



UNIVERSITETET I BERGEN  
DET HISTORISK-FILOSOFISKE FAKULTET

Liv Helene Willumsen

**En narratologisk studie**

**i**

**Regine Normanns forfatterskap**

Dr. philos.-avhandling  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Universitetet i Bergen  
2002



UNIVERSITETET I BERGEN  
DET HISTORISK-FILOSOFISKE FAKULTET

Liv Helene Willumsen

**En narratologisk studie**

**i**

**Regine Normanns forfatterskap**

Dr. philos.-avhandling  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Universitetet i Bergen  
2002

ISBN 82-497-0131-3

Til Terje,  
Tomas og Johannes

## Forord

Jeg har mange å takke når jeg nå setter punktum for min doktorgradsavhandling. Jeg er professor Aase Hiorth Lervik, som arbeidet ved Nordisk Institutt, Universitetet i Tromsø, stor takk skyldig for den inspirasjon og de råd jeg fikk i startfasen. En avhandling om en tidlig kvinnelig forfatter er i Aase Hiorth Lerviks ånd. Lervik anbefalte professor Idar Stegane ved Nordisk Institutt, Universitetet i Bergen, som sin etterfølger. Jeg vil rette en hjertelig takk til Stegane for godt faglig samarbeid over flere år. Jeg har fått nytte godt av Steganes store kunnskapsmengde og brede orientering. Hans faglige innsikt har vært til uvurderlig hjelp under arbeidet. Jeg vil også rette en takk til professor Petter Aaslestad, Nordisk Institutt, Universitetet i Trondheim, for verdifulle råd.

I perioden som doktorgradsstudent har jeg hatt arbeidsplass ved Avdeling for lærerutdanning, Høgskolen i Tromsø. Fra denne institusjonen har jeg mottatt 5 måneders vikarstipend i 1997 og 11 måneders doktorgradsstipend i perioden 1999-2001. Jeg takker for disse midlene, som har vært til stor hjelp for å få avhandlingen ferdig.

Jeg vil takke mine kolleger ved lærerutdanningen i Tromsø, særlig kolleger i norskseksjonen, for hyggelig arbeidsmiljø. En spesiell takk til forsknings- og utviklingsleder Mary Brekke ved Høgskolen i Tromsø for hennes positive holdning.

Til slutt vil jeg takke min mann, Terje, og mine to sønner, Tomas og Johannes, for all den støtte de har gitt meg underveis.

Tromsø, mai 2002

Liv Helene Willumsen

## Innhold

### Del I: Prosjekt, teori, metode

#### Kapittel 1: Prosjektet

- 1.1 Emnet for avhandlingen s. 1
- 1.2 Problemstilling s. 4
- 1.3 Hypotese s. 9
- 1.4 Avhandlingens hovedvekt s. 9
- 1.5 Disposisjon og tekstutvalg s. 11
- 1.6 Avgrensning av stoffmengde og begrunnelse valg av corpus s. 11
- 1.7 Tidligere Regine Normann-forskning s. 13

#### Kapittel 2: Teori

- 2.1 Studiens grunnlagslitteratur s. 15
- 2.2 Genettes narratologiske modell s. 16
- 2.3 Begrepsapparatet s. 21
  - 2.3.1 Rekkefølge s. 21
  - 2.3.2 Hastighet s. 25
  - 2.3.3 Frekvens s. 26
  - 2.3.4 Fokalisering s. 27
  - 2.3.5 Stemme s. 32
  - 2.3.6 Kategoriernes samspill s. 42
  - 2.3.7 Min bruk av termer s. 43

#### Kapittel 3: Metode

- 3.1 Intensjonen s. 44
- 3.2 Hvorfor narratologi? s. 46
- 3.3 To narratologier? s. 51
- 3.4 Fiksjonens råstoff kontra metodiske begrensninger s. 53
- 3.5 Litteraturforskningens fagmessige sannsynliggjøring s. 56

### Del II: Samtidsromaner og fortellinger

#### Kapittel 4: *Krabvaag* (1905)

- 4.1 Handlingsreferat s. 58
- 4.2 Romanens forhistorie s. 59
- 4.3 Resepsjonen s. 60
- 4.4 Litteraturhistorisk plassering s. 70
- 4.5 Innfallsvinkel til analysen s. 71
- 4.6 Autoral fortellerstemme s. 73
  - 4.6.1 Naturen s. 73
  - 4.6.2 Miljøet s. 78
  - 4.6.3 Introduksjon av personer s. 79
  - 4.6.4 Autoral fortellers register s. 80
- 4.7 Den "andre forfatteren" s. 81
- 4.8 Personstemme s. 84
  - 4.8.1 Narrasjonsgrepets funksjon s. 84
  - 4.8.2 Paulina og Øra-Jon s. 86
  - 4.8.3 Bipersoner s. 92
- 4.9 Fokalisering s. 93
  - 4.9.1 Zooming s. 93

4.9.2	Bakgrunnslerret	s. 96
4.9.3	Fokalisering og stemme	s. 99
4.9.4	Speilfokalisering	s. 102
4.10	Rekkefølge	s. 104
4.10.1	Presentasjonsteknikker	s. 104
4.10.2	Metanarrative nivåer	s. 106
4.10.3	Religiøse tekster	s. 109
4.11	Hastighet og frekvens	s. 110
4.12	Dialektal koloritt og andre muntlighetstrekk	s. 113
4.13	To fortellekonvensjoner	s. 116
4.14	Tematikk	s. 117
4.14.1	Kjærlighet	s. 117
4.14.2	Tap, død og grensetilstand	s. 120
4.14.3	Livsløpsdimensjonen	s. 122

#### Kapittel 5: "Bortsat" (1905)

5.1	Handlingsreferat	s. 124
5.2	Resepsjon	s. 124
5.3	Innfallsvinkel til analysen	s. 129
5.4	Autoral forteller og rekkefølge	s. 131
5.5	Distanse mellom fortellerstemme og personstemme	s. 134
5.6	Autoral forteller og eksternt fokalisering	s. 139
5.7	Tradisjonsstoff	s. 145
5.7.1	Regionalt tekstrom – kontekstuell funksjon	s. 145
5.7.2	Tematisk relevans	s. 147
5.8	Autoral fortellers aksenter	s. 150
5.9	Fortellingens normative diskurs	s. 153
5.10	Tematikk	s. 154
5.10.1	Fortellingens tvetydige karakter	s. 154
5.10.2	Tap, atskillelse, savn	s. 155
5.10.3	Gjeninnsettelse av den gode far	s. 155

#### Kapittel 6: *Stængt* (1908)

6.1	Introduksjon	s. 160
6.2	Handlingsreferat	s. 161
6.3	Resepsjon	s. 161
6.4	Litteraturhistorisk plassering	s. 168
6.5	Rekkefølge	s. 170
6.5.1	Presentasjonsteknikker	s. 170
6.5.2	Livshistoriebrokker	s. 174
6.5.3	Sammenheng i tekstens åpne rom	s. 176
6.5.4	Symbolforankring	s. 178
6.5.5	Utopiske forestillinger og prolepser	s. 181
6.5.6	Metadiegetiske narrativer	s. 183
6.6	Hastighet	s. 189
6.6.1	Retardasjon	s. 189
6.6.2	Introverte diskursformer	s. 193
6.7	Frekvens	s. 194
6.8	Stemme	s. 197
6.8.1	Diskursformer	s. 197

6.8.2 Tradisjonsstoff og fri indirekte diskurs	s. 198
6.8.3 Psykonarrasjon	s. 202
6.8.4 Avstand og nærhet	s. 204
6.8.5 Stiltrekk i persondiskursen	s. 205
6.8.6 Dialektal stiltone i fortellerdiskursen	s. 211
6.9 Tematikk	s. 212
6.9.1 Tematiske felt	s. 212
6.9.2 Avstengthet	s. 213
6.9.3 Tap	s. 217
6.9.4 Lengsel og håp	s. 221
6.9.5 Sosiale skillelinjer	s. 221
6.9.6 Fra gammel til ny tid	s. 223

### **Del III: Historisk roman**

#### **Kapittel 7: *Dengang* – (1912)**

7.1 Historiske tilknytningspunkter	s. 226
7.2 Litteraturhistorisk plassering	s. 227
7.3 Handlingsreferat	s. 232
7.4 Resepsjon	s. 233
7.5 Innfallsvinkel til analysen	s. 236
7.6 Rekkefølge	s. 242
7.7 Fasader	s. 246
7.7.1 Hovedpersoner	s. 246
7.7.2 Bipersoner	s. 251
7.7.3 Interiører	s. 254
7.8 Ytre og indre landskaper	s. 257
7.8.1 Autoral fortellerstemme	s. 257
7.8.2 Ekstern fokalisering	s. 259
7.8.3 Intern fokalisering og persondiskurs	s. 260
7.8.4 Kulturhistoriske riss	s. 262
7.9 Grenseoverskridelser	s. 264
7.9.1 Interaksjon	s. 264
7.9.2 Rein-Ellens rituale	s. 265
7.9.3 Trolldomsutøvelse	s. 267
7.10 Sjelens rystelser	s. 271
7.10.1 Tematisk sentrering	s. 271
7.10.2 Tap	s. 271
7.10.3 Kjærlighet	s. 275
7.10.4 Angst	s. 283
7.11 Tematikk	s. 285

### **Del IV: Eventyr**

#### **Kapittel 8: *Eventyr* (1925) og *Nye eventyr* (1927)**

8.1 Nedskrivning	s. 293
8.2 Resepsjonen av <i>Eventyr</i>	s. 296
8.3 Resepsjonen av <i>Nye eventyr</i>	s. 302
8.4 Kunsteventyr eller folkeeventyr?	s. 311
8.5 Eventyr for barn eller for voksne?	s. 322



Kapittel 9: "Havmannens sønn" (1925)

9.1 Innfallsvinkel til analysen	s. 326
9.2 Handlingsreferat	s. 326
9.3 Rekkefølge	s. 327
9.4 Fortellerstemme	s. 331
9.4.1 Fortellerstemmens register	s. 331
9.4.2 Muntlighetstrekk i fortellerstemme	s. 332
9.4.3 Billedspråk	s. 333
9.4.4 Figurenes valører	s. 337
9.5 Fokaliseringsspillet	s. 339
9.6 Persepsjon og kognisjon	s. 345
9.7 Subjektivitet i personstemme	s. 348
9.8 Direkte og indirekte diskurs	s. 351
9.9 Iterasjon og subjektivitet	s. 352
9.10 Muntlighetstrekk i personstemme	s. 354
9.11 Tematikk	s. 355
9.11.1 Forløpselementenes spill	s. 355
9.11.2 Aktører og karakterer	s. 357
9.11.3 Aktantmodellen	s. 359
9.11.4 S-modellen	s. 362
9.11.5 Syklusbasert modell	s. 363
9.11.6 Motivet	s. 364
9.11.7 "Havmannens sønn" og "Agnete og havmanden"	s. 365
9.11.8 "Hjertets aldrig tilfredsstillende Længsel"	s. 366
9.11.9 "Havmannens sønn" og "Andværs-skarven"	s. 368
9.11.10 Grensen – mur eller passasje?	s. 370
9.11.11 Fra plass til rom	s. 371

Kapittel 10: "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" (1925)

10.1 Handlingsreferat	s. 375
10.2 Innfallsvinkel til analysen	s. 375
10.3 Tradisjonsinnhold versus skjønnlitterære grep	s. 378
10.4 Rekkefølge	s. 379
10.5 Hastighet	s. 382
10.6 Fortellerstemme og ekstern fokalisering	s. 384
10.7 Personstemme og intern fokalisering	s. 389
10.8 Tematikk	s. 396
10.8.1 Det ansvarlige barnet	s. 396
10.8.2 Tap av farskjærighet	s. 397
10.8.3 Spillet mot undereventyret	s. 399
10.8.4 Egennytte og uegennytte	s. 401
10.8.5 Narrativitet og erfaring	s. 403

Kapittel 11: "Tredokka" (1926)

11.1 Erindringen	s. 406
11.2 Handlingsreferat	s. 407
11.3 Innfallsvinkel til analysen	s. 408
11.4 Rekkefølge	s. 409
11.5 Hastighet	s. 414
11.6 Frekvens	s. 418

11.7 Fortelleren	s. 422
11.8 Personene	s. 426
11.8.1 Identifikasjon	s. 426
11.8.2 Munken	s. 427
11.8.3 Gutten	s. 428
11.9 Tematikk	s. 431
11.9.1 Aktørene	s. 431
11.9.2 Kunstnerproblematikken	s. 432
11.9.3 Det religiøse aspektet	s. 435
11.9.4 Rommets begrensninger og uendelighet	s. 436

## **Del V: Forfatterskapet**

### Kapittel 12: Sjangerskifte

12.1 Avklaringer	s. 438
12.2 Fra roman til eventyr	s. 439
12.3 Fra realisme til fantastikk	s. 441

### Kapittel 13. Individualstil

13.1 Muntlighetstrekk	s. 451
13.2 Dialektal stiltone	s. 452
13.3 Parataktiske strukturer	s. 456
13.4 Redundans	s. 459
13.5 Aggregering	s. 461
13.6 Tradisjonisme	s. 464
13.7 Nærhet til den menneskelige verden	s. 467
13.8 Antagonisme	s. 468
13.9 Empati og identifikasjon	s. 470
13.10 Homeostase	s. 472
13.11 Generelle stiltrekk	s. 473
13.12 Oppsummering individualstil	s. 478

### Kapittel 14: Tapstematikk

14.1 Temakrets	s. 479
14.2 Livet og eventyret	s. 480

## **Del VI: Avslutning**

### Kapittel 15: Problemstilling – oppsummering og konklusjon

15.1 Fortellerstemme og personstemme	s. 493
15.1.1 Karakteristiske trekk i fortellerstemme	s. 493
15.1.2 Karakteristiske trekk i personstemme	s. 496
15.1.3 Autoral fortellers nærvær i personstemme	s. 498
15.2 Narrative strukturer	s. 499
15.3 Tematikk	s. 503
15.4 Konklusjon problemstilling	s. 505

### Kapittel 16: Hypotese – avsluttende drøfting og konklusjon

16.1 Resepsjonen – Nordlandets Forfatterinde	s. 507
16.2 Litteraturhistorien – heimstaddikter med selvbiografiske trekk	s. 509
16.2.1 Heimstaddikter – en nisjeplassering	s. 509
16.2.2 Heimstaddiktning – innsnevrende og tematisk ufarlig?	s. 511

16.2.3 Folketroens elementer – en utfordrende dimensjon	s. 514
16.2.4 Selvbiografiske trekk	s. 516
16.2.5 Litteraturhistorisk tilnærming kontra tekstimmanens	s. 518
16.3 Konklusjon hypotese	s. 519
Opplysninger og kilder	s. 521
Litteratur	s. 524

# Del I: PROSJEKT, TEORI, METODE

## Kapittel 1: Prosjektet

### 1.1 Emnet for avhandlingen

Emnet for denne avhandlingen er Regine Normanns forfatterskap. Regine Normann (1867-1939) var den første kvinnelige forfatteren fra Nord-Norge som slo gjennom i norsk litterær offentlighet. Normann debuterte med romanen *Krabvaag* i 1905 og ga i perioden 1905-1934 ut 18 bøker. Hennes litterære debut vakte oppmerksomhet, og alle hennes bøker ble behørig omtalt av samtidskritikken. I litteraturhistorien er Normann kategorisert som heimstaddikter, en av dikterne som plasserte Nordland på det litterære kartet etter 1900. Fra begynnelsen av forfatterskapet framheves hennes realistiske nordlandsromaner, fra midtfasen hennes historiske romaner og fra sluttfasen av forfatterskapet hennes samlinger eventyr og sagn.

Regine Normann kan ikke karakteriseres som en "glemt" forfatter i dag i den forstand at hun er utelatt i litteraturhistoriske framstillinger. De aller fleste norske litteraturhistoriske verkene fra 1920-tallet fram til 2002 har gitt denne forfatteren plass. Mest omfattende omtaler finner vi i litteraturhistoriene som kom ut før 1940.<sup>1</sup> Men for allmennheten, også for den litterært interesserte allmennhet, var forfatternavnet Regine Normann mer kjent før andre verdenskrig enn etter. Hun deler dermed skjebne med en rekke heimstaddiktere som hadde sin storhetstid fra 1900 til 1940. For disse synes andre verdenskrig å være blitt et hinder for fortsatt berømmelse. Imidlertid har Regine Normanns forfatterskap på 1990-tallet blitt løftet fram i lyset fra flere hold. De nye kvinnelitteraturhistoriene, både den norske og den nordiske, har gitt Normanns forfatterskap rikelig omtale.<sup>2</sup> For kommende generasjoner har det betydning at Regine Normanns eventyr er anbefalt som pensum i læreplanen for grunnskolen av 1997.<sup>3</sup> Dette bidrar på lengre sikt til å utbre kjennskapet til forfatteren gjennom skolens undervisning.

Det er to årsaker til at jeg har valgt Regine Normanns forfatterskap som emne for avhandlingen. Den første er et ønske om å synliggjøre et forfatterskap som etter min

<sup>1</sup> Av litteraturhistoriene utgitt før andre verdenskrig har Kristian Elsters litteraturhistorie, femte bind og Bull, Paasche og Winsnes' litteraturhistorie, femte og sjette bind, gitt Regine Normann god plass. Etter andre verdenskrig har litteraturhistoriene til Edvard Beyer, Harald og Edvard Beyer, Willy Dahl og Per Thomas Andersen bidratt til at Regine Normann fremdeles er synlig som forfatter. Også Kjell Heggelund m. fl. (red.): *Forfatternes litteraturhistorie* (1980-1981) har omtale av Regine Normann.

<sup>2</sup> I *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 2, (1989) finnes artikler som inkluderer Regine Normann s. 31-39, s. 40-49 og s. 79-86. I *Nordisk kvinnelitteraturhistorie*, bind 3, (1996) er Regine Normann omtalt s. 208-211.

<sup>3</sup> Læreplanverket for grunnskolen av 1997 har Regine Normanns eventyr med som anbefalt pensum for 4. klassetrinn, ved siden av H.C. Andersens eventyr.

oppfatning fortjener oppmerksomhet og forskningsinnsats på grunn av litterær kvalitet. Min interesse for fortelle teori har bidratt til at jeg ser dette forfatterskapet som meget velegnet for en studie med det mål å utforske fortellerens posisjonering og strategier. Den språklige håndteringen av stoffet er særegen i Normanns fortellinger. Framstillingsformen vitner om en forteller som kan turnere fortellingen med eleganse og utnytte dens muligheter til fulle. Strategiene fortelleren benytter seg av, skaper komplekse fortellinger i flere lag, med et tekstlig forløp som er variert og spennende. Fortelleren mestrer ganske enkelt fortellingen som komplisert håndverk. Det er Normanns genuine *fortellemåte* jeg har festet meg ved, og det er den jeg primært vil utforske i denne studien. Regine Normanns forfatterskap har hittil i liten grad vært gjenstand for forskning, til tross for at det representerer et originalt og betydelig innslag i litteraturen skrevet av "den store generasjon" norske forfattere som debuterte like etter 1900.<sup>4</sup> Normann ligner ingen andre forfattere i sin samtid. Hennes fortellerstemme er umiskjennelig - plassert i et leie mellom høystemt poesi og folkelighet, billedskjønnhet og krass realisme, vemodighet og barskhet. Den røsten som møter oss i Normanns verker, er preget av muntlighet og evne til ramme miljøskildringer, samtidig som den er malende i naturskildringer, vår i personportretter - og hele tiden med en sår undertone. Interessen for fortellemåten betinger det valget jeg har gjort av teoretisk og metodisk grunnlag, nemlig narratologi slik den er utformet av Gérard Genette og flere av hans etterfølgere de siste 30 år. Jeg ser en narratologisk innfallsvinkel til tekstanalyse som velegnet i en studie der fortelle tekniske forhold står i sentrum. Men jeg ser også en narratologisk innfallsvinkel som fruktbar for å få fram signifikante tematiske momenter i tekstene. Normanns forfatterskap er ikke bare spennende ut fra framstillingsform, men også ut fra den tematikken som tas opp. Innholdsaspektet er av stor betydning for vurdering av forfatterskapet, og en fullverdig analyse av tekstene må etter mitt syn inkludere en tematisk komponent. Dette momentet vil jeg utdype under drøfting av problemstilling nedenfor.

Den andre årsaken til at jeg har valgt Regine Normanns forfatterskap som emne for avhandlingen, er ønsket om å arbeide med en relativt tidlig kvinnelig forfatter,<sup>5</sup> og på den måten bidra til å bygge ut kvinnelitteraturhistorien som kunnskapsfelt. Min motivasjon her er faghistorisk begrunnet og har sitt utspring i min historiske plassering som litteraturforsker. Som litteraturstuderende på 1970-tallet unngikk jeg ikke å bli påvirket av den sterke interesse

<sup>4</sup> I Danmark brukes i litteraturhistorisk sammenheng uttrykket "den store generasjon" om den bølgen av realistiske prosadiktere som debuterte på slutten av 1800-tallet, se Sven Møller Kristensens studie *Den store generation*, Kbh. [1974]. I Norge kom denne bølgen omtrent samtidig med tilsvarende styrke, med forfattere som Hamsun, Kinck, Tvedt, Egge, Bojer, og noe senere Jølsen, Normann, Duun m. fl.

for kvinnelitteratur som var så sentral dette tiåret. Det å løfte fram kvinnelige forfatterskap av eldre dato var en viktig del av den kvinneforskning som hadde synliggjøring av kvinners innsats på programmet. Derfor er det naturlig for meg å velge en pioner blant kvinnelige forfattere som emne for min doktoravhandling. At Regine Normann i tillegg er den første kvinnelige forfatteren nordfra som skriver seg inn i litteraturhistorien, er av betydning for meg som nordlending og sambygding av Regine Normann. Vi er begge fra Bø i Vesterålen. På 1970-tallet ble det også lagt vekt på det regionale aspektet innenfor litteraturforskning, og jeg er glad for å kunne arbeide med en nordnorsk forfatter. Både som kvinnelig litteraturforsker og som nordnorsk litteraturforsker er det særlig interessant å kunne bidra til at Regine Normanns forfatterskap blir belyst gjennom et forskningsarbeid. Normann bruker den nordlige landsdel som geografisk ramme i de fleste av sine romaner, og klangen av nordnorsk dialekt gir gjenlyd i hennes tekster. For meg fører det til gjenkjennelse av språklige uttrykk og miljøer og gir slik sett en tilleggsgevinst under analysearbeidet. Det faktum at Normann tidlig i forfatterskapet brakte sine spesielle nordlandsromaner inn på den litterære arena, er en god grunn til å beskjeftige seg med hennes verker. At hun så foretok et sjangerskifte i forfatterskapet og for ettertiden er blitt stående som en av de få kunsteventyrforfatterne vi har i Norge, er etter mitt syn en enda bedre grunn til å løfte fram denne forfatteren i dag.

Normanns karriere er interessevekkende ut fra både kvinnepolitisk og regionalt ståsted, men det er forfatterskapets kvalitet som er avgjørende for mitt valg av emne. Jeg ser selve tekstlesningen, det å utforske litterære tekster, som litteraturforskningens viktigste mål. For meg er det Regine Normanns tekster som står i sentrum, og slik jeg ser det, er forfatterskapets kvalitet den eneste legitime grunnen til å velge dette forfatterskapet som forskningsobjekt. Hvis Normanns tekster kvalitativt ikke holder mål som analyseobjekter, vil en dyptpløyende studie være fåfengt. Men jeg er av den oppfatning at nettopp Regine Normann har gitt et lødig tilskudd til vår norske litteratur like etter 1900, og at hennes forfatterskap både med hensyn til narrativ kompleksitet og kvalitet er egnet som corpus for en narratologisk studie.

Ut fra det som er sagt ovenfor, er det klart at mitt valg av emne for avhandlingen hovedsakelig er litteraturteoretisk motivert. Det som står i sentrum i min studie, er en analyse av hvordan den normannske fortelleren framstiller sitt stoff og hva slags tematiske implikasjoner dette gir. Jeg utelukker ikke at et regionalt aspekt ved forfatterskapet kan være gjenstand for studier, men det er ikke noe overordnet mål i denne avhandlingen. Det

---

<sup>5</sup> På 1970-tallet var det forskningsinteresse for kvinnelige forfattere med eldre forfatterskap enn Regine Normanns, blant andre Camilla Collett i Norge og Frederika Bremer i Sverige.

nordnorske vil naturlig komme inn i studien når det gjelder tekstenes framstilling av personer tale, miljøskildringer og forfatterskapets stilpreg. Like fullt er min begrunnelse for valg av Normanns forfatterskap som emne for avhandlingen primært basert på interesse for utforskning av narrative strukturer i fortellende tekster, sekundært på interesse for å synliggjøre eldre kvinnelige forfattere.

## 1.2 Problemstilling

Avhandlingens problemstilling er treleddet:

- a) *Hva er forholdet mellom fortellerstemme og personstemme i Regine Normanns forfatterskap og på hvilken måte er aural fortellerinstans nærværende i personstemme?*
- b) *Hva slags narrative strukturer preger og blir betydningsskapende i forfatterskapet?*
- c) *Hva slags tematikk tas opp i forfatterskapet?*

Begrepet tekst har en svært vid betydning i dag. Jeg bruker i avhandlingen dette begrepet i betydningen skjønnlitterær tekst. Termene litterær tekst og litterært verk brukes synonymt for å betegne fiksjonstekster, jeg foretar ingen distinksjon mellom begrepene tekst og verk.<sup>6</sup> På det foreliggende corpus vil det imidlertid være naturlig å bruke begrepet tekst om eventyrtekster, mens verk og tekst benyttes om hverandre for å betegne romaner.

Jeg har som målsetting å utføre praktisk tekstanalyse knyttet til problemstillingen ovenfor. Analysene er basert på tanken at litterære verk kan betraktes som estetiske enheter, kunstverk som er autonome og som utgjør et særegent erfaringsområde løsrevet fra utenomlitterære forhold. Analysene legger til grunn en tekstimmanent litteraturforståelse, der selve teksten betraktes som forskningsobjekt. Det er det som kommer fram innenfor tekstens egne strukturer, som er gjenstand for analyse.<sup>7</sup> Relasjoner mellom ulike tekstlige nivåer og spill mellom ulike elementer innenfor den avgrensede teksten står i fokus. Problemstillingen favner både et deskriptivt og et tolkende element. En redegjørelse for elementer og relasjoner internt i teksten utgjør første del av hver analyse og danner grunnlaget for den avsluttende tematiske delen. Utredning av narrative strukturer koblet til ulike tekstnivåer befinner seg

<sup>6</sup> Roland Barthes (1973) skiller mellom tekst og verk. Han erstatter verk med tekst bl. a. for å unngå implikasjoner om et skapende diktersubjekt. Barthes tenker seg all betydningsproduserende praksis som "tekstskapende" (Lothe m. fl. 1997, oppslagsord tekst.) Flere forskere, bl. a. Gaasland i sin doktoravhandling (1994:6), påpeker distinksjonen, men han lar ikke betydningsforskjellen få konsekvenser for bruken.

<sup>7</sup> Jeg viser her til Lothe m. fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997), oppslagsord immanent. Dette leksikonet legger moderne narratologi til grunn for sine definisjoner og benytter gjennomgående narratologisk terminologi.

innenfor en strukturalistisk tradisjon. Jeg følger mer spesifikt Genettes narratologiske modell slik den framstilles i hans hovedverk *Narrative Discourse* [”Discours du récit” i *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972], der han som tekstanalytisk redskap utvikler et sett relasjonelle kategorier.<sup>8</sup>

Første ledd i problemstillingen vektlegger fortellerens manifestering i teksten. Genette presiserer at fortellerinstansen er krumtapp i enhver fortellende tekst, og dette synspunktet har internasjonalt ført til faglige diskusjoner. Interessen for fortelleren i episke tekster har de siste årene fått atskillig oppmerksomhet i norsk litteraturvitenskapelig debatt.<sup>9</sup> En utforskning av fortellerinstansens manifesteringer i et spesielt forfatterskap vil også i en slik sammenheng være betydningsfull ved at den kan gi innsikter av mer generell fortelleteoretisk gyldighet. Da jeg er særlig interessert i utforskning av Normanns spesielle fortellerstemme, den måten fortelleren framtrer i teksten på, har jeg valgt å tydeliggjøre dette momentet i problemstillingen. Jeg ønsker å finne ut hva som karakteriserer Normanns forteller og hvordan fortellerinstansen kommer til syne i ulike faser av forfatterskapet. Skillet mellom forteller og forfatter er innarbeidet i moderne litteraturteori, der forfatter betyr opphavsmannen til et litterært verk og forteller betyr det narrative instrument forfatteren bruker til å presentere en oppdiktet prosatekst.<sup>10</sup> Min begrepsbruk følger denne skillelinjen. Å gå inn på forholdet mellom fortellerstemme og personstemme vil innebære å klargjøre disse stemmenes ulike framtredelesform i fortellingen og deres ulike autoritetsområde. Men det vil også bety å gå inn på graden av autoralt fortellernærvær i passasjer der det er slørete grenser mellom fortellerstemme og personstemme, særlig i fri indirekte diskurs. Det vil si at jeg vil utforske grader av distanse mellom fortelleren i teksten og personene. Dessuten vil jeg ta opp spørsmål om tekstens normative utsigelse, hvorvidt normativ refleksjon er integrert i aural diskurs eller setter seg gjennom som en egen påvislig norm.<sup>11</sup>

Andre ledd i problemstillingen vektlegger både det formelt beskrivende og det fortolkende aspektet. Når jeg velger å utvide det rent deskriptive elementet, som Genette kaller

<sup>8</sup> Jeg har benyttet den engelske utgaven fordi min franskkunnskap ikke er tilstrekkelig til å benytte Genettes originalutgave.

<sup>9</sup> Jeg viser her til debatt i Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift, der Jakob Lothe, Ståle Dingstad og Anniken Greve i diverse innlegg 1999-2002 har diskutert fortellerens status i episke tekster. Dessuten Rolf Reitan: ”Der Geist der Erzählung” i *Ekbatana: Festschrift til Peer E. Sørensen* (2000) og Kittangs oversettelse av Wolfgang Kayser: ”Kven fortel romanen?” i *Vinduet* nr. 3. 1998.

<sup>10</sup> Jeg viser her bl. a. til Lothe m. fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*.

<sup>11</sup> Et normativt nivå som kommer fram gjennom diskrepans mellom fortellerstemmen og verkets samlede norm, har tilknytningspunkter til Wayne Booths begrep ”the implied author” i *The Rhetoric of Fiction* (1961:70f.) Dorrit Cohn opererer med et nærliggende begrep, ”the second author”. Slik Cohns begrep utlegges og anvendes i analysen av ”Death in Venice” i *Signposts of Fictionality* (1999:132-149), er det imidlertid knyttet opp mot en konkret språklig analyse i større grad enn hva tilfelle er for Booths term.



tekstens mekanismer, til også å omfatte det betydningsfeltet disse mekanismene åpner for, er det fordi jeg mener begge aspekter hører med i et forskningsarbeid om narrative strukturer i forfatterskapet. Ønsket om å se hvordan tekstene er konstruert, fører naturlig over i en tolkende fase ut fra den saussurske grunnforutsetning. Narrative strukturer i tekst har nøye sammenheng med fortellerens strategier. Fortellerens organisering av teksten i gjenkjennelige mønstre, narrativiteten, står sentralt her.<sup>12</sup> Begrepet narrativitet dekker de kjennetegn ved organiseringen av det tekstlige forløp som markerer teksten som fortelling, til forskjell fra en ikke-fortellende tekst.<sup>13</sup> Jeg ønsker å undersøke hvordan et utvalg tekster i Normanns forfatterskap framtrer med henblikk på narrative strukturer med utgangspunkt i det analytiske apparatet de genetiske kategorier tilbyr. For å unngå analyser der fem narratologiske kategorier anvendes ukritisk og slavisk, har jeg valgt å la de enkelte tekstenes særpreg være avgjørende for aktivisering av analytiske kategorier. Det betyr at for noen tekster har jeg funnet det naturlig å anvende bare et par kategorier under analysen, for andre tekster flere. For det tekstcorpus jeg har valgt, har jeg funnet det interessant å gå inn på kategoriene stemme og fokalisering. Ved å følge disse narrative grepene nøye i samtlige tekster i corpus, gir studien også momenter til flere slutninger av fortelleteoretisk karakter. For en del teksters vedkommende har jeg i tillegg valgt å utforske kategoriene rekkefølge og frekvens.

Når det gjelder forholdet mellom teori og tekst, deler jeg Leif Johan Larsens synspunkt formulert i avhandlingen *Mønsteret og meningen. Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot* om at "den skjønnlitterære teksten så å si inviterer teorien på besøk, for så å yte motstand." (Larsen 2001:9.) Et slikt syn innebærer at det er visse karakteristika ved den enkelte tekst som påkaller forskerens oppmerksomhet og interesse, og at det er disse trekkene man ønsker å følge gjennom analyserende virksomhet. Men det innebærer også at det spenningsforholdet som i fortolkningsakten eksisterer mellom litterær tekst og den anvendte teorien, slett ikke er enkelt og entydig. Når en tekst kan yte motstand mot teori, kan det blant annet bero på at tekstens egne strukturer er mye mer nyanserte enn hva en rigid abstrahert modell har mulighet til å gripe. Det er en fare for at vesentlige trekk ved teksten kan "unnslippe" det teoretiske grepet. En analyse av et litterært verk er et møte mellom fortolkeren og teksten som språklig uttrykk. Min måte å studere narratologiske kategorier i tekstene på, er basert på forståelsen av at et møte mellom litterær tekst og en fundert metode kan være fruktbart når man lar den litterære teksten styre tolkningsprosessen. Men jeg deler ikke Larsens poengtering av at de tekstene som egner seg for narratologisk analyse, må være spesielt vanskelig konstruert. Med referanse til Mykles romaner

<sup>12</sup> Jeg viser her til Jørgen Holmgaards definisjon i Jørgen Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen* (1996:134).

<sup>13</sup> Jfr. Lothe m. fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, oppslagsord narrativitet.

om Ask Burlefot, hevder Larsen at de “er så avanserte med hensyn til narrativ teknikk at de nærmest trygler om en *narratologisk* analyse av den typen Genette tilbyr en metode for.” (Larsen 2001:9, forfatterens utheving.) Min kommentar her er at et stort spekter av tekster er velegnet for produktive analyser med narratologi som utgangspunkt, også tekster der varierende grad av avansert narrativ teknikk er benyttet. Et godt analyseresultat avhenger av en ledig bruk av narratologisk metodologi, et synspunkt Atle Kittang gir til kjenne i artikkelen “Merknader til nokre grunntema i narratologien” (2001). Han framhever at en udogmatisk og fleksibel narratologi “som også er i stand til å problematisera dei omgrepa vi framleis tar for gitt, kan gi oss den beste innsikta – ikkje berre i Forteljinga som antropologisk fenomen, men også i enkeltforteljingane som vi aldri vil slutte å produsere og omgi oss med.” (Kittang 2001:96.) Kittang hevder at et systematisk studium av narratologiske fenomen har litteraturvitenskapelig interesse ved å tilby oss gode instrument til å beskrive og tolke narrative tekster som særegne og individuelle fenomen. Jeg deler en slik vid forståelse av det området som narratologisk metode kan anvendes på, og mener at også fortellinger som er “enkelt” konstruert, kan egne seg som forskningsmateriale ut fra narratologisk metodisk tilnærming. En vid favn i møte med ulike typer fortellende tekster er da også Genettes posisjon i hans arbeider innen fortelle teori, der han hele tiden hevder at både fiktive og ikke-fiktive fortellende tekster er egnet for narratologisk analyse.<sup>14</sup> Regine Normanns tekster befinner seg nok på et middelnivå når det gjelder konstruksjonsmessig vanskelighetsgrad. Det er like fullt et forfatterskap som har mye å tilby når det gjelder innsikt i den store folkelige fortellingen og en muntlighetsnær fortellemåte. På linje med en rekke andre tilsvarende forfatterskap vil Normanns tekster for en litteraturforsker kunne generere produktive fortolkningsmøter med narratologien som grunnlag. Det er min oppfatning at den narratologiske modellen kan benyttes tillempet i anvendt tekstlesning, og at det er mulig å bruke den konstruktivt og fornuftig uten at hele den detaljerte terminologien aktiveres.

Tredje ledd i problemstillingen omfatter tematikken i forfatterskapet. Ut fra det som er sagt ovenfor, ønsker jeg at tekstanalysene skal favne om mer enn narrative strategier. Derfor kompletteres en lesning med vekt på narrativitet med en tematisk lesning. I artikkelen det er referert til ovenfor, legger Kittang vekt på både *beskrivelse* og *tolkning* som vesentlige sider ved narratologi-basert tekstarbeid. Jeg ser det slik at en beskrivende virksomhet, der målet er å formalisere narrativiteten som lingvistisk system, har en klar berettigelse innenfor strukturalismen ut fra det konsistente metodiske rammeverket.<sup>15</sup> Likevel stiller jeg spørsmålsteget ved hvorvidt selve fortellemåten i sin helhet kan fastslås deskriptivt med full objektivitet. Implisitt i

<sup>14</sup> Jfr. *Narrative discourse* [1972], *Narrative Discourse Revisited* [1983], *Fiction & Diction* [1991], 1993.

<sup>15</sup> Charles Ballys lingvistiske stilistikk kan stå som eksempel på en slik retning.

en narratologisk undersøkelse ligger et betydningsaspekt som virker inn på den fortolkende aktiviteten. Enkelte passasjer i teksten vil framtre som tematisk signifikante på grunn av spesielle fortelle tekniske forhold og med det uunngåelig få innvirkning fortolkningsmessig. Jeg mener det er vanskelig for en fortolker å la være å innlemme dette i en analyse selv om det er de formelle strukturer man i utgangspunktet ønsker å konsentrere seg om. Jeg ønsker i analysene å vise at frekvent bruk av visse narrative strukturer virker inn på fortolkningen av tekstens innholdsside.

Jeg forholder meg til tekstene på fortellegrammatisk og semantisk grunnlag. Teori knyttet til fortellingens grammatikk er basis for analysens narratologiske komponent. Den tematiske komponenten er knyttet til hermeneutisk fortolkningsstrategi. Jeg velger altså å la en narratologisk og tematisk analysedel inngå i hver utført tekstanalyse. Dette betyr at jeg ser de to tilnærmingene som forenlige og stiller meg dermed i en forskningsmessig posisjon der det er mulig å syntetisere disse. Det samme gjør Leif Johan Larsen sin avhandling, der han peker på at "...narratologien og hermeneutikken står på ingen måte i motsetning til hverandre. Genette hevder at det dreier seg om komplementære tekstteorier, og fremhever Paul Ricoeurs variant av hermeneutikken som en samarbeidspartner for strukturalismen." (Larsen 2001:10.) Det er skrevet flere andre norske avhandlinger med strukturalistisk eller narratologisk teorigrunnlag. Petter Aaslestad publiserte i 1992 sin avhandling *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, der han på narratologisk grunnlag analyserer 12 romaner. Rolf Gaasland ferdigstilte i 1994 avhandlingen *Stoppesteder. En undersøkelse av komposisjonsprinsipper og lukningsmekanismer i fortellende tekster*, der han analyserer tre tekster ut fra strukturalistisk og nykritisk tilnærming.<sup>16</sup> Selv om disse studiene har noe ulik vektlegging og teoretisk fundering, forener begge et strukturalistisk/narratologisk aspekt og et tolkende aspekt i anvendt analyse. Hos Gaasland finner vi gjennomgående tolkende analyser av tekst-forløp og av plot-forløp. Hos Aaslestad inkorporerer hver romananalyse et tolkende aspekt. Enda tydeligere enn i sin avhandling åpner Aaslestad for tematisk tolkning i sin litteraturteoretiske innføringsbok *Narratologi*. Han påpeker der faren ved en altomfattende glede over narratologiske grep som kan komme til å skygge for "det tematiske i teksten, det litteraturen 'egentlig' utsier." (Aaslestad 1999:9.) Også Asbjørn Aarseth inntar i sin bok *Episke strukturer* [1976] "en mimetisk-strukturalistisk" posisjon i studiet av episk diktning, der han setter opp et hierarkisk forhold mellom narratologi og hermeneutikk ved å la den ene forskningslogisk komme før den

<sup>16</sup> Gaasland analyserer Per Lagerkvists novelle "Hissen som gick ner i helvete", Hans E. Kincks roman *Huldren* og Edgar Allan Poes dikt "The Raven".

andre i tekstlesning.<sup>17</sup> Han ser narratologi som et analytisk redskap for å sikre en forståelse av en teksts struktur “i lys av den tolkningshypotesen som best formår å samle de ulike delbetydningene til et hele.(...) Den mimetiske teorien må oppfattes slik at den gjelder hele verket som total meningsorganisasjon, og ikke isolerte fragmenter som speilbiter for en virkelighet leseren drar kjensel på som sin egen.” (Aarseth 1991:194.) Felles for disse forskerne er at de gjennom anvendt forskning prøver ut nærliggende posisjoner innenfor det strukturalistiske feltet, og at de kobler inn fortolkende elementer i sine analyser.

Jeg velger å behandle den narratologiske og den tematiske komponenten som likeverdige elementer, men la den narratologiske komme først i den endelige analysen. Den narratologiske analysen forbereder den tematiske og syntetiserende delen. Samtidig som de gjensidig påvirker hverandre, er den ene å betrakte som en forlengelse av den andre. Den narratologiske analysen legger ut tematiske tråder som det er mulig å spinne videre på. Slik jeg anvender narratologien, blir den ikke bare et analytisk redskap til å sikre en formell utlegning av teksten. Den blir snarere en begynnende vei til en tematisk fortolkning. Dette synspunktet innebærer at jeg stiller spørsmål ved Genettes insistering på et skille mellom aspektene “thematic” og “rhematic”. Muligens er disse to ikke så bastant uforenlige som han vil ha det til.<sup>18</sup>

### 1.3 Hypotese

Min hypotese er at Regine Normanns forfatterskap bærer fram en allmenn tematikk, nemlig en gjennomgående tapstematikk. Denne tematikken får ulik utforming med hensyn til abstraksjonsgrad i de tre fasene av forfatterskapet jeg undersøker: realistiske romaner, historiske romaner og eventyr. Visse narrative strategier benyttes for å underbygge denne tapstematikken.

### 1.4 Avhandlingens vektlegging

I avhandlingen er hovedvekten lagt på praktisk analysearbeid. Dette betyr ikke at jeg er uinteressert i teoriutvikling eller diskusjon av litteraturvitenskapelig grunnlagsproblematikk.

<sup>17</sup> Jeg benytter utgaven fra 1991. Aarseth knytter an til en rekke teoretiske verker, blant andre Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* [1946], Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* [1948], Gérard Genette: “Discours du récit” [1972] og Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* [1961]. Aarseth analyserer *Njåls saga*, eventyr nedskrevet av Moltke Moe og Knut Liestøl: “Guten som var lova til den vonde” (Hordaland 1880), “Dei tre råda” (Vest-Agder 1910), “Tre gode råd” (Telemark 1878), Bjørnson: “Faderen” (1859) og Hemingway: “Indian Camp” fra *In Our Time* (1925), Vesaas: *Det store spelet* (1934), Hamsun: “Livets røst” fra *Kratskog* (1903).

Men når jeg står overfor et lite utforsket forfatterskap, finner jeg det hensiktsmessig og nødvendig å gå nøye inn i den enkelte tekst for å eksemplifisere og på den måten belegge studien versus problemstillingen. Den faglig baserte sannsynliggjøring innenfor litteraturforskning består etter mitt syn vesentlig av grundig tekstlesning. Viktig å påpeke i den sammenhengen er narratologien som systematisk metode. Heri ligger jo også en vesentlig del av vitenskapeligheten, søke lovmessighet og vise noe som er etterprøvbart.

