebrug, fra DeMilles *De Ti Bud* over *Prinsen af Egypten* til *Bruce Almighty* og *The Passion of the Christ*. Igen kommer spørgsmålet: hvad er her ”fantasy” og hvad er her ”religion”? Trækker man denne diskussion historisk tilbage i tiden, hvordan stiller tingene sig så i forhold til tidligere kristne forfattere som Dante eller Milton?

Undersøgelser af det fantastiske i bibelen kan også åbne øjnene for de historiske skel mellem institutionaliseret religion og ”populære” former for religion (”overtro” og magi) i historisk perspektiv: Fra brugen af magi i bibelen over for fordømmelsen af magi andre steder i samme bibel, til diskussionerne af hekseforfølgelser, helbredelser, og underberetninger i og

uden for kirken, op gennem historien og i samtiden (moderne mirakler, astrologi, numerologi, o.a.). Diversiteten inden for den enkelte religion – fx inden for Det gamle eller det nye Testamente, eller mellem katolsk kristendom i Sydamerika (mirakler, helgendyrkelse, farverige ritualer, processioner, o.a.) og protestantisk kristendom i Nordeuropa (lange prædikener, mindre farverige ritualer, o.a.) – kan også bringes i fokus.

Alle de her nævnte forslag knytter sig til *Slutmål for 9. klasse-trin*, særligt med henblik på under-emnerne ”Bibelske fortællinger” og ”Kristendommen i dens forskellige udtryk i historisk og nutidig sammenhæng”. De fantastiske hændelser, væsener og evner, der fortælles om både i fantasy og religion, giver en anledning til at reflektere over de store spørgsmål – verden og menneske, liv og død, godt og ondt, kærlighed og had, sorg og tab. Det er fordi, de forstyrrer vores hverdagslige forestillinger om verdens indretning, menneskets natur og sociale hierarkier og introducerer den tanke, at virkeligheden kunne være på en anden måde. Dette beskrives i de overordnede mål for faget kristendomskundskab således, at eleverne skal sættes i stand til at reflektere over ”grundlæggende tilværelsesspørgsmål og diskutere den religiøse dimension”. Det fantastiske – monstre, mirakler, magi – giver netop modtageren en mulighed for at overveje, hvad der virkelig er virkeligt. Og hvad der virkelig er vigtigt.

Litteratur

- Aichele, G. og T. Pippin (red.), *Fantasy and the Bible. Semeia* 60, 2007, 1-128.
- Borges, J.L., *Collected Fictions*. Translated by A. Hurley. University of Michigan Press. Michigan 1998.
- Feldt, Laura, *Signs of Wonder – Traces of Doubt. The fantastic in religious narrative from Exodus to Elisha*. Ph.d.-afhandling i religionsvidenskab. Det Teologiske Fakultet, Aarhus Universitet 2009.
- Feldt, L., »Fantastiske virkeligheder. Om religion og fantasy«, i: *Årsskrift 2007*. Det Teologiske Fakultet, Århus 2007, 40-46.
- Lachmann, Renate, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2002.

Bibelske fortællinger som fanfiktion

Af Kasper Bro Larsen, lektor, Afdeling for Gammel og Ny Testamente,
Det Teologiske Fakultet, Aarhus Universitet

Som barn skrev jeg et postkort til Astrid Lindgren med adressepåtegnelsen "Sverige." Jeg var blevet så grebet af *Brødrene Løvehjerte*, at jeg måtte høre, om ikke hun ville skrive en fortsættelse. Jeg kan ikke sige, om beskeden nogensinde nåede frem, men jeg holdt i flere år stædigt fast ved, at *Ronja Røverdatter* var en slags svar. Det faldt mig ikke ind, at jeg også selv kunne være gået i gang med en fortsættelse om de to brødres færden i det fantastiske Nangilima. Men siden hen har jeg opdaget, at det har andre læsere gjort; og at den slags kaldes fanfiktion.

De bibelske fortællinger er et kulturelt forråd, der på den ene side ligger temmelig fast som kristen kanon, men på den anden side konstant vokser som et træ med nye grene, kviste og podninger. TV2s velkendte julekalender om *Jesus og Josefine* er et frisk skud på stammen, en slags fanfiktion over de nytestamentlige Jesusfortællinger, om man vil; men videredigtning og udvidende genfortællingspraksis griber i realiteten langt ind i de bibelske fortællinger selv. I den følgende artikel vil jeg præsentere nogle eksempler på, hvordan den tidlige kristendoms fortællinger om Jesus voksede og forandrede sig, så snart fortællingerne vandt fodfæste i nye læser- og tilhøremiljøer. Nogle af disse fortællinger rummer givetvis historisk materiale, men det er ikke en historisk interesse, der driver fortællingernes vilde vækst. Det handler derimod om at bevare og styrke kontaktfladerne mellem fortællingen og læsernes skiftende verden. For de kristne var der tale om en fortsættelse af den praksis i den antikke jødedom, som betegnes *Genskrevet Skrift* (eller *Rewritten Scripture*). Her genfortalte og udvidede man de gammeltestamentlige

fortællinger med nye adressater for øje. Men det ligner også noget, vi kender fra det nutidige parallelfænomen fanfiktion.

Fanfiktion i moderne populærkultur

Fanfiktion (eller *fanfic*) er tekster produceret af fans af allerede etablerede fortælleuniverser, fx en roman, en film eller en tv-serie. Fansene optræder som skrivende læsere, der arbejder videre på den oprindelige forfatters værk ved fx at udvide, omforme, reparere, forflytte eller manipulere den foreliggende historie. I de seneste årtier har fanfiktion opnået stærkt stigende popularitet, særligt i fanmiljøer på internettet, og ifølge en nyere udgivelse er der tale om den hurtigst voksende litteraturform i verden i dag (Pugh 2005). I marts 2010 kunne man på www.fanfiction.net, én af mange fanfiktion-sider på internettet, finde over 17.000 tekster, der fortæller videre på filmene om *The Pirates of the Caribbean*, næsten 43.000 historier, der relaterer sig til Tolkiens epos *Ringenes Herre*, og ikke mindre end 440.000 stykker, der udforsker Harry Potter-universet. Der er sjældent tale om stor litteratur, men alene mængden er imponerende og bekræfter den generelle samtidstendens, som kulturforskere kalder deltagerkultur (*participatory culture*, Jenkins 1992).