For en tekstimmanent litterær undersøkelse er det den skjønnlitterære teksten som er undersøkelsens empiriske område. Aaslestad peker på hvordan man ved bruk av Genettes modell isolerer et ledd i den episke ursituasjonen<sup>19</sup>: “Modellen med en giver som konkret sett overrekker en mottaker noe, gir et horisontalt rombilde. I lagdelingsmodellen må vi forestille oss at budskapet har blitt isolert, og skal granskes videre, mens både forfatter- og leserinstanser er lukt vekk fra interessefeltet.” (Aaslestad 1992:23-24.) Jeg mener dette argumentet er en god begrunnelse for at det i en litterær undersøkelse, såvel som i undersøkelser på andre fagområde, er lov til å foreta visse grep for å få klart fram det man ønsker å studere. Da vil man kunne søke etter lovmessighet og mønster og underbygge en påstand ved regelmessige funn. Som vitenskapelig undersøkelse mener jeg en forhåndsbestemt prosedyre vil borge for begrunnelse og etterprøvbarhet. Selv om den subjektive tolkning alltid vil stå sentralt i all litteraturforskning vil en slik metode bibringe et sett av knagger som kan følges i flere tekster samtidig og som kan vise en lovmessighet eller et mønster til slutt. Ut fra min problemstilling bidrar dette til å se gjennomgående trekk i hele forfatterskapet. Ved å gå inn med en forhånds etablert metode kan jeg si noe begrunnet både om fortellerinstansen og om narrative grep i forfatterskapet. Møtet mellom teori og empiri kan gi funn som kan føre til modifisering og videreutvikling av eksisterende teori. Monika Fluderniks to store narratologiske studier fra 1990-tallet er gode eksempler på at grundig empirisk belagte arbeider kan gi grunnlag for ny teoridannelse.<sup>20</sup>

Redegjørelsen for prosjektet begrunner en lese måte der tekstens interne forhold er vektlagt under analysene. Men min avhandling inneholder ikke utelukkende tekstimmanente analyser. Etter å ha utført arbeidet med enkeltanalyser, har jeg valgt å foreta et lengdesnitt i forfatterskapet og se det under ett. Jeg går her inn på hva som kjennetegner Regine Normanns forfatterskap stilistisk, hva slags samlende preg uttrykksmidlene i tekstene gir. I tillegg har jeg

<sup>18</sup> Disse uttrykkene brukes i *Fiction & Diction* [1991] for å betegne Genettes posisjon kontra andre, og mer tematisk orienterte narratologiske retninger.

<sup>19</sup> Uttrykket viser til Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk* 1961:349, Bern, München

<sup>20</sup> De mest omfattende arbeidene til Fludernik på 1990-tallet er *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (1993) og *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Fludernik ser det spesifikke narrative som språklig gjengivelse av bevissthetstilstander og utelater både plot-begrepet og fortellerbegrepet fra sin definisjon av

som ramme rundt tekstanalysene valgt å la hver analyse få en introduksjon der samtidens resepsjon og ettertidens litteraturhistoriske plassering er tatt med. Slik blir tekstene plassert i sitt rette utgangspunkt, med den nærhet og tidskoloritt som den samtidige mottakelsen kan gi og den avstand og klarhet som opplysninger om litteraturhistorisk epokepreg kan gi. Særlig for et i nordnorsk sammenheng relativt tidlig forfatterskap som Regine Normanns bidrar en resepsjonsestetisk og litteraturhistorisk ramme til utdypende forståelse av verkenes historiske framtreddelse. Min metode består altså av en ren tekstimmanent analyse som er plassert i en samtidshistorisk og litteraturhistorisk setting. Disse tilleggene til det tekstinterne ivaretar min interesse for å lese Normanns verker som autonome verk, der fortellemåte og tematikk kommer i søkelyset, samtidig med at forfatterskapet i beskjedne grad perspektiveres i retning av visse utenomtekstlige faktorer.

### **1.5 Disposisjon og tekstutvalg**

Disposisjonen av stoff må ses i sammenheng med min metode. Jeg har valgt å plassere analyser av romanene for seg fordi de har en del sammenbindende sjangertrekk. Det samme gjelder eventyrdiktningen. Avhandlingen deles inn i fem deler. I del I formuleres emnet for prosjektet, problemstillingen og hypotesen. Perspektiver for studien trekkes opp. Dessuten gis en kort innføring i teoretisk og metodisk grunnlag. Del II omfatter analyser av Normanns tre første bøker. I del III analyseres en historisk roman fra forfatterskapets midtfase. Del IV er viet eventyrdiktning. Tre eventyr fra slutfasen i forfatterskapet analyseres. Del V foretar diakrone snitt i forfatterskapet. Emnene sjangerskifte, individualstil og tapstematikk behandles her. Del VI konkluderer og oppsummerer studiens funn. For utfyllende opplysninger om titler, se avsnitt 1.6.

### **1.6 Avgrensning av stoffmengde og begrunnelse for valg av corpus**

Problemstillingen tar opp spørsmål av generell litteraturteoretisk karakter, og kunne vært utgangspunkt for drøfting av et mye større corpus av skjønnlitterære tekster enn det jeg tar for meg her. Når jeg har valgt meg én forfatter for å kunne gå i dybden med hensyn til analyse, er det fordi grundighet er fundamental i narratologien. Jeg har utformet en problemstilling som fordrer nærlesning av tekster for å få fram et rikholdig eksempelmateriale. Narratologien krever at forskeren går ned på minutiøse forhold ved tekster for å kunne underbygge slutninger.

---

narrativitet. Hun inkluderer i sitt empiriske materiale transkriberte tekster, der muntlig framførte fortellinger danner grunnlag for analyse.

Alle Normanns verker blir en for stor stoffmengde å gå gjennom. Som primærtetekster for analyse har jeg derfor foretatt et utvalg av tekster der både roman- og eventyrprosa er inkludert. Konsentrasjon om et begrenset antall tekster muliggjør fordyping og vil forhåpentligvis få fram stofflighet, fylde og detaljrikdom som kan gi et solid grunnlag for konkluderende drøfting. Jeg vurderer mitt corpus som dekkende for vesentlige aspekter ved Normanns forfatterskap.

Utvalget er foretatt ut fra nedslag i tre faser i forfatterskapet. Det består av Normanns tre første bøker, en roman fra midtfasen av forfatterskapet og tre eventyrtekster fra sluttfasen. Debutromanen *Krabvaag* (1905), den lange fortellingen "Bortsat" fra samlingen *Bortsat* (1906) og romanen *Stængt* (1908) representerer begynnerfasen i forfatterskapet og blir vanligvis i litteraturhistorien omtalt som verker med sterkt selvbiografisk tilsnitt. Videre har jeg valgt romanen *Dengang* - (1912), en historisk roman som representerer en midtfase i forfatterskapet, romaner med nordnorsk setting. Denne romanen tilkjenner et mer avstandspreget og nyansert syn på en del problemstillinger enn tekstene fra forfatterskapets første fase. Til slutt har jeg valgt å gå inn i siste delen av Normanns forfatterskap og analysere tre av hennes eventyrtekster, to fra samlingen *Eventyr* (1925), "Havmannens sønn" og "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" og et fra samlingen *Nye eventyr* (1926), "Tredokka". Spranget fra realistiske romaner til fantastikk er verdt å merke seg både sjangerteoretisk, med henblikk på fortellerinstansen i teksten, og tematisk. Ikke minst vil eventyrenes stiliserte form korrespondere med det abstraherte nivået som er ønskelig for å fange opp en sentral tematisk kretsing. Eventyrtekstene er valgt delvis fordi de representerer en tekstlig kompleksitet, delvis fordi de inviterer til dypere tematisk analyse.

Tekstutvalget gir mulighet til grundige nærlesninger av kvalitativt gode tekster. Det gir i tillegg muligheten til å drøfte særtrekk ved de ulike fasene i forfatterskapet og trekke opp sammenhengende linjer. I det corpus jeg har valgt, er sagn fra Normanns to sagnsamlinger 1927 og 1930 ikke tatt med. Grunnen er at disse tekstene i langt større grad enn eventyrtekstene kan betraktes som nedskrevet folketradisjon, med den følge at det er vanskelig å behandle dem som autonome fiksjonstekster skrevet av forfatteren Regine Normann. Jeg mener de er mindre egnet enn romanene og eventyrene til å underbygge hva som særpreger denne forfatterens fiksjon stilistisk og tematisk.

## 1.7 Tidligere Regine Normann-forskning

Det som til nå foreligger av forskning på Regine Normanns forfatterskap, er hovedoppgaver og vitenskapelige artikler.<sup>21</sup> I de første hovedoppgavene om Regine Normann er det biografiske elementet sterkt inne i bildet. Egil Schilvold skrev i 1947 *Regine Normanns liv og diktning*<sup>22</sup>. Ut fra et historisk-biografisk metodesyn knyttes liv og diktning sammen.

Oppgaven er et viktig førstearbeid i Regine Normann-forskningen. Hans Henrik Jensen skrev i 1967 *Oppgjøret med heimstaden. Regine Normanns første romanar*<sup>23</sup>. Hovedoppgaven tar for seg første fase i forfatterskapet og ser Normanns første litterære arbeider som en måte å skrive seg fri fra problematiske forhold i heimbygda. Det er en meget grundig og systematisk oppgave, med verdifullt arbeid lagt ned i kildearbeid, resepsjon og analyse.

Hovedoppgavene som er skrevet etter dette, konsentrerer seg i større grad om folketradisjonelle elementer i Normanns tekster. Det er Normanns sagnsamlinger som i størst grad har vakt interesse og er blitt gjenstand for forskning. Gunvor Hatlestad skrev i 1969 hovedoppgaven *Førestillingar om døden og dei døde hjå Regine Normann og i folkeleg tradisjon*<sup>24</sup>. Hatlestads oppgave har et komparativt siktemål, der Normanns litterære behandling av folketradisjonelle elementer er holdt opp mot innsamlet folketradisjon. Regine Normann er ingen vanlig innsamler av folkeminne. Hennes bruk av folketradisjon finnes enten som elementer i romaner eller som egne samlinger med eventyr og sagn. Men til forskjell fra folkeminnesamlere oppgir hun ikke informanter. Sagnene felles inn i en rammefortelling som er fiktiv. Derfor er det av interesse å vurdere hennes behandling av tradisjonsstoff sammenholdt med tradisjonell folkeminnevitenskap. Hallstein Kristiansen skrev i 1974 *Folketradisjon i Regine Normanns diktning*<sup>25</sup>, der han trekker ut tradisjonsstoff som Normann har brukt om vetter, overnaturlige kunster, varsel, årstider, merkedager, fødsel, bryllup og dagligliv, og jamfører det med annet innsamlet materiale. Han konkluderer med at Normann har vært tro mot tradisjonen, men at hun har sett på seg selv som forteller, ikke som samlar. Kristiansen mener Normanns forfatterskap har stor kildeverdi i en folkloristisk kontekst. Øyvind Sørensen går i sin hovedoppgave fra 1975, *Folketradisjonen i Regine Normanns romaner Dengang - og Eiler Hundevart*<sup>26</sup>, inn på tradisjonselementer i enkeltverk. En ny vinkling til studiet av Normanns eventyr står Anne Lie Kongsrud for. Hun skrev i 1993

<sup>21</sup> Hovedoppgavene er levert innen faget norsk, de fleste ved Universitetet i Oslo.

<sup>22</sup> Hovedoppgave UiO nr. 2242.

<sup>23</sup> Hovedoppgave UiO nr. 2776.

<sup>24</sup> Hovedoppgave UiO.

<sup>25</sup> Hovedoppgave UiT.

<sup>26</sup> Hovedoppgave UiO.



en hovedoppgave med jungiansk tilnærming, *Regine Normanns eventyr: tre eventyr tolket i lys av Carl Gustav Jungs psykologi og Marie-Louise von Frantz' analysemetode*<sup>27</sup>.

Av artikler som er publisert de senere år vil jeg nevne Ragnhild Engelskjøns artikler om Normanns sagn, "Dauinger i nattsol. Regine Normanns fortellinger fra Nordland" og "Jesus som småglunt. To tekster fra Regine Normanns forfatterskap".<sup>28</sup> Begge artiklene tar opp formelle og tematiske trekk ved Normanns sagnsamlinger. Jeg har skrevet artikkelen "Regine Normann og hennes eventyr fra mellomkrigstida" (1995)<sup>29</sup>. Kvinnelitteraturforskere har bidratt til å synliggjøre Regine Normann i to vesentlige utgivelser. *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1989) omtaler Regine Normann sammen med andre forfattere i tre artikler, "Når virkeligheten blir fantastisk" av Irene Engelstad, "Nyrealisme er nærrealisme. Kortprosa 1900-1940" av Steinar Gimnes og "Nyrealismen og det etiske imperativ" av Liv Blikrud.<sup>30</sup> *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (1996) presenterer en analyse av Regine Normanns forfatterskap, "Nordlands mørke eventyr" av Astrid Lorenz.<sup>31</sup> I tillegg til disse arbeidene er det skrevet en rekke avisartikler om Normann, særlig i forbindelse med 100-årsjubileet for Normanns fødsel i 1967, da nyutgaver av *Krabvaag*, barneboka *Den graa kat og den sorte* og eventyrene ble utgitt. Hans Henrik Jensen og undertegnede har skrevet en bibliografi over Normann, *Regine Normann. En bibliografi*<sup>32</sup>. Jeg har dessuten skrevet en biografi, *Havmannens datter. Regine Normann - et livsløp*<sup>33</sup>.

Som det går fram av oversikten ovenfor, er det flere ulike tilnærminger til Normanns forfatterskap i det som er gjort av forskning, men ingen har brukt moderne fortelle teori som innfallsvinkel. Når jeg velger å gjøre Normanns forfatterskap til gjenstand for en narratologisk studie, velger jeg altså en helt annen teoretisk-metodisk tilnærming til tekstene enn hva som tidligere foreligger.

---

<sup>27</sup> Hovedoppgave UiO.

<sup>28</sup> Engelskjøn 1991 og 1995.

<sup>29</sup> Willumsen i *Nye studier i barnelitteratur*, Trh. 1995.

<sup>30</sup> Artiklene står i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 2, Oslo 1989, som omfatter perioden 1900-1945.

<sup>31</sup> *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, bind 3, *Vide verden 1900-1960*, Kbh. 1996.

<sup>32</sup> Jensen og Willumsen 1995.

<sup>33</sup> Willumsen 1997.

## Kapittel 2: Teori

### 2.1 Studiens grunnlagslitteratur

I dette kapitlet vil jeg kortfattet gjøre rede for det teoretiske grunnlaget for studien. Jeg går kun inn på hovedtrekkene i teoristoffet her, og trekker ellers inn teoretiske momenter i selve analysene. I utgangspunktet ønsker jeg å være åpen for at tekstene styrer hva slags teori som trekkes inn, ikke omvendt. Tekstanalysene vil i hovedsak være basert på Genettes modell, slik den er presentert i *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1983).<sup>1</sup> I tillegg vil jeg referere til en rekke andre narratologer, som har inntatt varierende teoretiske posisjoner i kjølvannet etter Genette. Blant disse er Mieke Bal, Brian McHale, Meir Sternberg og Pierre Vitoux. Særlig vil jeg trekke fram teoretikere som utforsker litteraturens evne til å framstille bevissthetstilstander. I særstilling her står Dorrit Cohn med sin studie *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Av norske narratologers arbeider er det særlig Petter Aaslests avhandling *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905* (1992)<sup>2</sup> og hans bok *Narratologi* (1999) samt Jacob Lothes *Fiksjon og film* (1994) og flere internasjonalt publiserte arbeider i artikkelform, som har inspirert mine analyser. Jeg har også hatt glede og nytte av å lese Rolf Gaaslands avhandling *Stoppsteder. En undersøkelse av komposisjonsprinsipper og lukningsmekanismer i fortellende tekster* (1994) og Leif Johan Larsens avhandling *Mønsteret og meningen. Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot* (2001). Av mer generelle teoretiske arbeider har jeg med interesse og utbytte lest Asbjørn Aarseths *Episke strukturer* (1976) og Hans Erik Aarsets *Grunnelementer i romananalyse* (1983). Også Atle Kittangs artikkel ”Merknader til nokre grunntema i narratologien” (2001) har vært viktig lesning.

Narratologenes begrepsapparat er etterhvert blitt kjent gjennom litteraturundervisning på høyere nivåer i Norge. Det har vært betydelig interesse for Genettes narratologi ved de litteraturvitenskapelige instituttene på norske universiteter på 1980- og i enda større grad på 1990-tallet. De fleste som har studert litteraturvitenskap i denne perioden, er kjent med Genettes terminologi. For de av studentene som blir lærere på ulike nivåer, har dette betydning for deres egen undervisningspraksis. Det er duket for at nytt teoretisk og metodisk stoff naturlig vil bli brukt i norsk litteraturundervisning. Genettes hovedtermer har etterhvert vunnet innpass såvel i norske som internasjonale litteraturvitenskapelige miljøer, og flere av de nyere norske

<sup>1</sup> Genettes ”Discours du récit” i *Figures III* [1972] ble utgitt første gang på engelsk i 1980 av Cornell University Press. Første paperback-utgave kom i 1983, Cornell Paperbacks, og det er den jeg siterer fra. Paperback-utgaven var fram til 1995 kommet i 6 opplag.

innføringsbøkene i litteraturteori benytter denne terminologien helt, for eksempel Lothe (1994) og Aaslestad (1999), eller delvis, for eksempel Gaasland (1999).

Noen av de termene som det tidligere har vært vanlig å bruke innenfor litterær analyse, er problematiske fordi de ikke er avgrensede nok og derfor ikke mulige å utrede tilfredsstillende. Det beste eksemplet er synsvinkel, som ofte er uklart framstilt i innføringsbøker i litterær analyse. Narratologenes nyanserte terminologiske apparat kommer her til hjelp for å få fram de ønskede distinksjoner under analysearbeid. En del av de begrepene som til nå har vært rådende, må vike plassen for nye. Slik sett har Genettes narratologi bidratt til et paradigmeskifte med dertil hørende nytt innhold og ny terminologi innenfor forskningsdisiplinen.

## 2.2. Genettes narratologiske modell

Gjennom sin tydeliggjøring av fortellingens kompleksitet gir den moderne franske narratologien et verdifullt teoretisk bidrag til en utdypende forståelse av fortellende prosa.<sup>3</sup> Ved siden av Genette blir gjerne Roland Barthes og Todorov regnet som "de store, klassiske franske narratologene".<sup>4</sup> Et aksiom for moderne narratologi er at fortellingen er en rent tekstlig konstruksjon. Fortolkeren kan ikke forutsette informasjon for "gitt" ut over det fortellingen presenterer. Genette viderefører her et synspunkt fra Tzvetan Todorov,<sup>5</sup> som i artikkelen "Les catégories du récit littéraire" fra 1966, med bakgrunn i E. Benvenistes teorier, poengterer den lingvistiske tekstinterne dikotomien mellom to virkelighetsnivåer i det litterære verket, til forskjell fra de russiske formalistenes motsetning mellom verket og den før-språkliggjorte virkeligheten verket representerer.<sup>6</sup> Larsen framhever dette momentet i drøftingen av Todorovs formidling av den russiske formalismen til et europeisk publikum på 1960-tallet: "Det er den 'virkeligheten' som eksisterer *i teksten* det bør dreie seg om, mener Todorov, og når det gjelder fiksjonstekster, eksisterer denne 'virkeligheten' (prinsipielt) utelukkende i

<sup>2</sup> Doktoravhandlingen var ferdigstilt i 1989, mens jeg viser til den publiserte avhandlingen slik den foreligger i bokform, serien *Studia humaniora* nr. 8, Universitetsforlaget 1992.

<sup>3</sup> Sentralt i det teoretiske feltet står Genettes poetikker: "Frontiers de récit" (1966), *Narrative Discourse* [1972], *Narrative Discourse Revisited* [1983], *Fiction & Diction* [1991].

<sup>4</sup> Blant annet ser Leif Johan Larsen det slik. Larsen sier at ved siden av Genettes hovedverk blir Barthes "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" (1966) og Todorovs "The Grammar of Narrative" (1968) regnet som den franske narratologis viktigste skrifter. (Larsen 2001:122.)

<sup>5</sup> Ifølge Larsen var det Todorov som først foreslo ordet narratologi som betegnelsen på en ny vitenskap, som skulle inkludere undersøkelser av fortellinger fra andre områder enn skjønnlitteraturens og fortellinger formidlet gjennom andre medier enn verbalspråket. (Larsen 2001:139.)

<sup>6</sup> Todorovs artikkel er trykt i tidsskriftet *Communications* nummer 8 – 1966, og har som har undertittel "Recherches sémiologiques l'analyse structurale du récit". I dette nummeret har også Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Gritti, Morin, Metz og Genette bidrag. Todorovs artikkel heter i engelsk oversettelse "Language and Literature" og er trykt i *The Poetics of Prose*, 1971:24ff.

4) teksten." (Larsen 2001:129, forfatterens utheving.) Genette holder i sine poetikker konsekvent fast ved dette. For ham er det den verbalspråklige konstruksjonen av selve fortellingen, med de språklige signaler og tekstlige mekanismer som der aktiveres, som er narratologiens eneste gyldige forskningsobjekt. Ut fra sin lingvistiske tilnærming er han meget klar i sin kommentar til problematikken "showing – telling":

From out strictly analytic point of view it must be added that the very idea of *showing*, like that of imitation or narrative representation, is completely illusory: in contrast to dramatic representation, no 'narrative' can 'show' or 'imitate' the story it tells. All it can do, is tell it in a manner which is detailed, precise, 'alive', and in that way give more or less the *illusion of mimesis* - which is the only narrative mimesis, for this single and sufficient reason: that narration, oral or written, is a fact of language, and language signifies without imitating." (Genette 1983: 163-164, forfatterens uthevinger.)

Fortellingen kan ikke som dramaet vise handling.<sup>7</sup> Fortelleren som narrativ instans er bundet av disse begrensningene.

Todorov innleder sin 1966-artikkel med Roman Jakobsons proklamerte intensjon for de russiske formalistene: "Étudier la 'littéararité' et non la littérature" og slår fast denne skolens tendens: "On étudie non pas l'oeuvre mais le virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible: c'est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature." (Todorov 1966:125.) Selv om Todorov gjør en del nyanseringer i sin artikkel, samsvarer den strukturalistiske parolen om "litterariteten" som litteraturvitenskapens ønskede forskningsfelt i hovedsak med den moderne narratologiens posisjon. Den narratologiske metode er en tekstimmanent metode, der den litterære diskursen og relasjonene mellom verkets formelle elementer representerer undersøkelsesområdet.

Genettes modell er basert på nivåtenkning i tilknytning til tekst, ut fra en forestilling om en lagdelthet som virker vertikalt, "noe som fører til en forventning blant annet om å finne frem til det 'dypeste', til å nå bunnen i teksten etc." (Aaslestad 1992:24.) Det er for Genette snakk om tre nivåer: "histoire", "récit" og "narration" - en modell han, etter en gradvis teoretisk utbygging og avgrensing av fortellingsbegrepet, legger fram i "Discours du récit". Disse nivåene, som er de grunnleggende elementene i Genettes modell, betegner jeg som "historie", "fortelling" og "narrasjon". Aaslestad gir i sin avhandling *Dømt til kunst* en gjennomgåelse av Genettes begrepsutvikling fram mot hans endelige triade, fra artikkelen "Frontières du récit" (1966) via publikasjonen *Figures II* i 1969 fram til hans berømte hovedverk i 1972.<sup>8</sup> Vekten legges stadig mer på *discours*, og det tredje nivået *narration*

<sup>7</sup> Lothe 1994:56.

<sup>8</sup> Aaslestad 1992:20.

kommer inn først i 1972. Aaslestad påpeker at Genettes modell vokser seg fram under analysen av Marcel Prousts roman *À la recherche du temps perdu*:

Den er altså ikke et forsøk på å lage en allmenngyldig modell for narrative fortellinger, om den enn i ettertid ofte har blitt oppfattet slik. Selv om den grunnleggende menneskelige fortellerevnen gjerne poengteres av de ulike narratologer, så tar deres modellbygging videre utvilsomt hensyn til de tekster som skal studeres. Det har ikke lyktes å komme frem til en modell som dekker all fortelleraktivitet som sådan. *Forsøket på å 'se alle verdens fortellinger i en eneste struktur'*, som Roland Barthes formulerte det (1970, s. 9), *har vist seg fäfengt så langt*, og er vel – i øyeblikket – også oppgitt av de fleste. (Aaslestad [1989], 1992:21-22, mine uthevinger.)

Det kursiverte utsagnet er like aktuelt i dag enn da det ble skrevet i 1989. Det er en viktig påminnelse til oss som forskere om den friheten som *bør* tas i bruk, når man anvender Genettes analysemodell. Å finne fram til en allmenn modell som dekker all fortelleraktivitet, er antakelig umulig. Følgelig vil nye tekstanalyser, inkludert analysene av Normanns tekster, kunne si noe utfyllende om fortellerens strategier og fortellerens valg og bidra til å nyansere et påbegynt, men ufullendt, bilde.

Relasjonene mellom de tre nivåene er det sentrale for Genette, viktigere enn elementene hver for seg. Denne relasjonstenkingen gjenfinnes bare delvis i andre narratologers poetikker, der nivåene i større grad betraktes som analyserbare uavhengig av hverandre.<sup>9</sup> Utgangspunktet for Genettes analyseapparat er tre relasjoner foreslått av Todorov: tid, aspekt og modus. Som det går fram, er det verbets grammatikk som preger den terminologien som benyttes. Dette har sammenheng med at Genette mener det er mulig å betrakte fortellingen analogt med et verb, og at hans tre nivåer har fått sine betegnelser ut fra grammatikalske parallellføringer.<sup>10</sup> De tre grunnleggende relasjonene Genette blir stående igjen med til slutt, er tid, modus og stemme. Ut fra disse setter han opp fem kategorier som kan benyttes til å avdekke ulike narrative strategier i den litterære teksten: rekkefølge, hastighet, frekvens, fokalisering og stemme.<sup>11</sup> De tre første er knyttet til tid, nærmere bestemt tidsrelasjoner mellom historie og fortelling. Fokalisering, med underkategoriene distanse og perspektiv, er knyttet til modus. Spørsmålet er hva slags forhold den som ytrer seg, har til sitt emne. Stemme dreier seg om røsten til fortelleren vi hører i teksten, samt de delegerte personstemmene. Her aktiveres både relasjonene mellom fortelling og narrasjon og mellom historie og narrasjon. Disse fem kategoriene vil jeg legge til grunn for mine narratologiske analyser, men med ulik dekningsgrad for hver tekst.

<sup>9</sup> Jfr. Prince 1982, Chatman 1978 og 1990, Bal 1985, Rimmon-Kenan 1983. De to siste benytter tredelinger, Bal fabula – story – text og Rimmon-Kenan story – text – narration. Det siste ligger nærmest Genettes utlegning.

<sup>10</sup> Se Larsen 2001:136 for drøfting av forholdet grammatisk utlegning – fortelling hos Genette.

<sup>11</sup> Jeg følger Aaslestads og Lothes norske terminologi her.

Den franske narratologiske retningen står i gjeld til og er en videreutvikling av fortelleteoretisk tankegods fra de russiske formalistene på 1920-tallet, særlig Boris Tomasjevskij. Rolf Gaasland presenterer denne teoretikerens hovedverk i essayet "Fra narratologiens tidligste år. Et essay om Boris Tomasjevskijs fortelle teori" (1995), der han påpeker den store betydningen Tomasjevskij har hatt for moderne narratologi gjennom sitt litteraturteoretiske verk *Teorija literatury*.<sup>12</sup> I narratologien opereres det fundamentalt med et skille mellom en kronologisk og årsaksbestemt sekvens av elementer og måten denne er presentert på. Både strukturalismen og den anglo-amerikanske nykritikken utvikler teori i forlengelsen av disse linjene. Tomasjevskij bruker termene "fabula" og "sjuzjet" om disse to nivåene. Anglo-amerikanske litteraturteoretikere som Brooks og Warren anvender tilsvarende med "Sequence of Action" og "Sequence of Plot", mens E.M. Forster bruker begrepene story og plot.<sup>13</sup> På et punkt er det imidlertid en vesentlig forskjell på den moderne franske narratologi og mange av forløperne innenfor dette teorifeltet, nemlig i bruken og forståelsen av begrepet plot. Moderne franske strukturalister, som Greimas, Prince og Genette, utelater plot-begrepet i sine modeller. Gaasland sier: "Innenfor moderne narratologi har fenomenene story og plot en tendens til å bli gruppert sammen under begrepet historieplan (...) De franske strukturalistene har likevel utviklet logikk- og lingvistikk-baserte metoder og modeller for analyse av *fenomenet* plot, uten at *begrepet* benyttes." (Gaasland 1994:32, forfatterens uthevinger.) Gaasland viser til Shlomith Rimmon-Kenan, som bruker plot for å betegne "one type of story (the type which emphasizes *causality*) rather than a narrative form opposed to the story." (Rimmon-Kenan 1983:135, min utheving.) At det her er kausalitetsaspektet på historieaksen som framheves ivaretatt ved bruken av begrepet plot, er interessant. Kausalitet er ellers et aspekt ved teksten som ikke synes tatt opp i Genettes modell, der det kronologisk-lineære er framstilt som enerådende ved oppsettet av historieaksen på bekostning av årsaksbestemthet. Det virker som årsakssammenhengen mellom de ulike elementene, som er nedtonet av Genette, men som vi skal se i analysene likevel tvinger seg fram under fortolkning, på en måte vil pukke på sin rett til å være til stede under analysen, og at denne "mangelen" ved de franske narratologenes modell er observert og påpekt av Rimmon-

<sup>12</sup> Dette verket kom opprinnelig ut i 1925. En del av det er oversatt til engelsk under tittelen "Thematics" i Lemon & Reis: *Russian Formalist Criticism. Four Essays* (1965). Tomasjevskij (1890-1957) var professor i filologi og direktør for Pusjkin-instituttet i Moskva. Jeg viser til Gaaslands essay s. 47-69 i Even Arntzen og Rolf Gaasland (red.): *Teorismen, Tromsø-studier i litteratur* nr. 5, 1995.

<sup>13</sup> Jfr. Forster: *Aspects of the Novel* [1928] og Brooks and Warren: *Understanding Fiction* [1943].

Kenan.<sup>14</sup> Gaasland viser for øvrig til flere franske teoretikere som implisitt arbeider med plot sine modeller. Blant annet gjelder dette A.J. Greimas' arbeider innenfor feltet strukturell semantikk, der både kontraktmodellen, aktantmodellen og S-modellen representerer ulike strukturelle og abstraherte plot-forløp. Tilsvarende gjelder Prince og Barthes. Aaslestad påpeker Genette-modellens relative verdi, og innrømmer at denne lagdelingsmodellen ikke kan oppfylle blant andre Peter Brooks' krav til en analytisk modell som ivaretar intensjonelle strukturer såvel som organiserte: "For Brooks er begrepet 'plot' blant annet 'the dynamic shaping force of the narrative discourse',<sup>15</sup> og denne dynamikk kan ikke lagdelingsmodellen fange inn." (Aaslestad 1992:23.) Brooks hevder at studiet av narrativer "needs to move beyond the various *formalist criticisms* that have predominated in our time". (Brooks 1984:35, min utheving.) Spørsmålet er om ikke Brooks i sin kritikk her er for krass og unyansert når det gjelder hva som praktiseres av narratologer, og om ikke gode narratologiske analyser også ivaretar et dynamisk aspekt og et intensjonalt aspekt. At narratologisk innfallsvinkel og kreative tematiske fortolkninger kan følges ad, finnes der en rekke eksempler på i internasjonalt publiserte arbeider de siste årene, for eksempel analyser utført av Lothe, Aaslestad, Cohn og Sternberg.<sup>16</sup> Jeg er enig med Aaslestad når han sier at de formaliserte modeller ikke er "så rigide som Brooks synes å underforstå".<sup>17</sup> Slik jeg ser det, gir de forskeren et visst spillerom. I det videre analysearbeidet vil jeg holde meg til Genettes modell, og av den grunn utelate plot-begrepet. Likevel finnes det mange muligheter for å unngå systemrigiditet ved bruk av Genettes modell. Blant annet bevirker den "skjulte" kausalitetsfaktoren under etablering av historieaksen en innholdsmessig tolkning av teksten. En plassering av forløpselementer i en narrativ tekst er gjort ut fra den betingelse at det er en årsakssammenheng mellom elementene ut over hva tekstelementene i seg selv tilsier. Ofte vil det i anvendt tekstarbeid vise seg at kausalitetsaspektet ved sammenkjeding av hendelser på historieaksen så å si konstituerer seg "bak metodens rygg". Slik ivaretas tekstens

<sup>14</sup> Rimmon-Kenan tilhører Tel Aviv-miljøet, der den deskriptive narratologien har stått sterkt helt fra 1960-tallet. En konferanse der var utgangspunktet for de bidragene til deskriptiv poetikk samlet i 1966-nummeret av *Communications* nevnt ovenfor.

<sup>15</sup> Brooks: *Reading for the Plot* (1984:13).

<sup>16</sup> Bl.a. Lothe: "Hardy's Authorial Narrative Method in *Tess of the D'Urbervilles*" i Jeremy Hawthorn (ed.): *The Nineteenth-Century British Novel* (1986), Aaslestad: "Omkring 'Fortelling' og 'Historie' i Kommandørens døtre", s. 325-532 i *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905* (1986), "Episk og menneskelig undergang i Jonas Lie: Naar Jærnteppet falder", s. 47-60 i *Nordica*, bind. 3, 1986 og "Omkring fortellingens oppbygning i Jonas Lie: Niobe", s. 42-57 i *Tijdsschrift voor skandinavistiek* 1987, Cohn: "The 'Second Author' in *Death in Venice*" i *The Distinction of Fiction* 1999, Sternberg: "Telling in Time", s. 902-948 i *Poetics today* nr. 4, 1990, "Proteus in Quotation-Land", s. 107-156 i *Poetics today* nr. 2, 1982, "Ordering the Unordered: Time, Space and Descriptive Coherence", s. 60-88 i *Yale French studies* 61, 1981 og "How Indirect Discourse means: Syntax, Semantics, Poetics, Pragmatics", s. 62-93 i Roger D. Sell (ed.): *Literary Pragmatics* (1991).

intensjonalitet selv om dette ikke er programfestet i den narratologiske metodes begrepsapparat.

## 2.3 Begrepsapparatet

Jeg vil i det følgende kortfattet presentere det narratologiske begrepsapparatet og ta opp noen trekk ved min forståelse og min anvendelse av de ulike kategoriene i analysesammenheng. Mer detaljert problematikk vil jeg gripe fatt i når den aktualiseres under selve tekstlesningene.

### 2.3.1 Rekkefølge

Kategorien rekkefølge er basert på forholdet mellom presentasjonen av hendelser på historieaksen og fortellingsaksen. Genette definerer studiet av temporal orden i en fortelling slik:

To study the temporal order of a narrative is to compare the order in which events or temporal sections are arranged in the narrative discourse with the order of succession these *same events or temporal segments* have in the story, to the extent that story order is explicitly indicated by the narrative itself or inferable from one or another indirect clue. (Genette 1983:35, mine uthevinger.)

Genette bruker altså uttrykkene "events or temporal sections" og "events or temporal segments" om de elementene som skal sammenlignes ut fra temporal orden i fortellingens narrative diskurs og i historien. Hvordan disse tekstsegmentene - hendelsene - skal defineres, har vært et omdiskutert emne helt fra narratologiens barndom. Svaret på dette spørsmålet er av avgjørende betydning for hvordan historieaksen skal etableres. En av de tidlige narratologene, William O. Hendricks, hevder at en hendelse i historien skal forstås som minst to aktører knyttet til en handling (Hendricks 1970).<sup>18</sup> Dette er etter mitt syn en unødig streng definisjon, og den vil komplisere oppsettet av historieaksen for en rekke typer fortellinger der handlingen er knyttet opp mot kun en hovedperson. Selv ser Genette hendelsen, transformasjonen, som kjernen i en fortelling, og han betrakter setningen "Jeg går" som en fortelling fordi det innebærer transformasjon fra en tilstand til en annen.<sup>19</sup> Jeg vil i mine analyser inkludere som akseptabelt hendelsessegment på historieaksen også hendelser der man har én aktør som utfører en handling. Lothe forstår historien som "det vi til vanleg forstår med eit handlingssamandrag." (Lothe 1994:15.) Jeg tolker dette slik at tekstsegmenter temporalt plassert på historieaksen implisitt skal ha "action" tillagt seg. Dette fører til at historieaksen blir konsentrert om

<sup>17</sup> Jfr. Aaslestad 1992:23.

<sup>18</sup> For et undereventyr vil historien ha likhetstrekk med Propps oppsett av 31 funksjoner, se Gaasland 1999:53-54.

<sup>19</sup> Jfr. Larsen 2001:112, der han viser til Todorovs argumentasjon for at én hendelse (transformasjon) er tilstrekkelig i fortellingen (Todorov 1978:29).



handlingsutviklingen på bekostning av eksempelvis tekstsekvenser der hovedvekten ligger på bevissthetstilstander og indre dramatiske forløp.

Introverte skildringer, naturskildringer og personschildringer, sekvenser som kan ha betydelig omfang på fortellingsaksen, blir kun innført som korte innførsler på historieaksen. Dette får betydning både for tekster av psykologisk karakter, introverte passasjer, tankemonologer og drømmer. Det samme gjelder tekster der den poetiske dimensjonen er framtredd. Drøftingen ovenfor aktualiserer den reduktive prosessen som automatisk trer i kraft ved etablering av historieaksen. Avmerking av hendelser, definert etter visse premisser, gjør at den fullstendige teksten i fortellingen blir redusert til et skjelett eller en punktvis skisse. Tydeliggjøringen av tekstens spill på det temporale gjennom historieaksens kronologimarkering, har omkostninger i relasjon til tekstens nyanserikdom i de stillestående sekvensene. Dette bøtes imidlertid på gjennom undersøkelse av andre tekst kategorier som stemme og frekvens, der andre narrative strukturer utdypes.

Det sekvensielle ved kategorien, "sequential ordering", framheves av narratologer på bekostning av kausaliteten. Bal uttaler: "the relations are being explored which hold between the order of events in the story and their chronological sequence in the fabula." (Bal 1997:80.)<sup>20</sup> Også Lothe legger vekt på det lineære: "Med 'rekkefølge' meiner vi tidsrekkefølga av historiehendingane i forhold til den narrative presentasjonen av desse hendingane." (Lothe 1994:66.) Likevel vil det være slik at til tross for poengtering av det sekvensielle, vil årsaksforbindelser være medbestemmende når historieaksen etableres. Rekkefølge er spennende å utforske i Normanns tekster særlig på grunn av den utbredte forhåndsoppfatningen at hun er en gammeldags forteller med en sterk muntlig dimensjon i sine fortellinger. Man forventer gjerne da stor grad av samsvar mellom fortelling og historie, og eventuelle avvik her kan få betydelige fortolkningsmessige konsekvenser. Aarsets betegnelser "fortellingsakse" og "historieakse" oppfatter jeg som gode brukstermer og vil anvende dem i analysene mine. (Aarset 1995 :161.)

Etablering av et nåtidsplan og et fortidsplan er viktig med hensyn til rekkefølgeplassering. Jeg bruker betegnelsen nåtidssituasjon eller nåtidsplan om de tidspunkt som til enhver tid er fortellingens nåtidige tidspunkt. Det er vanlig med angivelse av "nå"-tidspunkter i etterstilt narrasjon i grammatisk tid preteritum. Aaslestad bruker betegnelsen "datidssituasjonen" (Aaslestad 1999:41) når han omtaler tilsvarende tidspunkter i fortellingen, med begrunnelse i preteritum, men jeg finner det ikke naturlig å følge hans språkbruk på det

<sup>20</sup> Mieke Bal bruker en litt annerledes terminologi, der fabula er lik historien og story er lik fortellingen.

punktet. Rekonstruksjon av historien vil klargjøre hvilke segmenter som tilhører et fortidsplan, et nåtidsplan og et framtidspan. I en fortelling med innlagte tidsforskyvninger vil ofte brokker av personers livshistorie løftes inn på nåtidsplanet gjennom analepser, en narrasjonsstrategi vi finner hyppig anvendt i Normanns prosa. Tilsvarende vil framtidsutsikter og visjoner flettes inn proleptisk. Begrepene analepse og prolepse vil jeg forklare senere.

I Normanns romaner legges ofte frittstående fortellinger inn i en romantekst, eksempelvis ved at en av personene forteller et eventyr eller et sagn. I samsvar med Genette benytter jeg begrepene metanarrativt nivå og metadiegetisk: "the *metanarrative* is a narrative within the narrative, the *metadiegesis* is the universe of this second narrative, as the *diegesis* (according to a now widespread usage) designates the universe of the first narrative."<sup>21</sup> Det er snakk om en narrasjonsstruktur der fortellinger springer ut av en førstenivå-fortelling og plasserer seg på nye nivåer under denne. John Barth understreker i artikkelen "Tales Within Tales Within Tales" den store variasjonen i denne typen tekster. I orientalsk litteratur er det vanlig "for the characters in a second-degree story to tell stories of their own." (Barth 1981:52). Han refererer også til eksemplet par excellence av "embedded tales", nemlig Scheherazades fortellinger i *1001 natt*. Jeg synes nummerering av nivåene er overflødig når det gjelder mitt behov i denne studien. Prefikset "meta" er tilstrekkelig for å håndtere innlagte narrativer i Normanns tekster. Det er umiddelbart lett å forstå og viser tydelig at det er snakk om tekstsekvenser som befinner seg på et annet tekstlig nivå enn utgangsfortellingen. Dette er altså et felt der jeg mener det praktiske tekstarbeidet kan bruke forenklete utforminger av Genettes system uten at det går ut over kvaliteten på analysen.

Ledende narratologer har vært uenige om hvorvidt historien i prinsippet skal kunne gjengi både logiske og alogiske universer. Også dette spørsmålet har betydning for etablering av historieaksen. Bal hevder at "most fabulas can be said to be constructed according to the demands of human 'logic of events'" (Bal 1997:177). Hun definerer 'logic of events' som en kjede av begivenheter som oppleves av leseren som naturlige og i overensstemmelse med en naturlig forståelse av verden. Genette hevder at dette resonnement ikke vil ha generell metodisk gyldighet, noe som er forståelig ut fra narratologiens krav: Det er virkeligheten slik den kommer fram i tekstens konstruksjon, som legges til grunn og ikke en tekstekstern forståelse av verden. Aaslestad støtter dette synet, med den begrunnelsen at Bals argumentasjon medfører utelukkning av tekster som fiksjoniserer alogiske universer. (Aaslestad 1992:21.) Likevel mener jeg Bals synspunkt er forståelig. Det vil alltid være en form for logikk som trer i kraft når man skal

<sup>21</sup> Genette 1980:228, note 41, forfatterens uthevinger.

systematisere et handlingsforløp. Her aktualiseres kausalitetsproblematikken. Historien er etablert ut fra et sett av premisser som betydningsmessig er mer omfattende enn det tilsynelatende åpenbare faktum at hendelser ligger etter hverandre i tid. Kravet om handlingsutvikling medfører vurdering av årsaksforhold, den ene begivenhetens virkning på den neste. Derfor vil etter mitt skjønn en transformasjon som "Jeg går" først bli en meningsfull hendelse på historieaksen i det øyeblikk den logisk kan knytte seg til hendelser som lineært tidsmessig ligger foran og etter. Begrepet *kronologisk* beskjeftiger seg jo også med logikk, nemlig det logiske som ligger i den måten en ordning basert på tid organiseres. Spørsmålet er hvorvidt det er mulig for en fortolker å sette til side den logiske sammenkjedningstanken og kun holde seg til den lingvistiske dikotomien mellom verket og virkeligheten slik den kommer til syne tekstinternt. Er det mulig i fortolkningsakten å legge bort det som Bal kaller en naturlig forståelse av verden?

Når jeg deler Bals oppfatning vedrørende dette spørsmålet, er det begrunnet i kausalitetskravet. Gjennom etablering av historien fører teksten fram sin egen argumentasjon på årsaksplanet: det eksisterer andre former for forbindelse mellom tekstelementene enn at de tidsmessig ligger på linje. De har en logisk tilknytning til hverandre, mer komplisert enn hva en ren kronologisk utlegning får fram. Kompleksiteten som ligger implisitt i rekkefølgeordningen, er langt mer omfattende enn å plassere elementene på en kronologisk streng. Ordningen er basert på at den skal være meningsbærende. Det beskrivende er ikke bare beskrivende. I et såkalt beskrivende forløp ligger også, gjennom utvalget av hendelser og måten de er satt sammen på, forklarende elementer og refleksjon. Man hører ofte sagt at viktige kjennetegn ved en fortelling er at den er kronologisk ordnet samt at den har en begynnelse, et midtparti og en slutt. Dette er i og for seg riktig, men jeg mener dette er en for enkel uttrykksmåte når det gjelder å få fram hva som *bærer* en fortelling. Grunnen til dette er ikke minst den kronologiske ordningens kompleksitet. Plassering i tidsrekkefølge vil ikke være unndratt innholdsmessige premisser. Disse vil ligge implisitt i fortellingens løp og borge for integrasjon og konsistens. Der ligger en innebygget dynamikk i fortellingens konstruksjon som gjør at tilsynelatende enkle ordningsprinsipper bærer omfattende meningskomplekser.

Det er svært vanskelig å tenke seg, uansett hva slags alogisk univers som er fiksjonalisert, at rekonstruksjon av historien ikke automatisk vil følge noen logiske prinsipper. Selv under analyse av eventyrtekster, som boltrer seg fritt i fantastiske elementer og verdener, vil en rekonstruksjon av historien være underlagt en form for logisk forståelse, om ikke av en virkelig verden, så av en eventyrverden. Dette viser seg under analysene av Normanns

eventyrtekster. Når det gjelder Normanns realistiske romaner, som kun beskriver gjenkjennbare miljøer, oppstår naturlig nok ikke dette problemet under arbeidet med kategorien rekkefølge.

### 2.3.2 Hastighet

Genette definerer hastighet som forholdet mellom en temporal og en spatial dimensjon: "the speed of a narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and in pages)." (Genette 1983:87-88.) Hastigheten har med tekstens rytme å gjøre, om teksten aksellererer, om den går langsommere i sekvenser, eller om hastigheten er den samme gjennom hele. Forholdet mellom fortellingens varighet og tekstens lengde har lenge før narratologiens æra vært gjenstand for interesse fra litteraturforskeres side, blant annet drøftet av Müller 1948, Stanzel 1955 og Lämmert 1955.<sup>22</sup> Flere begreper har vært lansert for å fange denne relasjonen. Blant norske forskere bruker for eksempel Åsfrid Svensen og Willy Dahl termene "fortalt tid" og "fortellettid" (aksjonstid).<sup>23</sup> Kategorien tydeliggjør sekvenser med høy hastighet, for eksempel i Normanns romanprosa sveipende analeptiske livshistoriepassasjer som inkorporeres i hovedfortellingen. Men vi finner også hos Normann passasjer som er nesten stillestående, og som domineres av tankegjengivelse. Korte tidsintervall som "blåses opp" i form av sidetall, får stor tekstlig oppmerksomhet og følgelig tematisk signifikans.

Vekslingen mellom ekstensiv og oppsummerende presentasjon er et karakteristisk kjennetegn for fortellende prosa. Genette bruker betegnelsen "the narrative movement" og Bal "the narrative rhythm" (Bal 1997:102) for å betegne bevegelsen. Fra Lubbocks tidlige distinksjon mellom ytterpunktene "scene" og "summary"<sup>24</sup> har det utviklet seg en klassifisering av denne narrative rytmikken som betegner forholdet mellom historiens tid og fortellingens tid. (Aaslestad 1999:55.) Genette skjematiserer fire ulike rytmegrupper, "with ST designating story time and NT the pseudo-time, or conventional time, of the narrative":<sup>25</sup> pause: NT=n, ST=0;

<sup>22</sup> Forholdet har vært utredet av tyske forskere på 1940- og 1950-tallet, med samme terminologi som senere er brukt av bl.a. norske forskere, noe følgende referanser viser: Günther Müller: "Erzählzeit und erzählte Zeit" [1948] i *Festschrift Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet*, opptrykt s. 269-286 i *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt 1974. Franz Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien [1955]. Dorrit Cohn framhever Stanzels arbeid i "The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens", s. 157-182 i *Poetics Today* nr. 2, 1981. Petter Aaslestad kommenterer Stanzel og Cohn i *Dømt til kunst* 1992:286, note 2, avsnitt 1.4. Eberhard Lämmert gjør rede for "fortalt tid-fortellettid"-terminologiens historie i en langnote s. 257-258 i *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart [1955].

<sup>23</sup> Sannsynligvis inspirert av tyske forskere, særlig Lämmert, se Svensen 1985:199, Dahl [1965], 1995:83f.

<sup>24</sup> Bal 1997:102.

<sup>25</sup> Genette 1983:94.

scene:  $NT=ST$ ; referat:  $NT/ST$ ; ellipse:  $NT=0$ . Definisjonene av disse rytmegruppene synes det å være enighet om blant narratologer.

I tillegg til Genettes fire rytmegrupper vil jeg benytte en femte, nemlig "dveling" eller "slow-down", som brukes av Bal. Jeg finner hennes begrep tjenlig når det holdes opp mot Normanns gjengivelse av fri indirekte tanke. Definisjonen på dveling er at historietiden er kortere enn fortellingstiden, "a brief slowing down may occur within a scene, in these cases often reinforced, by, for instance, a subjective retroversion". (Bal 1997:107.) Dveling er et tempo som står i symmetrisk kontrast til referat, og effekten er at enkelte øyeblikk blir forstørret. I mine analyser opererer jeg med et skille mellom fri indirekte tanke og fri indirekte tale. Dette må sees i relasjon til at det tar mye kortere tid for en person å tenke enn å snakke. Denne forskjellen vil i tekstens framstilling berøre rytmiske forhold. Ved presentasjon av fri indirekte tale vil det, i likhet med scene, være tilnærmet samsvar mellom fortellingsakse og historieakse når det gjelder tidsforbruk. Fri indirekte tale som rytmekategori plasserer seg mellom scene og referat. Annerledes er det med fri indirekte tanke. Narrasjonen stopper nesten opp i sekvenser; noen sekunder av tankevirksomhet på historieaksen kan bli til lange sekvenser på fortellingsaksen. Dette gir en anti-narrativ stasjonær virkning. Jeg mener fri indirekte tanke rytmisk er å forstå som dveling; tiden som brukes på fortellingsaksen til framstillingen er lengre enn de sekundene det ville tatt å tenke tankene. Genette bruker ikke denne termen, men hans begrep "contemplative pause" kan sidestilles med dveling. Der man vanligvis forventer at en beskrivelse fører til en pause i fortellingen, finnes også den kontemplative varianten som ikke resulterer i en fullstendig pause: "In effect, Proustian narrative never comes to a standstill at an object or a sight *unless that halt corresponds to a contemplative pause by the hero himself*." (Genette 1983:100, min utheving.) En slik kontemplativ pause vil invadere fortellingens temporalitet og bidra til en dvelende passasje. Ifølge Genettes premisser for kategorisering av hastighet ligger fysisk tidsforbruk ved uttale av ord under sontringen mellom ulike rytmegrupper. Forutsetningen er et tenkt forhold mellom uttalt tid og fiksjonens tidsforbruk. Ut fra en slik begrunnelse er det naturlig å inkorporere dveling som rytmegruppe.

### 2.3.3 Frekvens

Narrativ frekvens defineres hos Genette som "the relations of frequency (or, more simply, of repetition) between the narrative and the diegesis" (Genette 1983:113). Det er snakk om studiet av repetisjon av elementer i fortellingen og i historien. Genette påpeker at den absolutte "*identity of these multiple occurrences is debatable*", man må forstå uttrykket identiske begivenheter brukt i forbindelse med frekvensformer som "a series of several similar events

considered only in terms of their resemblance". (Genette 1983:113.) Genette opererer med fire grunnformer for frekvens. Den absolutt vanligste framstillingsformen i fortellende prosa er singulativ frekvensform: "Narrating once what happened once (1N/1S)" (Genette 1983:114). De andre grunnformene for frekvens er den iterative: "Narrating one time what happened n times (1N/nS)". (Genette 1983:116.) Den tredje formen for frekvens er anaforisk frekvensform: "Narrating n times what happened n times (nN/nS)". (Genette 1983:114.) Den siste frekvensformen er den repetitive fortelling: "Narrating n times what happened once (nN/1S)". (Genette 1983:115.)

Definisjonene av de ulike frekvensformene har ikke avstedkommet de store diskusjonene blant narratologer. Imidlertid gir studiet av frekvensforhold uventede resultater i en litterær analyse, fordi det er snakk om spissfindige og virkningsfulle grep.<sup>26</sup> Ikke minst gjelder dette bruk av iterativ frekvensform, noe Genette mesterlig viser i sin Proust-analyse. Det må en detaljert tekstlesning til for å finne fram til de språklige markørene som underbygger iterativ. Man finner varierende grad av aspektbruk i ulike språks verbalsystemer, og fransk har bedre muligheter enn norsk til å markere skillet singulativ versus iterativ.<sup>27</sup>

I Normanns romanprosa spiller iterativ frekvensform en interessant rolle i sekvenser der en kulturhistorisk bakgrunnsskildring blir stående som kulisse for singulativt framstilte hendelser. Iterasjon benyttes i beskrivelser av vedvarende og typiske fenomener - en årstid eller et kulturelt fenomen. Disse bidrar til at det trekkes et kulturelt særpreg inn i fiksjonsuniverset.

#### 2.3.4 Fokalisering

Genettes utgangspunkt er *modus*, en verbalkategori, oftest uttrykt ved modale hjelpeverb, som uttrykker hvordan den talende stiller seg til verbets eller setningens innhold: "Indeed, one can tell *more or less* what one tells, and one can tell it *according to one point of view or another*; and this capacity, and the modalities of its use, is precisely what our category of *narrative mood* aims at." (Genette 1990:161-162.) Det er mulig å få fram grader av informasjon gjennom visse narrasjonsgrep, gjennom måten narrativt perspektiv etableres og varieres. Fokalisering er et slikt narrasjonsgrep.

<sup>26</sup> Av norske forskere har Hans Erik Aarset utført en studie av frekvens: ".en liten, evig tilbakevendende, usigelig trøstesløs melodi. Tidsrelasjonen frekvens i *Alberte og Jacob* av Cora Sandel", s. 70-109 i Unitekst nr. 4, 1979. Petter Aaslestad har i *Edda*, hefte 5, 1984 s. 307-310 skrevet artikkelen "Repetisjon i fortellingen. En kommentar til et uløst teoretisk problem".

<sup>27</sup> På fransk benyttes verbalaspektene "l'imparfait" og "le passé simple" for å uttrykke uavsluttet og avsluttet fortid (jfr. Mauger 1968).

Genette knytter sine modus-utlegninger til "point of view" og Brooks og Warren's uttrykk 'focus of narration'.<sup>28</sup> Men i et forsøk på å unngå de begrensede visuelle konnotasjonene som ligger i termene "vision, field, and point of view", velger Genette den mer abstrakte termen fokalisering.<sup>29</sup> Genette bruker her helt motsatt argumentasjon av Lothe, som begrunner bruken av termen perspektiv i stedet for fokalisering med at fokalisering har "for tydelige optisk-fotografiske konnotasjoner". (Lothe 1994:55.) Gaasland bruker "fokusering" om tilsvarende fenomen. Jeg synes fokalisering er et godt begrep nettopp fordi *fokal* får fram avstanden fra en linse til fokus, i kontrast til fokus, som er selve brennpunktet. Når betegnelsen brukes i litterær analyse, får man understreket fortolkerens avstand til fiksjonen. Fortolkeren er ikke først og fremst interessert i selve brennpunktet for karakterenes syn, men heller i selve narrativets brennpunkt, "focus of *narration*" i bokstavelig forstand. Med andre ord hvordan narrativet framstiller de fiktive personers muligheter eller mangel på muligheter når det gjelder å ta imot inntrykk, det være seg via øyet eller andre sanser. Aaslestad får godt fram at kategorien er mer omfattende enn det hyppig anvendte norske begrepet synsvinkel tilsier: "I stedet for å stille det noe for konkrete spørsmålet 'hvem ser?' spør vi heller 'hvor er sansningssenteret?'" (Aaslestad 1999:84). Denne presiseringen gir mulighet til å imøtekomme de mange teksteksempler man stadig støter på, som viser til karakterenes diverse former for sanseinntrykk.

Genette benytter en tredelt typologi for å utrede denne kategorien. Den første fokaliseringstermen kaller han "*nonfocalized* narrativ, or narrative with *zero focalization*". Den korresponderer med hva engelske forskere kaller "narrative with omniscient narrator and Pouillon calls 'vision from behind'".<sup>30</sup> Fortelleren "knows more than the character, or more exactly *says more than any of the characters knows*". (Genette 1983:189.) Fortellerens uttrykte sansning er ikke begrenset til en eller flere personer. Aaslestad understreker ubestemmeligheten som er knyttet til dette perspektivet, fortelleren har ikke noe "markert ståsted hvorfra iakttagelsene gjøres". (Aaslestad 1999:86.) Dette perspektivet korresponderer i stor grad med den tidligere anvendte termen allvitende forteller, men jeg vil gjøre oppmerksom på de presiseringer som kommer inn i bildet gjennom Vitoux' modifikasjoner, som jeg kommer tilbake til nedenfor. Den andre termen kaller Genette *intern fokalisering*. Sansningssenteret sammenfaller da med en av personene. Genette definerer det slik: "Narrator=Character (the

<sup>28</sup> Genette 1983:189 og *ibid.* note 47, der han viser til Boris Upenski: *A Poetics of Composition* (1973) og Todorov i *Poétique* 9, February 1972.

<sup>29</sup> Genette 1983:189.

<sup>30</sup> Genette refererer til Pouillon gjentatte ganger i kapitlet om modus-utlegning.

narrator says only what a given character knows).<sup>31</sup> Dahl kaller dette personal framstillingsform (Dahl 1995:19), Svensen personal synsvinkel. (Svensen 1985:117.) Genette sier denne typen fokalisering kan ha tre varianter. Den kan være fast, slik at samme person hele tiden har synsvinkelen. Den kan være variabel, slik at synsvinkelen skifter mellom flere personer. Endelig kan den være multippel, samme hendelse kan bli fortalt gjentatte ganger fra synsvinkelen til flere brevskrivende personer. Den tredje typen fokalisering kaller Genette *ekstern fokalisering*. Denne varianten vil vi finne i et narrativ der "the hero performs in front of us without our ever being allowed to know his thoughts or feelings" (Genette 1983:190). Fortelleren sier mindre enn personene vet, "this is the 'objective' or 'behaviourist' narrative."<sup>32</sup> Genette viser blant annet til Hemingways noveller som eksempel her. Fortelleren kan ikke gi noen informasjon om personenes sansninger. Svensen kaller dette gjennomført aural synsvinkel, det samme gjør Dahl.<sup>33</sup>

I kjølvannet etter *Narrative discourse* kom en omfattende debatt om tolkningen av begrepet fokalisering, og det eksisterer en reell uenighet blant narratologer om hvordan termen skal forstås.<sup>34</sup> Genette tar i *Narrative discourse revisited* opp en del av synspunktene i debatten og imøtegår særlig Bals argumenter. Bal bruker blant annet termen fokalisert karakter om en person som har fått seg tillagt en internt fokalisert passasje. Genette tilbakeviser dette:

For me, there is no focalizing or focalized character: *focalized* can be applied only to the narrative itself, and if focalizer applied to anyone, it could only be the person who *focalizes the narrative*, that is, the narrator, or, if one wanted to go outside the conventions of fiction, the *author* himself, who delegates (or does not delegate) to the narrator his power of focalization or not focalization." (Genette 1990:73, forfatterens uthevinger.)

Forståelsen av den sentrale bevisstheten i verket og dens delegering av sitt mandat står altså sentralt i denne debatten. Genette forstår med fokalisering "a restriction of 'field' - actually, that is, a selection of narrative information with respect to what was traditionally called omniscience". (Genette 1990:74.) Instrumentet for denne utvelgelsen er "a situated focus, a sort of information-conveying pipe". (Genette 1990:74.) Ved ekstern fokalisering er fokus plassert på et punkt i det diegetiske universet "outside every character". Ved intern fokalisering faller dette fokus sammen med en karakter, som da ifølge Genette "becomes the fictive 'subject' of all the perceptions, including those that concern himself as object". (Genette 1990:74, min utheving.) Det kursiverte utsagnet unnlater å ta inn over seg den doble posisjonen som den

<sup>31</sup> Genette kaller dette for "narrative with 'point of view' after Lubbock" (Genette 1983:189).

<sup>32</sup> Genette sammenligner termen med Pouillons 'vision from without' (Genette 1983:189).

<sup>33</sup> Jeg viser her til Svensen 1985:117 og Dahl 1995:19.

<sup>34</sup> Sentrale navn utenom Genette var Bal, Vitoux, McHale, Bronzwaer, Banfield og Cohn.



internt fokuserte personen kommer i. De innvender som er kommet mot termen fokusering, går ut på at Genette ikke i tilstrekkelig grad tar opp konsekvensene av de narrative grepene som ligger inkludert i intern fokusering. Jeg synes Genettes tilbakevisning av synspunktene til motstanderne virker lite konsistent og lite overbevisende. Blant annet sier han at nullfokusering og intern fokusering ikke kan bli forvekslet, for like etter å innrømme at de to posisjonene "may on occasion be equivalent (...) for lack of enough detail, certain segments may remain indeterminable" (Genette 1990:75). Noen tekstpassasjer kan altså unndra seg tydelig plassering innenfor fokuseringsfeltet. Men det avgjørende for at Genette etter min oppfatning ikke overbeviser i fokuseringsdebatten, er at mens flere av motdebattantene, for eksempel Bal og Vitoux, underbygger sine argumenter ut fra meget detaljerte tekststudier, og på den måten ser på hva slags konsekvenser delegert fokusering får i anvendt analyse, forblir Genette i sin teoretisering og noe polemiske posisjon. Derfor er det av interesse å se litt nærmere på hvordan Pierre Vitoux utlegger det han kaller fokuseringsspillet, en innsikt jeg kommer til å anvende i noen av mine analyser.

I artikkelen "Le jeu de la focalisation" tar Vitoux utgangspunkt i Bals *Narratology*, der hun drøfter utlegningen av fokusering i Genettes hovedverk. Det er særlig Genettes utredning av intern fokusering som kritiseres. Et hovedpoeng for Bal og Vitoux er at evnen til fokusering kan være holdt tilbake av den narrative instansen. *Fokusering kan være delegert eller ikke-delegert* fra fortellerinstansen til en eller flere personer. Vitoux ser Genettes redegjørelse for ekstern fokusering, der fortelleren behersker hele historien og vet mye mer enn sine personer, som akseptabel. Fortelleren har ikke delegert sin myndighet til noen av personene, og det ligger a priori ikke noen begrensninger på hans innsyn i personene. I denne situasjonen "dans laquelle le texte n'est établi aucune définition de perspective, aucune condition de limitation du champ de ce qui peut être perçu" (Vitoux 1982: 360). I denne posisjonen er det mulig for forteller-fokalisator å gå inn i det indre av sine personer. Vitoux kaller dette ikke-delegert fokusering. Dette innebærer at fortelleren kjenner totaliteten i fortellingen han forteller, selv om han ikke er *allvitende* i guddommelig forstand. Ved distinksjonen ikke-delegert/delegert klarer Vitoux å svekke forestillingen om den ubegrensede kunnskapen som ligger i den tradisjonelle termen *allvitende forteller*, og narrasjonsgrepet kan i en helt annen grad knyttes til det konstruerte fortellingsuniverset og de mekanismer som der spiller seg ut, en kobling som er maktpåliggende for narratologene. Vi ser altså at også når det gjelder ekstern fokusering, et område der Genette innrømmes kreditt for nyvinnende teoretisk utlegning, kommer hans motdebattanter med nødvendige presiseringer.

Det som imidlertid ikke er uttømmende utredet hos Genette, mener Bal og Vitoux, er den typen fokalisering der fortelleren underkaster seg spilllets regler og begrenser seg til det perspektivet en eller flere av personene har, altså intern fokalisering. Dette er en *delegert* fokaliseringsteknikk, der fortelleren benytter sin mulighet til å 'låne' en persons synsvinkel for en stund. På dette feltet leverer Vitoux sin mest treffende kritikk av Genettes framstilling. Hans poeng er at det innenfor intern fokalisering er en forskjell Genette ikke fanger opp, nemlig forskjellen mellom den som ser/opplever og den som sees/oppleves. Genettes interne fokalisering røper seg som dobbel; *enten* gjennom "la presentation d'un focalisé extérieur", den synlig fokaliserende, *eller* gjennom presentasjonen av et fokaliserende indre, "le focalisé 'imperceptible'". (Vitoux 1982:360.) Fokalisator *har eller har ikke* det privilegium å trenge gjennom bevisstheten til person/er. Dette fører ifølge Vitoux til et nødvendig skille fokaliseringsmessig. Man må holde adskilt *to aspekter ved den interne fokaliseringen*: det som har å gjøre med fokaliserings subjekt, "disons la focalisation", og det som har å gjøre med fokaliserings objekt, "disons le focalisé". (Vitoux 1982:359.) I fokaliseringsspillet vil en posisjon være kjennetegnet av begrensninger i innsynsmuligheter i personenes sansning *både* ut fra delegert fokalisering, at en persons perspektiv eller sansning i en periode er 'lånt', *og* ut fra fokaliserings status på en subjekt-objekt-akse.

To funksjoner følger av utredningen ovenfor, ut fra følgende forkortelser:

Fs=fokaliseringssubjekt. Fo=fokaliseringsobjekt. nd=non déléguée. d=déléguée.

1) Fs nd - Fs d

2) Fo interne - Fo externe

Følgende sammenhenger etableres i teksten mellom disse elementene:

1) A Fs nd peut correspondre aussi bien Fo int que Fo ext

2) A Fs d ne peut correspondre que Fo ext

Disse koblingene får fram viktige forbindelser mellom en delegert og ikke-delegert subjektfokalisering. Med hensyn til tradisjonell terminologi er det mest naturlig å sammenholde utredningen til Vitoux med den allvitende autorale forteller og autoral framstilling med personal farging (Svensen 1985:120).<sup>35</sup> Likevel vil ikke den tradisjonelle litteraturteorien fange opp Vitoux' skille mellom delegert og ikke-delegert, noe som gjør hans utredning meget presis. Derfor er Vitoux' teoretiske bidrag, i tillegg til Genettes klargjørende deling mellom kategoriene sansning og stemme, nyskapende innenfor et tidligere uklart teoretisk felt. Den

<sup>35</sup> Dorrit Cohn har ellers en skarpsindig utlegning av fenomenet "den allvitende forteller". Hun peker helt riktig på, og eksemplifiserer, at den såkalte allvitende forteller slett ikke er uttrykk for et homogent fortellegrep, men egentlig er en opsamlingsterm som dekker ulike fortelleteknikker.

sammenvevingen mellom fokalisering og stemme som tidligere har vært vanlig, har nok sin årsak i at narrasjonsgrepene ligger nær hverandre, både med henblikk på semantisk tolkning og fysisk tekstlig nærhet.

### 2.3.5 Stemme

Kategorien stemme konsentrerer seg om kjernespørsmålet innen narratologien: "who is the narrator?" (Genette 1983:186). Spørsmålet er like enkelt som det er viktig, nemlig hvilken røst som formidler narrativet og hva som karakteriserer denne røsten. Genette sier humoristisk at han tilhører "the pitiable band" som hevder at det er umulig å ha et narrativ uten narrator, "if I were to meet such a narrative, I would flee as quickly as my legs could carry me".<sup>36</sup>

Beskrivelse og analyse av narrators stemme står sentralt i mitt forskningsarbeid. En slik undersøkelse berører en pågående litteraturvitenskapelig debatt om fortellerinstansen og dens manifesteringer, der både Franz K. Stanzel og Käte Hamburger er blitt revitalisert.<sup>37</sup> Et moment som er blitt aktualisert i denne debatten, er skillet mellom fortellerinstansen i teksten og tekstens forfatter. I essayet "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective" (1999)<sup>38</sup> drøfter Dorrit Cohn fortellerens status i teksten og nødvendigheten av dette skillet. Cohn setter opp mot hverandre synspunktene til Félix Martínez-Bonati og Käte Hamburger. Martínez-Bonati argumenterer for hva Cohn kaller the "disjunctive model": "The author, a real being, is not and cannot be part of an imaginary situation. Author and work are separated by the abyss that separates the real from the imaginary. Consequently, the author of works of narrative is not the narrator of these works." (Martínez-Bonati 1981:85.) Som motsetning til dette befinner Hamburgers "narratorless model" for tredjepersons fiksjonsprosa seg, en modell Cohn ser som et utfordrende alternativ. Genettes avvisning av den fortellerløse modellen på grunnlag av "surreal overtones", "if he ever encountered a tale told by 'nobody', he would run for the nearest exit" (Cohn 1999:127), mener Cohn er utilstrekkelig. Cohns resonnement i det følgende bærer preg av det som konsekvent er hennes tese, nemlig at skjønnlitteraturens "signposts" uløselig er knyttet til og betinget av fortellerens mandat med henblikk på introvert personskildring:<sup>39</sup>

This attitude forgets that the attribution of a tale to a narrator – a vocal source one cannot help but conceive in more or less anthropomorphic terms – assumes an at least equally fantastic conceit: a "somebody" who is capable of looking through the skulls (or with the eyes) of other human beings. It is

<sup>36</sup> Genette 1990:101.

<sup>37</sup> Jeg viser til avhandlingens kapittel 1, note 9.

<sup>38</sup> Essayet er tidligere trykt i *Poetics today*.

<sup>39</sup> Jeg følger Cohn i begrepsbruken her fordi jeg mener "introvert" på en presis måte ivaretar kvaliteten ved indirekte personskildring.

precisely because this "somebody" assumes optical and cognitive powers unavailable to a real person that we feel the need to dissociate the statements of a fictional text from its real authorial source. Ultimately we are compelled to accept that the language transmitted to us in heterodiegetic fiction cannot be imagined in analogy to any plausible real-world discourse situation, no matter whether we personalize or depersonalize its origin. This being the case, the best we can do is to conceptualize its origin in the manner that accounts in the most functional and flexible way for the variable reality of our reading experience. (Cohn 1999:127.)

Konklusjonen til Cohn korresponderer med Brian McHales oppfatning: "The thesis that narrative sentences have speakers explain more phenomena more adequately, with less violence to the reader's intuitions." (1983:22.) Min posisjon er den samme pragmatiske som Cohns og McHales når det gjelder hva som er den beste måten å håndtere fortelleren i heterodiegetisk fiksjon på. Dette begrunner jeg med at nettopp de momentene som Cohn påpeker er særegne for fiksjonen, ikke kan drøftes litteraturanalytisk uten at man verbalt har mulighet til å fange opp den instansen som ivaretar den konstituerende funksjon av hele fiksjonsuniverset, inkludert de operasjoner som innebærer innsyn i personers tanker, følelser og sansninger.

Fortelleren er imidlertid mer enn en formell instans i teksten og et nødvendig narrativt begrep. I sitt kjente essay "Wer erzählt den Roman?"<sup>40</sup> vektlegger Wolfgang Kayser *skaperakten*. Kayser viser til Blankenberg, som bruker uttrykket *verdensskaper*. Det er et tjenlig ord, all den tid det faktisk er en hel verden som etableres innenfor en romans permer. Rolf Reitan benytter ordet "digterfortæller" om "forfatterens parabolske anden. Apersonal fortæller, underforstået forfatter, forfatterperson, implicit forfatter."<sup>41</sup> Reitan påpeker at disse paradoksene er i familie med hverandre, og at moderparadokset, "digtingens paradoks", er at det fortalte kun eksisterer på betingelse av at det blir fortalt. Fortellerstemmen forteller tingene som de er, ikke retrospektivt "som de var". Fortelleren kan kun late som om hun er en retrospektiv forteller: "Til gengæld kan hun ikke lade som om, hun digter." (Ibid.) Den viktigste konsekvensen av dette resonnementet er - helt i overensstemmelse med tekstimmanens som prinsipp - at "det, der fortælles, er sådan, som det bliver fortalt, og ikke annerledes." (Ibid., forfatterens utheving.) Med hensyn til Regine Normanns forfatterskap vil analogt betoningen av første ledd i ordet *dikterfortæller* innebære at hennes fortellinger er noe mer enn vanlig gjenfortelling av eksempelvis muntlig tradert stoff. Det er dette mer som gjør verkene til litterære frambringelser og som gjør dem til egnede objekter for litterær analyse. Fortelleren og dikteren føyer seg sammen i en særegen røst.

<sup>40</sup> Kayser: "Wer erzählt den Roman?" ble først holdt som foredrag og publisert i tidsskriftet *Die neue Rundschau* 1957, så trykt s. 82-101 i essaysamlingen *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958. Essayet er oversatt til norsk av Kittang: "Kven fortel romanen?" i *Vinduet* nr. 3 1998, s. 66ff.

<sup>41</sup> Jfr. Reitans artikkel "Der Geist der Erzählung" 2000:295.

Litterære poetikker har forsøkt å formulere det originale ved denne røsten – og ved den litterære skapingsakten. Wolfgang Kayser avslutter sitt essay nevnt ovenfor slik: "Aber mit dem ersten Wort, das der Romanschreiber setzt, schafft er eine Welt und schafft sie sich durch ihn. Die exaktesten Beschreibungen technischer Vorgänge, sozialer Zustände oder innerer Regungen sind niemals Wiedergabe, sondern immer Schöpfung. Wer den Drang dazu in sich fühlt, muss auch den Mut dazu haben." (Kayser 1958:101.) Frantz K. Stanzel innleder sitt verk *Die Theorie des Erzählens* med følgende iaktakelse: "Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnet wir einem Mittlet, wird die Stimme eines Erzählers hörbar."<sup>42</sup> Horace Engdahl begynner sin bok *Beröringens ABC* med ordene: "Ingen text har börjat förrän författaren har slagit an en ton. Men vad er en ton?" Med henvisning til romanperson Ordinovs første ord i *Anteckningar från källarholdet*, "Jag är en sjuk människa... Jag är en ond människa", sier Engdahl: "Innan jag som läsare lyckas göra mig en föreställning om *hur* de yttras, i vilket röstläge, med vad slags eftertryck, förstår jag inte vad mannen [Ordinov] vill säga" (Engdahl 1994:11, forfatterens utheving). Disse forskerne framhever på ulike vis fortellerens røst, men holder fast ved at det er *mulig* å fornemme den og at det er *nødvendig* for forståelsen av verket å fornemme den. Man må være til det ytterste var og lydhør for å registrere nyansene i røstens moduleringer, noe som byr på store utfordringer i analytisk sammenheng.

Narratologisk teori sonderer mellom fortellerstemme og personstemme. Jeg bruker begrepene i overensstemmelse med Genettes utlegninger, som på norsk er tatt opp i Lothes definisjoner. Lothe skiller mellom betydningen av *fortelle* og *tale*: "Forteljefunksjonen er knytt til forteljaren. *Tale* er det personane som gjer, og denne talen blir så *presentert av forteljaren*." (Lothe 1994:57, forfatterens utheving.) To av de tre tategjengivelsens grunnformer, "fortalt, gjengitt og overført diskurs", fanges opp her.<sup>43</sup> Tradisjonelt omtales de tre grunnformene som indirekte tale/tanke, direkte tale/tanke og fri indirekte stil/diskurs. Før jeg går næyere inn på fri indirekte diskursformer, som får oppmerksomhet i mine analyser, vil jeg kort si litt om hva jeg har til hensikt å legge vekt på når det gjelder fortellerstemme og personstemme.

Normanns fortellerstemme uttrykker hennes individuelle fortelleteknikk. Spørsmålet om det er en dominerende eller en tilbaketrukket fortellerrøst vi hører, står sentralt. Dette vil blant annet avhenge av om fortelleren hyppig trer fram "i egen person" eller om han helst gjemmer seg bak personene sine og lar dem føre ordet. Når fortellerstemmens dominans er et aktuelt punkt i denne studien, har det sammenheng med at Regine Normann litteraturhistorisk er

<sup>42</sup> Stanzel [1979] 1995:15.

<sup>43</sup> Aaslestad 1999:103, med henvisning til Genette.

blitt bastant plassert som heimstaddikter og formidler av tradisjonsstoff, noe som får en til å anta at fortellerstemmen er markant i tekstene. I tillegg er den autorale tilstedeværelsen i alle dens avskygninger et spennede felt å utforske med henblikk på normative aspekter ved tekstene. Ikke minst vil spillet mellom den hørbare fortellerstemmen og tekstens mer raffinert tilsørte autorale dimensjon få fram et viktig betydningsfelt i forfatterskapet. Interessevekkende er fortellerstemmens mulighet til forsiktig innblanding i framstillingen av karakterenes mentale dimensjon, et narrasjonsgrep Cohn omtaler som psykonarrasjon. Hun definerer det som "the narrator's discourse about a character's consciousness"<sup>44</sup>. Fortellegrepet anvendes i passasjerer "an author is for some reason unwilling to entrust the presentation of the inner life to the character's own verbal competence" (Cohn 1978:44). Konsekvensen blir at fortellerens kognisjon blir rådende i sekvensen, og at fortelleren med det får et "overtak" på karakteren. Fortelleren er i psykonarrasjon bare i løpet av meget korte glimt inne i personers bevissthet, noe som gir narrasjonsgrepet en frihet versus karakterartikulerte måter å uttrykke mentale tilstander: "one of the most important advantages of psycho-narration over the other modes of rendering consciousness lies in its verbal independence from self-articulation". (Cohn 1978:46.) Psykonarrasjon er et meget effektivt grep når fortelleren antydningvis vil karakterisere personer og situasjoner.

Personstemme har å gjøre både med framstilt tale og framstilt tanke. Fortelleren gir fra seg sin autoritet til karakterer i kort eller lang tid slik at disse kommer fram i kraft av sin egen stemme og konstituerer seg som figurer med særegen idiomatisk valør og egne personlighetstrekk. Framstilt *tale* er et uproblematisk felt når det gjelder en lingvistisk basert tilnærming som den Genette representerer, all den tid tale per definisjon alltid er verbal. Annerledes er det med personenes *tanke*virksomhet og det tilliggende feltet, som går på framstillingen av mentale tilstander. Genette understreker fortellingens begrensninger når det gjelder litterær framstilling av personer, noe som sterkt berører ikke-verbale former for "bevissthet", særlig tilgang til personers tanker. Subjektiverende fortellegrep, som i høy grad preger personstemme, er av stor betydning fortolkningsmessig. Slike grep er med på å styre leserens følelse av intimitet overfor de ulike romanpersonene. Blir man eksklusivt innviet i en fiktiv persons tankeverden, oppstår en følelse av nærhet til den personen. Jeg velger i mine analyser å utvide Genettes strengt lingvistisk funderte rammeverk med narratologiske arbeider som i større grad aksepterer litteraturens muligheter til å framstille karakterer som psykologiske

<sup>44</sup> Cohn 1983:14. Cohn skiller mellom narrasjonsgrepene psykonarrasjon og fortalt monolog i tredjepersonsberetninger.

størrelser, med sinn og bevissthet. Da er det vanskelig å unngå at et mimetisk aspekt trekkes inn, noe Brian McHale (1978) tydelig viser.

Grunnen til at jeg vil trekke inn teoristoff som favner videre enn Genette, er at jeg innrømmer og ønsker å inkludere de ikke-verbale aspektene ved personene i mine tematiske analyser; det vil si at jeg tolker deres tanker som tanker, ikke som talte ord. Cohn peker på det paradokset som ligger i "the very heart of narrative realism", nemlig at "narrative fiction attains its greatest 'air of reality' in the representation of a lone figure thinking thoughts she will never communicate to anyone." (Cohn 1983:7.) Dette distinktive trekket ved skjønnlitteratur, evnen til å framstille personer med mentale dybder, påpekes av blant andre Cohn og Hamburger i deres sentrale arbeider.<sup>45</sup> Cohn siterer Thomas Mann på dette punktet: "I confess, that in everything regarding knowledge of men as individual beings, I regard drama as an art of the silhouette, and only narrated men as round, whole, real, and fully shaped."<sup>46</sup> Cohn hevder at den tilnærmingen Genette står for, til tross for det fortrinnet at han kommer opp med presise grammatiske og leksikalske kriterier, i for stor grad forenkler de litterære problemene ved å trekke for langt korrespondansen mellom talt diskurs og stille tanke. Hvorvidt en tanke alltid er verbal, er ifølge Cohn et definisjonsspørsmål og et debattspørsmål blant psykologer. Hun hevder at de fleste vil inkludere i tankevirksomhet "other mind stuff" som ikke lar seg sitere: "One of the drawbacks of this linguistic approach is therefore that it tends to leave out of account the entire nonverbal realm of consciousness, as well as the entire problematic relationship between thought and speech" (Cohn 1983:11).

Problematikken skissert ovenfor gjør at flere toneangivende narratologer, blant andre Cohn og McHale, skiller lag med Genette når det gjelder drøftingen av kategorien stemme, noe som blir tydelig i debatten etter 1972. Genettes *Narrative Discourse Revisited* fra 1983 fungerer som et oppsamlingsheft av svar på spørsmål som er dukket opp i tilknytning til *Narrative Discourse*. I kapitlet "Narrative of Thoughts?" tar Genette opp Cohns innvendinger hva angår litterær representasjon av karakterers bevissthet. Cohns hovedanliggende i *Transparent Minds* (1978) er å belyse måter å framstille fiktive personers bevissthet på. Hun setter begrep på og eksemplifiserer hva som skjer når tanke delegeres til personer og på den måten gir et fiksjonalisert inntrykk av personens "indre liv". I motsetning til Genette godtar Cohn et psykologisk moment framstilt fiksjonelt, og følgelig et komparativt forhold mellom fiksjon og

<sup>45</sup> Cohn krediterer i *Transparent Minds* Käte Hamburger for å være den første litterære teoretiker som i *Die Logik der Dichtung* [1957] (*The Logic of Literature* 1975) utforsker litteraturens representasjon av karakterenes indre liv og dermed skiller fiksjon fra virkelighet.

<sup>46</sup> Sitert etter Cohn 1983:6. Cohns oversettelse av Mann: "Versuch über das Theater", *Gesammelte Werke* X:29, Frankfurt 1960.

tekst-ekstern realitet: "The *audition* of another voice in another head is one of the conventions of third-person fiction, and partakes in the larger convention of the transparency of fictional minds. But that inner voice *itself* is a general accepted psychological reality, and by no means a literary invention." (Cohn 1978:77.) Genette gir imidlertid Cohn rett på punktet om psykonarrasjon. Han mener hun gjør rett i å avvise at denne typen assimilasjon av bevissthet kun gjelder det verbale. (Genette 1990:60.) Slik jeg ser det, er det svært vanskelig i denne typen drøfting å styre unna en type kritikk som Aaslestad betegner som pseudo-mimetisk og uheldig, der fortellingen suggererer "at den fiktive personen er utstyrt med et fullverdig indre liv". (Aaslestad 1999:21.) Aaslestad bruker da også et utsagn fra Cohn som eksempel på denne typen uheldig kritikk. Jeg vil hevde at Cohns undersøkelse tydeliggjør at vår forståelse av indre tilstander hos fiktive personer uvegerlig vil bli preget av en pseudo-mimetisk lese måte. Fordi vi har dette som et innebygd referanseplan, er det særdeles vanskelig utelukkende å oppfatte fiktive bevissthetstilstander som konstruksjoner uten relevans til det man vet om menneskelig sjeleliv.

Uenigheten mellom Genette og Cohn har sin årsak i at Genettes prosjekt er lingvistisk fundert og i prinsippet rensket for psykologi og ideologi. I *Narrative Discourse Revisited* setter han opp en krysstabell over diskursformer der vi horisontalt under "Mode" finner "Narrator's discourse" og "Character's discourse", vertikalt under "Object" finner "Events" og "Words". Genette får et problem når han skal plassere "Transposed speech", forklart som "indirect styles", i denne tabellen. Han blir nødt til å plassere den på to plasser, *både* under fortellerstemme og under personstemme, begge steder korrelert med "Words".<sup>47</sup> Under fortellerdiskurs kommer det da i en rubrikk sammen med "Narratized speech" og under personsdiskurs kommer det i samme rubrikk som "Reported speech". Den doble plasseringen av "Transposed speech" grunngir Genette med fenomenets "dual voice". Dette viser at Genette ser den gråsonen fri indirekte diskursformer havner i, men han ser det som ønskelig å typologisere dem i dobbel utgave. Det samme gjelder tankegjengivelse. Han hevder at "narrative of thoughts" ikke eksisterer. Tankepresentasjon er et fenomen narratologene kun beskjeftiger seg med i det øyeblikk den foreligger narrativisert; "*narrative always reduces thoughts either to speeches or to events*. It leaves no room for a third term, and, once more, this lack of gradation - which is narrative's doing and not mine - results from its own verbal nature. Narrative, which tells stories, is concerned only with events. (Genette 1990:63, min utheving.)"<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Genette 1990:62.

<sup>48</sup> At noen av disse hendelsene er verbale, betyr for Genette at "narrative happens to reproduce them" (Genette 1990:63, forfatterens utheving).



Det er verdt å merke seg at Genette forstår "speeches" som "a particular type of event, the only type that may be directly quoted in a verbal narrative" (Genette 1990:61-62). Disse utsagnene berører leserens muligheter til å identifisere seg med litterære figurer. Med et genettesk syn på fortellingens muligheter til konstruksjon av personer med indre kvaliteter og tankeliv, vil forsøk på koblinger mellom litteratur og liv være utenfor rekkevidde. Imidlertid hersker det uenighet blant forskere på dette punktet. I sin avhandling *Mønsteret og meningen* (2001) sier Leif Johan Larsen:

Leserens relasjoner til teksten er hans forhold til den verden som teksten åpner, sier Ricoeur, og vi kan vel tilføye at leserens relasjoner til denne verdenen oftest er hans forhold til de litterære personene. Når vi tilegner oss et litterært verk – når vi oppgir oss selv og tillater oss å bli båret av sted av tekstens referanser inn i den verden som verket åpner – skjer gjerne dette ved at vi på en eller annen måte identifiserer oss med de litterære personene. (Larsen 2001:306.)

Larsens henvisning til Ricoeur går til boken *Oneself as Another* (1990), der person og plot betraktes som to sider av samme sak; det er "leserens identifisering med personen som formidler mellom livet og litteraturen".<sup>49</sup> Ricoeur påpeker, med henvisning til *Time and Narrative*, at lesing, "far from being a lazy imitation", er på sitt beste en kamp mellom to strategier; "the strategy of seduction pursued by the author" og "the strategy of suspicion pursued by the vigilant reader".<sup>50</sup> Og han sier videre:

To these remarks from *Time and Narrative*, I shall add here that the possibility of applying literature to life rests, with respect to the dialectic of the character, upon the problem of "identification-with", which above we stated was one of the components of character. Through the aspect of identifying with the hero, the literary narrative contributes to the narrativization of character. (Ricoeur 1990:159 note 23.)