Fanfiktion kan være en leg, men i visse fanmiljøer kan grundfortællingen, fx *Star Wars*, have en kvasi-religiøs funktion som fanmiljøets fælles referencemyte (se Markus Davidsens bidrag). Fansene udtrykker og bekræfter deres identitet i forhold til denne myte ved fx at benytte sig af et særligt sprog eller en særlig kropslig fremtoning knyttet til myten og ved at deltage i rituelle rollespil. Her fungerer fanfiktion som en anden måde, hvorpå fans kan befæste deres identitet og mytens fortsatte relevans.

Nu kan fanfiktion bearbejde de etablerede fortællinger på mange forskellige måder. Nutidens fankulturer viser en interessant bevidsthed om dette og har ligefrem udviklet en hel terminologi, som beskriver fanfiktionens repertoire af litterære teknikker og undergenrer. Lad mig give nogle eksempler fortrinsvis hentet fra den omtalte hjemmeside www.fanfiction.net. Her ynder mange skribenter at flytte den oprindelige fortælling til nye geografiske eller historiske rammer. Mario Puzos

Godfather kan finde sted i Glasgow, Don Quixote og Sancho Panza sætter pludselig trafikken i stå midt i et moderne lyskryds, eller Shakespeares *Macbeth* foregår på et gymnasium i Connecticut. Denne rumlige eller tidslige overflytning kaldes *uberfic*. Når fortællingen flyttes til læserens miljø, øges dens muligheder for at forblive relevant her. En anden slags fanfiktion er den såkaldte *Alt*, dvs. en alternativ udgave af den underliggende tekst. Fans kan ændre på fortællingens slutning eller på hele plottet. I forbindelse med udgivelsen af Harry Potter-bøgerne udgav utålmodige fans, der ikke kunne vente på, at J. K. Rowling selv skulle gøre næste bind færdigt, en uofficiel fortsættelse på internettet. Da Rowlings egen version udkom, diskuterede man om det var hendes bog eller *Alt*-fiktionen, der levede bedst op til det allerede etablerede univers. Den oprindelige tekst kaldes i øvrigt *kanon*, mens fanfiktion, der når på højde med kanon, kaldes *fanon*. Hvis en *Alt* laver betydelige ændringer i den oprindelige historie, fx hvis *Superman* slås ihjel som barn, hvis han viser sig at være skurken eller taber kampen mod det onde, taler man om et stykke *AU-fiction* (*AU* står for *Alternative Universe*). Hvis dette brud med den underliggende tekst primært relaterer sig til personkarakteristikken, bliver personen *OOC* (*Out of Character*). Det kan fx siges at være tilfældet i det stykke, hvor Harry Potter møder en evangelikal missionær, der overbeviser ham om, at hans magi er ond, hvorpå han omvender sig til kristendommen. Nogle fans bryder sig ikke om, at personerne bliver *OOC* og kritiserer det derfor på de dertil indrettede internetfora. Personen bliver i deres øjne en kliché, ofte en projektion af forfatterens egne idealer (som i eksemplet med Harry Potter ovenfor eller som, når kvindelige skribenter gør Jedi-ridderne til kvinder). En sådan idealiseret figur kaldes en *Mary Sue*. Andre fans morer sig derimod med at ændre figurerne i historien, fx ved at forestille sig, hvordan deres kærlighedsliv ville se ud. Det kaldes *shipping* (afledt af *relationship*). Skribenten skaber romantiske og seksuelle relationer mellem karaktererne evt. inspireret af antydninger i den oprindelige historie. Homoerotiske historier (*Slash fiction*), der etablerer kærlighedsforhold mellem fx Sherlock Holmes og Doctor Watson, er ret almindelige. Der kan også sættes nye personer ind i fortællingen. Det kan være *SI* (*Self-Insertion*), hvor man sætter sig selv ind i historien, eller man kan hente nye personer ind fra andre fortælleverdener, så man får en

crossover (en krydsning). Robin Hood er lige ved at blive fanget, men så dukker Indiana Jones op og redder ham. Eller Austin Powers og katten Garfield besøger Matrix-universet. *Missing scene*-fiktion er også temmelig udbredt. Her fylder man fortællingens huller ud med historier om, hvad der *kunne* være sket. På fanfiction.net er der fx en skribent, der digter et tillæg til slutningen på C.S. Lewis' *Narniafortællingerne*. Løven Aslan forklarer børnene, hvorfor de ikke længere kan vende tilbage til landet Narnia. Skribenten søger dermed at svare på et spørgsmål, som teksten tilsyneladende ikke selv fik forholdt sig til. Det kan også ske i form af *prequels* (forhistorier) og *sequels* (fortsættelser). Endelig skal jeg nævne *PoV* (*Point of View*), hvor skribenten genfortæller historien fra en ny synsvinkel, fx i en bipersons optik. Sofokles' *Kong Ødipus* kan fx ses med Jokaste, Ødipus' mor og kones, briller. Dette kan betyde, at bipersoner bliver til hovedpersoner og omvendt.

Alle disse fortælleteknikker synes at have til formål at lette læserens adgang til den oprindelige fortælling på forskellig måde. Fortællingen flyttes til læserens verden, den bringes til at svare på læserens indvendinger, og læseren eller dennes identifikationsfigurer skrives ind i fortællingen. Noget lignende er tilfældet, når de tidlige kristne forfattere skriver og genskriver historien om Jesus – med det resultat, at Jesusfortællingen vokser og vokser.

Jesusfortællingerne i Det Nye Testamente

Den ældste, fragmentariske Jesusfortælling, vi kender til, finder vi hos Paulus. Men der er netop tale om brudstykker. I hans breve fra 50'erne e. Kr. får vi ikke meget mere at vide om Jesus, end at han var jøde og efterkommer af David, at han indstiftede nadveren og blev korsfæstet, og at han opstod og viste sig for sine tilhængere (se fx Rom 1,3-4; 1 Kor 11,23-26; 15,3-9; Gal 4,4). Paulus' relative tavshed kan skyldes flere ting; han kan have forudsat, at hans læsere allerede kendte en mere fyldig Jesusfortælling, eller hans interesse kan have ligget et helt andet sted: ikke hos den fortidige Jesus, men i Kristi nærvær i menigheden. Så vidt vi ved, er det først hos evangelisten Markus (ca. 70 e.Kr.), vi får en sammenhængende, skriftlig Jesusfortælling. Men vel at mærke