Den påpekingen Ricoeur gjør her, er av avgjørende betydning for lesning og fortolkning av skjønnlitteratur. Uten muligheten til å anvende litteraturen på livet, og uten å kunne se sammenhengen mellom "Narrative Identity" koblet til personlig identitet og til et "selv",<sup>51</sup> blir det å lese litteratur en meningsløs foreteelse. Det som er Genettes store styrke i tilknytning til metodisk ståsted, nemlig insisteringen på fortellingen som litteraturvitenskapelig objekt, blir samtidig hans svakhet når det gjelder legitimering av litteraturundervisning og litteraturforskning.

<sup>49</sup> Larsen påpeker den endringen som har skjedd fra Ricoeurs trebindsverk *Time and Narrative* (*Temps et récit* 1983-1985), til *Oneself as Another* (*Soi-même comme un autre* 1990), der Ricoeur i sitt trebindsverk ser plotet, "i egenskap av å være en konkretisering av tiden", som fortellingens konstitutive kjennemerke, til i den sist nevnte studien å betrakte person og plot som to sider av samme sak. (Larsen 2001:306 note 27, med henvisning til Ricoeur 1990:159 note 23.)

<sup>50</sup> Siteret etter *Oneself as Another*, 1994:159 note 23, der Ricoeur viser til analyser utført i *Time and Narrative* 3.

Jeg kommer i mine analyser til å operere med et skille mellom tale og tanke, og føyer meg da til en rekke forskere både før og etter at narratologi ble en aktiv forskningsretning. I analysesammenheng er det betydelig vanskeligere å håndtere gjengivelse av tanker enn gjengivelse av tale. Gjengitt tale, direkte og indirekte, er ikke problematisk å kartlegge og drøfte som narrasjonsgrep. Disse formene lar seg lett påpeke via grammatiske kjennetegn og framtrer i talegjengivelsen som entydig knyttet til karakterstemmen. Derfor er det heller ikke vanskelig å trekke dem inn i analysen med hensyn til muntlighetsdiskurs eller karakterfortolkning. Det som er utfordrende fortolkningsmessig, er fri indirekte diskurs, både tale- og tankegjengivelse. Spesielt fri indirekte tanke har vist seg å være et fascinerende område for litteraturforskere.<sup>52</sup> Det har sammenheng med at skillelinjen mellom fortellerstemme og personstemme er sløret og tvetydig, og at letingen etter grammatiske indikatorer for å fastlegge diskursformen, stadig pågår. Vi er over i et område kjennetegnet av stemmers interferens. Jeg velger å vektlegge analyse av dette narrasjonsgrepet, som etter min oppfatning kan lede til overraskende innsikt i Normanns håndverk. Dessuten gir det vesentlige innspill til fortolkning av verkene.

I *Transparent Minds* går Cohn grundig inn på begrepet *narrated monologue*, som er hennes betegnelse på fri indirekte tanke. Hun påpeker at denne formen grammatisk ofte står mellom to andre former for gjengivelse av bevissthet i tredjepersonskontekst, "sharing with *quoted monologue* the expression of the principal clause, with *psycho-narration* the tense system and the third person reference" (Cohn 1978:105, mine uthevinger).<sup>53</sup> Cohn sammenligner formen med et uttrykk man kan knytte til figuralt perspektiv, der hele fiksjonsverdenen kan tas inn som et ubrutt *vision avec*:

The narrated monologue itself, however, is not *vision avec*, but what we may call *pensée avec*: here the coincidence of perspectives is compounded by a consonance of voices, with the language of the text momentarily resonating with the language of the figural mind. In this sense one can regard the narrated monologue as the quintessence of figural narration, if not of narration itself: as the moment when the thought-thread of a character is most tightly woven into the texture of third-person narration. (Cohn 1983:111, forfatterens uthevinger.)

Cohn er opptatt å plassere grepet ut fra likhetstrekk med visse syntaktiske elementer: "With indirect statement, it shares not only the reference to the speaker in the third person, but also the transposition of verbal tenses, using preterite for the present in the analogous direct statement, pluperfect for the past, and conditional for future." (Cohn [1966]1978:104.) Sondringen mellom fri indirekte tanke versus tale er belagt i flere tidlige narratologiske arbeider, bl.a. hos

<sup>51</sup> Ricoeur har to kapitler i sin bok *Oneself as Another* (1994) som tar opp narrativ identitet: "Personal Identity and Narrative identity" s. 113-139 og "The Self and Narrative Identity" s. 140-168.

<sup>52</sup> Dette gjelder blant andre Cohn (1966, 1978, 1999), Bronzwaer (1978), Banfield (1978), McHale (1978).

<sup>53</sup> "Quoted monologue" definerer Cohn som "a character's mental discourse", "psycho-narration" er definert ovenfor.

Bronzwaer [1978], Banfield [1978] og McHale [1978]. Det samme gjelder nyere arbeider, eksempelvis Fludernik [1993], [1996]. Nordiske teoribøker fra 1950- og 1960-tallet opererer også med et klart skille. Johs. A. Dale skiller i sin Garborg-studie mellom tanke og tale i fri indirekte stil: "Den frie indirekte forma blir oftast brukt til å gje att *tankar*, og har her ei enda viktigare stilistisk oppgåve enn når ho gjev att tale"<sup>54</sup> (Dale 1950:124, forfatterens utheving). Staffan Björck bruker uttrykket "erlebte Rede i *tankerapporten*"<sup>55</sup> (Björck 1954:159 ff., min utheving), Sven Møller Kristensen bruker uttrykket "indre monolog"<sup>56</sup> (Kristensen 1955:137 ff.), det gjør også Hanne Marie Svendsen<sup>57</sup> (Svendsen 1962:27 ff.) og Åsfrid Svendsen<sup>58</sup> (Svendsen 1985:121, 135). Willy Dahl skiller i *Stil og struktur* mellom fri indirekte tale, "oratio tecta", og fri indirekte tanke, "observatio tecta"<sup>59</sup>. I drøftingen av fri indirekte tanke framhever han at den er "farget av direkte tankes ordlegging etter oratio-tecta-prinsippet, og uten anføringsord"<sup>60</sup> og han poengterer dobbeltperspektivet, "personens eget og den skjulte fortellers" (Dahl 1995:147). Dahls utlegning av fri indirekte tanke faller tydeligst sammen med Cohns "Narrated monologue". Han kommenterer at betegnelsen "indre monolog", som er blitt brukt av danske stilister, kan gi uheldige assosiasjoner: "En monolog er en enetale, en indre monolog burde da logisk være en ikke uttalt monolog - og man tenker nå engang i presens." (Dahl 1995:146.) Likevel mener jeg Cohn kommer godt ut av dette med sin term "narrated monologue" fordi hun får fram at tankene framstår i fortalt form.

Cohn ser grundigere enn Dahl på grammatiske markører for å bestemme fri indirekte tanke. Hun vektlegger det fortelletekniske grepet som språklig fenomen i større grad enn som ledd i et meningssøkende prosjekt. Det er verdt å merke seg at Cohn i sin utlegning av "pensée avec" støtter seg til stemmebegrepet og språkligheten til tanken, "with the language of the text momentarily resonating with the language of the figural mind" (Cohn 1983:111). Dahl legger riktignok i sin drøfting vekt på anføringsverb og syntaksoppløsning, eksempelvis hovedsetnings ordstilling i "bisetningen" (Dahl 1995:137), der adverbet plasseres etter det finite verbalet. Men han nevner ikke tempusskifte og personsifte i pronomen som viktige kjennetegn for denne formen. En gjennomgående forskjell viser seg mellom forskerne på 1950- og 1960-tallet og de

<sup>54</sup> Johs. A. Dale: *Studiar i Arne Garborgs språk og stil*, 1950:124.

<sup>55</sup> Björck: *Romanens formvärld* 1954:159 ff., min utheving.

<sup>56</sup> Møller Kristensen 1955:137 ff.

<sup>57</sup> Svendsen: *En rejse ind i romanen* 1962:27 ff.

<sup>58</sup> Svendsen: *Tekstens mønstre* 1985:121, 135.

<sup>59</sup> Dahl 1995:146. Dahls bok er kommet i tre utgaver, [1965]1969, 1995. Den siste utgaven er utvidet og oppdatert, blant annet har forfatteren inkorporert termer fra moderne narratologi. Han fører opp Genettes *Narrative Discourse* og *Narrative Discourse revisited* i sin litteraturliste. Dahl nevner også fokalisering med referanse til Genette (1995:18,172), men bruker ikke termen gjennomgående.

<sup>60</sup> Dahl [1965]1969, 1995:146.

som kom inn de følgende tre tiår, nemlig sterkere fokusering på hva slags språklige markører man finner knyttet til ulike narrasjonsgrep. Der Dahl drøfter fortellegrepet ut fra en interesse for fortolkning av fiktive skikkelsers sjeleliv analogt med virkelige menneskers sjeleliv, er narratologene opptatt av å undersøke samme fortellegrep som tekstlig konstruksjon. Der litteraturforskere rundt 1960 la vekt på det innfølede fortolkningsprosjektet, vektlegger senere tiårs forskere det språklige prosjektet. Egentlig er Cohn langt på vei en fortolker av den gamle skole, som vektlegger innholdsfortolkning, selv om hun begynner med en typologi som er lingvistisk basert.<sup>61</sup> Mens Genette, i alle fall i teorien, baserer seg på det verbaliserte og formelle når han utlegger narratologiens modell og perspektiv.

Det er særlig tvetydigheten ved fri indirekte diskurs som fanger forskernes interesse, det som får leseren til å tolke inn i teksten nærheten av en annen "evaluating speaker" enn den eksterne narrator. (Banfield 1973:22-23.) Eller som McHale formulerer det: "how do readers determine which 'meanings' belong to a character, which to the narrator, and which to both". McHale legger vekt på at implikasjonene ved fri indirekte diskurs er mer vidtfavnende enn grammatiske og kontekstuelle markeringer skulle tilsi. Han knytter fri indirekte diskurs til en innholdsmessig dimensjon ved teksten gjennom å sette opp en skala der diegesis - utlagt som "authorial presentation" - og mimesis - utlagt som "representation/impersonation" - utgjør ytterpunktene.<sup>62</sup> Etter hans oppfatning er en analyse basert på rent språklige markører utilstrekkelig:

But any attempt to account for the perceptibility of FID [Free Indirect Discourse] solely or primarily in terms of contextual clues or arresting grammatical anomalies must fail to capture the full implications of an approach based on categories of literary representation instead of grammatical categories. According to this approach, the decisive indices of FID ought to be not the marks of its syntactical distinctiveness, or even its traces in the surrounding context, but the signs of its mimetic character, whether *formal signs...or semantic signs*. (McHale 1978:104, min utheving.)

Jeg tror McHale har delvis rett i sin påpeking her. Indikasjoner på fri indirekte diskurs kan helt klart finnes i tekstens mimetiske karakter i form av formelle eller semantiske tegn. Konteksten kan være med på å avgjøre tolkningen av en passasje i fri indirekte diskurs og med det underbygge meningskonstitusjon. Men jeg tror ikke ulike grammatiske trekk, deriblant syntaks, er likegyldig når det gjelder det viktige første steget i en slik analyse, nemlig å kartlegge og bestemme hvor i teksten sekvenser i fri indirekte diskurs befinner seg. Derfor kan et rent språklig utgangspunkt kan være en fin begynnelse til en fruktbar analyse og fortolkning. Jeg

<sup>61</sup> Egentlig vektlegger Cohn grammatiske trekk i overraskende stor grad i *Transparent Minds*, til tross for at hun selv eksplisitt ytrer ønske om å neddempe denne typen indikasjoner.

<sup>62</sup> Lothe følger i prinsippet samme tilnærming i avsnittet om stemme og talepresentasjon (Lothe 1994:57-58).

ønsker i mine tekstelesninger både å rette søkelyset mot hva det er av grammatiske og kontekstuelle forhold som motiverer og utløser fri indirekte stil og å se på hva slags tematiske implikasjoner det narrative grepet medfører.<sup>63</sup> Dessuten er studiet av muntlighetsmarkører gjennom fri indirekte stil ikke bare interessant som studieobjekt knyttet til den enkelte fiktive persons idiolekt og individualitet, men kanskje i enda større grad som indikasjon på et stilistisk register, en slags gjenoppdaging av en "opprinnelig" direkte ytring som framkaller og vekker til live et miljø og dermed en dialektal tilhørighet. (Culler 1975:134f.)<sup>64</sup> Dette har betydning når man skal håndtere den kulturelle dimensjonen i Normanns tekster.

### 2.3.6 Kategoriernes samspill

Genettes kategorier bidrar hver på sitt vis til å framheve vesentlige aspekter ved teksten. Det kan forekomme at de samme tekstsekvensene blir uthevet fra forskjellige innfallsvinkler og med ulikt resultat. Slik er forholdet mellom kategoriene rekkefølge og hastighet i livshistoriebrokkene og tilsvarende mellom hastighet og frekvens i de iterative passasjene. Fenomenet fri indirekte stil er et godt eksempel på hvordan ulike narrative kategorier griper inn i hverandre; både hastighet og stemme aktiveres. Likeledes er fokalisering og stemme narrasjonsgrep som ligger nær hverandre både i analytisk og i fysisk tekstlig forstand. Dette fører til at det i praksis er vanskelig å operere med vanntette skott mellom Genettes kategorier. I anvendt tekstlesning vil ulike narrasjonsgrep være vanskelig å skille ut som "enerådende" i en tekstpassasje. Enkelte fortellegrep vil være tydelige i gitte tekstpartier og derigjennom bidra til å prege disse.

Betydningspotensialet vil delvis være beroende av spillet mellom de ulike narratologiske grepene; den dominans enkelte grep har i noen tekstpartier, og den neddempethet de samme grepene har i andre tekstpartier. Slik vil tekstuniverset ut fra en immanent tilnærming vise seg som en kompleks organisme, der mange fortelle tekniske elementer bygger på hverandre og påvirker hverandre. Noen av disse kompliserte strukturene kan påpekes gjennom en deskriptiv analyse, der målet er å vise fortellingens syntaks, slik narratologien har til hensikt. Men den deskriptive analysen vil hele tiden være knyttet til innholdsdimensjonen og relatert til det tematiske feltet, et moment jeg vil komme tilbake til under redegjørelse for metode nedenfor.

<sup>63</sup> En rekke tekstlige holdepunkter - eksempelvis tempusbruk, bruk av måtes-, tids- og stedsadverbialer, tekstlig nærhet til direkte diskurs og indirekte diskurs, interpolerte kommentarsetninger osv. - blir avgjørende for påpeking av fri indirekte stil.

<sup>64</sup> Ikke minst interessant i forhold til mitt corpus er "colloquialism", en muntlighetsmarkering gjennom utbruddsord, "lexical fillers" og prenominale emotive adjektiver, jfr. Jones 1968, Bronzwaer 1970, Pascal 1977.

### 2.3.7 Min bruk av termer

Jeg benytter stort sett samme terminologi som i andre norske narratologiske arbeider, det vil si termer som ligger så nær Genettes hovedverk som mulig. Cohns termer har jeg overført til norsk. Samtidig er det på sin plass å nevne at narratologien ikke utelukkende benytter seg av nye begreper. En rekke betegnelser er "gammeldagse", forlengst etablert og lenge anvendt innenfor litterær teori. Dette har sammenheng med at narratologiens problemfelt ikke er nye innenfor litteraturforskning. For øvrig var flere norske forskere tidlig klar over Genettes hovedverk.<sup>65</sup>

Jeg har prøvd å holde meg til betegnelser som synes akseptert i fagmiljøene. Varierende bruk av terminologi blant norske forskere har gjort at jeg har foretatt følgende valg: i samsvar med Aaslestad benytter jeg *narrasjon* om et av de narrative nivåene, der Aarset bruker fortellehandling. Jeg bruker vekselvis *fri indirekte diskurs* og *fri indirekte stil*, i samsvar med Aaslestad og Gaasland, som bruker det siste, og Lothe, som bruker et første. Det eksisterer noen betydningsforskjeller mellom disse begrepene. Ofte benyttes diskurs internasjonalt i stedet for stil. Det ivaretar både tale og tanke. Betydningsmessig peker diskurs mot tale/samtaleaspektet, som er et dynamisk aspekt, mens stil peker mot det stilistiske aspektet og det leksikalske planet. Ofte vil det i anvendt analyse være dynamikken mellom de fiktive personers samtale som gir innsikt under drøfting, noe jeg mener diskurs tar bedre vare på enn stil. Noen ganger bruker jeg diskurs og noen ganger stil, betinget av konteksten. Fri indirekte stil er en lett gjenkjennelig oversettelse av det franske "style indirect libre". Der det i analysen har noen hensikt å skille fri indirekte *tale* og *tanke*, gjør jeg det. Dette er i samsvar med Lothe. Endelig bruker jeg *hastighet* i stedet for hurtighet som betegnelse på en av de narrative kategoriene. Aaslestad bruker her termen hurtighet. Selv mener jeg hastighet betydningsmessig er et bedre ord for å fange kategoriens definerte innhold.

---

<sup>65</sup> Aarseth (1976) har flere henvisninger til Genette. Hans Erik Aarset publiserer i 1979 en artikkel der en av Genettes kategorier er anvendt i analyse. Willy Dahl knytter seg delvis til narratologisk terminologi, se note 59 dette kapittel.

## Kapittel 3: Metode

### 3.1 Intensjonen

Min anvendelse av metode er preget av samspillet mellom teoretisk refleksjon og anvendt tekstanalyse. Studien er basert på det metodiske prinsippet å bruke praksisfeltet til å utforske teorien og til å utvikle teoretiske betraktninger. Relevant teoristoff trekkes kontinuerlig inn i analysene, mens konkrete teksteksempler blir det vesentlige for å underbygge argumentasjonen og for at tekstene skal få komme til sin rett. Dette er en metodisk parallell til en rekke narratologiske studier som utnytter et betydelig empirisk materiale.<sup>1</sup> Min metodiske tilnærming er nær knyttet til problemstillingen formulert i kapittel 1. Det overordnede målet er å belyse hvordan Normann konstruerer sine tekster ut fra det metodiske apparat narratologien stiller til rådighet. Slik sett er allmenne narrative strukturer innenfor mitt interessefelt. Samtidig ønsker jeg å finne fram til de narrasjonsgrep og den tematikken som karakteriserer nettopp dette ene forfatterskapet. Jeg har ønsket å finne en framgangsmåte som best mulig kan ivareta studiens spesifiserte målsetting. Slik vil mitt arbeid med de litterære tekstene være betinget av at både formelle narrative og tematiske grep tilgodeses, noe som ligger innenfor rekkevidden til tekstimmanente metoder. I tillegg skal studien inkludere en studie av gjennomgående trekk i forfatterskapet, samt i beskjedne grad tekstenes litteraturhistoriske og resepsjonsetetiske plassering. Dette må metodisk avspeile seg i en framgangsmåte som kan favne over diakrone linjer i forfatterskapet i tillegg til visse historisk-kontekstuelle faktorer, noe som gjør at studien også må innbefatte tekst-eksterne opplysninger. Det er derfor mange ønsker som totalt skal oppfylles og mange brikker som må på plass innen metodefeltet, og av den grunn er det nødvendig å innta en viss pragmatisk holdning. For å få de ekstra-tekstuelle opplysningene naturlig med under hvert verk, har jeg valgt å begynne hver analyse med en introduserende presentasjon av verket i sin historiske ramme, uten at jeg med det pretenderer en fullt utbygd resepsjonsetetisk eller litteraturhistorisk analyse. En diakron vurdering av visse trekk i Normanns forfatterskap har jeg valgt å plassere i et eget kapittel mot slutten av avhandlingen, da en slik vurdering selvsagt vil basere seg på funn fra analysene av enkeltverk og få et visst oppsummerende preg.

Det er mulig i litteraturvitenskapelige studier å følge ulike prosedyrer, mange veier kan føre i mål. En ren formell narratologisk analyse kunne stått på egen ben. Jeg ser det som fullt legitimt og faglig interessant å utføre slike analyser. Når jeg ønsker å gå en metodisk vei der tematikken er inkludert i analysen, har det å gjøre med mitt grunnleggende syn på arbeid

---

<sup>1</sup> Jeg viser her til studier av Cohn, Fludernik, Sternberg m.fl.

med litteratur. Litteraturen - og litteraturundervisningen - er en refleksjonens arena der vesentlige aspekter ved menneskelig liv kommer for en dag. Det er ikke minst meningsinnholdet i en tekst som gjør det mulig å bli berørt av litteratur og å bli utfordret på vesentlige områder av ens selvforståelse.

Ut fra etymologisk utlegning av verbet *narrare*<sup>2</sup> peker Atle Kittang i artikkelen "Merknader til nokre grunntema i narratologien"<sup>3</sup> på hovedintensjonen for den narratologiske skolen, nemlig narrativitet som middel til erkjennelse: "Nedfelt i språket ligg altså frå gammelt av ei overtyding om at det å fortelje på ein eller annan måte har med kunnskap å gjere."<sup>4</sup> Dette bekreftende synet på hva narrativitet er, som har røtter tilbake til Aristoteles, innebærer å se etter helhet, sammenheng, harmoni og mønster. Slik blir arbeid med tekstanalyse en meningssøkende aktivitet. Med henblikk på Genettes narratologiske hovedverker er dette slett ingen selvsagt konklusjon. Hans stadig sterkere uttalte konsentrasjon om fortellingen (diskursen) som forskningsobjekt og kartlegging av fortelleteknikk som analysens mål fører ham i retning av "de spesifikke 'mekanikkene' man finner i fortellende tekster", noe Leif Johan Larsen påpeker i artikkelen "Narratologi og hermeneutikk".<sup>5</sup> Genette er av den oppfatning at strukturalisme og hermeneutikk kan framskaffe komplementære 'meninger' ut av samme verk, men at "man aldri kan tale de to språkene samtidig".<sup>6</sup> Dette gjør at det hermeneutiske aspektet blir skjøvet i bakgrunnen.<sup>7</sup> Men parallelt med Genette-skolen har det internasjonalt utviklet seg en videre retning innenfor den narratologiske disiplinen, og det er særlig den vide retningen som har ivarettatt den hermeneutiske dimensjonen.<sup>8</sup> Prince gir eksempelvis allerede i 1982 uttrykk for at det tematiske feltet hører med til narratologenes arbeidsområde, og at det uproblematisk kan inkorporeres i analyser.<sup>9</sup> Dette er også standpunktet til norske narratologer, som Lothe,

<sup>2</sup> Kittang sier: "Det latinske verbet *narrare* (*narro*) er nært i slekt med adjektivet *gnarus* ("vitande", "kjend med", "dyktig", "kunnig"). Begge orda går tilbake til sanskrit *gnā* ("vite", med same rota som i gresk *gnosis*)." (2001:94.)

<sup>3</sup> Atle Kittang: *Sju artiklar om litteraturvitenskap*, 2001:77-96.

<sup>4</sup> Ibid. s. 94.

<sup>5</sup> Larsen 2001:53.

<sup>6</sup> Ibid. s. 52.

<sup>7</sup> Genettes synspunkter med hensyn til det tematiske endrer seg fra et inkluderende til et ekskluderende syn. I artikkelen "Strukturalisme og litteraturkritikk" (1964) trekker han positivt fram Ricoeur, mens poetikkene på 1970- og 1980-tallet framstiller en narratologi med hovedvekten på formelle trekk, jfr. Leif Johan Larsen: "Narratologi og hermeneutikk" i *Inde i fjordene*, 2001:53.

<sup>8</sup> Den snevre retningen innenfor narratologi står særlig Genette-skolen for, mens den vide retningen finner vi representanter for i USA, Israel og Nederland. Tidsskriftet *Narrative* eksponerer synspunktene til den brede narratologiske retningen. Det kom i januar 2002 ut med volum 10 og har sitt senter ved Ohio State University. Tidsskriftet gis ut av The Society for the Study of Narrative Literature. I "Advisory Board" for dette tidsskriftet sitter i 2002 både Cohn, Prince og Rimmon-Kenan.

<sup>9</sup> Jfr. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, 1982.



Aaslestad og Larsen.<sup>10</sup> Sistnevnte gir Genette muligens rett i at man ikke kan tale de to språkene [strukturalisme og hermeneutikk] samtidig, men spør om ”man kan unngå å være strukturalist og hermeneutiker samtidig. Slik jeg ser det, er vi alle strukturalister, og vi er alle hermeneutikere. Strukturalistisk og hermeneutisk aktivitet er – i sine mer eller mindre naive versjoner – nærmest antropologiske fenomener.”<sup>11</sup> Ut fra min forståelse av narratologi vil en logisk-semantisk og en tematisk komponent inkluderes i analysearbeid. Etter dette prinsippet anvendes narratologisk metode i mine tekstlesninger. En slik måte å forstå narrativitet på, gjør det også mulig å knytte sammenhenger mellom narrativitet og liv. Som Kittang sier: ”Den meininga forteljingane har for våre liv, fullbyrdar seg i lesinga. Når vi som lesarar har gripe den narrative tekstens konfigurasjonar, kan dei bidra til ein refigurasjon av det vi kallar liv.”<sup>12</sup> Jeg deler denne tiltroen til fortellingen. I fortolkning av narrative strukturer ligger muligheten til åpning av skjulte gjemmer. Fortellingen kan overbringe viktige innsikter, flytte grenser når det gjelder menneskets innsikt i sine grunnvilkår.

### 3.2 Hvorfor narratologi?

Mitt metodiske valg har delvis sin begrunnelse i faghistoriske forhold og min status som student innenfor nordiskfaget i en periode med sterk omlegging av fagets orientering. Utviklingen av narratologi som forskningsdisiplin har klar sammenheng med en økende interesse for retorikk og språklige strukturer innenfor humanvitenskapene de siste tre tiårene. Denne interessen kan man spore i oppmerksomheten narratologene retter mot uttrykksmåten i en fortelling. Aaslestad peker i sin avhandling på at man kan konstatere en interesseforskyvning blant franske strukturalister på seksti- og syttitallet, blant annet under innflytelse og inspirasjon fra ’le nouveau roman’.<sup>13</sup>

Interesse for uttrykksmåten er da også et innlysende argument for å benytte narratologisk teori og metode som grunnlag for en avhandling der Regine Normanns fortellemåte står i fokus. Min målsetting er nærlesning av et utvalg av Normanns verker for å kunne påvise narrative strukturer og tematikk, noe som igjen danner grunnlag for å si noe om tilsvarende gjennomgående trekk ved hele forfatterskapet. Hovedinnsatsen består i en analyse av det språklige uttrykket, og jeg er da tjent med en metode som kan tilby et tilstrekkelig utbygd system til å fylle mitt behov for utlegning av teksten, samtidig som jeg beholder den påkrevde

<sup>10</sup> Se eksempelvis Lothe: *Fiksjon og film* [1994], 1996, der både teoridel og anvendt analyse bærer preg av dette ståstedet.

<sup>11</sup> Larsen 2001:52-53.

<sup>12</sup> Kittang 2001:93.

fortolkningsfrihet. Slik mener jeg det er mulig å yte tekstene rettferdighet. Jeg følger samme begrunnelse for metodevalg som Gaasland gjør i sin doktoravhandling, der han argumenterer for sitt valg av strukturalistiske og nykritiske nærlesningsstrategier som basis i stedet for tankegods fra Derrida eller poststrukturalismen. Gaasland skriver:

Når det gjelder den delen av post-strukturalismen som beskjeftiger seg med detaljert nærlesning av litterære tekster, har den produsert flere nære og kreative analyser (eksempelvis analysene til Paul de Man) (...) Når jeg har valgt å se bort også fra denne delen av post-strukturalismen, skyldes det at *strukturalistiske og nykritiske litteraturforskere etter mitt syn har kommet lenger enn post-strukturalister når det gjelder å utvikle en metodikk for nærlesning av litterære tekster*. Dette forholdet henger naturligvis saammen med at post-strukturalismen forholder seg kritisk til den formen for vitenskapelighet som støtter seg på en forhånds etablert, overførbar og etterprøvable metodikk.“ (Gaasland 1994:III, min utheving.)

Gaaslands uttalelse fra 1994 berører både metodevalg og vitenskapssyn. Hva det metodiske angår, står utsagnet etter mitt syn ved lag i dag, særlig for den narratologiske grenen av strukturalismen. Narratologiske forskningsarbeider publiseres stadig. Dette fører til at en litteraturforsker har mulighet til å orientere seg innenfor feltet ikke bare med utgangspunkt i teoretiske arbeider, men kan få ny kunnskap og inspirasjon ut fra konkret utførte analyser. Denne metodiske innsikten via praktisk analysearbeid er en spennende læringsarena, som også utvider ens nære kjennskap til skjønnlitterære tekster ut over dem man selv jobber med. Omfanget av nyere analyser basert på narratologi vitner om en rekke forskeres overbevisning om at dette grunnlaget er holdbart metodisk og kan gi fruktbare resultater. Til tross for at Gaasland sier den metodikken han har valgt i sin avhandling, kan virke gammeldags og “unødig formalistisk”, angir han gode grunner for å velge slik han gjør. Det samme kommer fram i en artikkel av Leif Johan Larsen fra 2001, der han reflekterer over den gjensidig utdypende relasjonen mellom strukturalisme og hermeneutikk:

Det kan sikkert virke håpløst gammelmodig å være opptatt av narratologi – som er en grunnleggende strukturalistisk disiplin – og hermeneutikk i dag, når til og med post-strukturalismen og post-hermeneutikken ser ut til å være utdaterte. Men merkelig nok, og faktisk talt, *står narratologien og hermeneutikken nå – rundt århundreskiftet – sterkere i norsk litteraturvitenskap enn noen gang tidligere*. (Larsen 2001:46, min utheving.)<sup>14</sup>

Jeg er enig i Larsens konklusjon, og jeg ser følgelig narratologisk teori og metode som godt anvendbar for min studie. Larsen argumenterer for en fruktbar kobling mellom en strukturalistisk og en hermeneutisk forskningsposisjon. Jeg deler Larsens oppfatning, selv om

<sup>13</sup> Aaslestad peker på Jean Ricardous utsagn at “tekstproduksjon ikke lenger er et spørsmål om hva man ønsker å uttrykke, men om måten det gjøres på” (Aaslestad 1992:19).

jeg framstillingsmessig kommer til å følge en annen linje enn ham.<sup>15</sup> Jeg følger metodisk Aarseths og Aaslestadts arbeider, i den forstand at praktisk teoretisk refleksjon og praktisk analysearbeid følges ad. Framstillingsmessig legger jeg meg nær oppsettene til Aaslestad og Aarseth. Hos Aaslestad får ekstratekstuelle opplysninger plass i kapitlenes introduksjon. Hos Aarseth utgjør en strukturalistisk og en mimetisk posisjon komplementære størrelser gjennom hele studien. Jeg velger altså å føye sammen en narratologisk og en tematisk del i analysen av hvert verk i stedet for disposisjonsmessig å skille delene ad i ulike bolker.

Gjennom alle mine tekstlesninger forfekter jeg et hermeneutisk grunnsyn. En slik holdning er presist gjort rede for av Atle Kittang i artikkelen "Tekst og tolkning" (1993)<sup>16</sup>. Han refererer til Schleiermachers hermeneutiske sirkel som grunnprinsipp i fortolkningens metodelære: "Å forstå en tekst immanent betyr å forstå delene i lys av helheten og helheten i lys av delene" (Kittang 1993:85) og til Diltheys skille mellom åndsvitenskapene som forståelsesvitenskaper og naturvitenskapene som forklarende vitenskaper.<sup>17</sup> Dilthey ser problematikken knyttet til tolkningens vitenskapelighet slik: "selv den mest oppmerksomme konsentrasjon kan bare utvikles til å bli en organisert og systematisk framgangsmåte - en framgangsmåte der en kan oppnå en målbar grad av objektivitet - når livsuttrykket er blitt fastholdt slik at vi kan vende tilbake til det igjen og igjen" (Kittang 1993:80-81). Den nedskrevne teksten befinner seg i en paradoksal situasjon. Den blir stående som garantist for at "tolkning kan være en systematisk og tilnærmet objektiv virksomhet" (Kittang 1993:80). Samtidig er "de umiddelbare relasjonene mellom avsender, mottaker og verden som kjennetegner talen, i teksten 'oppsnappet' eller suspendert, for å bruke Paul Ricoeurs uttrykk." (Ibid.) Fortolkerens mange møter med teksten under arbeidets gang forandrer og utdyper en forutforståelse (Vorverständnis) gjennom den avdekking (unfolding) som skjer under leseakten. Et vesentlig problem med den hermeneutiske sirkel, er, som Kittang påpeker, 'å komme riktig inn i den'. Med referanse til Emil Staiger hevder Kittang at et plausibelt startpunkt er den umiddelbare følelsen verket vekker til live, en følelse som planmessig videreutvikles: "Selve interpretasjonen, slik Staiger beskriver den, kan først utarbeides når en slik intuitiv sensibilitet blir satt på prøve og bekreftet gjennom lyttende og systematisk tekstlesning."<sup>18</sup>

<sup>14</sup> "Narratologi og hermeneutikk", s. 46-73 i konferanserapporten *Inde i fjordene*. Landskonferansen for norsklærere i lærerutdanninga, Jægtvolden 9.-11. mai 2001, Høgskolen i Nord-Trøndelag, Avdeling Levanger, 2001.

<sup>15</sup> Larsen framhever i sin avhandling, med forankring i Ricoeur, plotet og den litterære personen som sentrale betydningsbærende elementer i fortolkningssammenheng, og følger dette opp i en egen del som tar opp verkenes mening.

<sup>16</sup> S. 79-106 i Atle Kittang m. fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En innføring* (1993).

<sup>17</sup> I "Die Entstehung der Hermeneutik" (1900).

<sup>18</sup> Ref. Staiger via Kittang 1993:85, se Aarseth 1991:15,16,186.

Selv har jeg også tro på at en tekstlesning kan bli fruktbar når man kombinerer intuisjon med systematikk. En formell inngang gir et fast introduserende grep til en analyse. Likeledes gir det intuitive et anslag for tematisk lesning. Litteraturfortolkning vil alltid være en gradvis forstående prosess der det er av betydning å kunne holde blikket åpent for relevante muligheter. Min tilnærming under analysen vil komme en hermeneutisk grunnposisjon i møte og forhåpentligvis fungere berikende når det gjelder å forsøke å gripe tekstens mangfold, en målsetting også strukturalistene deler. Todorov sier at Freges klassiske distinksjon mellom "Sinn" og "Vorstellung" korresponderer med hans eget skille mellom "sens" og "interpretation": "Une description de l'oeuvre vise le sens des éléments littéraires; la critique cherche à leur donner une interprétation" (Todorov 1966:126). Todorov peker altså på beskrivelse såvel som fortolkning som viktige elementer i en litterær analyse. Den innbyrdes vektleggingen av disse momentene har imidlertid variert over tid. Wolfgang Kayser er på 1950-tallet opptatt av de samme momentene som de franske narratologene et tiår senere. Kayser går i sitt essay "Literarische Wertung und Interpretation" inn på begrepet "Echtheit":

Sind die Hexen im Macbeth echt? Frage ich, ob Shakespeare wirklich an Hexen geglaubt habe, so frage ich nach Shakespeare und seiner Zeit. Das ist schön und interessant. Aber das Werk wird davon nicht berührt. Denn meine Glaube an die Hexen im Macbeth hängt nicht davon ab, ob sie für Shakespeare echt, sondern ob sie überzeugend gestaltet sind und richtig im Werk stehen, ob sie im Werk und für das Werk echt sind. Nur in diesem Sinne kann Echtheit als Wertung dienen.  
(Kayser 1958: 44-45).<sup>19</sup>

Kayser sier videre at hovedsaken er forholdet mellom "Thema und Ton, Motiv und Gebärde. Echtheit ist volle Lebendigkeit, durchgängige und plastische Gestaltung, und so gehen die Wertungen, wie die Sprache ausweist, in die mit Hilfe der anderen Kategorien gewonnenen über" (Kayser 1958:45, min utheving). Utsagnet knytter seg til narratologenes poeng: det er i språket, i formen, man i litterære verk vil finne estetiserende trekk som kan bidra til å åpne verket og tilføre en tematisk lesning viktige innsikter. Det er dette spillet mellom tekstelementer jeg er ute etter i mine analyser,<sup>20</sup> det som er "ekte" i og for verket, som Kayser uttrykker det. Disse strukturene ligger inherent i verket. Og derav følger at en konsentrasjon om selve teksten er en nødvendighet i en analyse.

Med hensyn til vitenskapssyn deler jeg Gaaslands aksept av en vitenskapelighet som støtter seg på en forhåndsetablert, overførbar og etterprøvbart metode, også innenfor litteraturvitenskap. Etter mitt syn er en slik vitenskapelig undersøkelse overbevisende og troverdig, og av den grunn å foretrekke foran en ad hoc-preget metode som ikke kan

<sup>19</sup> Fra essaysamlingen *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958.

underbygges logisk eller benyttes tilsvarende på andre tekster. At det er en viss systematikk til stede i litterære analyser, behøver ikke å stride mot prinsippet om å la tekstens egenart komme til sin rett eller om å foreta en innførende analyse. Den subjektive fortolkning vil uansett være en avgjørende faktor i den fullstendige analysen. Jeg tror det er snakk om å bruke skjønn, sunn fornuft, og ikke minst utvise følsomhet for tekstens nyanser, slik at en tilnærming basert på formelle kategorier ikke nødvendigvis blir en formalistisk tvangstrøypepreget øvelse. Den fasthet narratologien representerer, kan tvert imot fungere konstruktivt og i anvendt tekstarbeid gi nyskapende resultater.

Det sterkeste kortet narratologene har på handa, er en nøye utarbeidet metode. Den er konkret og nyansert og kan med utbytte brukes på en rekke ulike typer fortellende tekster. Narratologien har en overgripenede teori, men er samtidig utarbeidet metodisk på mer detaljerte nivåer. Det hevdes at det kan bli mekanisk og detaljstyrt å arbeide etter slike føringer. Mitt synspunkt er at nettopp den fastheten metoden innebærer, borger for skikkelig tekstarbeid. Narratologien har en styrke forskningsmetodisk ved at den tilbyr en utarbeidet modell, samtidig som den gir forskeren rom for tilpasset og moderert bruk i henhold til den aktuelle tekstens karakter. Når jeg mener narratologi er godt egnet til analyse av tekstene i Normanns forfatterskap, er det fordi den representerer en systematikk og planmessighet som gjør det mulig å arbeide gjennomført med fortellende strukturer. Dessuten gir den mulighet til konsekvent behandling av flere tekster. Narratologiens insistering på fortellingen som analyseobjekt og dens presisjon i språklig analyse er etter mitt skjønn dyder som er meget rosverdige.

Genettes etablering av narrative kategorier gjør det mulig å gå i dybden av områder der begrepsutredningen innenfor tradisjonell analyseteori er for vag, og følgelig utilstrekkelig. Jeg tror det er riktig å ta med seg det som er verdifullt av innsikter og kunnskap fra tidligere perioders litteraturforskning når man velger moderne narratologi som innfallsvinkel til litterær analyse.<sup>21</sup> Ikke minst har narratologien mange fellestrekk med nykritikkens nærlesningsprinsipp og tekstimmanente interpretasjon, noe Gaasland påpeker i sin avhandling. Mitt valg av Genettes modell har å gjøre med den relative strenghet metoden representerer og den nyanserte terminologien som benyttes. Systematikken viser seg fruktbar når det gjelder å oppdage hva slags narrative strategier og grep som anvendes i tekstkonstruksjonen. Ikke minst vil det være mulig i en forfatterskapsstudie som den jeg gjennomfører, å sette opp kjennetegn ut fra ett sett av kriterier. Slik vil Normanns særegne fortellemåte tydeliggjøres. Begrepsapparatet impliserer

<sup>20</sup> Se Reitan 2000: 291 med referanse til Booth, Stanzel og Bal.

<sup>21</sup> Gode eksempler på dette er hvordan for eksempel Kaysers og Hamburgers synspunkter har aktualitet i dagens debatt, se Kittang (2001) og Kittangs oversettelse av Kayser i Vinduet 3-1998.

høy grad av nøyaktighet. Samtidig oppfatter jeg ikke terminologisk presisjon som begrensende når det kommer til praktisk tekstlesning, snarere tvert imot. Innenfor strenge rammer ligger en stor frihet. En narratologisk inspirert tekstlesning kan få fram nye og overraskende poenger. Jonathan Culler påpeker i sitt forord til *Narrative Discourse* at Genettes verk er uvurderlig fordi det fyller et behov for "a systematic theory of narrative":

As the most thorough attempt we have to identify, name, and illustrate the basic constituents and techniques of narrative, it will prove indispensable to students of fiction, who not only will find in it terms to describe what they have perceived in novels but will also be alerted to the existence of fictional devices which they had previously failed to notice and whose implications they had never been able to consider." (Culler sitert etter Genette 1983:7, min utheving.)

Cullers to poenger avslutningsvis peker på vesentlige positive trekk ved narratologien; at årvåkenheten med hensyn til narrasjonsgrep blir skjerpet under analysearbeid og at de narratologiske funnene får konsekvenser for den helhetlige fortolkningen av verket. Forskeren ledes til å arbeide på meget detaljert tekstnivå og å underbygge tekstlesningen tydelig med eksempler, et stort pro for etterprøvbareheten. At narratologien tar utgangspunkt i grammatiske forhold og i stor utstrekning benytter en terminologi som er lingvistisk basert, legger til rette for en ønsket presisjon i analysesammenheng. Modellens terminologiske avsondrethet fra en psykologisk og ideologisk tilknytning styrker det samme nøytralitetskriteriet. Selv om man til en viss grad kan snakke om et metaforisk press mot lingvistiske termer innenfor det narratologiske apparatet,<sup>22</sup> er konsentrasjonen om språklige strukturer reell og genererer nye innsikter. Jeg mener narratologiens anvendelse av grammatiske termer har fungert produktivt innenfor litteraturvitenskapen. En rekke studier av skjønnlitterære verk er inspirert av Genettes modell, studier som har satt i gang fruktbare faglige diskusjoner.<sup>23</sup> En diskusjon dreier seg om Genette-skolens vektlegging av formell analyse, noe jeg skal knytte noen kommentarer til i det følgende.

### 3.3 To narratologier?

I introduksjonen til *Narrative Discourse Revisited* har Genette et humoristisk sitat som forteller hvordan han i 1983 ser narratologen i en kontrær posisjon til "interpretative criticism":

A famous scientist asserted in a flash of wit, at the beginning of this century, I believe: 'There is physics, then there is chemistry, which is a kind of physics, then there is stamp collecting.' (...) If (I say *if*) every form of knowledge is indeed situated somewhere between the two poles symbolized by rigorous mechanics and that blend of empiricism and speculation represented by philately, we can no doubt observe that literary

<sup>22</sup> Se eksempelvis Larsen 2001:138, der han hevder at Genette strekker de lingvistiske metaforene langt mer enn de tåler.

<sup>23</sup> Eksempelvis arbeidene til Ann Banfield, Barbara Herrnstein Smith og Monika Fludernik.

studies today oscillate between the philately of interpretative criticism and the mechanics of narratology - a mechanics that, I think, has nothing of a general philosophy about it but at its best is distinguished by a respect for the mechanisms of the text. (Genette 1990:8, forfatterens uthevinger.)

Genette fastholder forskjellen mellom en innholdsmessig og en formell inngang til en tekstlesning, men hevder det er rom for to narratologier, "one thematic in the broad sense (analysis of the story or the narrative content), the other formal or, rather, modal (analysis of narrative as a mode of "representation" of stories, in contrast to the nonnarrative modes like the dramatic and, no doubt, some others outside literature)" (Genette 1990:16). Det er den siste typen narratologi som ifølge Genette har rett til å bruke betegnelsen, termen skal forbli "the property solely of the analysts of narrative mode" (Genette 1990:16). Selv går han inn for "a strict use (that is, one referring to mode) not only of the (technical) term narratology but also of the word narrative, both the noun and the adjective" (Genette 1990:17).<sup>24</sup> Et uttrykk som "strict use" er problematisk innenfor litterær interpretasjon. Men selv etter at Genette i sine faglige produksjoner er på vei bort fra rent skjønnlitterære narrative poetikker, sier han i *Fiction & Diction* ([1988], 1990) at han holder fast ved skillet mellom det han kaller narratologiens "rhematic variant", utlagt som "the study of narrative discourse", og det komplementære feltet, som han også omtaler, nemlig the "thematic variant", utlagt som "the analysis of the sequences of events and actions recounted by that discourse".<sup>25</sup> Imidlertid er Genette entydig når han sier at begge betydningene hører med til termen narratologi, et utsagn jeg i praksis appliserer i min studie.<sup>26</sup>

Grensen mellom analyse av "narrative mode" og "content" er komplisert, noe flere narratologer understreker. Mieke Bal gjør det i *Narratology* klart at en narrativ teori "makes describable only the narrative aspects of a text and not all the characteristics" (Bal 1997:10). Hun ser det videre slik at en formell analyse kan bidra til å belyse andre aspekter ved teksten: "The textual description that results provides the basis for interpretation, from which it cannot be distinguished" (Bal 1997:10). Lothe sier at mange av de narratologiske forholdene har litterære kvaliteter ved seg, og i hans analyser trekkes tematiske momenter inn. Aaslestad tar i sin avhandling *Dømt til kunst* (1992) utgangspunkt i en formell narratologi, men lar tematiske forhold spille med i fortolkningen, et grep som bekreftes i *Narratologi* (Aaslestad 1999:15). Uttrykket "semantisk narratologi" har vært brukt blant annet av Prince. I et forsøk på klargjøring av narrativets grammatikk inkluderer han både en semantisk og en pragmatisk

<sup>24</sup> Prince påpeker at Genettes utsagn undermineres av hans Proust-analyse (Prince 1982:183).

<sup>25</sup> Genette 1993:54.

<sup>26</sup> Genette sier samme sted at narratologi burde være opptatt med alle sorter narrativer, "fictional or not" (Genette 1993:54).

komponent. Prince påpeker at narratologene enten har ignorert spørsmålet om "narrative meaning", eller "at the very least, that they have attempted to place it temporarily within brackets" (Prince 1982:183). Han kobler elaboreringen av feltet narrativ syntaks til de eksakte vitenskaper, "the enormous prestige of linguistics as the 'hardest' and most successful of the human sciences" (Prince 1982:183). Likevel, hevder Prince, er mange av de strukturalistiske forløperne til moderne narratologi mer bundet til semantikk enn det kan synes, noe blant annet Propps eventyr-morfologi og Lévi-Strauss' mytedefinisjoner viser.<sup>27</sup> Prince utlegger det fortolkende aspektet slik:

*It is clear, I think, that any account of what a narrative means (what it states and what it implies, what its 'message' is, what more or less general subject or truth it illustrates, what events represented in it are particularly essential or significant) - it is clear that any such account, including a narratological one, constitutes an interpretation (...) There is no 'deepest meaning' for narratology and there is no ingenious, farfetched or 'perverse' reading for it; there are only different kinds of interpretation. (Prince 1982:187, min utheving.)*

Jeg deler fullstendig Prince' oppfatning her. Et mekanisk sett av tekstlige operasjoner er ikke tilstrekkelig til å behandle teksten utdypende. Innholdssiden i teksten er uløselig forbundet med de narrative strukturer; "hvordan teksten betyr" fører nødvendigvis over til en studie i "hva teksten betyr". Mitt prosjekt er *både* å analysere *hvordan* Regine Normann forteller og *hva* hun forteller. Metodisk og logisk beveger jeg meg fra en utforskning av fortellingens syntaks over til en tolkning av fortellingens mening. En deskriptiv analyse er bare et første steg på veien til en endelig tekstlesning. Den enkelte narrative kategorien flyter over i andre kategorier. Dette peker mot tekstens enhet, helhet og sammenheng på alle plan.<sup>28</sup>

Aktivering av de to hovedkomponentene fortellingens syntaks og fortellingens tematikk er begrunnet i en vid forståelse av feltet narratologi. Ved å kombinere en narratologisk og en tematisk analyse kan jeg tydeliggjøre hvordan den tematiske lesningen er *forberedt* i den formelle analysen. Jeg har tro på at en utprøvende bruk av narratologisk metode kan kaste nytt lys over såvel et lite utforsket forfatterskap som Regine Normanns som mer kjente og mer utforskede forfatterskap.

#### 2.2.4 Fiksjonens råstoff kontra metodiske begrensninger

Når man arbeider med realistiske tekster, er det vanskelig å komme utenom at den verden teksten åpner for oss, også på en måte er til stede utenfor tekstens grenser. Normanns

<sup>27</sup> Vladimir Propp: *Morfologija skazki*, 1928 og Claude Lévi-Strauss: *Myth and Meaning*, 1978.

<sup>28</sup> At det er vanskelig i praksis å operere med skiller mellom formelle og tematiske analyser, ser vi blant annet i Barthes' *S/Z* fra 1970, der han har valgt formen fortløpende kommentarer som berører begge områder.



realistiske romaner aktualiserer spørsmålet hvorvidt fortolkerens kunnskap om fiksjonens råstoff og bakgrunnsmateriale virker styrende inn metodisk, selv om denne typen kunnskaper prinsipielt ikke kommer inn under den valgte metodens mandat. En ”innfødt” kompetanse når det gjelder vurdering av tekstenes autentiske korrekthet er i alle fall et viktig moment for de samtidige anmelderne av Normanns bøker. Denne problematikken viser seg også påtrengende for forskere som arbeider med fortelleteoretiske studier. Ofte er det slik at det føles påkrevet å innrømme forfatter og leser en plass i teksten ut over det en tekstimmanent metode av Genettes type kan gi, noe jeg skal komme tilbake til nedenfor. Når forholdet mellom tekstimmanente metoder og realistiske fortellinger er problematisk i analysesammenheng, har det å gjøre med metodens avsondrethet fra verkseksterne faktorer. Gaasland klargjør metodens grenser; den tekstimmanente analysen forholder seg til teksten "som om den var en individuell og enestående ytring (...) som om dens egenskaper var absolutte og ikke relative til noe utenfor teksten (...) som om den var et synkront fenomen". (Gaasland 1999:16.) Men denne definisjonen peker også indirekte mot at det er mulig å sette en tekstimmanent lesning inn i videre rammer, det være seg relasjoner utenfor teksten eller diakroni.

Selv om strukturalistene proklamerer at referansen til en verden bak teksten er suspendert, vil det for en leser som har kompetanse på bakgrunnsstoffet, være vanskelig å gjennomføre en tekstlesning uten at fortellingen spiller mot en "verden" som er meningsfull for leseren og som er relatert til teksten.<sup>29</sup> Dette får konsekvenser i form av en skjult vurdering, selv om den ikke nødvendigvis blir synliggjort metodisk. Flere teoretikere har berørt problematikken. Verdt å merke seg i denne forbindelse er noen momenter Aaslestad trekker fram i sin avhandling. Med referanse til arbeider av Wolf Schmid og Cesare Segre nevner Aaslestad, i tillegg til Genettes tre nivåer, et fjerde nivå, som han kaller kontekstnivået.<sup>30</sup>

Termen

*vil dekke både forestillinger om de skjulte, tilstedeværende fortellingsstrukturer som er så allmenne, eller tidsbestemte, at de ikke direkte kan etterspores i forholdet mellom fortelling og historie, og samtidig også det ikke-manifeste tillegg som – særlig i realistisk dominerte verk – suggererer at det fortalte bare utgjør en del av en større omkringliggende virkelighet. (Aaslestad 1992:26, min utheving.)*

Aaslestad foreslår Schmidts studie som et mulig eksempel på sammenkobling av elementer fra Genettes vertikale modell og den episke ursituasjons horisontale modell med avsender, budskap

<sup>29</sup> Aaslestad viser til Schmid og Segres teorier i *Dømt til kunst* 1992:24-25, referansene er til Segre 1979:10 og Schmid 1982:94.

<sup>30</sup> Dette utledes av følgende: Segre opererer i tillegg til discourse, plot og fabula med et narrativt modellnivå, og Schmid har som et fjerde nivå betoningen av helheten av omstendigheter underforstått i fortellingen, kalt "Geschehen".

og mottaker:<sup>31</sup> “Schmids fremheving av den abstrakte leserrollen som iboende i verket, kan ses på som en invitasjon til også å betrakte enkelte lagdelingsmodeller på ny, uten at det underforståtte krav om tekstautonomi trenger å komme i klemme. Samtidig vil det være mulig å imøtegå den delen av Brooks’ kritikk som gjaldt den manglende hensyntagen til tekstens dynamikk og utelatelsen av leserrollen gjennom de formaliserte modeller.” (Aaslestad 1992:25.) Schmids modell ligger nær opp til Genettes tredelte modell i utgangspunktet, men bygger den videre ut. Schmid opererer med nivåene “Präsentation der Erzählung”, “Erzählung” og “Geschichte”, som tilsvarer Genettes tredeling. Når han føyer til et fjerde nivå, er det fordi han ønsker å inkorporere “helheten av omstendigheter som underforstått er tilstede i fortellingen”:<sup>32</sup>

das *Geschehen* (die unabgrenzbare und unendlich fein gliederbare und unendlich genau konkretisierbare Totalität der im Erzählwerk enthaltenen, d.h. explizit dargestellten, inzial angezeigten und logisch implizierten Personen, Situationen und Handlungen; der fiktionale Rohstoff der narrativen Bearbeitung, aber nicht im negativen Sinne des formalistischen Materialbegriffs, sondern als bereits ästhetisch relevantes Resultat der dichterischen *inventio*.) (Schmid 1982:94, forfatterens utheving.)

Teksten presenterer ifølge Schmids definisjon et utsnitt av virkeligheten og “suggererer samtidig at det utenfor det fortalte også finnes en verden som har forbindelse til det” (Aaslestad 1992:26). Fiksjonens utsnitt av “verden” må altså forstås i lys av noen komparative sammenhenger til en konstruert virkelighet som befinner seg i fortellingen, hvis basis er det fiksjonelle råstoffet som er narrativt bearbeidet i verket. Når Schmid peker på at totaliteten i enkeltverket både er fint leddelt og nøyaktig konkretiserbar, betyr det at forfatteren har klart å legge inn i fortellingen sin autentiske kunnskap om personer, situasjoner og handlinger, uten at dette er gått på bekostning av det dikteriske aspektet. I Normanns tilfelle vil den måten hun ved dikterisk bearbeidelse har klart å innlemme i romanene sin førstehåndskunnskap om kystbygdens mennesker og skikker, være et eksempel på nivået “Geschehen”. Dette nivået har betydning for den historieaksen som settes opp fordi det berører hendelsene og måten de kobles sammen på. Når teoretikere lanserer slike tilleggsnivåer til Genettes eksisterende triade, er det fordi Genettes modell mangler et nivå som kan gjøre det mulig i analysesammenheng å koble inn relevante forbindelser til en verden bak teksten som er mer dekkende enn det fortellingen framstiller. Når det gjelder det metodiske, vil disse momentene ha en viss betydning under tematisk fortolkning ved at jeg underforstår et noe utvidet referansegrunnlag ut over tekstens opplysninger. Særlig vil dette gjelde den forståelsen av kulturtrekk som ligger under fortolkningen. Jeg behandler imidlertid ikke kontekstnivået eksplisitt i analysene, men holder

<sup>31</sup> Wolfgang Kayser's begrep “Die epische Ursituation” defineres slik: “ein Erzähler erzählt einer Hörschaft etwas, was geschehen ist” (Kayser 1961:349).

meg til Genettes modell som hovedparameter, med de begrensninger den har. I mitt tekstcorpus er kontekstnivået ikke så relevant for eventyrtekstene. De tilhører allerede en fantastisk verden og er følgelig allerede avskåret fra realitetskrav til en virkelig verden. Men også her er det klart at en realistisk forankret fortellerstemme legger inn et nivå "Geschehen" i kraft av henvisninger til en dagligverden som omgir helten/heltinnen og som innebærer konkrete og gjenkjennelige momenter fra en verden barnet, eventyrets mottaker, faktisk kjenner. Med det tydeliggjøres relasjonen mellom fortellingen og fortellehandlingen, det tredje nivået i Genettes lagdelingsmodell, ved at kontekstnivået skisseres.

### 3.5 Litteraturforskningens fagmessige sannsynliggjøring

Avslutningsvis i dette kapitlet vil jeg knytte noen kommentarer til de premisser og resultater som alltid vil ledsage analyse av skjønnlitteratur, uansett valg av teoretisk og metodisk ståsted. Gaasland påpeker i sin avhandling at all litteraturforskning vil være fundert i diskutabile premisser, og av den grunn produsere diskutabile resultater. Dette muliggjør ulike vitenskapsteoretiske posisjoner, og Gaaslands valg er "en posisjon som kombinerer såkalt vitenskapelig metodikk med ikke- eller anti-metafysiske perspektiver" (Gaasland 1994:75). En slik posisjon vil være forenlig med aristotelisk retorikk og dens intensjon om å peke på overbevisende momenter i en sak for å bidra til grundig overveielse. Det som står sentralt i denne retoriske virksomheten, er ifølge Gaasland verken forføring eller etablering av evige sannheter, men den "fagmessig bevisførselen – deriblant den logiske og motsigelsesfrie argumentasjonen" (Gaasland 1994:80). Aristoteles hevder at retorikken "appears to be able to discover the means of persuasion in reference to any given subject".<sup>33</sup> Gaasland ser den aristoteliske retorikken som et vitenskapsteoretisk forbilde, ikke minst avgrensingen av retorikkens område til "det praktiske livs univers – der sikker viten anses å være uopnåelig". (Ibid.) Ut fra en drøfting av skillet mellom den teoretiske spekulasjon og den retoriske fornuft i Aristoteles' vitenskapsbegrep konkluderer Gaasland med at "både den teoretiske og den praktiske fornuftens arbeidsredskaper anses å være logiske og motsigelsesfrie resonnementer." (Ibid.) Dette betyr at Aristoteles i en viss forstand synes å skille "Metode fra Sannhet": "Det vil si, han kommuniserer at den logiske og motsigelsesfrie argumentasjonen ikke nødvendigvis er knyttet til etableringen av universelle Sannheter, den kan like gjerne være knyttet til etableringen av lokale, kontekstforankrede sannheter i et desentrert og relativisert univers – den

<sup>32</sup> Aaslestad 1992:25.

<sup>33</sup> Sitert etter Gaasland 1994:79. Gaaslands referanse til Aristoteles: *The 'Art' of Rhetoric (Tékhne rhetorike)*, bind I, kap. II s. 15, London MCMLXVII.

praktiske fornuftens univers.” (Ibid.) I pakt med denne tradisjonen framhever Gaasland betydningen av metodisk konsekvens:

Mine analyser foregir således ikke å være Sanne eller Falske. De forgir å peke på momenter i analyse materialet som kan virke overbevisende i forhold til den etablerte problemstillingen. Analysens “vitenskapelige” gehalt kan etter mitt syn best avgjøres ved å undersøke hvorvidt utførelsen er i overensstemmelse med de på forhånd etablerte analyseprosedyrer, og hvorvidt resultatet er godt argumentert i forhold til den aktuelle problemstillingen. Om analyseprosedyrene er forankret i strukturalistiske eller nykritiske eller andre former for metodikk, er således av underordnet betydning.

Jeg deler Gaaslands synspunkt fullt ut. Vitenskapeligheten beror på om jeg går systematisk til verks for å finne svar på problemstillingen og om studien er utført i overensstemmelse med den metoden jeg har valgt å benytte. Slik kan den formulerte hypotesen påvises eller avvises på faglig grunnlag. Dette fordrer en metode som gjør det mulig for meg å underbygge mine påstander og belegge mine funn. Tilsvarende en metode som gir prosjektet et konsistent og solid preg. Etter mitt skjønn tilbyr narratologien en slik metode på grunn av det typologisk og terminologisk godt utbygde apparatet den representerer og det solide teoretiske fundamentet den hviler på. Dette gir prosjektet et konsistent preg. I min videre framstilling velger jeg imidlertid å bruke uttrykket “fagmessig sannsynliggjøring” der Gaasland bruker “fagmessig bevisførsel”.

En narratologisk metode kan generelt sies å være lovsøkende, ved at den forsøker å sirkle inn visse narrasjonsstrategier og karakteristika koblet til fortellerinstansen. Undersøkelsen av Normanns tekster spesielt vil også være lovsøkende, ettersom det er snakk om å finne narrasjonsgrep og tematiske linjer som er gjennomgående for forfatterskapet. Likevel er det etter mitt skjønn ikke snakk om en reduserende lesning, all den tid tekstens spekter av betydninger får komme til sin rett. Roland Barthes advarer i *S/Z*, med spark til klassisk retorikk og skoleverkets anvendelse, mot metoder som er ute etter en eneste “teologisk” mening: “If we want to remain attentive to the plural of a text (however limited it may be), we must renounce structuring this text in large masses (...) everything signifies ceaselessly and several times, but without being delegated to a final ensemble, to an ultimate structure.” (Barthes 1974:12.)<sup>34</sup> Av dette utleder Barthes nødvendigheten av en steg-for-steg analyse av den enkelte tekst. Den narratologiske tilnæringsmåten rammes ikke umiddelbart av denne kritikken, all den tid metoden legger opp til en gradvis analyse og gir stor fortolkningsmessig frihet. Ut fra hermeneutisk tilnærming vil jeg som fortolker stadig være i bevegelse i møte med tekstene, med de muligheter til ny innsikt som det innebærer. Litteraturforskningens fagmessige sannsynliggjøring bidrar et stykke på vei til denne innsikten.

<sup>34</sup> Barthes’ *S/Z* kom ut på fransk i 1970.

## DEL II: SAMTIDSROMANER OG FORTELLINGER

### Kapittel 4: *Krabvaag* (1905)

#### 4.1. Handlingsreferat

*Krabvaag. Skildringer fra et lidet fiskevær* handler om menneskeskjebner i et lite fiskevær i Nord-Norge, fra høstmørket legger seg et år til sensommeren et år senere. Romanen har et stort persongalleri og tegner bygdesamfunnet med brede penselstrøk: fiskerfamilier som lever i utrygghet og fattigdom under den lokale handelsmannens og Bergens-kjøpmenns åk, båter i havsnød mens kvinnene venter i spenning på land, lekpredikanter nådeløse jakt etter sjeler. Det males et bilde av et lite og karrig samfunn der menneskene er totalt avhengige av naturens ressurser, og der en forkvaklet religiøs forkynnelse ligger som en klam hånd over en stor del av bygdefolket. Men også i dette samfunnet lever kjærlighet og håp, omsorg og respekt, glede og humor. Romanens 137 beskjedne sider rommer dramatiske personkonflikter og skarpskårne krasse skisser av enkeltpersoner. Samtidig holder *Krabvaag* opp mot lyset eksempler på menneskelig verdighet og en sterk kjærlighetshistorie.

Hovedpersonene i romanen er den sterkt religiøse enken Per-Nilsa Karen, hennes datter Paulina og Paulinas kjæreste Øra-Jon. Jon er halvt finn og halvt bumann, noe som gjør at Karen ikke kan akseptere ham som svigersønn. Dessuten spiller en emissær, broder Tallaksen, en betydelig rolle. Han avlegger fiskeværet besøk særlig når mennene er bortreist på fiske, og tar da inn hos Karen, en av de trofaste "søstre i Herren". Under et av Tallaksens besøk på høstparten blir Paulina frelst. Hun føler seg dratt mellom et strengt kristent levesett og sin kjærlighet til Øra-Jon. Han tilhører ikke kretsen av "hellige" og tar seg gjerne en fest og en dram. Men han håper at Paulina skal kunne gjøre ham til et bedre menneske.

Hovedhandlingen dreier seg om utviklingen av kjærlighetsforholdet mellom Paulina og Jon. Lenge ser det ut til at de unges kjærlighet skal seire. Jon og Paulina har stevnemøter i fjøset. Hun blir gravid, og de planlegger en framtid sammen. Imidlertid kommer broder Tallaksen tilbake, han og Karen tvinger Paulina til syndserkjennelse og til skriftlig å slå opp med Øra-Jon. Jon gjør det godt på fiske og akter seg til Amerika. Men først skriver han til Paulina for å få henne til å komme etter ham til det forjettede land. Han tilbyr å sende henne penger til billett, og hun bestemmer seg for å dra til Jon etter at barnet er født. Da Karen skjønner dette, finner hun fram et teppe med smitte fra en kvinne som har hatt barselseber. Da Paulina ligger på barselseng, legger Karen teppet over datteren, med det resultat at hun blir

syk og dør etter at barnet er født. Hennes siste ønske er at gudmoren skal ta seg av barnet. Det lover da også gudmoren.

## 4.2 Romanens forhistorie

Regine Normanns debutroman *Krabvaag* har en meget spesiell tilblivelseshistorie. Den er påbegynt i hemmelighet i ei fjellhule i Bø i Vesterålen, fraktet til Kristiania, vurdert av Henrik Ibsen og endelig levert til William Nygaard d.e. i Aschehoug forlag for å skaffe løsepenger til forfatterens skilsmisse. Regine Normann gjør rede for romanens forhistorie i et brev til Johan Grundt Tanum, et brev som ifølge Tanum gir ”et så merkelig bilde av de kår en norsk bok er skapt under at det fortjener offentliggjørelse”.<sup>1</sup> Denne redegjørelsen skrev Normann i forbindelse med at *Krabvaag* skulle oversettes til tysk i 1924.<sup>2</sup> Oversetteren, Dr. Ellinor Drösser, ville gjerne vite noe om Regine Normann og hennes forutsetninger til informasjon for tyske forleggere. I dette brevet kan vi blant annet lese hvordan *Krabvaag* ble påbegynt under Regine Normanns første ekteskap, da hun var gift med klokker og lærer Peder Johnsen, en mann som var 21 år eldre enn henne. Hun var 17 ½ år da dette ekteskapet ble inngått, og ektemannen var meget religiøs og syntes alt hun gjorde, var synd. Når legpredikanter kom til bygda og losjerte hos klokkerfolket, sørget han ”for at der blev holdt offentlig bøn for den umulige kjerringen hans, som ikke vilde bøie sig i sønderknuselse for Vorherre”.<sup>3</sup> I ti år bodde ekteparet sammen.

Da var det jeg begyndte paa Krabvaag. Jeg turde ikke skrive på den inde i huset, saa fandt jeg mig et lunt sted i uren bortenom stuebygningen. Papirene gjemte jeg i en blikboks og grov den ned i uren for at ikke klokkeren skulde faa tak i dem.<sup>4</sup>

Syv og tyve aar gammel kom jeg til Kristiania for at utdanne mig til lærerinde (...) Krabvaag hadde jeg med og da det var umulig at gaa til Vorherre for at spørge om jeg dugde som dikter, skrev jeg til Ibsen og bad om at vise ham det jeg hadde skrevet. Det var i februar 1895. Jeg fik et kort fra ham hvor han bad mig komme til ham søndag kl. 10.(...) Han tok meget venlig i mot mig og ledte mig ved haanden ind paa kontoret. Manuskriptet, Gud skal vite det var ikke svært omfangsrikt – bar jeg paa barmen indenfor kaapen – jeg halte det frem og la det i haanden hans og det var godt at se paa at han strøk over det med vare fingre. Ingen anden end jeg selv hadde rørt ved det før!<sup>5</sup>

Ibsens råd til forfatterinnen nordfra var følgende: ”En sender ikke ut kongebarn i filler (...) De

<sup>1</sup> Tanum i ”En utvikling og et brev” i *Festskrift til Sigurd Hoel på 60-årsdagen. Oslo 1950* s. 261.

<sup>2</sup> *Krabvaag* kom ut på tysk i 1925 med tittelen *Die Krabbenbucht. Erzählung*, bd. 13 i serien Nordische Bücher ved H. Haessel, Leipzig/Copenhagen. (Jensen og Willumsen 1995:11).

<sup>3</sup> Tanum: ”En utvikling og et brev”, s. 262.

<sup>4</sup> Denne fjellhula ligger en halvtime gange fra huset der Serine Regine Normann og Peder Johnsen bodde, på Leite, Bø i Vesterålen. Mens hun var gift med Peder Johnsen, ble hun kalt Sina Johnsen, Serine ble til Sina på folkemunne. Etter at hun flyttet fra Bø, har hula fått navnet Sina-hula. (Willumsen 1997:48).

Forhandlingsprotokoll skolekommisjon, møte 28.06.1890, Bø kommunearkiv, Bø bygdemuseum.

<sup>5</sup> Tanum: ”En utvikling og et brev”, s. 262.

er en naturbegavelse, men De maa lære norsk." Så rådet han henne til å bli ferdig med lærerinneutdannelsen og få seg en jobb. Hun skulle ikke skrive for mat, det hadde han prøvd. Men skrive skulle hun og ikke skulle hun brenne det hun skrev: "En kan saa let brænde guldkorn."<sup>6</sup> Regine Normann hadde på dette tidspunktet ingen annen utdanning enn almueskolen. Hun gjorde ferdig lærerinneutdannelsen og begynte sitt virke som lærer i Kristiania. Hun skrev *Krabvaag* ferdig, men hadde ikke mot til å gå til forlegger med manuskriptet. Det som til slutt gav det avgjørende puffet, var Regine Normanns brennede ønske om å få skilsmisse fra sin ektemann. For ti år etter at hun hadde forlatt Bø i Vesterålen, var hun fremdeles gift med Peder Johnsen, "klokkeren", som hun kalte ham. Han nektet å gå med på skilsmisse.

Saa endelig i 1905 var han blit forelsket selv og skulde gifte sig og i den anledning trængte han penger. Jeg vet ikke om det var 2 eller 300 kr. det gjaldt, men kunde jeg skaffe ham dem, skulde han gaa med paa skilsmisse.

Da glemte jeg al angst for at Krabvaag ikke var god nok og gik til William Nygaard med manuskriptet (...) og fjorten dage etter at manuskriptet var indleveret vandret jeg ut fra forlaget med løsepengene.

De pengene var ikke som andre penger og i to dager gik jeg med dem paa barmen før jeg hadde hjerte til at gi dem fra mig.

De skjønner vel at denne boken er mit hjerte nærmere end alle de andre jeg har skrevet.<sup>7</sup>

Selv om det er omtrent tjue år mellom publiseringen av *Krabvaag* og Regine Normanns brev sitert ovenfor, er det ingen grunn til å betvile at det er sterke følelser knyttet til *Krabvaag*-manuskriptet.<sup>8</sup> At dette manuskriptet noensinne så dagens lys, må tilskrives Regine Normanns stahet og – når alt kom til alt – tro på eget fortellertalent.

### 4.3 Resepsjonen

Jeg vil i det følgende gi noen utdrag fra mottakelsen av *Krabvaag* i samtidens litterære offentlighet samt komme med noen sammenfattende momenter av denne kritikken. Jeg har ikke som målsetting å gi en fyldestgjørende analyse av resepsjonen, men snarere komme med noen tanker ut fra hva jeg som leser nesten hundre år etter *Krabvaags* publisering ser som interessant. Allerede i 1938 formulerte Jan Mukarovský sine tanker om et kunstverks resepsjon i essayet "Estetisk verdi som sosialt faktum", der han hevder at et kunstverk er i stadig forandring på grunn av at den estetiske vurderingen endres i takt med

<sup>6</sup> Ibid. s. 262.

<sup>7</sup> Ibid. s. 263.

<sup>8</sup> Av Regine Normanns brev til sin mor datert 9.03.05, 28.03.05 og 9.04.05, går det fram at ektemannen krevde 150 kr. for å gå med på skilsmisse. Ellers understøttes Regine Normanns opplysninger av hennes private korrespondanse med moren i 1905. Brev i privat eie.

samfunnsmessige og idehistoriske forhold.<sup>9</sup> Ved forflytning fra det opprinnelige miljøet til et nytt, ”forandres i prinsippet både verkets funksjon og betydning.”<sup>10</sup> Det resepsjonsetetiske teorifeltet ble utvidet og hyppig anvendt i litteraturforskning på 1960- og 1970-tallet. Blant andre bidro Felix Vodička og Hans Robert Jauss med kritikk av litteraturhistorieskriving. Leif Johan Larsen og Idar Stegane sier i innledningen til *Bok og lesar. Streiflys over den norske litterære institusjonen i 1920-åra* (1981) at Vodička i sin artikkel ”Litterære verkers resepsjonshistorie”(1942)<sup>11</sup> tar direkte utgangspunkt i Mukarovskýs resonnement:

Vodička drøfter kva kjelder vi har til rådvelde når vi skal rekonstruere den litterære norma. Han peikar på normer som ligg i litteraturen sjølv, på normative poetikkar og teoriar i epoken, men framfor alt legg han vekt på litteraturkritikken, også når han tek for seg sjølve resepsjonen. Det er ’litteraturhistoriens oppgave å undersøke (...) hvordan konkretisasjonen endres gjennom resepsjonen av de litterære verker.’<sup>12</sup>

Vodička påpeker også at endringer i normen krever nye konkretiseringer, noe som kan studeres i forbindelse med nytugivelser av eldre verk. Jauss hevder at en påberopt objektiv verdiskala ikke kan brukes for å kvalitetsvurdere estetiske forhold ved verkene.<sup>13</sup> I relasjon til mottakelsen av *Krabvaag* vil disse teoriene understreke at forventningshorisonten er en annen i dag enn i 1905.

Kritikerne lot seg begeistre da *Krabvaag* kom ut. I løpet av et par uker i november og desember 1905 ble forfatternavnet Regine Normann nevnt på en fordelaktig måte i de fleste av landets aviser.<sup>14</sup> Slik uttrykker Hans E. Kinck seg avslutningsvis i sin anmeldelse i tidsskriftet *Fra Bøgenes Verden*: ”Med denne bog styrer, synes mig – trods de mulige paavirkninger som spores - en ny forf. myndig ind i den unge norske literatur.”<sup>15</sup> De eventuelle påvirkningene skal jeg komme tilbake til, foreløpig tjener sitatet til å påpeke det som i hovedsak er kritikerkorpsets vurdering, nemlig at dette er en forfatter det er grunn til å stille forhåpninger til.

Anmelderne av *Krabvaag* består både av profesjonelle kritikere og av forfattervenner in spe av Regine Normann. De mest toneangivende kritikerne finner vi i hovedstadspressen.

<sup>9</sup> Anders Heldal og Arild Linneberg (red.): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, 1978: 66-95.

<sup>10</sup> Kittang, Linneberg, Melberg og Skei: *Moderne litteraturteori. En innføring*, 1993:166.

<sup>11</sup> Jfr. Sigurd Aa. Aarnes (red.): *Bok og lesar* 1981:20-22 og Anders Heldal og Arild Linneberg (red.): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* 1978: 96-107.

<sup>12</sup> Larsen og Stegane i ”Innleiing”, *Bok og lesar* 1981:21. Sitatets siste setning viser til Vodičkas artikkel i Heldal og Linnebergs antologi s. 105.

<sup>13</sup> Jauss, Hans Robert: ”Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvidenskapen” i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*, Kbh. 1995.

<sup>14</sup> 45 anmeldelser av ulik lengde i store og små aviser. (Jensen og Willumsen 1995:12-14).

<sup>15</sup> Hans E. Kinck i tidsskriftet *Fra Bøgenes Verden* nr. 1 1905.



Der trekker den ene kritikeren etter den andre fram rosende momenter, også den mest fryktede av dem alle, Carl Nærup. I *Verdens Gang* skriver han under signaturen C.N.:

Hvad der straks slaar En hos denne nye Forfatterinde er hennes kraftig klingende, sterkt dialektfarvede Sprog. Hun skriver et prægtigt, kjernefriskt Nynorsk – med nu og da lidt vanskelige Dialektord. Og dette Sprog passer udmærket til den Virkelighed, hun skildrer, - en Virkelighed, grov og usminket som hos de allerbehageligste og sandfærdigste Naturalister. Ja, det er mest triste og mørke Billeder, vi faar af Livet paa det lille Fiskevær. Der er den usleste Fattigdom daglig Gjæst, og sammen med den huserer en Uvidenhed og Overtro fra den mørkeste Middelalder. De stakkars Fiskere er voldgivne de to store Skjæbnemagter: Sjøen og Handelsmanden, og altid gaar det paa Livet løst.

Forfatterinden raader over en meget selvstændig beskrivende Ævne. Her findes klart udformede Billeder saavel af den levende som af den døde Natur (...) Ogsaa i *Krabvaag* er de store Passioner paa Spil.<sup>16</sup>

Nærup framhever *Krabvaags* dialektale koloritt, det overtroiske og eksotiske nord, naturskildringene og kjærlighetshistorien, men ikke minst vektlegger han fiksjonens framstilling av en underkuende samfunnsstruktur. Han plasserer *Krabvaag* som elendighetsbeskrivelse av ei kystbygd - en troverdig beretning om slitets folk. Men han ser også bokas beskrivelse av enkeltpersoner som lever sitt liv under slike harde forhold, og det følelsemessige drama som utspiller seg i livskamp som i dødskamp. En så positiv anmeldelse er ikke hverdagskost for en ukjent kvinnelig forfatter. Ikke minst Nærups utsagn om forfatterens selvstendig beskrivende evne må oppfattes som et kompliment av dimensjoner fra en anmelder som er beryktet for sine nådeløse karakteristikk.

De fleste andre anmelderne på Østlandet vurderer på samme måte troverdigheten i beskrivelsen av fiskeværet. Men flere anmeldere legger mer vekt på tematiseringen av legpredikantvirksomheten enn Nærup gjør. Ronald Fangen skriver i *Aftenposten*:

I enkle og malende Træk, som minder om det bedste, der er skrevet fra Ægnene over Polarcirkelen, skjærer Forfatterinden ind i den [sic] urene Saar, som forpester Livet deroppe i de hvide Nætters og de mørke Dagers Land. Som en stræng og ubarmhjertig Læge gjør hun det – med aabne og vaagne Øine.

Den realistiske Retning i vor Folkelivsskildring har ikke mange saa ædruelige Representanter. Og der er meget at vente fra den Haand, som med saa megen Varsomhed og Klogskab har ført Realismens kirurgiske Instrumenter ind i den usikre, svovldampende, lægpredikantens kvalme sociale Elendighed.<sup>17</sup>

Også andre steder i landet har anmelderen merket seg den negative framstilling av lekpredikanten. I Trøndelag kaller signaturen Hk. i avisen *Nidaros* den virksomheten som broder Tallaksen bedriver for "den sørgelige byld paa vort folkelegeme". Og det påpekes at *Krabvaag* preker den gode lære, "at man maa vogte sig for de mange falske profeter, som

<sup>16</sup> Carl Nærup: "En ny forfatter" i *Verdens Gang*, 19.11.1905.

<sup>17</sup> Ronald Fangen i *Aftenposten*, 10.12.1905.

kommer i emmisær Tallaksens bløtsøte skikkelse og bare forkvakler og fordærver."<sup>18</sup>

Signaturen L-d i Morgenposten gir ros for *Krabvaags* formelle kvaliteter: "Et Debutarbeide, der med den dygtige, realistiske Kunst, med hvilken det er udført, har Krav paa mere end almindelig Opmerksomhed"<sup>19</sup>. Men denne anmelderen har innsigelser mot bokas framstilling av den religiøse vekkelsen, som vedkommende mener er karikert: "Og vi kan Visen nu, den saa inderlig forterskede Smedevise om Skinhelligheden og Svovlprædikanteriet, der fra Alexander Kielland lige ned til Gabriel Scotts 'Himmeluhr' har været gnaalet op igjen og op igjen med liden eller ingen Variation."<sup>20</sup> Etter anmelderens oppfatning kan det være en dypt menneskelig trang som baner seg vei gjennom en vekkelse. Dette synspunktet er ikke dominerende blant anmelderne.

I Social-Demokraten er det signaturen F.N., Fernanda Nissen, som anmelder romanen. Det er verdt å merke seg at hun skriver sin positive anmeldelse to dager etter at signaturen A.K., litteraten Anders Krogvig, har skrevet en kort og relativt kritisk anmeldelse av samme bok.<sup>21</sup> Krogvig mener at Regine Normann er så ivrig etter å fortelle om "Nordlands besynderlighed" at hun glemmer å fortelle om menneskene, og han avslutter med å si at den lille kjærlighetshistorien "røber i altfor høi grad sit kvindelige ophav."<sup>22</sup> Det kan vel være dette lille sparket som får Fernanda Nissen til å gripe pennen. Hun er positiv i sin dom av bildene "fra livet ved et fiskevær i det høje nord"<sup>23</sup>. Nissen påpeker klart at selv om Normanns bok gjør Nordland mere "hjemligt" for oss enn andre diktere har gjort det, så blir ikke landsdelen mere hverdagslig. Det eksotiske inntrykket av Nordland er intakt. Overraskende nok nedtoner Nissen den krasse virkeligheten som skildres og løfter i stedet fram romanens varere strenger. Hun hevder at

bogen ikke gjør noget trøstesløst indtryk, for menneskesjelen er levende, lidende, kjæmpende der som her. Naturvældet har ikke sløvet sindene. 'Krabbevaag' viser os i sin beskedenhed det, som al god kunst peger paa: menneskets indre er menneskets rige! Ydre forhold kan rive ned eller bygge op – aldrig skabe!"<sup>24</sup>

Det er Paulinas skjebne som opptar Fernanda Nissen, fiksjonens framstilling av kjærlighet.

<sup>18</sup> Nidaros, 27.11.1905, signatur Hk.

<sup>19</sup> Morgenposten, 9.08.1906, signatur L-d.

<sup>20</sup> Signaturen L-d i Morgenposten, 9.01.1906.

<sup>21</sup> Anders Krogvig var fetter av Tryggve Andersen, og visste nok at Tryggve Andersen hadde vært litterær konsulent for *Krabvaag*. Krogvig kjente i 1905 sikkert Regine Normann privat, ettersom hun og Tryggve Andersen allerede var nære venner. Det er derfor bemerkelsesverdig at Krogvig går ut med en så negativ anmeldelse av hennes debutroman. (Willumsen 1997:96-97).

<sup>22</sup> Signaturen A.K. i Socialdemokraten, 30.11.1905.

<sup>23</sup> Signaturen F.N. i Social-Demokraten 2.12.1905.

<sup>24</sup> Ibid.

Hun hevder at sammenlignet med annen dikterisk framstilling av temaet har hun "sjelden mere levende følt styrken og glæden ved denne uforklarlige, allesteds og tids nærværende følelse end i Regine Normanns lille billede fra det mørke, gamle fjøs i Krabbevaag."<sup>25</sup>

Troverdigheten i de realistiske skildringene løftes gjentatte ganger fram i kritikken. Dette er en forfatter som selv har erfart, og som derfor står fram med stor autoritet. Slik skriver forfatteren Sven Nilssen i Stavanger Aftenblad: "Thi det er livet selv, som har trykket Regine Normann pennen i haanden. Det kan det ikke være tvil om. Og den menneskelige forkommenhed, hun afdækker i saa mange forskjellige skikkelser, den har hun indfanget i sin medlidenhed og under smerte skapt paany. Hun har ikke alene seet, men ogsaa forstaaet."<sup>26</sup>

*Krabvaags* treffende realistiske skildringer er også påpekt i Nordmørsposten: "Det er et bemerkelsesværdigt debutarbeide, som her foreligger i ren realistisk skildring af store følelsers brydning i trange og smaa forholde. Forfatterinden viser sig i besiddelse af en iagttagelsesevne saa sikker og skarp, som kun den benaadede kan have den."<sup>27</sup> Menneskelige emosjoner vektlegges, på samme vis som vi ser det i Fernanda Nissens anmeldelse.

Også Trondhjems Adresseavis legger vekt på det autentiske preget som setter seg gjennom i boka: "Den unge Forfatterinde (...) kjender ganske sikkert det Liv paa nært Hold, som hun skildrer; thi Personerne, naturen og det hele Milieu træder klart og koncist frem"<sup>28</sup>. Men anmelderen griper også tak i at det er noe spesielt med den nordlige landsdelen, og gir til kjenne et meget eksotisk bilde av Nordland: "Vi føres til en fattig Fiskerbygd langt nordpaa, hvor den vilde og barske Natur og Kampen for Brødet ligger som en Mare over Sindene og knuger de svage i Rædsel; naar alligevel en og anden gaar med løftet Hoved, saa sker det i vild Trods og ikke fordi man er forsonet med Tilværelsen."<sup>29</sup> Dette annerledes ved framstillingen av tro og skikker i nord, får en kritiker i Buskerud Blad til å slå frampå om at forfatteren kan hende er litt suspekt: "Mon hun ikke her selv har et lidet Risp i Øjet?"<sup>30</sup> Det eksotiske knyttet til folket i nord, som enda lever i villfarelse og tror at mystiske og uforklarlige hendelser er innlemmet i hverdagens virke, lever godt som forestilling blant kritikere.

I Bergens Tidende er det signaturen L-h, Elisabeth Brochmann, som anmelder Normanns første bok. Hun er den eneste av kritikere som går inn på en sjangerdrøfting av

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Sven Nilssen i Stavanger Aftenblad, 20.12.1905.

<sup>27</sup> Nordmørsposten 27.11.1905. Usignert.

<sup>28</sup> Trondhjems Adresseavis 13.11.1905. Usignert.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Buskerud Blad, 1.12.1905, usignert.

*Krabvaag*, og den eneste som nevner ordet roman. Ellers omtales *Krabvaag* i samtidskritikken som "bogen", "skildringer", "billeder". Brochmann påpeker at undertittelen *Skildringer fra et lidet fiskevær* gjør at leseren ikke venter seg noe annet enn "spæde Smaating, net optegnede af en kvindelig Dilettanthaand (...) Hun [Regine Normann] har været klog nok til i Undertittelen at antyde, at der ikke er en sammenhængende Novelle, hun vil give, kun løse Billeder. Skjønt Bogen danner en hel Roman, to unges Kjærlighedshistorie, er hun dog ved ordet "Skildringer" blevet sparet for den vanskelige faste Bygning, som en Fortælling kræver."<sup>31</sup> To kvinnelige anmeldere ser altså tydelig kjærlighetshistorien i *Krabvaag*, og Elisabeth Brochmann kommenterer i sin anmeldelse at man ofte venter seg noe ubetydelig av en kvinnelig forfatter. Brochmann fester for øvrig stor lit til denne debutanten. Hun framhever "det spændende i Stemningen" i boka, og hun framhever tegningen av gudmoderen, som hun mener er en ny type i norsk litteratur. Det er ellers flere av kritikkerne som har gått inn på persongalleriet i *Krabvaag* og berømmet det, blant annet framheves mor Karen som en klart tegnet skikkelse.<sup>32</sup> Også broder Tallaksen får oppmerksomhet, han omtales av folkelivsskildrer og kulturhistoriker Hjalmar Christensen i avisen *Posten* som "en ny type i det Lægpredikantalbum, vi har i vor Digtning."<sup>33</sup>

De nordnorske avisene tar godt imot *Krabvaag*. Signaturen R.B. i avisen *Nordland* gir romanen full uttelling, og det på selveste julaften:

Det er en hel Fornøielse at læse denne Bog, og for Nordlændinger, maa det jo være en sand Fryd (...) Med hende lader det til, at komme noget nyt og deiligt med i vor Litteratur. Et Sprog saa djervt, en Form saa prægtig, at den lige straks vækker Opsigt.

Hendes Beskrivelse af *Krabvaag*, Fiskerbefolkningen, Lægprædikanten og Vækkelsen er meget god (...) Jeg tror ingen Nordlænding kan læse især enkelte Afsnit uden at se det hele for sig og kjende Hjemlængselen inderst inde.<sup>34</sup>

Kjærlighetshistorien beskrives som "pen og nydelig" tross de "unægtelig lidt upoetiske Omgivelser"<sup>35</sup> og anmelderen anbefaler nordlendinger å kjøpe boka. *Tromsø Stiftstidendes* anmelder er også positiv, selv om anmeldelsen er ganske knapp, og formuleringene gjenkjennbare fra kritikken ellers i landet: "Der er friskhed og fart over denne nordlandsfortælling og en energi i skildringen av personer og situationer, som hæver den over

<sup>31</sup> Signaturen L-h. i *Bergens Tidende*, 15.11.1905.