en Jesusbiografi, der kun interesserer sig for Jesu offentlige virke som voksen. Markusevangeliet begynder således med Jesu dåb hos Johannes Døberen og slutter (i sin oprindelige udgave) med budskabet om hans opstandelse. Da Matthæus og Lukas i de følgende årtier sætter sig for at skrive nye versioner af Jesusfortælling, kan man tale om en slags fanfiktion over Markusevangeliet. De to evangelister indarbejder ganske vist langt hovedparten af Markusevangeliet i deres egne værker, men tilføjer desuden hver deres karakteristiske *prequel* om Jesu fødsel (Matt 1-2; Luk 1-2). Desuden introducerer de *missing scenes* som fx bjerg- eller sletteprædikenen (Matt 5-7; Luk 6,17-49) og de såkaldte tilsynekomstberetninger efter Jesu opstandelse, hvor teksten tematiserer sin fortsatte relevans og Jesu nærvær i læsernes verden (Matt 28,8-20; Luk 24,13-53). Lukas forfatter oven i købet en *sequel* om Helligåndens videre virke i den kristne menighed: Apostlenes Gerninger.

Det fjerde evangelium, Johannesevangeliet, skrives lidt senere (omkring år 100 e. Kr.). Det må betegnes som et alternativt evangelium (en *Alt*). Om forfatteren har kendt de foregående evangelier, ved vi ikke, men han er tydeligvis bekendt med en stor del af fortællingerne bag dem, som han omarbejder. Jesus optræder temmelig *Out of Character* i forhold til i Markusevangeliet, eftersom han i langt højere grad er vidende om sin guddommelige identitet og mission. Det betyder bl.a., at han ikke kan fristes (fristelserne i ørkenen og i Getsemane have er fraværende), at han ikke kan trues (Jesus udleverer sig selv til myndighederne; Judaskysset savnes), og at Jesus dør med et sejrskråb på læben ("Det er fuldbragt," Joh 19,30), frem for det anderledes fortabte "Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig" i Mark 15,34. For Johannes er Jesus Gud selv i menneskelig skikkelse, og hans Jesusfortælling omformes ud fra dette perspektiv. Perspektivet kommer tydeligt til udtryk i evangeliets prolog (Joh 1,1-18), som hævder, at Jesus er Ordet, som Gud skabte verden med, og som selv var Gud. Dermed er Jesusfortællingen også blevet forlænget yderligere. Hvor Matthæus og Lukas forlængede med fødselsberetningerne, rykkes Jesushistorien i den johannæiske *prequel* helt tilbage til skabelsen.

Fanfiktion i De Nytestamentlige Apokryfer

Det er ikke blot i Det Nye Testamente, vi kan følge Jesusfortællingens udvikling i de første århundreder af kristendommens historie. De fleste fortællinger kom slet ikke med i kanon. Det er dem, vi i mangel af en bedre betegnelse samler under det traditionelle navn Nytestamentlige Apokryfer, dvs. de skjulte eller hemmelige skrifter (se Fatum m.fl. 2008). I løbet af det 2. og 3. årh. e. Kr. voksede denne mængde af Jesusfortællinger støt. I det følgende kan der kun blive plads til at nævne nogle eksempler.

Ligesom de nyttestamentlige evangelier indeholder *prequels*, kommer der nu flere til. *Esajas' Himmelfart* (2. årh.) beretter om, hvordan den gammeltestamentlige profet Esajas stiger til himmels og skuer Jesus før dennes rejse til jorden. Der er noget *uberfic* over denne overflytning af Jesus til et nyt sted. Skriftet søger desuden at komme de læsere i møde, der søger svar på, hvordan den guddommelige Jesus kunne blive menneske. Det sker i form af en *missing scene*, der beskriver Jesu gradvise forvandling under sin rejse ned gennem de syv himle. Et andet hul i de tidligere Jesusfortællinger udfyldes af barndomsevangelierne; for hvad skete der egentlig med Jesus, fra han blev født, til han optrådte med de ældste som 12-årig i templet? Få svaret i *Thomas' Barndomsevangelium* (2.-4. årh.). Og hvad med Jesu mor Maria? Hvordan gik det til med hendes fødsel og barndom? Det søger *Jakobs Forevangelium* (2. årh.) at svare på. Her reduceres Jesus i en vis grad til biperson (*Point of View*), og fortællingen indskrives med Mariafiguren et særligt kysk og fromt kvindeideal i Jesusfortællingen. Som i aktuel fanfiktion bruges gendigtningen til at give stemme til bestemte fortolkninger af de bagvedliggende fortællinger.

Senere i Jesu virkes forløb optræder en *Crossover* i form af en brevveksling mellem Jesus og kong Abgar af Edessa, en person, som ikke nævnes i Det Nye Testamente (*Abgar og Jesus*, 3. årh.). To fortælleuniverser befrugter hinanden. Og bevæger vi os frem til Jesu lidelse og opstandelse, står apokryferne i kø. Det nyligt offentliggjorte *Judasevangelium* (2. årh.) er en samtale mellem Jesus og Judas i ugen op til de fatale påskebegivenheder. Tilsyneladende er Judas den discipel, der bedst forstår Jesus, og han er dermed ganske *Out of Character* i forhold til den nyttestamentlige Judas. Skriftet er skrevet i et såkaldt gnostisk-

kristent miljø, hvor man forholdt sig skeptisk til de kristendomsformer, der holdt de nytestamentlige evangelier for autoritative. Ved at skrive et stykke *Alternative Universe*, der forudsætter, men omvender historien om Judas som forræder, opnår forfatteren på en ganske interessant måde at positionere sin egen form for kristendom. Nutidens fanfiktion bliver i øvrigt også ofte brugt af minoritetsgrupper som en form for kulturkritik. I 2001 udgav Alice Randall romanen *The Wind Done Gone*, der genfortæller *Borte med Blæsten* fra slavernes synsvinkel. Forfatteren til Judasevangeliet er også en slags ”tekstuel krybskytte” (Jenkins 1992), der går på jagt i magthavernes territorium for at bringe bytte hjem til sin egen subkultur.

Går vi yderligere frem i Jesu passionshistorie, møder vi endnu en *missing scene* i *Petersevangeliet* (2. årh.). Det drejer sig om selve opstandelsen, som de nytestamentlige evangelier ikke havde beskrevet i detaljer, men kun omtalt. Enkelte steder i Petersevangeliet eksperimenteres der desuden med en slags *Self-Insertion*, idet der optræder en jeg-fortæller, der skal forestille at være apostlen Peter.

Efter opstandelsen møder vi i nogle af de nytestamentlige evangelier som nævnt beretningerne om Jesu tilsynkomst for disciplene og hans sidste belæringer. I det 2. og 3. årh. bliver der trangt på denne plads i fortællingen. Jesu sidste belæring betragtes som den vigtigste, og der opstår derfor en mængde såkaldte opstandelsesdialoger mellem Jesus og disciplene (fx *Apostlenes Brev*, *Jakobsapokryfen*, *Johannesapokryfen*, *Mariaevangeliet*, *Peters Åbenbaring* og *Pistis Sofia*). Heri taler Jesus på en måde, der understøtter nye gnostiske eller anti-gnostiske kristendomsformers forståelse af ham. Som i aktuel fanfiktion lægger nye fortællinger stemme til kulturel, social og religiøs kritik eller identifikation ved at pode sig ind på det autoritative fortælleunivers.

Fortsættelse følger ... i undervisningen?

Der er en flydende grænse mellem de ovennævnte apokryfe historier om Jesus og de senere Jesusfortællinger, som vi fx kan møde i middelalderens populære *Gyldne Legende* eller Selma Lagerlöfs *Kristuslegender*. I en vis forstand er *Jesus og Josefina* og Mel Gibsons *The Passion of the Christ*

også apokryfer. For Jesusfortællingen bliver ved med at udvikle sig, så længe nye læsere kan genkende sig selv i den. Sammenligningen med fanfiktion er i denne forbindelse en ny metode til at anskueliggøre både de bibelske fortællingers tilblivelsesproces og den måde, fortællingerne fortsat virker på. Og jeg mener, metoden er brugbar i (evt. tværfaglig) undervisningssammenhæng på forskellige niveauer. På universitetet har jeg for nylig undervist i fænomenet *Genskrevet Skrift* i antik jødedom og kristendom, hvor vi inddrog teoretiske indsigter fra aktuel forskning i fanfiktion. Men undervisningen bestod også af et *creative writing*-modul, hvor de studerende selv forsøgte sig som forfattere af fanfiktion skrevet over de bibelske fortællinger. De studerendes egne stykker blev dernæst analyseret litterært, ideologisk og teologisk og sammenlignet med de antikke eksempler på genfortælling: Hvad er lagt til, og hvad er taget ud? Hvordan har personerne forandret sig i de nye versioner? Med hvilket formål genfortælles Jesushistorien? osv. Fanfiktion i teori og praksis kan således understøtte forståelsen af, hvad det er, der driver de fortsatte knopskydninger på det bibelske fortælletræ: Mangler vi ikke en bedre forklaring på, hvorfor Eva spiste af træet? Og hvad sagde Sara mon, da Abraham ville til at ofre deres søn? Havde Jesus en kæreste? Og hvordan endte det egentlig med Jesus og Judas? Blev de forsonet? Fortsættelse følger ...

Litteratur

- Christiansen, Jørgen Ledet og Helge Kjær Nielsen (udg.), *Nytestamentlige Apokryfer*. Det Danske Bibelselskab 2002.
- Fatum, Lone, Geert Hallböck og Jesper Tang Nielsen, *Den hemmelige Jesus*. Alfa 2008.
- Hellekson, Karen og Kristina Busse (red.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. McFarland & Co. Jefferson, NC 2006.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. New York 1992.
- Klauck, Hans Josef, *Apocryphal Gospels: An Introduction*. T&T Clark International. London 2003.
- Pugh, Sheenagh. *The Democratic Genre: Fan Fiction in Literary Context*. Seren. Bridgend 2005.

Randall, Alice, *The Wind Done Gone*. Houghton Mifflin. New York 2001.

Websteder

<http://www.fanfiction.net> (set 010310).

Wikipedia, »List of Fan Fiction Terms« (http://en.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction_terminology) (set 010310)).

Frihed eller slaveri: Miltons *Paradise Lost* som fantasy

Af Marianne Børch, professor,
Institut for litteratur, kultur og medier, Syddansk Universitet

Historien om Adam og Eva, der bliver fordrevet fra Edens Have, gengivet som et 400 sider langt epos på urimede vers – og med det formål at afklare de religiøse og sociale principper, der bør styre et samfund. Det er John Miltons *Paradise Lost* fra 1667, og blandingen af teologi og politik synes at ligge langt fra fantasygenrens normale gebet. Men ser man nærmere efter, viser det sig at *Paradise Lost* er den ultimative *fantasy* i den forstand, at den handler om helt andre væsener et helt andet sted i en helt anden tid; og dog viser den, hvem vi selv er.

Fantasy: Bogstaveligt og symbolsk

Fantasy giver den letteste adgang til de sværeste spørgsmål for det bredest mulige publikum. På den ene side er fantasy enkel og lettilgængelig, for den fortæller om folk, der handler i forhold til mægtige kriser eller ambitioner. På den anden side udgør fantasy det imaginære rum, hvor menneskets dybeste og mest komplicerede spørgsmål kan tages op, gennembearbejdes og besvares under problematiserende vilkår, for hvad er det, der motiverer heltens handling eller ambition, og hvad vælger helten i en krise? Og det er helte, vi har med at gøre, for i fantasy er småting og halvhjertede mennesker ligegyldige: I fantasy er der ingen gastronomiske raffinementer, sidste mode, problemer med overvægt eller arbejdspladsens smålige konflikter. Tværtimod: Hvis fx mad overhovedet omtales, betegner det en krise i evnen til at gennemføre en mission: helte spiser ikke for sjov, men for at indtage nødvendig næring (Frodo spiser

funktionelt, Sam Gamwise af lyst; idealisten Don Quixote er mager, Sancho er rund).

En anden måde at sige dette på er, at i fantasy er alt, både hændelser og egenskaber, symbolsk: Det er, hvad det er, og viser på samme tid noget om det, det knytter sig til. Som typisk fantasy kan man nævne middelalderens ridderromaner (det gælder også i nutiden: de fleste computerspil er – via Tolkien – skåret over ridderromanens læst): Den unge ridder drager ud, bort fra hjemmets tryghed ud i farligt terræn, og hvad han møder dér ude, lærer ham det, der skal til, for at han bliver en moden, ansvarsfuld kriger: Dragen, saraceneren, eneboer-munken, den fristende kvinde, den nødstedte jomfru, alle er de prøvelser eller vejledere på fuldkommengørelsens vej.