<sup>32</sup> Hjalmar Christensen i *Posten*, 16.11.1905.

<sup>33</sup> Hjalmar Christensen i *Posten*, 16.11.1905.

<sup>34</sup> R.B. i *Nordland*, 24.12.1905.

<sup>35</sup> *Ibid.*

det almindelige ved et debutarbeide”.<sup>36</sup>

Jeg vil nå gripe fatt i Kincks anmeldelse igjen, fordi han er den av anmelderne som i særdeleshet vektlegger litterære kriterier. Han begynner sin omtale med å peke på måten det tematiske innholdet er omsluttet av skildringer på: ”Bogen er egentlig en sørgmodig, fin liden kærlighedshistorie ude fra et fiskevær nordpaa. Men indimellem og om den hænger og svaier, som nettede smaa guirlander, ustanselig skiftende billeder av natur og folkeliv.”<sup>37</sup> Og Kinck føyer til at skulle han si noe på boken som helhet, måtte det være at bildene ikke er fast nok sveiset sammen under hovedmotivet. Dette fortelletekniske forholdet ved boka, som en rekke kritikere har berørt, men ingen formulert så klart som Kinck, viser etter mitt skjønn et vesentlig spenningsfelt i *Krabvaag*. Den episke tråden, som handlingen utgjør, er ”emballert” av en rekke natur- og miljøskildringer. Dette fører til at det tematiske som kjærlighetshistorien representerer, med hensyn til tekstdominans kommer litt i bakgrunnen fordi den får et slør av ”billeder” rundt seg.

Kinck kommenterer Normanns språk på denne måten: ”Og hendes sprog er levende tale-norsk, saa for dem som mumler dunkle ting om Wergelands rene norsk (som om *han* slet ikke tog op dialekt-ord, - som om den frihed ophører ved hans død!), de har jo her atter en anledning til at bide sig i sin literære lebe.”<sup>38</sup> Som så mange andre anmeldere trekker også han fram det autentiske ved teksten, ”selvsynets friskhed”, men fester seg til slutt oppsummerende ved ”hændes nænsomme *naturskildringer*, og saa det sjeldent sikre, fine blik for *valg av situation*.” (Forfatterens utheving.)<sup>39</sup>

De to ting ved forf. – natursynet og dette greb paa at skære situationen ud – sikrer hendes bog leveret, fordi de gjør læsningen til en nydelse. Det er et digtergemyt, som engang fangede disse billeder; det er en kunstner, som nu skærer dem ud.”<sup>40</sup>

Kinck ser ikke Regine Normann utelukkende som en folkelivsskildrer, en trofast gjenforteller av levesett og miljø i nord. Han ser at hun evner å skape kunst ut av de bilder hun har sett.

Hva kan det så være som skjuler seg bak den formuleringen Kinck benytter avslutningsvis, ”trods de mulige paavirkninger som spores” i *Krabvaag*? Det kan være Tryggve Andersens konsulenthjelp det siktes til.<sup>41</sup> Regine Normann og Tryggve Andersen

<sup>36</sup> Tromsø Stiftstidende, 30.11.1905, usignert.

<sup>37</sup> Hans E. Kinck i *Fra Børgenes Verden*, nr. 1, 1905.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Regine Normann arbeidet som lærerinne ved Sofienberg skole i Kristiania i årene før debutboka kom ut. Hun var kollega med Anna Andersen, søster av Tryggve Andersen, og hun hadde også privat omgang med Anna

giftet seg i 1906, og det skal ha vært *Krabvaag* som førte dem sammen.<sup>42</sup> Tryggve Andersens søster Anna Andersen, lærerkollega av Regine Normann, var den som presenterte paret for hverandre. Foranledningen var at Tryggve Andersen skulle lese gjennom manuskriptet til *Krabvaag* og komme med gode råd.<sup>43</sup> På et vis kan man si at Tryggve Andersen ble den norsklæreren Ibsen hadde etterlyst for Regine Normann. Han var kjent som en dyktig stilist og var litterær konsulent for mange yngre forfattere i hovedstaden på denne tiden.<sup>44</sup> Hvorvidt Tryggve Andersen har medvirket til den endelige utformingen av *Krabvaag*, er umulig å si. Etter mitt syn er det lite trolig. Fortellerstemmen er ikke svært annerledes i *Krabvaag* enn i Normanns bøker etter 1913, da ekteparet skilte lag og Tryggve Andersen definitivt var ute av bildet som litterær konsulent. Dersom det er Tryggve Andersen Kinck sikter til, kan det være influert av at Kinck kjente paret Normann-Andersen godt på denne tiden.<sup>45</sup> Regine Normann selv har aldri uttalt seg om den saken.

Men det var åpenbart flere norsklærere inne i bildet for Normanns vedkommende. Hans E. Kinck selv var en av dem. Beyer skriver i sin Kinck-avhandling: "Stor velvilje og elskverdighet viste Kinck en rekke yngre forfattere som ba om kritikk og hjelp – Ragnhild Jølsen, Regine Normann, Andreas Haukland og mange flere" (Beyer 1956:48). Normann nevner ikke konkret veiledning fra Kincks side, men hun gir uttrykk for at lesningen av Kincks *Fra hav til hei* (1897) var meget viktig fordi den forløste hennes litterære uttrykk.<sup>46</sup> Hun hadde lenge strevet med å finne en språkdrakt som korresponderte med hennes muntlige uttrykksmåte og som kunne gi henne anledning til å trekke inn nordnorske ord og uttrykk.

---

Andersens familie (Willumsen 1997: 92-95). Informant: Aage Wildhagen, født 1914, samtale 17.10.1994. Tilsettingsbrev Kristiania folkeskole, Oslo byarkiv.

<sup>42</sup> Vielsen mellom "Enkemand Forfatter Tryggve Andersen" og "fraskilt Kone Serine Regine Johnsen, født Normann", fant sted 24. mars 1906 hos byfogden i Kristiania, vielsesattest utstedt 16. juni 1913, Stadsfysicus' arkiv (Oslo byarkiv), ad5/ 494-13. Se også Willumsen 1997:96 ff.

<sup>43</sup> Anna Andersens mor, Antonette, enkefru etter fogd Christen Andersen på Ringsaker, flyttet til Kristiania sammen med sine barn. De bodde i 1905 like ved Stensparken, ikke langt fra Regine Normanns leilighet i Stensgate 5. (Willumsen 1997: 93). Folketelling Kria. 1905, Oslo byarkiv.

<sup>44</sup> Bl. a. Aasta Falkberget har i *Mor og far i unge år* fortalt om den "tukt han [Johan Falkberget] fikk inn fra sin store læremester Tryggve Andersen" (Falkberget 1971: 99). Tryggve Andersen og Regine Normann var kjent for sin litterære salong i Stensgaten, der yngre forfattere og andre litterært interesserte pleide å møtes, blant andre Anders Krogvig, Inge Debes, Olaf Benneche: "Hver gang Andreas Paulson kom farende på ekte bergensk manér over fjellet, samledes vennene hos Regine og Tryggve". ("Tryggve Andersen og ordet" i *Vi selv og våre hjem*, sept. 1941.)

<sup>45</sup> Regine Normann og Tryggve Andersen sendte felles gratulasjonstelegram til Kick 1.12.1905 i anledning hans utgivelse av romanen *Presten*, og paret fikk i 1906 *Agiluf den vise* med dedikasjon "Til Tryggve Andersen med frue fra Hans E. Kinck", et eksemplar Regine Normann beholdt i sin boksamling. Opptegnelse av bøker i Regine Normanns eie i skifte nr. 10/1939, Serine Regine Normanns dødsbo av Steinsland, boet sluttet 18.10.1940. Trondenes sorenskriverembete, Skiftesaker, Statsarkivet i Tromsø.

<sup>46</sup> Tanum: "En utvikling og et brev" (1950:261ff.) og Normann: "Det gav han mig" i *Hans E. Kinck. Et eftermæle* (1927).

Kincks bruk av dialektord for å skape vestnorsk koloritt inspirerte henne i så måte.<sup>47</sup> Så det kan godt være at Kinck i anmeldelsen sikter til sin egen betydning for Normanns debutroman. Det er verdt å merke seg at forfatteren og kritikeren Bolette C. Pavels Larsen, som skrev den første boken utgitt på sognemål, i et brev til Kinck gir uttrykk for akkurat det samme. Hun er tiltalt av hans bøker "fordi jeg finder saa mange Bygdeord i dem" (Stegane 1997:93).<sup>48</sup> Også Edvard Beyer omtaler dette trekket i sin avhandling *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro I* (1956).<sup>49</sup> I analysen av *Huldren – Et vestlandsbillede*<sup>50</sup> skriver Beyer: "Fordi vi opplever alt sammen med hovedpersonen, blir *dialekten* ikke strengt begrenset til replikkene, men setter også farge på språket ellers." (Beyer 1956:83, forfatterens utheving.) Med referanse til samme bok peker Kinck selv på at et skarpt skille mellom direkte anførte samtaler og sekvenser hvor forfatteren selv har ordet "beror på en trang opfatning av, hvad anførselstegn er (...) jeg har netop – det faldt av sig selv – ladet fremstillingen øge i vestlandsk sprogtone, hvergang en lidenskab fyldte hovedfiguren, for det var jo kun gennem ham jeg saa."<sup>51</sup> Det er ikke overraskende at Beyer i denne forbindelsen knytter sitt teksteksempel til den diskursformen som nettopp formår å føye sammen fortellerstemme og personstemme, nemlig fri indirekte diskurs, "det er hverken Huldrens språk eller forfatterens eget, men en intim sammensmeltning" (Beyer 1956:83). Kinck argumenterer altså med at dialektord naturlig trenger seg inn i en psykologisk framstilling av en skikkelse fordi følelsen ligger tett opp under figuren. Jeg vil påstå at Normann har utvidet sin bruk av det dialektale betraktelig sammenholdt med den bruken av virkemidlet Kinck formulerer ovenfor, særlig ved at dialektord og uttrykk også kommer fram i ren aural fortellerstemme, der gestaltning av en skikkelse ikke er det primære siktemålet.<sup>52</sup>

Ragnhild Jølsen, som i Winsnes' litteraturhistorie plasseres i tradisjonen "hjemstavnsdiktning" sammen med Asbjørnsen og Tryggve Andersen, er også en mulig

<sup>47</sup> Dette har sannsynligvis betydning for hele Normanns tidlige forfatterskap. Beyer peker i sin Kinck-avhandling på at av jevnaldrende norske forfattere var det Andersen og Aanrud Kinck sto nær. Særlig i perioden fra 1907 og noen år framover brevveksler de hyppig og møttes ifølge Beyer særlig i sine antipatier. Det var disse årene Andersen og Normann var gift, så det tyder på at Kinck har fulgt med på utviklingen av Normanns tidlige forfatterskap, og at de har hatt en form for kontakt.

<sup>48</sup> Brev fra Bolette Christine Pavels Larsen til Hans E. Kinck datert Bergen 21.12.1996, O..J. Larsens samling, Univ. bibl. i Bergen. I Stegane: *Bolette Christine Pavels Larsen. Artiklar, kritikk, forteljingar og brev*, Bergen 1997.

<sup>49</sup> Avhandlingens fulle referanse: Edvard Beyer: *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro I. Fra Huldren til Driftekaren. Eros og det nasjonale*, Oslo 1956.

<sup>50</sup> Kincks debutroman fra 1892.

<sup>51</sup> Sitert etter Beyer 1956:83. Kinck skriver dette i en stipendsøknad i 1893, året etter at *Huldren* kom ut.

<sup>52</sup> Også Kinck bruker dialektord innlagt i ren aural fortellerstemme, blant annet peker Beyer flere ganger på den muntlige dialektformen i sine analyser av Kincks forfatterskap, se eksempelvis Beyer: *Livsangst og livstro II*, 1956:61, 77.

påvirkende kilde for Normanns diktning (Winsnes 1937:522). Et likhetspunkt er innlemmelse av fantastiske elementer i realistisk diktning. Men i Jølsens tidlige verker, *Ve's mor* (1903) og *Rikka Gan* (1904), har slektsfølelsen en mye mer sentral plass enn hos Regine Normann.<sup>53</sup>

Kritikerkorpset over det ganske land gir, etter publiseringen av *Krabvaag*, applaus til en løfterik debutant. I anmeldelsene trekkes det komparativt inn forfatternavn som Ragnhild Jølsen, Amalie Skram og Andreas Haukland. Det betyr at Regine Normann både som kvinnelig forfatter og som nordnorsk forfatter er notert blant kritikerne. *Krabvaag* blir ettertrykkelig plassert som en realistisk skildring nordfra, og det blir påpekt at Normanns skildring innvarsler noe nytt og langt mer autentisk enn det som før er skrevet om Nordland. Likevel er kritikken gjennomgående farget av synet på Nordland som et eksotisk annerledesland, "det høje nord", der natur og folk, seder og skikker, avviker sterkt fra resten av landet. Når det gjelder tematikken, nevner kritikerne hovedsaklig lekpredikantvirksomheten og kjærlighetshistorien. De omtalene som tar opp kjærlighetstematikken, vektlegger det allmenne ved framstillingen. Også i *Krabvaag* spiller det seg ut et sterkt følelsesmessig drama, et drama som er gjenkjennelig for alle kategorier av lesere.

Etter at alle anmeldelser av *Krabvaag* har stått på trykk, er en ting klart: Regine Normann står i startgropen til å bli Nordlandets Forfatterinde. Normann fulgte godt med i kritikken, og hun måtte være storfornøyd. Det samme måtte William Nygaard d.e. i Aschehoug forlag, som ved å publisere *Krabvaag* hadde satset på en ukjent kvinnelig forfatter. Det er gått ni måneder siden romanen ble antatt og Regine Normann skrev til sin mor: "Forleggeren synes at bogen er god og tror det skal gaa godt med salget. Han siger at noget saadant ikke er skrevet om nordland før. Men du alverden for et arbeide det er at skrive en bog."<sup>54</sup> Forfatteren har god dekning for sitt utsagn da hun første juledag 1905 skriver til samme adressat: "Jeg har faat ære og berømmelse for bogen".<sup>55</sup> Men fornøyd med salget er hun ikke, da det ved juletider er solgt mindre enn tusen eksemplarer.

Samtidskritikken vektlegger både realismen og det eksotisk nordnorske. Men flere av de kvinnelige kritikerne roper hurra for kjærlighetshistorien og dens poetiske framstilling, ikke minst Fernanda Nissen, en streng og høytalende kvinnesakskvinne. Det samme ser vi med Elisabeth Brochmann. Det er helt klart at noen av de kvinnelige kritikerne fester seg ved

<sup>53</sup> Av Jølsens bøker har Regine Normann i sin boksamling *Hollases krønike* (1906). Opptegnelse av bøker i Regine Normanns eie i skifte nr. 10/1939, Serine Regine Normanns dødsbo av Steinsland, boet sluttet 18.10.1940. Trondenes sorenskriverembete, Skiftesaker, Statsarkivet i Tromsø.

<sup>54</sup> Regine Normann i brev til sin mor Tina Amalie Berntsen, 28.03.1905. Privat eie.

<sup>55</sup> Regine Normann i brev til sin mor Tina Amalie Berntsen, 25.12.1905. Privat eie.



andre kvaliteter enn de mannlige.<sup>56</sup>

Et mer kuriøst innslag er mottakelsen av *Krabvaag* i Normanns heimbygd Bø i Vesterålen. I muntlig overlevering finnes beretninger om negativ mottakelse, i særdeleshet i fiskeværet Nykvåg, der Normann hadde vært lærer. Flere følte seg uthengt ved at personer i romanen hadde likhetstrekk med folk i bygda.<sup>57</sup> Regine Normann ventet lenge spent på respons fra moren, som hun hadde sendt boken til. Da den endelig kom, viste det seg at moren trodde at det var hun som var framstilt i *Karen-skikkelsen*. Regine dementerte dette.<sup>58</sup> Men heimbygdas skepsis til sin egen forfatter varte ved i 20 år, helt til kommunen i 1925 arrangerte stor fest for Regine Normann og med det tok forfatterinnen til sitt bryst.<sup>59</sup>

#### 4.4 Litteraturhistorisk plassering

I litteraturhistorien er Regine Normann blitt plassert som heimstaddikter, noe som også inkluderer *Krabvaag*. Alle de større litteraturhistoriene fra 1930-tallet og utover: Elster, Winsnes, E. Beyer, Harald og Edvard Beyer, Fidjestøl m. fl og Per Thomas Andersen har grepet fatt i Normann som realistisk folkelivsskildrer, en forfatter som skriver nordlandsfortellinger. Dahl plasserer Normann riktignok under overskriften "Kartleggingen av landet", men nedtoner for *Krabvaags* vedkommende beskrivelsen av kystbefolkningen og framhever det tematiske; lekpredikantvirksomheten og kvinneundertrykkelsen. Amdam og Elster vektlegger det selvbiografiske aspektet. Amdam ser Normanns tre første bøker som et uttrykk for oppgjøret med heimbygda.<sup>60</sup> Beyer og Beyer ser de første romanene som et forsøk på å skrive seg fri fra knugende personlige minner.

*Norsk kvinnelitteraturhistorie* omtaler Regine Normann sammen med Ragnhild Jølsen og Ingeborg Refling Hagen. Normanns bruk av tradisjonsstoff vektlegges, særlig tradisjonsstoffets fortolkningspotensiale når det gjelder utforskning av menneskesinnet. *Krabvaag* nevnes ikke eksplisitt i denne litteraturhistorien. I *Nordisk kvinnelitteraturhistorie*

<sup>56</sup> Regine Normann la selv merke til dette, og hun kontaktet senere Brochmann og takket for hennes gode kritikerevner: "en virkelig anmelder som har læst og forstått – som ikke har sittet med en forutfattat mening men lat sin sjæl blande sig i sympathi med det læste". Brev fra Regine Normann til Elisabeth Brochmann, 29. 12.1908, Schougaard, ms. fol. 3572, Håndskriftsamlingen, UBO.

<sup>57</sup> Han som angivelig skal være modellen til Øra-Jon, tok til og med et eksemplar av romanen på hoggestabben og brukte øksa slik at det ikke var ei flis igjen. Slik trodde han at han hadde utryddet styggedommen fra denne verden. Informant: Karen Lovise Eidsvik, Bø i Vesterålen, 22.09.1994.

<sup>58</sup> Regine Normann hevdet at det var fostermoren i Breivika hun hadde tenkt på. Brev fra Regine Normann til mor Tina Amalie Berntsen, 06.01.06. Privat eie.

<sup>59</sup> Festen ble holdt 2.08.1925 på ungdomslokalet Breidablikk, Skagen i Bø. Rolf Straume: Bø bygdebok, b. II, 1963:54. Lofotposten nr. 126, 7.8.1925: "Festen for Regine Normann", usignert.

<sup>60</sup> Per Amdam: "En ny realisme. Historie og samtid", s. 301-470 i Edvard Beyer (red.) [1975]: *Cappelen's litteraturhistorie*, b. 4.

(b. 3, 1996) bringer Astrid Lorenz inn barne- og kvinnemishandling som sentrale motiver i Normanns tre første bøker. *Krabvaag* vurderes som en kollektivroman med Paulina som sentrum. Tematisk vektlegges lekpredikant-virksomheten og Karens menneskefiendtlige pietisme.

Som et apropos til litteraturhistoriens plassering av Normann vil jeg nevne hva Johan Grundt Tanum skriver om Regine Normann i artikkelen "En utvikling og et brev" i *Festskrift til Sigurd Hoel på 60-årsdagen*. Tanum refererer til en samtale han hadde med Sigurd Hoel på begynnelsen av 1930-tallet:<sup>61</sup> "Han [Sigurd Hoel] var meget begeistret for verket [Det hendte i går], men hadde litt å bemerke til kapitlet om litteratur, han savnet en utdypning av den norske linje som en kanskje best kan karakterisere ved navnene Kinck-Krogvig."<sup>62</sup> Dette slo Tanum som en merkelig uttalelse av en mann som den gang hadde kontakt med tidens litterære retninger i Europa og Amerika. "Men tenkte jeg – Du har kanskje dypere røtter i det hjemlige enn Du til vanlig viser."<sup>63</sup> Tanum konkluderer med at den Kinck'ske linje i norsk litteratur kanskje hadde betydning mer for Hoel enn hva bøkene hans vitnet om. Og han mente det ville være av interesse for Hoel, nettopp i et festskrift, å få høre om "en av kretsens forfattere", nemlig Regine Normann. Felles trekk for en slik litterær linje må være den særegne koblingen av et romantisk anslag gjennom bruk av tradisjonsstoff og ren realistisk kunst som preget Kinck, Tryggve Andersen, Ragnhild Jølsen, P.Chr. Asbjørnsen og Anders Krogvig.<sup>64</sup> Dette forbindelsesleddet til Hoel er interessevekkende holdt opp mot kvinnelitteraturhistorikernes sammenkobling mellom Normanns bruk av tradisjonsstoff og psykologiske fortolkningsmåter.

#### 4.5 Innfallsvinkel til analysen

Ut fra samtidskritikkens taushet med hensyn til å bruke betegnelsen roman på *Krabvaag*, er det naturlig å avklare hvordan jeg bedømmer boka sjangermessig. Genette tar i sin bok *Paratextes: Thresholds of Interpretation* blant annet opp betydningen av tittel og undertittel.<sup>65</sup> Ser vi på tittelen og undertittelen det gjelder her: *Krabvaag. Skildringer fra et lidet fiskevær*, er det tydelig at hovedtittelen fungerer som en indikator på det diktete univers. Den viser til et stedsnavn, som også er rammen for det diktete universet. Undertittelen har en helt annen funksjon. Den spiller på sjangertilhørighet og bygger opp forventninger deretter. Det er snakk

<sup>61</sup> Etter at Tanum hadde gitt ut historikeren Chr. A.R. Christensens arbeid "Det hendte i går".

<sup>62</sup> Tanum 1950:260. Anders Krogvig (1880-1924) omtales av Winsnes som den "centrale kritiker og litterære veileder" i perioden 1900-1914 og representerer ifølge Winsnes "en syntese av nasjonalromantikk og realisme" (Winsnes b. V, s. 444).

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Krogvig nevnes av Tanum, selv om han ikke var forfatter på linje med de andre som er nevnt.

om skildringer, og dette er nok en av grunnene til kritikkenes opptatthet av "billeder".<sup>66</sup> Jeg mener imidlertid at flertallformen, at det er flere skildringer, og at det er en forbindelse mellom disse, borger for at det vi har mellom to permer, kan omtales som roman. *Krabvaag* oppfyller alle vanlige kjennetegn ved romansjangeren.<sup>67</sup> *Krabvaag* er fiksjon, teksten tar utgangspunkt i leserens livserfaring i tid og rom, den er på prosa, det er en narrativ tekst, den har personer, hendelser og handling som til sammen danner et plot og den har en viss lengde. At ordet skildringer brukes i romanens undertittel, hindrer ikke at det er mulig å vurdere boka som en sammenhengende tekst der en episk tråd kan følges fra begynnelse til slutt. En sammensetning av flere frittstående tekster berøver ikke teksten dens koherens. Det er innbyrdes sammenheng mellom skissene. Til roman å være er teksten kanskje litt kort, men i dag går mange tekster av dette omfang under sjangerbetegnelsen roman.

Min analyse vektlegger kjærlighetshistorien og dens utvikling. Jeg vil gå inn på forhold ved fortellerstemme og personstemme for å undersøke hvordan fortelleteknikken bidrar til at det etableres en heltinne og en helt i fiksjonsuniverset, med det implisitte sett av verdier som derved tydeliggjøres. Dette innebærer analyse av subjektiverende narrative strategier så vel som av aural narrasjon. I tillegg vil jeg undersøke hvordan fokaliseringsspillet bidrar til å bygge opp under fiksjonens verdisett. Jeg vil argumentere for at fokaliseringsgrep til slutt bidrar til å utvide fiksjonsuniverset fra et lite fiskevær til et romlig univers ad infinitum. Dernest vil jeg forsøke å vise hvordan naturskildringene har betydning som retarderende elementer og som tematisk forsterkende innslag. Naturskildringene får effekt når de tolkes kontekstuellet. Av den grunn betrakter jeg dem som langt mer bevisst plasserte elementer i fiksjonsuniverset enn at de, med Kincks ord, henger og svaier som "nette smaa guirlander."

Jeg ser narrasjonen i denne romanen som symptomatisk for to fortellekonvensjoner i møte med hverandre. Narrasjonsgrepene reflekterer to ulike fortellestrategier. Den ene strategien er en framstilling av den gammeldagse, "lange" fortelling med utfyllende diakront tilsnitt, sterk aural fortellerstemme og harmoniserende preg. Denne kontrasteres av en moderne oppstykket fortelling med dybdeborende øyeblikksbilder, introvert personstemme og disharmoniserende preg. Romanteksten signaliserer to konkurrerende intensjoner: folkelivsskildringen og det psykologiserende personportrett. Dette fører til at teksten blir

<sup>65</sup> Genette 1997:57-58.

<sup>66</sup> Det var vanlig å bruke ordet "billeder" om litteratur på denne tiden, se eksempelvis anmeldelsene sitert ovenfor.

<sup>67</sup> Jeg viser her til Lothe m. fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997), oppslagsord roman.

stående i spenn mellom to fortellestrategier, hver med sine kompositoriske grep inherent. Romanen befinner seg i en tilstand av brudd med den gamle fortellingen, uten at den helt imøtekommer den moderne litteraturens krav om psykologisk dybde i persontegninger. Dette møtet mellom ulike fortellingskonsepter gjør romanen langt mer kompleks enn en enkel folkelivsskildring. Møtet mellom ulike fortellemåter skaper spenning i teksten. De motstridende intensjonene søkes fortelleteknisk harmonisert gjennom en veksling mellom forgrunnshandling og bakgrunnsleret. Kjærlighetshistorien ligger i front, mens skildringer av bygdemiljøet orkestrerer det romantiske temaet. Narrative og stilistiske grep leder til tematiske innsikter når de fortolkes innenfor fiksjonens kontekst. Dialektal koloritt er et særpreg ved romanen, og vil bli kortfattet drøftet.

#### 4.6 Autoral fortellerstemme

En narratologisk analyse vil nødvendigvis rette søkelyset mot fortellerinstansen i teksten og dens narrative strategier. Jeg ønsker å utforske skillet mellom aural fortellerstemme og personstemme. Jeg bruker begrepene personstemme og personal stemme synonymt, det siste ("personal voice") er det mest vanlige i engelskspråklig faglitteratur. I Genettes terminologi vil aural forteller tilsvare ekstra heterodiegetisk forteller. Jeg velger å bruke aural fortellerstemme fordi det er et innarbeidet begrep i norsk litteraturvitenskap og fordi "aural" naturlig danner en semantisk motsetning til fiktiv "person".

I *Krabvaag* blir den aural fortellerstemmen framtrepende og sterk i de skildrende passasjene, det være seg skildringer av natur, miljø, interiører eller personer. Den er markant i oppsummerende passasjer og sveip av livshistoriebrokker som er auralt analeptisk løftet inn i fortellingen. Videre konstituerer stemmen seg - og ofte svært evaluerende - i tekstens psykonarrative passasjer.

##### 4.6.1 Naturen

Mot de harde, voldsomme kreftene, vind og hav, viser naturen seg også fra en mildere side. Naturskildringene ligger som malende, poetiske beskrivelser og setter sitt stempel på fiksjonen. Disse passasjene bidrar til å gi leseren inntrykk av et naturskjønt Nordland, men også en landsdel med sterke naturkrefter og store årstidssvingninger. Når naturskildringer er knyttet til aural fortellerstemme, gis det inntrykk av at et stort perspektiv tas inn, mens en rekke andre naturskildrende passasjer preges av innsnevring av fiksjonsuniverset ved at skildringen begrenses til en av personene gjennom bruk av intern fokalisering. Med

miljøskildringene er det litt annerledes, ofte kommer noe smått og skittent inn. Det er særlig disse natur- og miljøskildringene som har gjennomslag i tekstuniverset og bidrar til fiksjonens karakter av folkelivsskildring nordfra. Ofte er slike skildringer fortalt i iterativ frekvensform, noe som gir romanen et særpreg, og da særlig i kombinerte natur- og folkelivsskildringer.

Den normannske autorale fortellerstemmen er mesterlig til å male naturstemninger. Den får fram årets syklus – og årstidenes særpreg. Først mørketid, så nysol. I introduksjonen til to påfølgende kapitler bærer fortelleren fram elementenes kontraster: lys og mørke, tro og håp. Naturens vekslinger virker inn på stort og smått, kleber seg fast til den daglige dont. Et mørke til langt inni sjelen – og tilsvarende et lys til jubel og henrykkelse. Slik får mørketida tekstlig gehalt: “*Mørketid* var det med snestorm og korte dage. Den la *tyngsel* på sindene og gjorde én *utryg* og *ræd* for at færdes, der én ellers gjerne kunde gaat med lukkede øine. *Spøgelser* fik liv, gammel *angst* brød op, og *gigt*, *hodeværk* og andre *plager* tog overhaand.” (S. 47, mine uthevinger.) Fortelleren gjør ikke veien lang mellom de mentale påkjenninger mørketida fører med seg, og de kroppslige. Denne raske koblingen mellom ulike sfærer finner vi flere eksempler på i Normanns verker. Ikke minst ser man hvordan fortelleren får fram sammenhengen mellom mørkets dominans og dystre opplevelser. Men etter den mørke vinteren er nysola ventendes. Dette årvisse høydepunktet er en fabelaktig bakgrunn for det dramaet som utspiller seg da ei lita jente skal ut for å fritte sola ut om hvor lenge farmor har igjen å leve:

Nysolen var kommet!

En efter en *fanged* tinder og nuter *ild*, og sneen laa fast om fjeldene og *skinte gyldenrød* mod den blaa vinterhimmel. - Men nedenfor lysglansen var *dyb skygge*, der skifted i farve fra mørkeblaat i lierne til næsten sort ude paa fjorden. *Skyggen klynged sig til landet*, som den hadde *raadet over* saa længe, ved *ikke godvillig* fra det, *fylde* hver sækning, *klamred* sig til knauserne, *smøg tæt* om husene, *i angst for den lysets magt*, som trued.

Også fjeldet over Krabvaag hadde nysolen naadd. (S. 56.)

Dette er en fortellerstemme som er myndig, og samtidig poetisk. Den boltrer seg i bevegelser og farger, gir liv til døde ting, setter det lyse mot det mørke, maler med lyder og ord. Bruk av besjeling og spill på semantisk beslektede verbaler gjør bildet nyansert. Det legges inn en temporalitet gjennom skyggens bevegelser, det er nesten som vi ser skyggen bevege seg nærmere husene og kjempe for sin berettigelse til siste slutt. Kampen mellom lys og mørke passer utmerket som en innledning til den alvorlige tematikken om menneskelivets slutt som følger. Mot et flammende fargespill i høye fjell holder skyggen lengst sitt grep rundt husene, der små mennesker skal prøve å fritte ut naturen om det man ikke skal vite. Og enda nekter

menneskene å godta naturens tale.

Gjennomgående formidler den autorale forteller at naturen er mektig og ren, mens miljøet knyttet til mennesker og hus er urent og av mindre dimensjoner. Naturskildringene akkompagnerer det tematiske. Årets syklus spiller med i handlingsgangen og er med på å male bakgrunnslerret for det som utspiller seg mellom Paulina og Jon.

Til vinteren hører storm. I passasjen nedenfor kan man merke hvordan introduksjonen til et kapittel gjennom naturskildring legger inn føringer i retning av hva som skal komme innholdsmessig: lærdommen om havet som den egentlige hersker i Krabvaag. Havets pust er slik at menneskene blir hjelpeløse når elementenes krefter settes inn. Naturen er overdådig, mens menneskelig virksomhet er kjennetegnet av fattigdom. Der ro og regelmessighet karakteriserer naturen, bærer menneskelig aktivitet preg av en nervøs rytme.

Fortellerstemmen får fram både det visuelle, det hørbare og det luktbare i bildet. Passasjen nedenfor er et godt eksempel på hvordan aural fortellerstemme gjennom vektlegging av sansninger uttrykker seg i kraftfulle vendinger:

*Tidlig, mens dagranden endnu skalv lig et gulblankt baand over havbrynet, fór baadene ud. Der lød kjappe aaretag, korte kommandoord, og længe efter at den sidste baad var udenfor hørevidde, dirred støien i luften efter dem. Men smaabaadene laa tilbage paa svai i fortoiningerne, og maaser seilte i tung flugt eller flød dubbende paa baaredraget, der seg brudt indover vaagen.*

Langs fjæren ræked gjederne og tog sin morgenbit av tangboren, naar de ikke smatt inunder fiskehjeldene og aad, hva de fandt af fisk, garn og taugverk, til stor kvide for de større barn, som af faren var sat til at passe hjelden mod udyrene og nu fik skjænd, kanske juling atpaa.

En harsk røg fra hytterne, hvor konerne la under løipgryden og dryged brændtorven med rækved og tørket tarelægg, trak over været og blanded sig med stank fra fjæren, til havbrisen kom strygende, frisk og bidende i januarculden.

Og dagranden vokste, skifted over i grønt, bredte sig opover og slukked stjernene, og saa lued og flammed nysolen paa staaiblaa himmel de par timer, den var over horisonten.

Men klemte mellem ur og sjø stak husene frem af skiddengraa sne med affaldsdynger kloss indpaa stuevæggen, og flokker af svarte griser ruslet om mellem dyngerne og roted og aad.

(S. 62-63, min utheving.)

Iterasjon brukes i romanen for å gjengi naturens gjentagende rytme, det være seg døgnets rytme eller årets rytme. Her oppstår den iterative effekten ved bruken av det generaliserende uttrykket "Tidlig, mens dagranden endnu skalv" som bakgrunn for en situasjonsbeskrivelse som kan tolkes som noe gjentagende. Den samme virkningen har bildet av bårene som stadig siger innover og dagranden som vokser. Preteritum av verb betegner ikke bare engangshendelser, men blir til en typisk situasjon gjennom bruk av tidsmarkørene "mens" og "naar". Slik blir engangsskildringen til en flergangsskildring. Dagrånd og hav får seg farger tillagt. Det er poetisk, men samtidig er det et islett av noe ubønhørlig i det vakre, for

eksempel at båretdraget "seg". Dyr og mennesker blir beskrevet med begrensede og negativt ladede adjektiver. Hos denne fortelleren er det naturen, og ikke minst havet, som står for det storslåtte.

Avslutningen antyder noe illevarslende, tilstrekkelig til å motivere den tekststsekvensen som kommer, nemlig en krangel mellom Karen og Paulina. Kontrasten mellom mennesket og naturen kommer tydeligst fram i skildringen av den voldsomme stormen, der det står om livet for Øra-Jon og de andre fiskerne som skal seile inn vågen til Krabvaag. Men den dramatiske sekvensen har et positivt element i seg. Paulina ser én person tydelig da hun iakttar båtenes seilas. Det er Jon. Episoden blir derfor en bekreftelse på henne følelser for ham, og med det gis der signal om at dagrandens bånd ikke er uten betydning for kjæresteparet.

Våren kommer. Både uroen i havet og roen i havet manes fram. I den nydelige vårstemningen sitert nedenfor, er fuglene framtrekkende aktører. Fortellerens evne til å ta inn de store sveip kommer til syne. Vi får et glimt av de fleste fugleartene langs Nordlandskysten, fra ytterste skjær til innerste fjæresteiner. Med reder og fugleunger er det blitt ny vår, og derigjennom legges en optimistisk streng inn i romanen. Innholdsmessig korresponderer dette med innholdet i kapitlet som følger, der Paulina etter en vanskelig periode for første gang kjenner liv i barnet hun bærer:

Omkring holmer og øer, rundt næs og vaag myldred det af fugl, som hadde brøited sig vei gjennem snekave og storm til sin hjemstavn. Maasens flokker skinte i solen (...) I sund og bugt rodde erfugl i hundrevis (...) Parvis råk teiste, alke og lunne, og ænder og graagaas lokked og snadred med høi røst (...) Langt ude sad skarvene som skakke kors mod gylden himmel (...) Men i de aller luneste bugter, hvor fjærplyten tripped i tangen, og kjeldefar og kjeldemor sad tænksomt paa strandens høie sten, svam havella. Den kom i mai, var bare noen faa uger under land og forsvandt (...)

Og *dage gled* - ægg lyste spraglet paa sanden og mellem tuernes spirende græs. Fugleunger titted frem af reder. Duft af groe og bristende knop fyldte luftdraget.

Stort og stille *aandet* havet mod land. *Baaren strøg sagte* om fjeldets sprængte, forrevne fod, *skylled* holmers glatte svaberg, *tisled* og *tusled* i fjæretang og i tareskogens slanke blade og smøg i lange vugg ind i dybe kløfter og *blev suged ud igjen* og *kviskred* og *rasled* i rullesten og skarpe skjæl. - Og sjøen speilte naken bergside og grønklædt li, speilte fugl i jagende flugt og drømmende ro og himlens lyslætte, guldbråmmede vaarskyer. (S. 104 -105, min utheving.)

Fortelleteknisk finner vi her en framstillingsmåte som brukes en del i *Krabvaag*. Iterativ effekt oppnås ved å kombinere besjeling, verb med durativ betydning og passivkonstruksjon. I sekvensen ovenfor har vi en beskrivelse av bårens rytmiske bevegelse og dager som går, den ene lik den andre. Noe gjentagende markeres ved bølgebevegelsens "igjen", det vedvarende ved introduserende "dage gled". Kontrasten mellom det gjentatte og det vedvarende kommer også fram i sitatet gjennom bevegelsesverb knyttet til båren i motsetning til havets speiling. Havets kraft understrekes i passivkonstruksjonen "blev suged

ud igjen". Betydningsmessig markerer verbalet her en viss varighet.

Passasjen er innledningen til et dramatisk kapittel der Paulina forsøker å ta sitt eget liv. Jon har reist uten å si farvel til henne og uten at hun har fått erklært sin kjærlighet. Hennes forsøk på å forkorte livet mislykkes imidlertid. Det introduserende avsnittet får fram noe om håpet som tross alt lever i naturens syklus. Kapitlets milde begynnelse blir en motvekt mot dødstatistikken, og signaliserer at bakom alt finnes naturens legende kraft i vårens gjenfødelse. Dette er en forteller med blikk for den trøst som finnes i naturens små underverker, hvis man bare evner å se. Det er en forteller med evne til å observere naturens underfundigheter. Iterasjonen får fram at det er noe som alltid ligger under menneskers erfaringer, noe som alltid varer ved og dukker opp som fugleungene om våren. Kapitlets introduksjon spiller med i det tematiske, og underbygger ikke minst kapitlets avslutning.<sup>68</sup> Den lille bevegelsen hos aktørene, både animater og inanimater, som i første rekke kommer fram gjennom verbalbruken, fører til en understreking av nytt liv i emning.

Sommerens komme til tross. Det går mot en tragisk slutt på kjærlighetshistorien, noe som også motiveres tekstlig. Slik er innledningen til nest siste kapittel:

Isende kold havskodde hadde seget indvaagen og drev om graavaadt og sleipt fjeld. Gjennem husenes mindste spræk og gløtt sived den ind, saa folk huttred og la i ovnen, endda det var *sommersdag* (...)

Paa de græsgrodne engfleckene mellem ur og langs fjære stod sammensunkne, brunbrændte høisaater og raadned, og nattefrosen hadde alt sværtred toppene paa potetkaalen. Letted han ikke snart, saa det trist ud baade for folk og fæ.--

Fisken var det rent harmeligt at skue, den surned og *blev* makædt, hvordan en saa stelte den (...)

Mandfolket *blev* survent og grættent af lediggangen, husvondt og slemt at dra med, sov mesteparten av dagen og ruslet ellers hen til Iversen-bryggen efter en passiar. (S. 117-118, min utheving.)

Kulden og trekken fra havet, som ødelegger poteten, har vi hørt om tidligere, da Øra ble introdusert: "Et koldt gufs stod inn fjorden og sved græsset paa odden og frøs bort potetkaalen høisommersdag paa de akerflækker, som laa i heldningen mod sør" (s. 19). Det er noe med forholdene i Krabvaag som er på grensen til at liv kan opprettholdes, til at kjærlighet kan leve. Når kapitlet fortsetter med at Else går til Karen og ber for Paulina og Jon, men blir tilbakevist av Karen, så kommer Karens uforsonlighet ikke overraskende. Det er ikke bare dette ene året det er kaldt for avling som for mennesker. Ved slike raske sveip over landskap, næringsgrunnlag og personer får leseren en følelse av å være en hutrende tilskuer til denne traurige sommeren, samtidig som bildet er tatt på kornet slik at det blir en generell

<sup>68</sup> Dette er også et eksempel på en passasje med en viss innebygget temporalitet, noe som gjør at Mieke Bals term "dveling" er mer dekkende å benytte enn Genettes "beskrivende pause".



pessimistisk tilstandsrapport fra et bygdesamfunn, med tilhørende psykologisk reaksjonsmønster blant innbyggerne. Iterativ effekt av "sommersdag" og durativ betydning av "blev" gjør sekvensen til en situasjonsbeskrivelse med gyldighet ut over den ene sommerdagen det ene året. Men også dette kapitlet har håp innlagt. Else har med til Paulina brevet fra Øra-Jon, der han sier at han akter seg til Amerika og vil sende billett til Paulina dersom hun vil komme over til ham. Og Paulina betror Else at det er nettopp det hun vil.

De iterative sekvensene er med på å tilføre bakgrunnskildringen noen viktige nyanser. Personenes virksomhet settes i relieff mot en mektig natur, en natur som flekker tenner like ofte som den smiler blidt. I skildringene blir naturens elementer dominerende og overskygger personenes virke. Framstillingsmåten bidrar til å framheve naturkrefter som bydende og uimotståelige. Naturens luner gir fiskeværet på den ene siden et noe trøstesløst preg og på den andre siden en valør av optimisme. Fortelleren har ledet oss stødige gjennom året og vist at årstidene slett ikke stiller seg likegyldig til hva som skjer med vårt heltepar.

#### 4.6.2 Miljøet

Som vi har sett i naturskildringene, kan den autorale forteller være meget detaljorientert, og makter gjennom nitide skildringer av miljøer å gi til beste et grundig og variert innsyn i folkeliv og bosteder. Dette har mye å si for troverdigheten i skildringene. Når kritikere enes om at dette er en forfatter som vet hva levekårene i Nordland er, så er det nettopp fortellerstemmens bestemte måte å framstille hus og arbeidsmåter, seder og skikker på, som har overbevist dem om at dette er noe forfatteren har kunnskap om. Kulturkunnskap gir teksten et hold av soliditet, en nærhet til det som blir skildret. Dette stoffet skaper en kulturell diskurs som løper gjennom hele fortellingen, og som har betydning for presentasjonen av ei kystbygd i et mentalitetshistorisk paradigmeskifte. Ikke minst får folketro en framskutt plass i romanen. Fortellingen tåkelegger grensen mellom det vi ser og det vi ikke ser og levner det overnaturlige en plass i Krabvaag-folkets tilværelse som en naturlig del av miljøet.

Fortellerstemmen er av største betydning for at en slik kulturell dimensjon kan bygges ut. Dessuten har den avgjørende betydning for at romanen henger sammen som en enhet, tross mange krokveier og sidespor. Den stødige og vedvarende fortellerstemmen er "limet" i teksten. Det er i disse sammenlimende passasjene vi finner miljøet beskrevet. For hver ny etappe i handlingen vet vi mer om miljøet; bygda bygges systematisk ut.