Landskabet er ligeledes symbolsk, idet skovens eller vildnissets ufremkommelighed bogstaveliggør manglen på overblik, når man forlader sit kendte gebet, såvel som nødvendigheden af konstant årvågenhed i vildnissets mørke: Faren kan komme ud af den næste busk, rundt om det næste hjørne, så 'Vær beredt'. Handlingen danner et mønster som en margueritblomst, hvor midten er hjemmet; ridderen bevæger sig ud og hjem igen i en fortsat række prøvelser, som sikrer hjemmet, men også hviler på hjemmets stabilitet.

Enkeltheden i fantasy beror på, at genren er konsekvent. Dens virkelighed vil indeholde elementer ud over det, der er muligt i læserens verden, men så længe dens egne regler følges, accepterer læseren det blankt og hjemmevant. Fantasys frihed forudsætter med andre ord en rigoristisk ordentlighed. Gulliver's Lilleputter indgår i realistisk samspil med hovedpersonen, og selvfølgelig kan Harry Potter flyve på en kost og suges tilbage i fortiden af en bog.

Den fantastiske fortælling er desuden bogstavelig. Det er forklaringen på dens evne til at fængsle på det elementært fortællende plan og samtidig række ud over det overfladiske og ind i menneskets mest indtrængende spørgsmål: Dens symbolik er indeholdt i det konkrete. Mad betyder næring. Skov betyder fare, mangel på overblik og dermed nødvendig årvågenhed, osv. Når ridderen bevæger sig gennem landskabet, omsætter det den følelse eller det persontræk, der har sendt ham af sted. Fortællingen er således bogstavelig, men alt i den angiver samtidig

sin betydning. Den angiver værdier, som er statiske og latente, og dog sker det alene gennem ydre handling.

Ikke blot er fantasyfortællingen en fortællende udvendig-gørelse af heltens mod, længsler og behov; den signalerer også heltens særlige betydning – det, der gør at han er 'min' helt, eller mig selv som jeg drømmer om at være – ved at udstyre ham med særlige evner, som rækker ud over det, vi selv erfarer som muligt. I vores verden kan mennesker ikke flyve, men i fantasy kan kærligheden give vinger (sml. ”*fly on the wings of love*”); spejlbilleder kan røbe den spejledes sande natur, som ikke nødvendigvis er genkendelig for det blotte øje; og personer kan tilbagelægge enorme afstande i tid og sted i drømme, gennem ormehuller, eller med tidsmaskiner, der bringer nutidsmennesker i kontakt med fortiden, med deres barnlige 'jeg' eller med '*aliens*'.

Enkelte af disse fremmedartede væsener kan også bevæge sig ind i vores og heltens egen verden, for ud over den handlekraftige helt, rummer fantasy også troldmænd og beslægtede figurer som Arthur-sagaens Merlin, Harry Potters troldmandssamfund, Terry Pratchetts mere eller mindre velfungerende troldmænd ved Unseen University i *Discworld*-serien, og eventyrenes mange fe-gudmødre og hekse. Disse skikkelser bygger bro mellem den genkendelige og den fantastiske virkelighed. Men fungerer også tit som en slags intern repræsentant for den skrivende troldmand, for hvem alt er muligt: I ordenes verden er en hest, en pegasus, en kentaur og en enhjørning lige virkelige, og derfor kan de mødes i 'Fantasia.'

Verdensbilledet: Jord eller sol i centrum

Da Milton skrev, var det bestemt ikke fantasy eller ridderroman, han havde i tankerne. Som epos fremviser *Paradise Lost* alle de grandiose virkemidler, vi forbinder med den klassiske norm. Vi møder den vrede helt og de mægtige slag, og stilen er højstemt, som det passer sig for den muse, der taler gennem digteren. Endvidere fremhæves den overvældende betydning af fortællingens centrale konflikt for læserne – det sker både gennem fortællerstemmen og gennem handlingens guder og halvguder.

Men Miltons epos har også utypiske sider. Han forkaster ikke de

episke konventioner; tværtimod følger han genrens regelsæt så konsekvent og dristigt, at det ender med at give konventionerne helt ny mening og at afdække spændinger og brudflader i både konventioner og emne.

Og spændinger er der nok af i Miltons samtid. Miltons tid oplevede, hvad der nok er historiens mest radikale og omfattende paradigmeskift, hvor middelalderens verdensbillede definitivt afløses af Oplysningstiden. Mennesket 'opdages' som individ med ret til at styre sin egen skæbne; det udforsker og handler med sin verden og sig selv, idet de unge videnskaber og kolonierobringer bekræfter menneskets magt over tingene og dets nyfundne tro på det, der bliver Oplysningens mantra: 'fremskridtet.'

Samtidig med at mennesket erobrer denne centrale rolle, må det dog opgive sin centrale placering som det fysiske midtpunkt for universet og Guds bevågenhed: Accepten af et solcenteret univers gør jordkloden til blot en blandt mange planeter, og samtidig åbnes mulighed for andre solsystemer og andre skabninger i det univers, der nu opleves som uendeligt. Det moderne menneske er både magtfuldt og marginalt.

Republik eller kongedømme

Miltons fortælling om Syndefaldet handler om menneskets forhold til Gud og dets plads i universet, som dette blev fastlagt ved Syndefaldet. Men den refererer også til samtiden, for Milton arbejdede for en politisk revolution, der var mindst lige så radikal som det ændrede verdensbillede: Han var overbevist om, at Cromwells unge republik var begyndelsen på et jordisk tusindårsrige. Men revolutionen fejlede: Ingen magtede friheden, og republikkens beslutningstagere endte med at invitere den afsatte konges søn tilbage på tronen. I Miltons øjne måtte monarkiets genindførelse skyldes en grundlæggende brist i menneskets natur, som måske er selve essensen i Syndefaldet: Mennesket evner ikke at realisere sin frihed. Og menneskets frihed er for Milton selve dets adelsmærke, det der gør det til Guds billede (*Christian Doctrine*, Preface). Syndefaldet er her og nu, en forbuden frugt, som hver enkelt burde have evnet at forsage. *Paradise Lost* beskriver Miltons frustration over de spildte chancer og hans forsøg på at forstå årsagen.