Kontrasteringen av det barske og folkelige på den ene siden og det milde og poetiske

på den andre er tydelig å spore i sekvenser der freidig replikkveksling overtar etter introduserende naturskildring. Det er som fortellerstemmens sindighet demper personstemmenes kjapphet og tilfører narrativet en litt sår undertone. Munterheten i karakterdiskursen blir et middel til å overleve en fattig tilværelse der naturgrunlaget når som helst kan slå feil og der nøden konstant ligger på lur. En tilsynelatende barskheter signaliseres. Bygdefolket kan være brautende nok i munntøyet, men under våker de vare nyansene. Denne totalforståelsen av folket i Krabvaag vokser fram med støtte i treffende miljøskildringer.

Der naturskildringene setter den store rammen, bidrar miljøskildringer til den snevrere rammen rundt personene. Slik er beskrivelsen av Øra-Jons kammers: "Over tøirammen, som dækket det underste af vinduet, skinte fuldmaanen ind i kammerset og lyste omkap med lampen, som hang paa væggen over bordet." (S. 35.) Tilsvarende tegnes et skarpt situasjonsbilde av broder Tallaksen og Karen ved kveldsbordet:

Med foldede fingre over en svær mave sad broder Tallaksen ved det dækkede bord. Dampen fra den glohede kaffe steg lunende om hans frostrøde, slaskede kinder, mens han ludet over tallerkenen uden at røre ved mad eller drikke. De melkeblaa øine lukked sig, og de tykke læber bevægedes sagte.

Per-Nilsa Karens blik strøg lynsnøgt over bordet: manglet der noget, eller var det bare af hellighed, han sad slig? Hun sukked høit og krymped ihop under følelsen af sin syndefulle usseldom, og de betændte øine randt over." (S. 5.)

Presise små skisser som denne gir ikke bare følelse av kunnskap om interiør, men åpenbarer en forteller som vet noe om hvor kort avstanden fra åndelige tanker til hverdagens trivialiteter er, selv for en søster i Herren.

#### 4.6.3 Introduksjon av personer

Autoral fortellerstemme gir oss første glimt av personene. I tillegg til presentasjon av personers ytre, vil jeg her gi noen eksempler på fiksjonens bruk av psykonarrasjon.<sup>69</sup> De sentrale aktørene innlemmes stødige i fortellingen. I første kapittel presenteres Karen, broder Tallaksen og Paulina, i tredje kapittel presenteres Øra-Jon og i fjerde kapittel presenteres Else. Vi blir kjent med personer som står for hele skalaen av uskyld, kjærlighet, hat og ondskap. Romanens heltinne presenteres under et oppbyggelsesmøte: "Ungdommen holdt sig mest ytterst i stuen borte ved døren. Lænet op mod karmen stod en bleg jente i

<sup>69</sup> Dorrit Cohn utlegger psykonarrasjon som "the presence of a vocal authorial narrator, unable to refrain from embedding his character's private thoughts in his own generalizations about human nature" (Cohn 1978:22). Det er snakk om framstilling av fornemmelser og sansninger som ikke blir målbåret, der personer ikke kan sies å være gitt stemme i ordinær forstand. Dette grepet illustrerer ikke minst Cohns utsagn om at fortelleren har mulighet til å røpe "the depth of his character's psyches or, for that matter, to create psyches that have depth to reveal" (Cohn 1978:25).

syttenaarsalderen og stirret stivt med *rædde* øine. Det var Paulina, Per-Nilsa Karens eneste barn.” (S. 7, min utheving.) Den eksternt fokaliserte passasjen avbrytes av psykonarrasjon, ordet ”rædde”, det ene ordet som gjør at Paulina allerede fra første stund er positivt valorisert i fiksjonsuniverset. Hun er ubeskyttet og engstelig. Med dette markerer den autorale fortellerstemmen sympati for Paulina. Ikke minst kontrastert til introduksjonen av Karen: ”Om det glatstrøgne, skinnende sorte haar var knyttet et mørkebrunt silketørklæ, der sluttet som en ramme om det smale blege ansigt, hvis *betændte* øine spildte enkelte taaredryp langs den *spidse* næse ned mod mundens *sure gjep*” (s. 3, mine uthevinger). Her holdes beskrivelsen på det utvendige plan hele tiden, men med en adjektivbruk og substantivbruk som ikke gir noe vakkert inntrykk. Broder Tallaksen får enda verre medfart:

Med foldede fingre over en *svær mave* sad broder Tallaksen ved det dækkede bord. Dampen fra den glohede kaffe steg lunende om hans *frostrøde, slaskede* kinder, mens han luded over tallerkenen uden at røre ved mad eller drikke. De *melkeblaa* øine lukked sig, og de *tykke læber* bevægedes sagte. (S. 5, mine uthevinger.)

Den mannlige helten, Øra-Jon, får vi første gang høre om da han er blitt tilbakevist fra konfirmasjonen, en bitter opplevelse: ”Taarerne stansed, øinene lukkedes, og ansigtet blev gammelklogt og forgræmmet” (s. 26). Else, gudmoren til Paulina, trer inn i fiksjonsuniverset som en motvekt til den frelste søskenflokk: ”Sit liv og sit levnet skulde hun svare gud for og ikke hver omreisende fark, som klængte sig ind paa helt ukjendte mennesker” (s. 28). Bildet av henne som en person litt annerledes enn de andre i bygda bygges ut videre: ”I det lille fiskeværret hadde Lars-Johan Else en særstilling blant kvindene. Hun var datter af en av gaardbrugerne i fjordbygden og gift med Krabvaags rigeste mand.” (S. 29.) I tillegg har hun vært i Tromsø for å lære søm i sin ungdom, og hun skriver dikt og likvers.

Fortelleren har i sin etablering av fem viktige figurer i persongalleriet gitt deres inntreden i fiksjonsuniverset høyst ulike fortegn. Fortellerens holdning til personene er tydelig. Vi har et todelt persongalleri, tre gode og to slemme. Fortelleren vet i det videre forløp å spille på denne motsetningen, særlig gjennom bruk av evaluerende adjektiver og psykonarrasjon.

#### 4.6.4 Autoral fortellers register

Fortelleren bidrar med sin stemme ikke bare til å konstruere det store oversiktsbildet av et helt samfunn, men også til å holde den røde tråden i fortellingen ved stadig tilbakevendende oppmerksomhet om gjennomgangsfigurene og vedvarende sirkling om kjærlighetsforholdet.

Den autorale fortellerstemmen maler kulissene for de dramatiske hendelsene som utspiller seg i *Krabvaag*. Men disse kulissene er også med på å farge handlingen i front. Autoral fortellerstemme har myndighet og ivaretar de store perspektiver. Den signaliserer positive og negative verdier i fiksjonsuniverset. I stedet for å snakke om flere ulike fortellerinstanser, eller et ”knippe” av fortellere,<sup>70</sup> synes jeg det er naturlig å snakke om en autoral fortellerstemme med et stort register å spille på. Det er en stemme som vet noe om menneskelige emosjoner. Det er en stemme som vet å bære fram for leseren fiksjonens aktører med stor varsomhet og samtidig stor presisjon. Det er en stemme som formidler en dyp erkjennelse fra erfart liv, eksempelvis gjennom framstillingen av farmor, ”og det furede ansigt under den hvide, nystrøgne kappe lukket sig over et tungt minde” (s. 59, min utheving). Det er en stemme som ser mennesket som lite i en mektig natur. Det er en modulert stemme som formidler Regine Normanns ”forunderlige, stillferdige nordlandske parlando” som gjør ”liv og død så enkel og naturlig”.<sup>71</sup> Men det er noe mer i denne stemmen enn erkjennende visdom. Stemmen bærer fram en særpreget landsdel gjennom dialektord og troverdige miljøbeskrivelser i et estetisk uttrykk. Fortelleren vet å spille på humor og optimisme i selv de tristeste situasjoner. Kjærligheten seirer, i alle fall i et evighetsperspektiv. Barnet overlever, med det håp som der ligger. Drømmen overlever, frihetsdrømmen om Amerika. Den store livskrøniken ruller videre.

#### 4.7 Den ”andre forfatteren”

I tillegg til den autorale presentasjon av personer og oppfølging av disse, kommer fortellerens forhold til personene fram ved at fortellerstemmen i nullfokaliserte passasjer etablerer en verdikodeks. Det skjer gjennom similer og andre uttrykk som viser normative holdninger av generell karakter. Cohn bruker i sin analyse av Thomas Manns novelle *Death in Venice* (Der ”Tod in Venedig”) uttrykket ”the Second Author” for å begrepsfeste det verdihierarkiske nivået som setter seg gjennom på ulike måter i teksten.<sup>72</sup> Et slikt verdikompleks er det også mulig å analysere seg fram til ut fra fortellerens holdning i *Krabvaag*. Dette evaluerende nivået vitner om en forteller som er å ligne med en gammel vismann eller viskvinne, som ut fra erfart liv og stor visdom ser på sine aktører med et mildt og overbærende blikk, alltid villig til å unnskylde personer for deres tilkortkomning ut fra harde livsvilkår. Nesten alle da.

Slik er det med Paulina og hennes litt ustadige ungdommelige lettsinn, der alvoret

<sup>70</sup> Fortelleren som katakreser nevnes av både Dingstad 1999 og Kittang 2001.

<sup>71</sup> Tanum 1950:263.

<sup>72</sup> Se Cohn: ”The ‘Second Author’ of *Death in Venice*” (1999).

ikke ennå har satt seg helt fast. Ei ung jente som gjør det andre ungdommer gjør; flagrer litt, er trassig mot moren, er ubekymret. Dette har hun også rett til. Ungdommens privilegium er å la noe av det tyngste og mest uforsonlige komme litt i bakgrunnen i møte med livsgleden. Dette gjelder også Paulinas tap av far: ”Men siden Paulina var blet voksen, var disse minder glidd bort. *Glæden ved livet hadde krævet det meste af hendes sind*, og kun i en og anden enslig stund kunde den gamle længsel dukke op; men da vakte den helst uro.” (S. 73, mine uthevinger.) Fortelleren tillater seg å komme med en livsklok betraktning, den innrømmelsen at det er i orden at det pulserende livet overtar for sorgen. Det er ingen ironi å spore her.

Det samme gjelder Øra-Jon og hans status som helt. Slik er hans opplevelser i ung alder lagt inn teksten: ”Den harde, stride luggen hang ned i den brede, lave pande, *som strid og tunge tanker hadde gjort gammel og træt før tiden*; skjønt det blev én ikke var til daglig, naar han spræk og spænstig tog tag blandt de gjæveste” (s. 34, min utheving). Den uthevede passasjen er tekstlig motivert fra tredje kapittel, beretningen om den unge gutten som tre år tidligere krekte seg heim etter å ha blitt tilbakevist fra konfirmasjonen. Avslutningsvis kan vi høre fortellerens allvitende røst, med innsikt både i fortid og framtid: ”Men den dag og den nat mærked Øra-Jon for livet” (s. 27). Den ”andre forfatteren” kommer fram i forklarende sammenligninger. Jons opptreden kan forstås ut fra de påkjenninger han har hatt: ”Det var *som om den fattige, uthungrede barndom hadde afsat en trang hos ham til at vise sig og være med*, der nærpaa tog magten fra ham” (s. 35, min utheving).

Else og hennes kvaliteter plasseres også positivt i den ”andre forfatterens” stemmeleie. Hun har vært av et finere slag hele livet, og hun lar seg ikke forminske i alderdommen. Hennes utferd til Tromsø i ungdommen er blitt til et minne hun har ”fredet om og digtet paa, alle de aar, hun hadde bodd her ude ved havet blandt omgivelser, *hun støt blev en fremmed for*” (s. 29, min utheving). Det formidles et inntrykk av at Else, som Paulina, er en tander sjel, og at omgivelsene i Krabvaag kan være tøffe. Den normative holdningen er utvetydig.

Tilsvarende er det med Karen og de formildende omstendigheter som finnes for hennes handlinger. Selv broder Tallaskens suksess framstår i et visst forståelig lys. Riktignok blir han etablert idiografisk gjennom siterte prekener og replikker, og stående som en karikatur med brokker av religiøs retorikk og pågående erotisk ”forkynnelse” for kvinner som spesialitet. Han vet å gjøre kvinnene ”møre”, ifølge en av kritikerne. Likevel er der grobunn for en slik forkynnelse: ”Men broder Tallaksen talte med salvet tunge fra hjerte og til hjerte,

og frugten af hans virke udeblev ikke. Om kveldene flokkedes kvinderne til opbyggelse og bøn." ( S. 84.) Fortelleren forklarer broderens uimotståelighet: "Til langt paa nat lød vidnesbyrd og nye sange, for broder Tallaksen var en sangens mand og kjendte dens magt over sindene" (s. 84). Han solgte sangboken "Evangelii Basun", den måtte alle eie.<sup>73</sup> At barna det året spiste mere tørt brød og slet tynnere hoser, skyldtes "de ekstra udgifter, som altid følger en vækkelse. Ikke saa, at de penge var bortkastet, *de bar renter i form af øget livsmod og rigere tankeliv*. Og disse kvinder i den afstængte bygd (...) trængte næring for følelseslivet *som andre mennesker.--*" (S. 84-85.) Jeg tolker de uthevede passasjene som sympatisk forklarende med henblikk på kvinnenens handlesett. Det er ingen ironisering å spore, men påpeking av hva som er forståelig ut fra rammene for kvinnenens liv.

Den "andre forfatter" markerer seg blant annet gjennom sitt forhold til personene, der møtet mellom normative utsagn og introvert personschildring får betydning for fiksjonsuniversets etablering av verdier. De positivt valoriserte hovedpersonene kommer ikke til kort overfor den "andre forfatters" etiske og kulturelle standard. Men de *vet* mye mindre om livet i sin helhet enn denne vise stemmen. Når kritikerne påpeker at dette er en forteller som *vet* noe om Nordland, så vil jeg hevde at det er et utilstrekkelig uttrykk. Denne fortelleren *vet noe om livet* og er ydmyk i så måte. Den lærdom som overbringes, innebærer å godta sitt livsløp og avfinne seg med sterke makter. Men det skal gjøres med verdighet, humor og optimisme. Etter mitt skjønn er denne tonen i fiksjonsuniverset vel så framtrædende som folkelivsschildringen nordfra.

Den "andre forfatter" bevarer gjennom hele romanen den samme holdningen til hovedpersonene, og de på sin side forandrer ikke sine egenskaper. Det eneste unntaket er Karen. Avstanden mellom vår forståelse av henne og den "andre forfatters" norm reduseres gjennom handlingsutviklingen. Det kommer av at vi i så stor grad deler Karens intimitetsrom gjennom sekvenser i fri indirekte tanke. Når vi etter hvert ser Karen i et annet lys, beror dette ikke minst på at den "andre forfatterens" årsaksforklaringer. Den normen som formidles, er basert på innsikten at personer er påvirkelige, og at også onde gjerninger har sine grunner. Selv med en tragisk utgang på kjærlighetshistorien, bidrar den "andre forfatter" gjennom sine innlegg til en forståelseshorisont som blir til gunst for de usympatiske. Else er den av personene som blir stående den "andre forfatter" nærmest, med sin forstandighet og vilje til å hjelpe. Men sterkest formidler den "andre forfatter" at vårt heltepar tidlig i livet må bære tap og lidelse, enten begrunnelsen ligger i sosiale strukturer eller menneskelig ondskap. Følgelig

<sup>73</sup> Dette kan muligens være snakk om "Tillæg til den evangelisk-christelige Psalmebog".

underbygges tapsdimensjonen knyttet til barnet og det unge mennesket. I måten å møte tap på, ligger en aksept av hvordan livstråden rulles ut. Også i ei bygd der folk er underlagt, som Nærup uttrykker det, "Havet og Handelsmannen".

## 4.8 Personstemme

### 4.8.1 Narrasjonsgrepets funksjon

Fortellingens framstilling av personers tanke og tale er av særlig betydning for utviklingen av kjærlighetshistorien. Flere narratologer har påpekt at det spesifikke for litterær fiksjon er språklige gjengivinger av bevissthetstilstander.<sup>74</sup> Både lingvister og litteraturforskere har vist interesse for dette feltet. Som Fludernik uttrykker det:

There are then – at least factually – two quite different areas that have become irretrievably bound up with each other: grammar, i.e. the different *linguistic* ways of representing speech; and the status of direct and indirect discourse *in narrative texts*, and their relation to the narrative instances involved (narrator, characters). (Forfatterens utheving.)<sup>75</sup>

Fludernik peker på betydningen av å tolke de diskursive fenomenene innenfor en kontekstuell ramme: "With few exceptions the contextual flavour of speech and thought representation has so far been awarded insufficient critical attention."<sup>76</sup> Spørsmålet om hva slags funksjon det enkelte narrasjonsgrep får i selve teksten, "will remain of prime importance."<sup>77</sup> Jeg deler helt denne oppfatningen. Regine Normanns forfatterskap kan si oss mye om bevegelsen fra en fortelling med hovedvekt på referat og replikker til en tekst med adskillig mer spissfindige litterære virkemidler i bruk. Et vesentlig forskningsfelt er da fri indirekte diskurs. De fleste forskerne går tilbake til 1938, til Stanzel og hans "erlebte Rede".<sup>78</sup> Min gjennomgang ovenfor av den autorale fortellerstemmen og fortellerens forhold til sine figurer har vist en fortellerrøst med mange valører som er betydningsfull for fiksjonens verdisett, en røst med stor *myndighet*. Likevel får den autorale fortellerstemmen konkurranse av personstemmen når det gjelder tekstlig omfang. Sammenlignet med den "gamle" fortellerens enkle veksling mellom referat og replikker har vi i *Krabvaag* en fortellerstemme som hyppig delegerer sin myndighet til de fiktive personene. Dette fører blant annet til at personers bevissthetstilstander og sansninger bygges ut gjennom bruken av fri indirekte diskurs og

<sup>74</sup> For eksempel Dorrit Cohn og Monika Fludernik.

<sup>75</sup> Fludernik 1993:26.

<sup>76</sup> Fludernik 1993:5.

<sup>77</sup> Fludernik 1993:12.

<sup>78</sup> Fludernik understreker i sin forskningsoversikt den forskningen som har pågått i Tyskland. Hun mener den er blitt forbigått av engelskspråklige forskere. (Fludernik 1993:4,6.)

intern fokalisering. Leseren føler intimitet med disse personene og gis mulighet til å vurdere om personenes indre er i tråd med fortellerens moralkodeks.

Flere enkeltstående fortellinger fra *Krabvaag* ble publisert før romanen kom ut.<sup>79</sup> Det hersker ingen tvil om at Regine Normann utviklet sin tekst ut fra den muntlige fortellingens prinsipp, nemlig først med vektlegging av referat og replikker, der handling og personer eksisterer, men som "skjelett". Så følger utvidelse av manuskriptet ved at personer blir mer utbygd, dette gjelder særlig bevissthetstilstander og tanker. Det gjelder hovedpersonene, men også bipersoner, som handelsmann Iversen og Fin-Maja. Tematisk er den etniske problematikken sterkt utbygd fra håndskrevet manus til trykt utgave av romanen, blant annet mangler hele 13. kapittel, Jons møte med Fin-Maja, i håndskrevet manus. Dette er trekk som viser at Normanns tekst gjennom flere utkast er blitt mer spesifikt litterær med hensyn til virkemidler og mer preget av en problematikk som syntes aktuell i samtiden.

Sammenligner vi eksempelvis den trykte romanens sluttsekvens med tilsvarende sekvens i håndskrevet originalmanus, er det påfallende hvor mye mer utbygd Karenskikkelsen er i den trykte versjonen. Fortalt monolog gir nyansert inntrykk av Karens indre konflikt like etter Paulinas død og bidrar til å mildne bildet av henne. I originalmanus står kun dette avsnittet etter at Else har stelt liket, der verbet "saa" benyttes som introduksjon til Karens tanker, en vanlig overgang hos Normann: "Per Nilsa Karen *saa* op. Noget isnende inden i hende laa og bredte sig, hun kunde ikke graate ikke føle noget andet end hvor leit det var at Else skulde se hende slig for hun vented naturligvis at hun som mor burde græde."<sup>80</sup> Dette tilsvarende vel 1 side i den trykte utgaven, der fri indirekte diskurs dominerer. Motsetningene i Karens følelser kommer sterkt til uttrykk i det trykte manuskriptet. Bibelske uttrykk som "herrens prøvelse", "bære korset", "sand kristen", "gjenfødt himmelens borger" kontrasteres med Karens litt usympatiske tanker om Else, indikert ved ord som "mærra", "sipte", "glante". I den trykte versjonen toner romanen slik ut:

Kunde hun bare faat graate – men alt det hun vilde og strævde, nytted det ikke det gran. Og der gikk Lars-Johan Else, den mærra, og sipte og hiksted og glante efter hende og undred sig og førte hende sagtens paa folkemunde for det ogsaa. Ingen burde vel været nærmere til at syne sorgen end hun som mor var. - - - -

Ikke kunde Lars-Johan Else eller nogen anden i verden ha anelse om, saa hardt og koldt alt kjendtes indvortes i hende. – Og kulden aad om sig og størkned alt, som taarer og rørelse var. (S. 137.)

<sup>79</sup> Jensen og Willumsen: *Regine Normann. En bibliografi* har en oversikt over deler av *Krabvaag* publisert som enkeltstående fortellinger (1995:12). Et manusutkast med tittel "Paulina" var antakelig det Normann tok med til Kristiania. RNs privatarkiv, UBTØ.

<sup>80</sup> Originalmanus *Krabvaag*, boks R1, Regine Normanns privatarkiv, UBTØ.



En rekke virkemidler for subjektiverende framstilling tas i bruk her; anafori, modalitet i verbalformene, eksklamasjoner og muntlighetstrekk. I tillegg benyttes typografiske virkemidler for å understreke Karens dirrende sinnstilstand. Effekten av en slik utbygging av teksten er at leseren knyttes nærmere til Karen ved å få innblikk i hennes anfektelse. Vi ser hennes svakheter og at hun holder fast ved sin gamle måte å tenke på. Men utvidelsen av teksten bidrar også til at Karen blir mer interessant som skikkelse. Karens utvikling gjennom romanen, eller snarere mangel på sådan, blir en betydningsfull tråd i teksten ved siden av kjærlighetshistorien mellom de to unge. Tematisk viser sluttscenen håp på grunn av barnet, men også håpløshet fordi Karen så tydelig forsøker å rettferdiggjøre seg selv.

#### 4.8.2 Paulina og Øra-Jon

Kjærlighetshistorien mellom Paulina og Jon blir utbygd gjennom introvert personskildring. På samme måten som aural fortellerstemme framstiller de unge elskende i en spesiell glans, bygger persondiskursen opp om det samme.

Paulinas tragiske utgang, og det at hun kommer til kjærlighets erkjennelse til slutt, gjør henne til romanens heltinne. Hun opplever flere hindere før hun innrømmer kjærligheten til Jon; emissæren som vil ha henne omvendt, moren som ikke vil ha en svigersønn av finneblod<sup>81</sup>, sin egen påvirkelighet, at hun lar seg føre med av religiøse øyeblikksstemninger. Likevel beslutter hun, etter å ha lest Jons brev med invitasjon til Amerika: "Æ' ska komm etter did han vil, om det va tel djupeste helvete" (s. 122). Jon er romanens helt, og viser en tilsvarende utvikling i romanens løp mot større modning og mot erkjennelse av kjærligheten. Da han er i livsfare på fjellet, opplever han å bli overbevist om at han bærer hjerte for Paulina: "Vilde bare ha sagt hende, at han ikke var ond paa hende" (s. 97).

Før de kommer så langt, er det en kronglete vei de to unge må gå. Paulina er på den ene siden sart, på den andre siden viljesterk og intens. I dispuTT med moren forsvaret hun Øra-Jon, "kan vel vær' likegod kar, før om faren va finn" (s. 65) og hun kommer med trassige utbrudd mot moren og predikanten: "E æg et djævelens barn, e æg det før mæg sjøl! *Dokker* træng ikkje ha nokken omsorg!" (S. 90.) Likevel er det nettopp alliansen mellom moren og

<sup>81</sup> I Normanns forfatterskap brukes "finn" synonymt med "same". At det er dette ordet som brukes, har nok dialektal begrunnelse, det er helt vanlig i motsetningsparet "bumann-finn". Historisk sett er "finn" det vanlige ordet for same fra gammelt av, eksempelvis i rettsprotokoller på 1600-tallet og hos historikere på 15-1600-tallet, som Olaus Magnus: *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma 1555, Peder Claussøn Friis: *Norriges Beskriffuelse* og Johan Schefferus: *Lapponia*, Frankfurt am Main 1673. Andre norske forfattere rundt århundreskiftet bruker uttrykk som finn og gandfinn, se blant andre Jonas Lie: "Jo i Sjøholmene" i *Trold* (1891) og Bernt Lie: *I eventyrland* (1898). Om konflikten finn-bufast i Vesterålen, se Johan I. Borgos: *De er her ennå. Samisk historie i Vesterålen* (1999).

emmisæren som blir den største trusselen mot kjærlighetsforholdet.

Den vare siden kommer fram under møtene med Jon, der små nyanser viser at følelser mellom dem er til stede. Som her, da Jon venter på henne utenfor danselokalet: "Hun skvatt til. Var han *her* - - hvorfor ikke med dem som dansed?" (S. 42.) Fortellegrepene får godt fram tanker som forblir usagte, men som leseren blir delaktig i. Det er helst i fjøset de får være i fred, og Paulina tror at kjærligheten kan utrette alt: "Paulina stundet ogsaa til kvelden. Hun var glad i Jon og skulde nok magte at gjøre ham til et gudsbarn, bare hun ikke maste og plaged." (S. 55.)

Teksten framstiller Paulina som en svært ung og uskyldig kvinne. Det er en kvinne som opplever store rystelser for første gang, både forelskelse og religiøse følelser. Derfor blir alt hun opplever, voldsomt, som under det første vekkelsemøtet: "Men for Paulina hvirvled hele stuen i en taage. De af graat fortrukne ansigter, prædikanten som sveddryppende strakte sprikende fingre ud mod hende blev som mylder af dansende djævla med gribende klør." (S. 11.) Men skrekken som Paulina føler på vekkelsemøtet, snus ganske raskt om etter broder Tallaksens kyndige behandling. Slik berettes hennes første omvendelse:

Under bønnen *grebes* hun af en *sød* fryd, en hellig *løftelse*, fordi hennes synder nu forlodes hende, og da han efter bønnen trykked sine kjødfulde læber mod hendes i et langt broderligt kys, var det *som om* frelseren selv hadde givet hende brudgomskysset, og stille gik hun ud af stuen." (S. 14, min utheving.)

Den religiøse rørelsen blir framhevet i de innadvendte glimtene. Det er et pikesinn som trer fram med en blanding av religiøst flegma og erotisk oppvåkning. Hennes tvende sinn med hensyn til religiøs overgivelse har forandret seg til overbevisning. Fortelleteknisk forstørrer similen øyeblikket og skaper tematisk oppmerksomhet. Narrasjonen veksler hurtig mellom en autoralt orientert posisjon og innsyn i Paulinas tanker og gir leseren en medopplevelse av de emosjonene som dominerer den nyomvendte Paulinas sinn. Passasjen er et godt eksempel på hvordan både Paulinas stemme og fortellerstemmen er blitt "smittet" av broder Tallaksens religiøse ordvalg. Her er "smitten" brukt delvis i empatisk hensikt, for å understreke oppriktigheten i Paulinas omvendelse, delvis i ironisk hensikt, med antydning om at "broderlig kys" ikke bare er broderlig. Bl. a. Fludernik (1993) tar opp dette fenomenet, "contamination" eller "coloured narrative".<sup>82</sup> Hun understreker at den nære tekstlige rammen er medvirkende til en fortolkning. Slik også her; hadde vi ikke nylig blitt kjent med Tallaksens prediken og oppførsel, ville den ironiske tolkningsvarianten uteblitt.

Paulinas direkte tale gir oss en del kunnskap. Men det er først når vi får tilgang til

<sup>82</sup> Om emfati versus ironi, se Fludernik 1993: 290-291, 308, 325-326, 332-338.

hennes tanker og sinn at bildet nyanseres og intimitet oppnås. Da kan vi også forstå hennes svakheter, blant annet ser vi at hun for lett lar seg lede til å gi opp sin kjæreste. Etterpå gremmer hun seg over dette:

Desmere hun *tænkte* over det, jo værre *blev* det *at begribe*. - La sig indbilde, at saant var guds vilje og gaa hen og handle troløst mod sin hjertensven i den stilling hun var. - - - Hun blev kold, straks minderne vaagned, endda det sved i bringen.

Men det var moren, hun hadde at takke for den skjænken - moren, som støt *vilde ha* sin vilje frem og ikke æstimerte nogen andens. Aa, hun *haded* hende for al hendes selvraadige ondskab! Hun *kunde gaa* der og hænge med hodet... (S. 108, mine uthevinger.)

Ikke minst er verbalbruken interessant når det gjelder å få fram Paulinas emosjoner. Vi ser hvordan temporal veksling mellom preteritum og andre former av verbet uthever eksklamasjoner, "haded", og får fram tentative uttrykk, "kunde gaa der". Verbaler glir mellom sammensatte modale former og flat preteritum. Dette understreker den labilitet i sinnet Paulina har denne stunden.

Fri indirekte diskurs er, delvis gjennom sammensatte verbaler, med på å underbygge det tematiske. Under stormen erkjenner Paulina at at det er Jon hun er glad i. Dette forsterkes ved koblingen til Vårherres nåde, kjærlighet og miskunn:

Vorherre var ikke sint paa hende. Han vidste og kjendte hver eneste ting om hende, og at han saa gjorde *hadde* i det sidste *skræmt* hende fra ham og kvalt bønnen, endda det følte som et saart savn ikke *at kunde søge* ind til ham. -

Men idag under stormen *hadde* hun *fundet* ham igjen, og han *hadde hørt* hende og frelst Jon. (S. 71.)

Modaliteten tjener til å understreke trygghetslengselen hos Paulina og hennes glede over å ha funnet tilbake til Gud. Hun tror fast at Gud er på hennes parti, og at han tar vare på Jon. Dette gir henne frelsesvisshet. Det er ingen ironisk distanse i framstillingen av Paulina. Hun er menneskelig nyansert, men positivt valorisert. Da er det plass til både ensomhet og religiøs lengsel.

Ser man på subjektiverende fortellegrep, er Øra-Jon like nærgående skildret som Paulina. Ved at vi får tilgang til Jons sansninger og refleksjoner, trer det fram en følsom gutt med en tung bær å bære på. Vekslingen mellom fortellerstemme og personstemme skjer hurtig, som i dette eksemplet, da han er på heimvei fra presten: "Møisommelig krækte en enslig gut sig frem mod hjemmet over øde myrer, langs ødselige vand. Det var den *tyngste* gang, han *endnu* hadde gaat, og bedre var det, *om han aldrig rakk frem*, slig *skam og tort*,

som han bragte med sig" (s. 23, mine uthevinger). Etter den første refererende setningen er vi umerkelig inne i Jons tankeverden, hans følelser etter den ydmykende opplevelsen hos presten og overhøringen i kirken. Betegnelsen "narrated monologue" passer godt, den siste setningen i sitatet kunne gjerne vært framført som en monolog. Det som gjør at teksten kobler seg til guttens følelser, er delvis bruken av prenominale adjektiv, "*tyngste gang*", delvis substantiv kombinert med refleksivt verbuluttrykk, "*skam og tort, som han bragte med sig*", forsterkende konjunksjon, "endnu", spillet med verbets tider; overgangen fra preteritum til pluskvamperfektum, "*den tyngste gang, han endnu hadde gaat*" samt en hypotetisk preteritum, "*om han aldrig rakk frem*". Framstillingen av Jon viser også fri indirekte tanke karakterisert gjennom dagligdags tale og utropsord: "Da tog graaten ham, og han kasted sig næsegrus i lynget. Aa, du gode gud, for en dag det hadde været! (S. 24.) At det framkalles sympati med denne gutten, er ikke rart. Hans tidligere historie har heller ikke vært enkel:

Lars-Johan Else hadde næsten været som en mor *for ham*, siden han kom did, kort efter forældrene hans blev borte paa markedsturen. Fattiggassen hadde drat omsorg for de ukonfirmerte søskend og sat dem ud paa billigste vilkaar, da Øra faldt tilbage til gaardmanden. Men *selv* hadde han og ældste søsteren faat tjeneste i Krabvaag. (S. 34-35, mine uthevinger.)

I første setning er det "for ham" som bærer bud om personstemme. I siste setning har "selv" både en reflektiv og en anaforisk funksjon, idet både Jon som forteller og Jon i forhold til søsteren understrekes.<sup>83</sup> Det teksten setter opp som motvekt mot all elendigheten i Øra-Jons liv, er Amerika-drømmen:

*Tankerne gik mod hjemmet. Faren vilde slaa og spænde ham, det var han vant til. Men mor - - - det rykked om munden. Den som kunde reise langt, langt bort. Helst til Amerika med en gang. Eller helst dø. Nei helst reise og komme igjen som storkar selv med en braate penger og gi fan i baade presten og skolemesteren!*

Øra vilde han kjøbe, en fin stue vilde han bygge, og et gildt nøst med mange baader *skulde* der være. Saa kunde skolemesteren komme, lægge hodet paa skakke og tigge om skyds: "Ak, Jon, vil du ikke skydse mig over strømmen?" - Juling *skulde* han faa, den tampen, og ingen skyds, det *skulde* han være mand for! (S. 26, mine uthevinger.)

Etter sitatets første setning er vi inne i Øra-Jons tanker. Bortsett fra innskuddet "det rykket om munden" i tredje setning, der den eksterne fortellers blick hviler på Øra-Jon, er hele avsnittet en hypotetisk tankebygning. Spillet på verbalformer følger skiftet mellom fortellerstemme og personstemme. Preteritum er forbeholdt fortelleren og sammensetningen

<sup>83</sup> Anaforisk brukes her i betydningen: "The relation between a pronoun and another element, in the same or in an earlier sentence, that supplies its referent". P.H. Matthews: *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford, New York 1997.

av mere kompliserte modale verbaluttrykk markerer karakterens diskurs. Ordet "tanke" blir markør for fri indirekte tanke, men det erstatter ikke verbum dicendi i indirekte diskurs. Også bruken av ham/han indikerer en personlig narrator. Modale verbalkonstruksjoner er ofte motivert av et eksplisitt sammenligningsledd. Vi befinner oss på en plass i teksten der tempus-systemet er på gli bort fra enkel preteritum. Tempus-skifte og anaforisk pronombruk oppveier det manglende markeringsordet ved inngangen til fri indirekte stil, der det kunne stått "tenkte", "sa", etc.

- Hun blev saa fjern og utilnærmelig for ham, at sinnet tog ham.

Omvende sig, sa hun! Akkurat, som om de gudelige skulde være bedre. - Vidste ikke han det! - Aa jo da - - Han hadde følt hjertelaget. Presten, han skulde da være gudelig nok, og skolemesteren; men de sendte ham hjem fra konfirmationen, endda de saa vel hadde rede paa, det var for at hjelpe far sin paa sjøen, at han blev fra skolen. -

- - Andre aaret maatte moren være med efter lina, mens han drev paa skolen; men den leken gjorde hende helselaus for den stunden, hun hadde igjen at leve - (S. 44, mine uthevinger.)

Det er uttrykket "sinnet tok ham" som bringer fortellingen over i fri indirekte tale. Både de modale konstruksjonene og pluskvamperfektum bidrar til å få fram en ironi i teksten, noe som igjen samsvarer godt med den bitterhet dette avsnittet inneholder. Tanker omkring urettferdighet maler stadig i hukommelsen til Øra-Jon, noe som kommer godt fram ved gjentakelser. Cohn tar i en artikkel opp den mimetiske kvaliteten ved fortalt monolog. En imitasjon innebærer enten "fusion with the subject, in which the actor identifies with, 'becomes' the person he imitates; or distance from the subject, a mock-identification that leads to caricature." (Cohn 1996:111.) Ut fra imitasjonsaspektet er det to mulige retninger åpne for narrated monologue, ut fra hva slags imiterende tendens som er den herskende; den lyriske eller den ironiske. Tempus-bruken har vesentlig betydning for utlegning av den imiterende tendensen. I eksemplet ovenfor er det den ironiske modus som er framherskende.

De siterte avsnittene om Øra-Jon er preget av spenningsoppbygging - mot en fingert dramatisk passasje. Fortelleren gjør ikke bruk av dramatisk presens, slik vi er vant til det fra folkeeventyr etc., men benytter seg av mer kompliserte verbalkonstellasjoner. Bruken av pluskvamperfektum i veksling med kondisjonalis er vanlige kjennetegn ved fri indirekte stil. Teksten blir livlig, som på en scene ser vi for oss hva som skal skje når den voksne og rike Øra-Jon tar innersvingen på skolemesteren og lar ham svi litt for all uretten han har gjort. Imperativ benyttes for å vise den myndighet som en gang skal bli Øra-Jon til del. Denne måten å fortelle på utnytter et meget komplekst system av verbalformer og modi, samt et spill på personlige pronomeners anaforiske referanser. Teksten blir levende og avvekslende og får

fram mye av den motstanden og trassen som blir Jons redning, tross all bitterhet han føler. Verbalbruken framhever de unges vakling mellom håp og mismot når det gjelder en felles framtid.

Hypotetiske og ønskende utsagn er betegnende for Jons drøm om å få Paulina: "Ikke skulde hun behøve at sulte, om hun ble konen hans. Slide vilde han hvert evige døgn, og med ranglingen skulde det være slut i det øieblikket, hun svarte ham sit ja." (S. 37.) Det samme gjør bruk av pluskvamperfektum i forbindelse med hypotetiske konstruksjoner, en "fortidig" framtid: "Allerhelst *hadde* han *reist* til Amerika, *hadde* han *eiet* penge til billet" (s. 35). Den vanlige bruken av pluskvamperfektum finner vi også eksempler på, en forskjøvet fortid. Her om klompan han har laget til Paulina: "- Riktig umag *hadde* han *gjort* sig med dem..." (s. 36). Slik knyttes passasjer til fiktive personers bevissthet snarere enn til eksternt narratør. Oftest vil konteksten være avgjørende for denne typen vurdering av personlig kontra upersonlig diskurs.

Framstillingen av Jon er frekvent underbygd med poengtering av det triste han så uforskyldt har fått oppleve. For eksempel "lo han med *saar* flir" (s. 43) under et møte med Paulina eller at erindringene om heimlassen "ga minder, som *grov*" (s. 35). Men mot all denne tristesse er det også en annen valør som virker. Det er optimismen, livsmotet, kraften, overlevelsestrassen, alt det som gjør det plausibelt at denne vår helt er den i Krabvaag som til syvende og sist kan sette frihetsdrømmen ut i livet. For tross alle påkjenninger er Jon sterk.

På samme måten som Paulina under stormen kom til kjærlighets erkjennelse, opplever Jon at alle tanker om hennes svik blir gjort til intet da han er i dødsfare på fjellet. Først plages han med tanker om oppslagsbrevet hennes: "At hun Paulina kunde vise ham den svig! sved det inne i ham. Heller hadde han trodd at himlens stjerner kunde dætte end paa falskhed i hendes bryst. - - - Tænkte hun det var gaarden, han lusked efter?" (S. 96.) Men i alvorets stund blir han ydmyk, "han forstod alligevel godt, at de hadde åpet og plaget hende, stakkar, med al den gudsfrugten sin, til de hadde tullet hende rundt" (s. 97). Fri indirekte diskurs fanger opp de brå skiftningene i Jons sinn. At han ender med tilgivelse er en innrømmelse av stor kjærlighet.

Jon blir stående for drømmen som overlever, og nettopp i drøm og tankebygg møtes hans og Paulinas visjoner: "De *skulde* ha sit eget hjem, hun og Jon. Det fik ikke hjelpe, om moren jaged hende: gjøre det forbi med ham, *kunde* hun ikke, og naar hun om et par aar blev myndig, hadde de penge nok baade til hus og gaard...Aa som hun *vilde* stelle godt for ham - rigtig være god mod ham, stakkars gut - ondt hadde han hat det, hele sit liv --" (S. 74, mine

uthevinger.) Det tentative spillet på fortidsformer av modale hjelpeverb antyder at det er et halmstrå Paulina klamrer seg til, og dette blir et signal om romanens triste slutt.

### 4.8.3 Bipersoner

Karen inntar en mellomposisjon i persongalleriet, for tydelig til å være biperson og ikke dominerende nok til å være hovedperson. Hun har en privilegert posisjon i romanens initial- og slutfase, der vi får tilgang til hennes tanker. I sluttscenen gruer Karen for å bli gjort til "åp og spetakkel for gud og hvermand, for det *vilde* hun bli, naar det blev sagt, hun ikke var betroendes den vesle bansungen efter datteren sin"(...) *Kunde* hun bare faat graate - men alt det hun *vilde* og strævde, nytted det ikke det gran" (...) Ingen *burde* vel været nærmere til at syne sorgen end hun som mor var.- -" (S. 136-137, mine uthevinger.) Diskursen griper et oppriktig ønske fra Karens side om å få vise følelser og det fortvilte i at hun ikke kan kjenne anger. Modaliteten bidrar til å nyansere situasjonen og etablere avstand. Det perfekte griper bakover og stadfester at hun er avsatt som fostermor.<sup>84</sup> Bruken av kondisjonalis viser avstand til hva som skal skje i framtida og enda viktigere, den innholdsmessige avstanden Karen er nødt til å bygge til seg selv. Spillet på verbalformer gjør sitt til at vi ynkes over denne figuren som i all sin hellighets forfengelighet vil framstå som uplettet.

Broder Tallaksens stemme er sterkt bibelsk preget. Gjengivelse av hans forkynnelse viser at han lar seg begeistre av egen retorikk og er fullt innforstått med sin evne til å skape rørelse i en forsamling:

Den kvelden overgik broder Tallaksen sig selv. Han vilde se disse mennesker, som til daglig gik døden under øinene i sin kamp for livsopholdet, bøiet iknæ for herren. Om *det* hadde han anraabt i en brændende bøn for alles øren. Ikke til *sin* ære og forherligelse, men til *hans*, som har sagt: 'Glæder eder ikke over, at aanderne er eder underdanig; men glæder eder over, at eders navn er skrevet i livets bog.'

Hans ydmyghed tog dem mere end de mange ord. Den tvang til graat, og efterat rørelsen først hadde aabnet sindene for hans forkyndelse, hadde han dem i sin vold, saa inden én selv vidste hvordan, laa de i bøn. (S. 15-16, forfatterens uthevinger.)

De gradvise overgangene i diskursgjengivelse er en effektiv måte å framstille broderens psyke såvel som hans bibelske språkbruk. Han skremmer ikke, han snakker til hjertene. Tallaksen spiller en katastrofal rolle i forholdet mellom Paulina og Jon. Ikke minst episoden der han og Karen får Paulina til å skrive oppslagsbrev til Jon, viser en predikant i sitt ess: "Han retted sig op i myndig værdighed. 'Saa faar du vælge mellem din forstokkelse og mig!

<sup>84</sup> Et fenomen McHale (1978) omtaler som "futur transposé" (future-in-the-past of the back-shifted tense paradigm).

Jeg ryster støvet af mine fødder og kræver din moder til vidne paa, at jeg har virket det jeg kunde for din frelse. Men mit hjerte bløder for dig, thi jeg ved, at herrens forbandelse vil følge dine veie - - -” (S. 90-91.) Når dette blir for sterkt for Paulina, korresponderer det med det inntrykket som tidligere er gitt, at hun er lett påvirkelig av hans forkynnende tale.