Gud som episk figur

Miltons ærinde er altså at forklare to tilsyneladende uforenelige størrelser: Gud har skabt mennesket som frit; men menneskelivet er ét konstant forræderi mod denne frihed. Friheden er så let at aflægge: Det sker gennem vaner og rutiner, manglende vilje til nytænkning eller blot evnen til at vælge det gamle på altid velovervejede præmisser. Intetsteds ser Milton denne tragiske vanebundethed så tydeligt som i sin egen samtid, og han lader menneskets første fravalg af frihed i *Paradise Lost* spejle og på forhånd forklare republikkens sammenbrud på Miltons egen tid.

Valget af den episke genre var givet med emnets betydning for den engelske nation. Men naturligvis skævvrides genren af Miltons emne og værdisæt. Et klassisk epos er verdsligt, endda hedensk, i sin tilgang og skildrer historiske konflikter mellem menneskelige aktører, og de følelser og kræfter, der er i spil, har menneskeligt sigte og forklaringsværdi. Miltons scenarie er en verden, der står uden for historien, og dens perfektion gør den også diametralt modsat vores. Selv hovedpersonerne er ikke-mennesker: Gud, Satan, Synd, Død, engle og djævl, og mennesker uden synd, hvis katastrofale valg skal gøres plausibelt ud fra deres fuldkomne renhed.

Gud var nok det største problem: Mens et epos altid omfatter guder, halvguder og gudeætlinge i sit persongalleri, advarede samtidens smagsdommere mod at lade den kristne Gud optræde i et episk digt; og dertil kommer, at et billede af Gud – selv om det så kun var et sprogligt billede – forekom de billedstormende puritanere suspekt. Milton erklærer da også, at forestillingen om en menneskelignende Gud er temmelig klodset og uværdig (*Christian Doctrine*, I, 2). På den anden side har Gud jo selv valgt at fremstå på denne måde i Skriften, sandsynligvis som en indrømmelse overfor menneskets begrænsede fatteevne. Derudover kan en genfortælling af Syndefaldet dårligt undgå at lade Gud optræde direkte. Miltons forlæg var jo Bibelen, som han ikke bare kunne lave om på – han kunne udfylde huller, men han kunne ikke udelade eller forvanske, hvad Gud havde valgt at åbenbare. Og Bibelen redegør netop for menneskets dårskab gennem en fortælling, og ikke analytisk eller konstaterende. Syndefaldets usandsynligt komplekse sammenkædning mellem synd, viden, seksualitet og selv-erkendelse når os i form af en

fortælling så enkel, at det kan sammenfattes i én sætning: Gud indgår en pagt med Adam og Eva, der dog falder for fristelsen til at bryde den og følgelig straffes. Dette forlæg er bindende mht. til skildringen af Gud, men den enkle fortællende form gør den agerende Gud endnu mere problematisk. Den gode fortælling tager udgangspunkt i personer, der handler, og ligesom sproget ikke skelner mellem hestens og enhjørningens virkelighed, eksisterer en fortællings personer på samme plan, hvad enten disse personer hedder Klodshans, Churchill, Flipper, E.T., Harry Potter – eller Gud. Faren for nedtoning af Guds 'anderledeshed' i en fortælling er således åbenlys, men både Bibel og epos vil en fortælling. Og hvis Gud i denne sammenhæng nøjedes med at svæve over vandene og operere gennem udsendinge, mens Satan og syndere selv kom til orde, ville synden simpelt hen risikere at stå for stærkt. Gud skal altså med!

Helten og kongen

Et andet problem er helten: Achilleus er den helt, hvis vrede gudinden besynger i *Iliaden*, men i *Paradise Lost* er den vrede episke helt Satan, og ligesom i *Iliaden* begynder *Paradise Lost* på konflikten højdepunkt med Satans rasen mod fjenden. Det er med andre ord den onde selv, der er digtets helt i traditionel forstand – urokkelig, dristig og begavet reflekterende over egne valg. Den gode helt er til gengæld ikke let at få øje på. Måske er det Guds-Sønnen, der tilbyder at undgælde for verdens synd, men han fylder ikke meget i digtet. Måske er det snarere Adam og Eva, der ender med resigneret at drage ud i den faldne verden vejledt af tro, håb og kærlighed. Den, der kan indrømme sine fejl og begynde forfra, er Miltons sande helt, men er svær at give episk statur.

Endnu en drastisk omfortolkning af episke træk sker gennem Miltons skildring af den sejrende Gud som konge, hvilket både epos og Bibel kræver. Det lykkes Milton at gøre Gud til Kongernes Konge og samtidig undergrave kongedømmets autoritet. Som nævnt hadede Milton monarkiet som sindbillede på menneskets undertrykkelse: Mennesket er frit, og selv når det delegerer sin myndighed til en fælles leder, er denne ansvarlig overfor folket. Altså lader han Guds Søn sige, at hele den hierarkiske lagdeling i virkeligheden er en populariserende

omskrivning: Universet er faktisk fladt som en pandekage, summen af frie væseners valg, og det guddommelige består i, at alle disse valg på den sidste dag tilsammen vil indoptages i én kosmisk guddomsdannelse: Guds sande eksistens opfyldes, når alle frit vælger det samme gode og *'God will be all in all'* (jf. Paulus' 1. Korintherbrev 15,28). Summen af mangfoldigheden og flerdimensionaliteten er altets enhed: En mystisk, fantastisk Gudsforestilling.

Hele vejen igennem leger Milton med dette spil mellem den nødvendige repræsentation og den virkelighed, der indspændes i den og banker den ud af facon. Den episke virkelighed er traditionelt gengivet, men udgør i Miltons univers en fantaserende fremstilling af hans egne værdier, der implicit undergraver den episke kodeks. Resultatet af koblingen mellem episk form og Bibelens pan-kosmiske fortælling om menneskets tilblivelse, bestemmelse og fald bliver dermed til fantasy: en fortælling om en mærkelig verden fuld af mærkelige væsener, der lærer os om verden og os selv; og det er netop værkets karakter af fantasy, der gør det muligt for den moderne læser at orientere sig og hurtigt føle sig hjemme i Miltons storladne epos.

Milton omkoder altså de givne normer for et epos, så det episk 'historiske' bliver til fantasy-repræsentationer: Helten bliver 'helten' (dvs. han er en helt, men ikke på vores præmisser), og billedet af kongeguden er kun Gud i overført betydning. Jeg vil nu vise, hvordan denne omkodning ikke blot gør op med hedenske og krigeriske værdier ved at gøre dem metaforiske; den bygger også bro mellem to verdensbilleder: En verden, hvor solen er centrum (heliocentrisk), og mennesket derfor er marginalt, fremstår som resultat af Syndefaldets forskydning af menneskets oprindelige rolle i en verden med jorden som centrum (geocentrisk).

Verdensbilledet i sproget

Miltons værk udviser samtlige de træk, der ovenfor er beskrevet som typiske for fantasy. *Paradise Lost* er ingen ridderroman, men ridderromanens før-rationalistiske univers med dens perfekte orden, hvor mennesket er i centrum, svarer nøjagtigt til den paradisiske orden, Gud skabte før Syndefaldet. Man kan altså sige, at verden før Syndefaldet i

filosofisk forstand er ptolemæisk (med jorden og mennesket i centrum), mens den efter Faldet bliver kopernikansk (mennesket skubbes ud i universets periferi)!

Og fantasy er med sit menneskelige fokus ptolemæisk i nøjagtig samme forstand. Miltons verdensorden – dvs. Edens perfekt geocentriske orden med det ikke-faldne menneske i centrum – svarer dermed til den fantastiske fortællings orden.

Milton var ikke et øjeblik i tvivl om, at Kopernikus' heliocentriske verdensbillede var korrekt – det lader han to gange Ærkeenglen Rafael antyde overfor Adam og Eva. Alligevel udspiller handlingen i *Paradise Lost* sig i et ptolemæisk univers. Dette er det verdensbillede, der havde været gældende op til Miltons tid, og det har en stærk appel, selv når det relegeres til status af fantasy, idet det udtrykker menneskets typiske oplevelse af at være alttings centrum og reference. Når verden forstås ud fra mennesket, bliver den let læselig i samme forstand som fantasy: det konkrete afgiver uden videre sin betydning. I det ptolemæiske univers har retninger og placeringer absolut værdi og moralsk valør: Himlen/det gode er oppe, Helvede/det onde er nede, og Jorden er i centrum midt imellem disse, hvor den hænger ned fra Himlen i en tynd tråd (det kræver altså en indsats at komme derop), og svæver oven over Helvede, som er let at nå, for ikke blot falder man jo nedad, men efter Syndefaldet bygger Satans håndlangere også en bred dæmning fra jord til helvede.

Kropsholdning er lige så let læselig: I Edens Have viser menneskets ædelhed sig ved, at det står oprejst, for med denne ranke holdning har mennesket 'overblik' og kan ydermere se op til Gud, så dets moralske retsind er givet: Vi forbinder stadig det ranke og oprejste med det gode eller netop 'rette', som i udtrykkene 'med oprejst pande' 'retfærdig', 'retlinet' osv., og på Miltons engelsk er forbindelsen endnu tydeligere. Adam og Eva står 'Godlike erect' (IV, 289), hvilket betegner deres 'rectitude', 'righteousness,' eller 'straightness'; de står oprejst i kraft af det gode.

Syndefaldet består ifølge denne logik i at forlade sin oprejsthed og dele den horisontale stilling med dyrene, som er god for dem, men et fald for mennesket. Da Eva fristes af slangen (et uskyldigt væsen, der bliver moralsk krybende i det øjeblik, Satan, som burde være oprejst, besætter det), gør dens argumenter for at spise frugten hende 'incluable to eat'

(IX, 747), hvilket fint gengives af det danske 'tilbøjelig til at spise', for begyndelsen til hendes fald anskueliggøres ved, at hun begynder at læne eller bøje sig mod slangen og således delvist forlader sin oprejste holdning. Satan skabes oprindeligt som den allerhøjeste engel, lysbæreren Lucifer, men som 'falden engel' ligger han nedstyrtet og udstrakt på maven i det mørke helvede. Da han handler for at ændre på dette, sker hans fysiske bevægelse i overensstemmelse med en indre bevægelse ('emotion' svarer til 'motion'), som det fremgår af Guds beskrivelse: "seest thou what rage / Transports our Adversary' (III, 80-1), som om Satans raseri helt konkret transporterer ham mod jorden som en anden raketmotor. Under besøget på jorden betegnes Satans fordærvelse gennem hans fysiske holdning: Han skeler og 'ser skævt' til Guds skabninger, når han 'with jealous leer malign / Eyed them askance' (IV, 503-4); den rette vinkel er den retsindige vinkel, mens skæve vinkler netop viser, at Satans er en svindler ('crooked', 'a crook'), ikke redelig ('straight'). Da Adam og Eva er 'faldet' for fristelsen – Syndefaldet – kaster de sig i angerfuld erkendelse af deres synd fladt ned på jorden. Gud får dem nådigt på benene igen, men fra nu af er deres opgave i verden med slid og møje at se, om de kan genskabe forbindelsen mellem den fysiske og moralske oprejsthed og således opnå gen-op-stand-else. Paradis udslettes med menneskets fordrivelse og kan fra nu af kun genskabes, hvis det lykkes individet at omsætte fantasiens håbefulde forestilling om det 'rette' til handling ved i frihed faktisk at gøre det 'rette'. En anden måde at sige dette på er, at individets frelse indtræffer, når den fysiske position igen svarer til menneskets moralske oprejsthed. Frelse er, når tegn og betydning er ét, og i vores verden er dette kun muligt i fantasy.

Miltons fantasy er altså en konkretisering af en Guds-orden, som gik tabt med Syndefaldet (og implicit hver gang individet synder), og som nu kun lever i vores fantasi, det sted, hvor vi må tro og håbe på og fantasere om det fuldkomne. Milton var radikal og progressiv, men der er alligevel et pudsigt sammenfald mellem tabet af Paradis og tabet af det gamle verdensbillede: Oplysningstidens rationelle verdensbillede giver hverken plads for Gud, fantasi, tro, kærlighed eller litteratur, og disse overlever kun i en imaginær virkelighed, hvor de dog vækkes til live hver gang, vi læser. Men pudsigt nok også hver gang, vi taler. Som tidligere nævnt opererer fantasy med en udvidet virkelighed, som er

mulig i sproget, der kan give mennesker vinger eller skabe fabeldyr. Hertil kommer, at sproget er ordens-skabende, og det eneste en kunstner gør, er at fremhæve og skærpe dette allerede eksisterende potentiale: Når mennesker altid søger efter en mening med tingene, en retning, en orden, sker det helt af sig selv gennem sproget. Selv de, der fornægter, at der er en mening, kan ikke undlade at bekræfte denne hver gang, de åbner munden. Vores sprog befinder sig, ligesom vores forestillingsverden i bredeste forstand, på et før-oplysningstids-stade, og Milton er en mester i at udnytte dette potentiale: Han minder os om, at frelse for læserne i en vis forstand består i at tænke over, hvad det er, vi allerede ved i kraft af vores sprog. Sproget sætter os i forbindelse med et verdensbillede, hvor tro er grundlæggende, og det undergraver vores eget, hvor tro er umulig.

Milton er enestående placeret i en tid, hvor det fysiske univers og historiens gang endnu kunne læses som udtryk for Guds orden og menneskets uorden, men hvor grundlaget for denne læsning definitivt er ved at skride: Mennesket bliver nu frit på en helt ny måde: frit svævende som individ i samspil med andre lige så autonome individer i en verden, hvis fysiske centrum ikke er sammenfaldende med mennesket og hvis historiske virkelighed forstås rent socialt-politisk. Her skaber Milton den verden, Adam og Eva loves ved uddrivelsen: En indre verden, 'A paradise within [them], happier far' (XII, 587) end det Paradis, der definitivt blev udsløttet med Uddrivelsen, men som lever i den verdens- og værdiorden, som sproget og fortællingerne bærer videre gennem den kaotiske virkelighed, og som det frie menneske kan genskabe i form af en 'fantasy', der er den ægte virkelighed, den indre verden, der kan bære mennesket gennem historiens mareridt.

De træk, hvormed Milton forvandlede sit epos til fantasy viser mere generelt, hvordan fantasy er nutidens levende arv fra det verdensbillede, der blev forskudt af de principper for sandhedssøgen og sandhedsopfattelse, der kom til at dominere i moderniteten. Indtil og langt op i sekstenhundredtallet var et holistisk, organisk, antropomorft begribeligt og centreret univers et faktum; ved dets slutning var det blevet fantasy. Og livet i denne meningsgivende virkelighed, der nu blot havde status af fantasy, kan på en måde læses som det uddrevne menneskes eksistens; et meningsløst sted, som dog trods alt giver adgang til et indre paradys, hvori mennesket kan spejle sin søgen efter betydning og orden.

Litteratur

Milton, John, *Paradise Lost*. Ed. Scott Elledge. Norton. New York & London 1993 (heri også uddrag af *Christian Doctrine*).

Appendiks: *Paradise Lost* i gymnasiet?

v/ Anne Marie Lervad Thomsen, lektor, Langkær Gymnasium og HF

John Miltons *Paradise Lost* har ikke i gymnasieordningerne fra 1988 og 2005 været udbredt kernefagligt materiale i gymnasiet. De mange klassiske, bibelske og politiske allusioner i *Paradise Lost* gør ellers tekstuddrag fra værket til oplagt undervisningsmateriale i religion og engelsk. Også tværfagligt byder Milton på mange muligheder.

Bibelen som ”den store kode” (Northrop Frye) i den vestlige litteratur, billedkunsts og idehistories forestillingsverden fornægter sig ikke. Skabelses- og syndefaldsberetningerne fænger dagens gymnasieungdom som grundfortællinger, der kan kaste lys over forholdet mellem individ og samfund, godt og ondt og meget mere. Desværre skamrides skabelses- og syndefaldsberetningerne ofte i undervisning til bogstavelig anvendelse i diskussioner om alt fra anti-darwinisme til abortmodstand.

John Miltons påfaldende moderne måde at kombinere bibelske og verdslige træk på kan appellere til vores tid på en forfriskende måde. Milton undgik i 1660erne den ufrugtbare, bogstavelige overførsel af den bibelske forestillingsverden til politiske og øvrige områder i sin egen samtid.

Miltons gendigtning af de bibelske urfortællinger i sin samtids sprogdragt er en guldgrube af referencer til samtidige politiske, videnskabelige, filosofiske og teologiske forhold (og hans engelsk – eller den danske oversættelse – er ingen uoverkommelig hindring). Elevernes fortrolighed med fantasygenren er et ekstra plus. Klassiske og moderne mytologiske universer er sikre succeser i en gymnasieklasse.

Der er potentiale i *Paradise Lost* for tværfaglighed i mindst tre sammenhænge i gymnasium og HF:

- 1) Almen Studieforbereelse i gymnasiet

- 2) Studieretningerne – i undervisningen og i studieretningsprojektet i 3.g.
- 3) Kultur- og samfundsfagsgruppen bestående af historie, samfundsfag og religion i HF, med henblik på den store skriftlige opgave eller eksamensprojektet.

Et oplagt indholdsvalg er den scene i 2. bog, hvor Satan optræder som menneskets og Guds modstander (II, 630-870, dvs. seks-syv sider). Passagen er kosmologisk anlagt – og på den måde meget direkte kompatibel med fantasygenren. Skildringen af det personificerede onde kan minde om scenen foran Mordors port i kapitlet ”*The Black Gate Opens*” i Ringenes Herre.

En anden indholdsmulighed er ærkeenglenes forbøn/mægling for Adam og Eva hos Gud Fader for at lette dem tilværelsen efter ud drivelsen af Paradis. Den strækker sig over hele 11. bog (ca. 25 sider), men kunne beskæres til en tredjedel. Kapitlet er en overflyvning af livet efter syndefaldet, der i al sin mislykkethed ender i syndfloden, og således også en skildring af de menneskelige grundvilkår.

Religionspædagogisk Forum

2010/1

Udgives af RPF-Religionspædagogisk Forlag

– med støtte fra Undervisningsministeriets tips- og lottomidler
samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter

Redaktion:

Keld Skovmand (ansv.)

Allan Friis Clausen

Søren Holst

Michael Riis

John Rydahl

Lene Therkelsen

© copyright: Bidragyderne og forlaget

ISSN: 1902-8903

Abonnement kan tegnes på: www.rpforum.dk – her kan også købes enkeltnumre

Årsabonnement: kr. 245,- (3 numre)

Studieabonnement: kr. 195,- (3 numre)

Enkeltnumre: kr. 100,- pr. stk.

Alle priser er inkl. moms og abonnementspris er inkl. levering i Danmark

Hjemmeside: www.rpforum.dk

Kontakt: rpforum@rpf.dk

Sats og layout: Religionspædagogisk Center

Tryk: ScandinavianBook

RPF-Religionspædagogisk Forlag

Frederiksberg Allé 10

1820 Frederiksberg C

Telf. 33 24 92 50

RPF
Religionspædagogisk Forlag