Else er den eneste voksne som støtter de unges kamp for kjærligheten. Hun viser respekt for begge, og lover å bringe Jon svarbrevet fra Paulina: ”Gjerne skulle hun skrive udenpaa, om Paulina saa syntes, og selv gaa med brevet paa bua til han Iversen sjøl” (s. 122). Hun går til og med ens ærend til Karen for å be for dem: ”Kunde hun ikke la Paulina gifte sig med Øra-Jon og gi fra sig gaarden, raadet hun mygt og lindt. ’Saa kan du ha dine bedste daga, reis eller bli, som du vil, og vær usørgd for alt,’ sa hun raskere og skotted op.” (S. 123.) Else blir den trøstens klippe som både Paulina og Jon har i bakhånd. Hennes stemme viser at også i Krabvaag er det menneskely å finne.

Handelsmann Iversen er knyttet til bakgrunnsmiljøet og den sosiale strukturen i bygda. Han er en underfundig skikkelse. Samtidig med at han opptrer strengt og uforsonlig mot bygdas innbyggere, er krambua hans et samlingspunkt for den mannlige befolkningsdelen. Persondiskursen viser denne dobbeltheten i hans ironi: ”Svalt kone og barn? Hvad skilte det ham! Hadde saa vist ikke skaffet dem nogen af delene. Ingen hjalp *ham* med at fø frem sine.” (S. 49-50, forfatterens utheving.) Distansen mellom narrator og karakter er eksplisitt. Men likevel avslører konteksten at dette er ikke alvorlig ment. Det er snakk om ”mock-irony”. Iversens påtatte indignasjon er tatt på kornet. Den forsonende virkningen av ironien har å gjøre med at situasjonen blir en slags ”liksom”-situasjon - og at den slik fanger opp noe av den ambiguitet som nettopp ligger i fortalt monolog.

## 4.9 Fokalisering

Gjennom ulike fokaliseringsgrep skapes vide og innsnevrede perspektiv, panoramiske utsikter sett fra fortellerens ståsted og minutiøse glimt sett gjennom en persons øyne. Intern fokalisering er et egnet virkemiddel for å oppnå nærgående personskildring. Ikke minst bidrar en viss type fokalisering til å sette kjærlighetshistorien i et spesielt skjær.

### 4.9.1 Zooming

Et gjennomgående fortellegrep som benyttes for å koble sammen forgrunnshandling og ramme, er en zoomingsteknikk som gir følelse av at teksten filmer nær-og fjernbilder med glidende overgang. I slike passasjer spiller det spatiale en stor rolle. I introduksjonen til



landskapet på Øra merkes fokalisatørens evne til å male enorme lerreter: "En mager ør stak ut i fjorden, dér den snævred sig til et smalt sund med strid strøm. Men utenfor fjordgabet laa Nordishavet og trykked paa, uden anden grænse end havranden langt ude, hvor det seg i ét med himlen." (S. 19.) På to setninger er landskapet rundt Øra skissert og satt i relieff til den uendelige horisonten.

Men også evnen til systematisk å snevre inn et perspektiv, er viktig. Karakteristisk for zooming er hurtig innsnevrende sveip, fra et stort perspektiv og inn til fokus på en person. Slik begynner *Krabvaag*: "Der gikk *et herrens veir* over bygden. Det begyndte *under sildefisket paa eftersommeren*, og *nu* hadde det bredt sig *fra gaard til gaard og bygd imellem*, overalt hvor han kom, denne forunderlige prædikanten, ingen kunde modstaa." (S. 1, mine uthevinger.) Det er som om leseren får en følelse av å bli feid bortover sammen med dette uværet av en emissær. Predikantens kraft blir forsterket av den lineære aksens, det uimotståelige ved hans vekkelse sidestilles med fiskerienes årstidsplassering. Kontrastvirkningen mellom "bygden" og "fra gaard til gaard" viser hvordan emmisæren kommer nærmere og nærmere det som er hans målgruppe, nemlig enkeltsjelene i bygda. Så det er tekstlig motivert når fortelleren i neste sekvens lar perspektivet være Karens. Denne måten å komme raskt til intimitetssfæren er et trekk ved den normanske forteller som vi i ulike varianter skal se praktisert i romanen.

Den samme teknikken er brukt andre steder, eksempelvis for å beskrive et annet uvær, en stormdag da båtene skal inn fra havet. Paulina og Karen er inne i stua:

Landvinden kom *fykende* efter fjeldkammen med sne foran i tæt fukk, *satte* ned fjeldsiderne, *fyldte* kløft og dal, saa det klang i *korte døen* fra fjældvæg til fjældvæg, *feied* ulende over fladen med tusen hvide hvirvler, *hev* sig i *skarpe, korte rosset* ud vaagen og *pisket* sjøen i røg, *klemte* sig ud mellem holmerne, og vind og vand stod *svart og skummende* mod baadene, som langt udpaa var blet uveiret var og nu kom krydsende op i lange bauter.

Et stormkast *skaked* huset. Det faldt saa braat, at begge sprang op fra rokken. Endnu et, og kaffekoppene i hjørneskabet klirred. (S. 67, mine uthevinger.)

I tillegg til den innsnevrende fokaliseringsteknikken, fra fjellet og inn i stua, bidrar besjeling og impresjonistiske trekk til at bildet blir sterkt og levende. Vinden blir agens og herjer fram ustoppelig. Adjektiv- og substantivbruken i uttrykk som "korte drøn", "skarpe, korte rosset", "svart og skummende" gjør skildringen dramatisk og fylt av kraft.

Elementene i kok utløser Paulinas opplevelse av at Jon er dyrebar og umistelig for henne. Konteksten bidrar på den måten til å forklare styrken i Paulinas følelser. Hennes blikk hviler på ham og hun engstes for ham da hun ser båtene komme:

Da skjød den første baad ind vaagen, flere fulgte straks i kjølvandet, og det letned for *dem* som *drog kjendelse paa sine* (...) Dybt under *saa hun* den, med Øra-Jon i fremskotten. Sydvesten var blaast af ham, og haaret var hvidlig klaket om det kobberrøde ansigt. Brag og gov af grundbraatt - - - et seil føg tiltops, nogen skreg - - en slængte hende fra stupet - - - Det var det sidste, *hun sansed*. (S. 70, mine uthevinger.)

Vi ser hvordan fortellingen arbeider seg fram til Paulinas interne fokaliserings via en kollektiv fokaliserings. Gjennom typografiske virkemidler forsterkes synsinntrykkene Paulina tar imot. Oppløst syntaks og oppbrutt skriftbilde utnyttes til å intensivere sinnstilstanden. Slike episoder befester inntrykket av at det er sterke følelser mellom de unge. Kjærlighetshistorien blir løftet fram gjennom måten Paulinas sansninger framstilles på.

Vi finner også andre eksempler på zoomende passasjer der naturskildringer brukes som emosjonell "sats" for en tilkobling til en persons sansninger eller tanker. Den skuffede Øra-Jon på heimveg gikk "over øde myrer, langs ødslige vand" (s. 24). Han "hadde hverken øie eller øre for noget omkring sig" (s. 24). En innsnevrende ramme rundt Jons fortvilelse er formidlet før vi møter framstillingen farget av hans egne sansninger.

Zoomingsteknikken brukes også for å gi en forståelse av slektshistorie. I innledningen til Øra-kapitlet presenteres systematisk det store landskap, et mer avgrenset landskap, et hus utenfra, et hus inne, personer sett utenfra, personers tanker:

Ytterst paa odden laa kirkegaarden (...)  
 Øren var lav, og som tiest maatte man øse sjøvandet af graven, førend kisten sænktes (...)  
 En og annen frossen, gammel krok kunde kanskje paa det sidste, mens han laa og hutred i døds-skulden, be om en tør grav (...)  
 Finn-Jo hadde i sine unge dage fæstet Øra til husmandsplads, da han giftet sig med bumandsdatteren inde fra hovedsognet (...)  
 Udstødt af slægten hadde hun nu bodd paa Øra i atten samfulde aar. Sultet og slidt sammen med ham og født ham fjorten barn (...) (S. 19-20.)

Sansningssentret befinner seg først på et punkt i det fiktive universet utenfor personene, derfra kan landskapet og odden situeres. Så kommer personene på plass: gammelkroken som skal dø, Finn-Jo og kona. Fortelleteknikken skifter til intern fokaliserings, og leseren føres inn i tankeverdenen til en av personene. Skrivemåten gir en filmatisk effekt, leseren får følelsen av å bli ledet inn mot et mål, nemlig en persons tanker og følelser. Innenfor hvert kapittel vil den innsirklande bevegelsen følge hendelsene på historieaksen. Dette fører til spenningsstigning i løpet av et kapittel.

Fortelleteknikken illustreres enda tydeligere i Regine Normanns håndskrevne

manuskript til *Krabvaag*.<sup>85</sup> De første tekstutkastene viser den samme trinnvise zoomingen, men inneholder i liten grad personer. Mens natur- og miljøskildringer er på plass fra begynnelsen av, er personer passet inn senere. Fortellestrategien synes å være bort fra den kronologiske fortidsfortelling og over mot et mer komplisert løp når det gjelder teknikker for framstilling av fiktive personers sansning. Ofte må man lese ganske nøye for å lokalisere den sansende instansen. Eksempelvis ser vi i skildringen av et av møtene Paulina og Jon har i fjøset hvordan bruken av stedsadverbet "herinde" i stedet for "derinne" virker: "Hænder mødtes vart, kind streifed kind. *Herinde* i mørket, alene med ham, blev hun medgjørilig og myg." (S. 55.) Denne typen lite merkbare overganger fører til at leseren uten å registrere det glir inn og ut av fiktive personers bevissthet.

#### 4.9.2 Bakgrunnslerret

Ekstern fokalisering er et viktig narrasjonsgrep når det gjelder å spenne opp det store bakgrunnslerretet i romanteksten. Gode bilder finnes det mange av, fra beskrivelsen av den våte kirkegården på Øra, der "de vindskjæve, veirslagne trækors pegte til alle kanter" (s. 20) til fortellingsfelleskap på krambua hos Iversen: "Karene flyttet sig nærmere, satte sig mageligere tilrette og lo mod ham i korte knægg" (s. 51). Et karakteristisk øyeblikk kommer fram i beskrivelsen av fiskeren på tiggerferd hos kjøpmannen: "Sydvesten dirred i tjærebredd næve, kjæverne bed kvassere i skraaen" (s. 49). Noen få sekunder er frosset fast. Et intimt kjennskap til miljøet signaliseres. Slike beskrivelser er med på å støtte opp under den regionale dimensjonen i romanteksten. En kollektiv sansende instans benyttes, særlig i passasjer der hele bygda "ser". Her registrerer festdeltakerne hvem som kommer inn: "Saa ofte det gik i døren, blev der holdt et slags mønstring, for endnu vidste de ikke saa nøie, hvor mange lægprædikanten *hadde merket*" (s. 39). Og fra Tallaksens vekkelsesmøte, "hvor lampen neppe orked lyse, fik synerne liv og virkelighed, ikke alene *for ham*, men *tillige for flere af tilhørerne*" (s. 10, mine uthevinger). Fokaliseringsteknikken gir leseren en følelse av å få innblikk i et fellestrekk for bygdebeboerne eller møtedeltakerne, et inntrykk vi også får fram eksempelvis ved uttrykk som at "mandfolket blev survent" når de i perioder ikke hadde noe ordentlig arbeid å ta seg til. Det vil være snakk om generaliserte utsagn. Den sansende har heller ikke noe markert ståsted hvor observasjonene gjøres fra. Et slikt perspektiv betegnes av Aaslestad som nullfokalisering. Genette bruker termene "nonfocalized" og "zero focalization" synonymt når han omdøper den gamle allvitende fortellers perspektiverende funksjon

<sup>85</sup> Men i den første publiseringen av kapitlet "Atvist" i V.G. september 1904 presenteres forhistorien til Jons

(Genette 1980:189). Det spillet som oppstår i *Krabvaag* mellom intern, ekstern og nullfokalisering viser en fortelling i spenn mellom den gammeldagse perspektiveringsteknikken, med sterk betoning av et ytre og allvitende perspektiv, og en teknikk der personene får slippe fram og overta. Vi har variabel fokalisering når sanseintrykk oppfattes av og formidles av en av personene, ekstern fokalisering når vi har en beskrivelse av landskap, situasjoner og personer fra et definert observasjonspunkt innenfor det fiktive universet og nullfokalisering når det er snakk om en generell beskrivelse der fortellerens plassering ikke defineres. Det som da i denne romanen vil være sekvenser med nullfokalisering, og inngå i det Genette hevder særpreger et klassisk narrativ<sup>86</sup>, er allmenngjorte sekvenser, eksempelvis similer. Partier av teksten som framstiller kulturelle forhold, arbeidsliv og årstidsfenomener, er etter min mening sekvenser med ekstern fokalisering, der fortelleren tydelig er innenfor fiksjonsuniverset og retter seg inn mot spesielle forhold i dette universet. Følgelig blir en "gammeldags" fortelling med stor vekt på skildringer og generelle beskrivelser sterkere preget av ekstern fokalisering enn av nullfokalisering.

Det kan være problematisk å finne holdepunkter for hvor fortelleren plasserer seg i forhold til narrativet. Aaslestad sier i sin behandling av nullfokalisering at "fortelleren står utenfor det fiktive univers" (Aaslestad 1999:86). Jeg mener posisjonen kan like godt tolkes slik at fortelleren står innenfor det fiktive universet, men ikke på en definerbar plass, snarere på en flytende eller ubestemmelig plass. Det er vanskelig med henblikk på de aktuelle passasjer i *Krabvaag* å hevde at fortelleren er utenfor fiksjonsuniverset. Samtidig er det vanskelig på peke på hvorfra fortelleren gjør sine observasjoner innenfor fiksjonsuniverset, i og med at det ikke angis romlige markører. Eksempler på nullfokaliserte passasjer i *Krabvaag* kunne muligens være de skildrende passasjene i iterativ. De er med på å etablere en kulisse for det som utspiller seg i forgrunnen og kan gå inn under en type allmenn beskrivelse av ei kystbygd. Likevel er det allmenngjorte knyttet til det spesifikke ved at det er den bestemte bygda *Krabvaag* som konstrueres. Fortelleren inntar en allvitende posisjon overfor menneskers gjøren og laden i kystbygda, men tekstsegmentet må absolutt sies å være et homodiegetisk segment, all den tid bipersonene som omtales også er statister til hovedhandlingen. Det blir derfor vanskelig å hevde at fortelleren står utenfor det fiktive universet. De tekstsegmentene i *Krabvaag* der fortelleren kan sies å stå utenfor fiksjonsuniverset, er de innlagte frittstående fortellinger på metanarrativt nivå. Men også

---

foreldre gjennom morens tanker.

disse interfererer innholdsmessig med hovedhandlingen, og kan tolkes som homodiegetiske segmenter.

Fokaliseringsteknikkene har sammenheng med fortellerens distanse til det som skildres. Ved nullfokalisering er distansen større enn ved ekstern fokalisering. Det er etter min oppfatning mest nærliggende å knytte Genettes term "nonfocalized" til segmenter som er så allmenne at det knapt er mulig å skjønne at det er snakk om noen "synsvinkel" i bokstavelig forstand. Når man ikke har noe bestemt mål å rette seg mot, er det vanskelig å sannsynliggjøre at man sanser i retning av et objekt.

Nomi Tamir forsøker i artikkelen "Personal narrative and its linguistic foundation" å trekke en grense mellom upersonlig og personlig diskurs. Hun definerer upersonlig diskurs slik: "shows no trace of personal form; it serves only to convey facts, not attitudes, and is often described as 'objective'" (Tamir 1976: 419). Personlig diskurs "is explicitly presented as a speech event; it is identified by the presence of a speaker (I) and/or an addressee (you) who are at the center of interest" (Tamir 1976:419). Ut fra disse ytterpunktene skisserer hun en overflødiggjort fortellerposisjon:

I do not claim that in non-personal discourses the narrator does not "exist". I simply suggest that in describing certain discourses we can talk about "*degree zero of the narrator*," which means that if there "is" a narrator, he does not fulfill any function in the narration and is therefore *negligible* (cf. Genette, 1969: 64-65). Even if every narration does not imply a potential speaker (or narrator), this potentiality is not always realized. A personal narrator, who is not only a "voice" but an individual, a distinct figure, is a *full realization* of the speaker-potentiality. In other cases this potentiality is left dormant, never realized. (Tamir 1976:421.)

Jeg kan akseptere at det finnes noe i nærheten av en "nullstilt" forteller. Men jeg ser det som problematisk at en slik forteller ikke har en nødvendig funksjon i narrativet eller at han kan neglisjeres uten at fortellingen mister betydelig innhold. Alle opplysningene i en fortelling er jo del av tekstens konstruksjon. I *Krabvaag* er betydningen av nullfokalisering ubetydelig, mens ekstern fokalisering spiller en stor rolle i framstillingen av bygdemiljøet. Det samme gjelder persontegningen. Særlig similer kan betraktes som ikke-fokaliserte passasjer, som denne beskrivelsen av Øra-Jon: "Den hvide, stride luggen hang ned i den brede, lave pande, som slid og tunge tanker hadde gjort gammel og træt før tiden" (s. 34, min utheving). Et ufokalisert segment fungerer her reflekterende og forklarende. Det samme forhold har vi i passasjen om Øra-Jons forhold til penger: "Hadde han dem, brugte han dem fort, trakterte gladelig paa hvemsomhelst og slog stort paa, saa lenge de varte. Det var, som om den fattige,

---

<sup>86</sup> Jfr. Genette 1980:189.

*uthungrede barndom hadde afsat en trang hos ham til at vise sig og være med, der nærpaa tog magten fra ham.*" (S. 35, min utheving.) Det er snakk om en sammenligning som har en forklarende funksjon. Et ikke-fokalisert segment kommer her inn som en begrunnelse for hans væremåte. Jeg mener fortelleren alltid tilføyer fortellingen nødvendige momenter, uansett fokaliseringsteknikk. Den ikke-fokaliserte fortellerstemmen blir aktivert i de mest generelle tekstsegmentene. Likevel vil det være de fokaliserte segmentene som muliggjør skildring av et levende bygdelag.

I framstillingen av bakgrunnslerretet benyttes også en teknikk der overgangen mellom ekstern og intern fokalisering foregår meget hurtig. I passasjen nedenfor, som utfyller beskrivelsen av vekkelsen, følger vi først barnehodene sett fra et ytre fokaliseringsspunkt. Siste setningen kan tolkes som stemme, at det er aural fortellerstemme vi hører. Men jeg ser det ut fra konteksten mest rimelig å tolke den som et kollektivt uttrykk for hva barna hører: "Mest hadde denne aandelige søskendflok tilhold i *husmandsstuerne*. Lampen hang nypudset under taget, og barneøine titted søvniqblanke fra sengen i kroken eller ned fra loftslugen, hvor de smaa hoder hvidned frem af mørket. - *Til langt paa nat* lød vidnesbyrd og nye sange... (s. 84, mine uthevinger). Bruken av pluralis "*husmandsstuerne*" indikerer at dette kan være en hvilken som helst husmannsstue, og denne generaliseringen understøtter tematiseringen av lekmannsforkynnelsen.

#### 4.9.3 Fokalisering og stemme

Nærskyldte fortellegrep, som intern fokalisering og stemme, virker ofte gjensidig. Ettersom etablering av skillet mellom fokalisering og stemme er et av Genettes banebrytende poenger i *Narrative Discourse*, er det interessant at påtroppende narratologer stiller spørsmålet om ikke forbindelsen mellom fokalisering og stemme er mer komplisert enn det Genette (og Bal) har villet akseptere:

The problem that neither Genette nor Bal fully resolves is the connection between voice and focalization (...) Genette never really specifies how precisely voice and focalization interact, combining voice and mood varieties by mathematical combination, and Bal's near silence on the issue of representational speech and thought demonstrates little consideration for its significance. Bal's silence on these matters is particularly odd since the existence of the 'focalizer' as a narrative instance needs to be deduced not only from the propositional content of narrative phrases but, even more importantly, from deictic signals in the text, which have to be aligned with the narrator-focalizer or the character-focalizer. (Fludernik 1993:326-327.)

I *Krabvaag* er der rikelig eksempler som viser de nære forbindelsene mellom disse fortellegrepene, ikke minst eksempler som viser hvordan forbindelsen knyttes via deiktiske

signaler i teksten, som er det Fludernik etterlyser. Denne forbindelsen får ofte tematisk signifikans ved at det subjektiverende preget forsterkes.

Fokaliserende glimt lagt inn i tankeekskurser benyttes til å beskrive interiører, som her i Øra-Jons erindrende synsinntrykk: "Han *saa* det hele *saa* tydelig for sig: Kontoret med de mange bøger opover væggene..." (S. 24, min utheving.) Et synsverb introduserer den fokaliserte passasjen også når den, som her, er innlagt i personstemme.

Interaksjonen mellom fokalisering og stemme gir spesielle effekter. Romanteksten har flere eksempler på at kortvarig intern fokalisering brukes som inngang til en fortelling på metanarrativt nivå, der den innlagte fortellingen er lagt i munnen på en av personene. Et godt eksempel har vi i 4. kapittel, der Else erindrer:

Under arbeidet pleied hun sidde hos ham med bundingen og *tænke* paa hjemmet og paa faren, som ikke hadde orket at høre om det ringeste, der streifed ind paa grav og død. For han hadde været *fremsynt* og maattet følge de døde, fra den natten han som uvettig unggut stod og *gløtted* gjennom nøkkelhullet paa lægdskaalen, som laa paa ligstraa.

At hun selv hadde en *snév* af samme synskhed, fik hun rede paa sidste aaret faren levde. Da hændte det, mens de var ved julekveldsbordet, at hun kom til at *se op* og blev var et gustent ansigt paa ruden bag faren; hverken moren, som sad midt imod, eller nogen anden ved bordet blev det var. (Krabvaag s. 30, mine uthevninger.)

Allerede i første setningen introduserer "tænke" et analeptisk segment. Elses barndomshjem og hennes far bringes inn. Så får vi greie på hva Elses far ikke hadde "orket at høre" om, og hvorfor. Ved psykonarrasjon føres vi kortvarig inn i farens bevissthet, før verbet "gløtted" markerer at perspektivet er lagt til ham. I løpet av to setninger og høyst assosiative tilkoblingsmekanismer har vi gjort to hopp med hensyn til perspektiv: først går vi inn i Elses bevissthet og tanker, så får vi, via hennes tanker, tilgang til farens følelser og farens perspektiv. Bruk av fokaliseringsverbet "gløtte" gjør at innslaget blir svært visuelt: leseren ser det samme bildet som Elses far.

Den tette forbindelsen mellom fokalisering og stemme understøtter kjærlighetshistorien mellom Paulina og Jon fordi de nærskyldte narrasjonsgrepene gir oss tilgang til de umodne unges sårbarhet og derigjennom det vaklende i relasjonen. I det ytre forblir Paulina lita og spe, en poetisk skikkelse som trenger beskyttelse. Men følelsene gir henne styrke. Jon forblir en rabbagast med et sårt indre, men en ungdom som i løpet av det året vi møter ham, lærer seg å tilgi i kjærlighetens navn. Et godt teksteksempel på hvor flytende disse overgangene er, finner vi i 6. kapittel, der Jon og Paulina møtes bak låven og har en opprivende samtale. Retardert hastighet gjør at sekvensen får stor oppmerksomhet, det gjelder både scene og deskriptive passasjer. Opptrinnet har en dramatisk utforming og kunne

vært framført som dialog på en scene. Men i tillegg til replikkføringen har kapitlet en deskriptiv pause i begynnelsen og på slutten. Dette gjør at kapitlet framstår som et fryst tablåaktig bilde med en sterk visuell effekt.

Bag laaven, *dér* veien gik indtil, stod han og *bied*. Svedt og vaad efter dansen, *som han var*, knapped han trøien og trykked hatten nedpaa *for kulden*. Dúr og latterhyl fra dansestuen *hørtes*, *did han stod*, og *uden at vide det* tramped han takten i sneen.

Dér kom hun! Maaneskinnet gjøv om hende, *selv* var han i skyggen.

(S. 42, mine uthevinger.)

Anafori, retningsgivende stedsadverb og semantisk innhold i verbaler gjør at Jon raskt tegnes som sansende instans og som tenkende person. Avslutningen maler et tilsvarende bilde, men her med Paulina som hovedperson:

Paulina stod igjen; tørklæet var glidd ned paa skulderen. Maaneskinnet flommed over hav, over sne, over hende, stjerner tindred fra sortblaa himlen, nordlys glitred i svage blaf, men *hun saa ikke opad længer*, kun *efter ham*, som nu svingte om laavehjørnet og *blev borte*.

"Jon," hvisked hun *inderlig* og strakte haanden *efter ham*. (S. 46, mine uthevinger.)

Tilsvarende tekstlige markører som nevnt ovenfor, stadfester Paulina som subjekt i passasjen. Overgangen mellom ekstern fokalisering og intern fokalisering som utløsning for det ene lille ordet "Jon", er nesten umerkelig. Det poetiske ordvalget i ekstern fokalisert passasje gir en myk virkning til hele bildet, og har betydning for tolkningen av samtalen mellom de to unge. Jons forventning til samtalen med Paulina blir ikke innfridd. Den ventende Jon og den lengtende Paulina, begge stående alene ved samtals slutt, gir en billedmessig sterk ramme til kommunikasjon som går i stå. Dette understrekes ikke minst av en klar bevegelse i rom, skiftende scenarier i løpet av kapitlet: først han alene bak låven, så møtet, så hun alene utenfor heimhuset, med hånden utstrakt etter ham. Det er lite håp i denne scenen, på det viset peker den fram mot en trist slutt på deres relasjon. Men fortellerens poetiske anslag mot Paulina-skikkelsen holder seg gjennom hele fiksjonen og garanterer at kjærlighetshistorien blir vakkert skildret. Paulina er omgitt av måneskinn og sollys, alt rundt henne er gyllent og godt. Også i andre episoder framstilles Paulina i eventyrglans. Eksempelvis under en krangel med mor: "- Graaten holdt paa at ta hende igjen, og hun spandt ivrig for at moren ikke skulde bli det var. - Men solen skinte gyldent i det gulblonde haar, paa den bløde kind og spilled i taarer, der silred stilt." (S. 66.) Det er som fortelleren og solstrålene spiller på lag; fortelleren bruker solskinnet til å trøste den ulykkelige. Den siste setningen er eksternt fokalisert, men det poetiske i bildet og det emotive ordvalget signaliserer at fortelleren er på Paulinas parti.



Enten det er fortellerens perspektiv eller Jons blikk som bærer framstillingen av henne, står hun alltid i et kjærlighetslys.

#### 4.9.4 Speilfokalisering

Skildringen av kjærlighetsforholdet og Paulinas død får en spesiell valør av et narrasjonsgrep jeg vil kalle speilfokalisering. Dette får fortolkningsmessige implikasjoner ved at det gir kjærlighetshistorien dimensjoner ut over det lille samfunnet Krabvaag. Den særegne virkningen når den enes blikk speiles i den andres, er en interessant måte å legge inn kommunikative muligheter og innskrenkninger i fortellingen på.

Måten de unge ser hverandre på, fokus på blikket til den andre, viser tydelig forelskelse. Følgende setning er et godt eksempel på hvordan nærliggende fortellegrep virker til å utløse hverandre: "Hun *saa* op paa ham. Saa bleghan var, og øinene gnistred. *Kjendte* godt, at han *kunde ta* magten fra hende, hvis hun blev i nærheden av ham, og begyndte at rusle bortover veien - -" (S. 42, min utheving.) Paulina ser Jons øyne, som speiler hans temperament, og hun kjenner på virkningen av det hun ser. Den internt fokuserte setningen blir markert ved intensiverende "saa", og representerer det spesielle mellomtrinnet vi ofte ser før inntreden av fri indirekte tanke, som er lett gjenkjennbar ved tempusskifte og tredjepersonspronomen. Den hurtige og samtidig flytende fortelleteknikken føyer sammen observasjon og refleksjon, ytre og indre realitet, på en forsiktig måte og får fram hvor skjørt forholdet mellom de unge er. Det er en inderlighet i beretningen som utelukker ironi. Under samme møtet ser Paulina kjæresten slik: "Det skalv i hans ansigt med korte ryk, og blikket sænked sig *tungsindig* i hendes" (s. 45, min utheving). Kjærligheten mellom de to blir beskrevet gjennom tolkningen Paulina foretar av Jons ansiktsuttrykk. I tillegg til ordenes valører, blir hans blikk i hennes blikk uttrykk for det mest nakne og direkte møtet mellom dem i hele romanen. De kan ikke skjule seg for hverandre.

Et annet eksempel på speilfokalisering er Paulinas poetiske blikk sett gjennom Jons poetiske blikk: "Hans blik veg unda og fæsted sig ved hendes skygge paa den hvide sne, men saa maatte han alligevel se paa hendes bløde barneansigt og øiet, som lysende *søgte* mod stjernesaaad himmel" (s. 43-44, min utheving). Bildet av det lysende øyet, som virker til å forstørre et romantisert Paulina-bilde, tolker jeg som fortellerstemmens farging av Jons syn. Fortelleteknisk er blikket først delegert til en person, for så å bli avløst av et fortellerdominert fokusert innskudd. Dette får en tvetydig effekt. Ut fra Vitoux' argumentasjon er det umulig at fokusert delegert til en person samtidig kan ivareta en annen persons internt

fokaliserte blikk. Dette betyr at dersom hele den siterte passasjen skal forstås som persondelegert fokalisering til Jon, må bildet utlegges som Jons forståelse av hva Paulinas øye ser, ikke som en tolkning av hva Paulina faktisk ser. Det som imidlertid kompliserer en slik tolkning, er den poetiske språktonen, som umiddelbart ikke forbindes med Jons måte å uttrykke seg på. Den samsvarer ikke med den idiolekt han er tillagt i teksten forøvrig, og heller ikke med hans temperament. Dette gjør at det er nærliggende å tolke bildet som en ikke-delegert passasje der fortellerens (all)vitende persepsjon trenger gjennom og forklarer hva Paulina søkte etter. Men fokaliseringsspillet fører også til at passasjen kan tilnærmes på en annen måte, ut fra kategorien stemme. Ordet "søgte" gjengir et ordløst bevissthetsinnhold. (Cohn s. 46.) Eksemplet kan tolkes som psykonarrasjon ut fra presentasjonsmodus, der det mentale verbet "søgte" utlegges som et kortvarig streif innom Paulinas bevissthet, mens bildet som helhet er uttrykk for fortellerstemmen, og derved signaliserer avstand til Paulinas tanker. Eksemplet viser hvor tett sammenføydd spillet på fokalisering er med forteller- og persondiskursen.

En helt spesiell virkning av speilfokalisering får vi i dødsleiescenen. Mens vi hittil har sett speilfokalisering brukt for å utdype og tillate fortolkning av blikk mellom to personer, virker fokaliseringsgrepet i sluttscenen til sterk utvidelse av fiksjonsuniverset. Romanens midtfase er egnet til å vekke medlidenhet med Paulina, støttet av introvert personskildring. I dødsleiescenen bidrar en mer distansert og tilbakeholdende skildring av Paulina til å forsterke medfølelsen. Der er Paulina stort sett skildret utenfra, bare avbrutt av korte glimt i psykonarrasjon: "Laa med et smil og var *inderlig taknemlig* for den mindste haandsrækning.(...) Det ynked igjen, sagte og *ræd* (...) Det ynked igjen; Paulina *var ræd*.(...) De store og indsunkne blaa øine stirred *angst* (...) Men Paulina *hørte* hende ikke. Hun var *optat* av nogen, *de ikke kunde se*."(S. 129-134.) I siste setningen vi får eksempel på speilfokalisering. De to personene i rommet ser at hun ser noe hun ikke kan formidle. Beretningen om Paulina toner effektivt ut på et punkt da hun selv fremdeles er i stand til å motta inntrykk, men der hun ikke lenger kan dele inntrykkene med andre i rommet - eller med leseren. Gjennom delegert fokalisering, som nødvendigvis er personintern og i prinsippet utilgjengelig for andre, kombinert med Paulinas manglende mulighet til å formidle med ord hva hun ser for sitt blikk, får fortelleren presist fram overgangsfasen mellom liv og død. Paulina er i ferd med å passere en grense der hun ikke lenger kan nås.

At de to andre i rommet ser Paulinas glimt inn i en annen verden, gir fortellingen et løft ut over fiskeværet og ut over den mektige naturen. Alle begrensninger som vanligvis

forbindes med intern fokalisering, opphører. Speilfokalisering gjør at Paulina til syvende og sist blir den som – gjennom grenseopphøvelse mellom denne og den andre verdenen – står for det overskridende i romanen. Episoden er motivert av Paulinas erindringer om sin far og den tekstlige oppmerksomheten sløring av grenser der får. Men i dødsøyeblikket er det en annen form for synskhet som framstilles, nemlig det religiøse synet av paradiset. Der tradisjonsstoffet som er trukket inn i romanen, peker på synskhet som del av menneskers seder og skikker, ser Paulina inn i en verden som bare den døende kan få et glimt av. Slik virker fokaliseringsposisjonen direkte forløsende for utvidelse av tekstuniverset ut over det jordiske, og virker til en tematisk fortolkning i religiøs forstand. Øyeblikket muliggjør en lise for alt tap og savn som har vært en del av Paulinas liv. Hun får gå ut av fiksjonsuniverset på samme måten som hun gikk inn, med stråleglans rundt seg, fridd fra lidelse, mer lykksalig og fredfylt enn hun var det i livet.

## 4.10 Rekkefølge

### 4.10.1 Presentasjonsteknikker

Drøfting av forholdet mellom fortellingsakse og historieakse gir vesentlige innsikter både med henblikk på hva slags hendelser som løftes fram initialt i de enkelte kapitler og med henblikk på spillet mellom ulike narrative nivåer. *Krabvaag* har en episodisk oppbygging, noe som virker til oppbrudd fra den lange fortellingens syntaks. Korte prosatekster, fragmenter av enkeltpersoners livsløp, er satt sammen slik at de dekker perioden fra høsten et år til sensommeren et år senere, en samlende hovedhandling pluss en rekke sidespor. Mesteparten av handlingen utspiller seg om høsten og vinteren. Episodene gir en rekke "nåtidige" glimt av viktige situasjoner i hovedpersonenes liv. Disse utgjør skjelettet for handlingen. Hendelsene fanger avgjørende situasjoner. Uttrykk som *i dag, nu, støt* markerer det som til enhver tid er fortellingens nå-tidspunkt. Romanens hendelser blir presentert i 17 store tekstavsnitt, som jeg kaller kapitler. Hvert kapittel er delt inn i noen få mindre avsnitt, markert typografisk med stjerne. Denne inndelingen markerer oftest små ellipser og har betydning for vekslingen mellom skildrende og handlende passasjer. Noen kapitler kan fungere som avsluttede tekster, eksempelvis beretningen om nysola og om Øra-Jon som blir tilbakevist fra konfirmasjonen.

Fortelleren har benyttet en rekke omkastninger sammenholdt med en kronologisk framstillingsform. Hovedhandlingen bygges ut gjennom innskutte analepser, og framtidsvisjoner løftes proleptisk inn. Narrasjonen tilstreber å fylle ut hovedfortellingen,

skape linjer bakover i tid, forklare og informere om personers bakgrunn. Prolepsene som er lagt inn, er Jons drøm om Amerika. Subjektive anakronier kommer fram gjennom personers erindringer om hendelser som har passert og refleksjon over framtidige hendelser.<sup>87</sup>

Objektive anakronier ligger til aural fortellerstemme og har naturlig nok en langt mer nøytral karakter. Familiebakgrunnen til Øra-Jon og Elses ungdomstid er slike anakronier. Hele 3. kapittel, om Øra-Jons tilbakevisning fra konfirmasjonen, er en analepse. På grunn av at dette kapitlet opererer med et "nu"-tidspunkt, kan man ved første blick tro at denne hendelsen hører med til hovedhandlingen. Men markeringen av at dette er en fortidig hendelse, blir klart i 5. kapittel, der Øra-Jon venter på festfolket, og det kommer fram at det er tre år siden han kom til Føggeltaen.

To hovedteknikker kan spores når det gjelder begynnelsen av et kapittel. Den ene er å starte in medias res, noe vi ser eksempler på i kap. 1, 2, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 17. Den andre teknikken er å starte med en naturskildring, for så å gradvis å nærme seg begivenheter og personer. Eksempel på dette ser vi i kap. 3, 7, 8, 9, 11, 14, 16. En viss regelmessighet i veksling mellom disse to teknikkene kan spores, men med overvekt av introduserende naturskildringer i romanens midtparti. Mest betydningsfullt er likevel at de fleste kapitler har innlagte naturskildringer til å begynne med eller som retarderende motvekt til handlingsspekkede partier. Det bidrar til en jevnt pulserende rytme i narrativet.

En begynnelse av kapitlet in medias res innebærer rask tilgang til personers tankeliv og sansninger. Dette får betydning for kjærlighetshistorien, fordi initialplasserte sekvenser oppnår særlig tekstlig oppmerksomhet. Når Paulina og Jon er aktører, dreier deres tanker seg ofte om kjærlighetsforholdet. Begivenhetene filtreres gjennom deres tanker og blir personlig farget. Leseren får en eksklusiv tilgang til hendelsene, og nærhet til skikkelsene etableres. Et godt eksempel på dette er 5. kapittel, som begynner med at Øra-Jon venter på festdeltakerne og tenker på Paulina, og som avsluttes med at han i dansen med ei anna jente fremdeles tenker på henne: "Mindtes i det samme Paulina og tørked trøeærmet over vindusrudens dugg" (s. 41). Selv om mange andre hendelser fra festen er framstilt i kapitlet, er begynnelse og slutt tilegnet forholdet mellom Paulina og Jon. Med det holdes den episke tråden fast.

Den andre framtrekkende måten å presentere hendelser på, er zoomingsteknikken, som er drøftet tidligere. Den foregår ved et hurtig sveip over et landskap etterfulgt av skildring av et interiør og subsektiv ytre/indre personframstilling. Eksempel på dette har vi i 7. kapittel, der en introduserende skildring av mørketidens påkjenninger brukes som introduksjon til

<sup>87</sup> Subjektive anakronier tillagt Jon finner vi i kap. 3, 5, 6, 7, 9, 12, 13, tilsvarende Paulina kap. 10, 14, 15,

situasjonen der mannfolkene er samlet på krambua. Et annet eksempel har vi i 9. kapittel, som åpner med en skildring av fiskerflåten som drar ut. Så får vi presentert en inne-situasjon, med Karen og Paulina, og avslutningsvis Paulinas syn av Jon under stormen. En slik sveipende bevegelse inneholder alltid en skildring: av landskap, vær, miljø, skikker og væremåter. Følgelig representerer den ikke en hendelse på historieaksen. Framstillingsmessig blir det som kapitlet åpner med å male et sceneteppes, før selve scenen begynner å spille seg ut. Disse sveipene gjør at en såvidt kort romantekst kan romme rikelig med folkelivsbilder og landskapsbeskrivelser, noe som er av betydning for romanens preg av kystbygd i nord.

I enkelte tekstpartier følger rekkefølgen av begivenheter på fortellingsaksen og historieaksen hverandre fullstendig. Eksempel på dette har vi i 16. kapittel, der vi følger Else fra hun går heimefra om morgenen til hun går heim om kvelden. Kapitlet om nysola følger også i hovedsak en slik presentasjonsteknikk. Først får vi et introduserende glimt med et innlagt tilbakebikk: "I to dage hadde den ligget der, og nu gled den længer og længer nedover lierne" (s. 56). Så er fortellingen over i fortløpende framstilling. Et slikt kapittel fungerer godt som frittstående tekst.

#### 4.10.2 Metanarrative nivåer

I *Krabvaag* finnes et gjennomgående spill der fortellinger på metanarrativt nivå trekkes inn i diegesen. Jeg vil se litt på hva slags type stoff som løftes inn i hovedfortellingen, hva slags funksjon disse får og hva slags språklige markører som kan observeres i forbindelse med de narrative nivåskiftene.

Et trekk som har stor tematisk betydning, er sammenhengen mellom subjektive anakronier og tapsdimensjonen i teksten. Det er et spesielt tap det er snakk om, nemlig tap av far i tidlig alder. Både Paulina og Else forteller erindrende om en dypt savnet far. Tap av en nærstående omsorgsperson er noe annet enn tap av kjæreste. Særlig Paulinas tap av far er treffende uttrykt i Elses bemerkning: "Du møst mykje du stakkar, daa han sløktes" (s. 114). Dette er tekstens forklaring på Paulinas sårbarhet: "Hele sit liv hadde hun tørstet efter kjærlighed, efter én hun kunde være tryg hos" (s. 71). Paulina lever på dyrebare minner om en hengiven far: "Slig hadde ingen uden faren lagt med hende" (s. 73). Erindringene om far aktiverer et virksomt tematisk felt i romanen, nemlig grenselandet mellom levende og døde. Når Paulina som barn lå i sengen etter å ha fått ris, "klaged hun hele kvinden til den døde, som for hende var levende og nær" (s. 73). Denne opphevelsen av grense mellom de to verdener

omfatter også det religiøse, ”idet hun følte sin himmelske fars nærhed, følte hun sin egen far være sig nær, og en from tryghed dalte over hende” (s. 73). Slik ser vi at den innlagte erindringsfortellingen om far griper direkte inn i hendelser på diegetisk nivå.

Barnomsminnet om far er for den voksne Paulina innlemmet i hennes hverdag.

Tradisjonsstoff legges inn i romanen gjennom personers retrospektive glimt av slektninger. Disse erindringsglimtene utvikler seg til selvstendige fortellinger på metanarrativt nivå. Teknikken viser den normanske fortellers talent for å legge korte fortellinger inn i den lange fortellingen via personstemme. Else forteller om faren, som fulgte gangferda og av den grunn ble feig. Dødsstunden hans skildres slik:

Saa var det en lørdag ude i februar. Fra morgenen *hadde det blaast* en hel storm, men frempaa dagen *hadde han git sig* et lidet bil for i kveldingen at ryke op med storstormen fra en anden led (...)

Hagl og sneslask *slog* mod ruderne, og det *knaged* seigt i de gamle bjelkevæggene, naar rosserne *rusked* i huset.

Ytterdøren *gik*, og én *stamped* sneen af ude i gangen. Moren *saa* op fra bundingen: 'Gud hjælp mæg er ikkje far din ude i sligt veir. Fort dig ud og nær paa varmen, saa han kan faa sæg en skvæt varmt i livet'. (S. 31, mine uthevinger.)

Et skille i verbalform fra sammensatt tid til enkel preteritum markerer narrativt nivåskifte. Hamburgers teori om episk preteritum, at preteritum egentlig har presens-betydning i fiksjon, har fått stor oppmerksomhet. (Hamburger 1953, 1968, 1973.) Monika Fludernik sier Hamburgers poeng er at ”the past tense in fiction signals fictionality rather than (deictic) anteriority” (Fludernik 1993:47). Og videre: ”Hamburgers fictionality argument depends on linguistic evidence – the collocation of the epic preterite with deictic adverbials such as *morgen* or *gestern*” (1993:47, forfatterens uthevinger). I vårt eksempel ovenfor ser vi at episk preteritum gjør seg gjeldende, men på et annet nivå i narrasjonen. Den episke preteritums markeringsområde begynner der personen legger inn sin fortelling på ekstranarrativt nivå. Markeringen har forskjøvet seg fra diegetisk nivå til metanarrativt nivå. Sammenkoblingen av episk preteritum og deiktiske adverbialer ligger i inngangsformuleringen og avslutningsformuleringen til den innlagte fortellingen, altså i den umiddelbare konteksten: ”Men dagen efter kom dødsbudet: Han var sat til paa hjemturen lørdag” (s. 33). På samme måte som inngangen: ”Saa var det en lørdag ude i februar” (s. 31).

Romanen har mange interessante eksempler på temporalt spill i fri indirekte tanke. Den umiddelbare overgang til en sammensatt verbalform, fortidig eller framtidig, som er nødvendig for å markere overgangen til fri indirekte tanke, er oftest meget kortvarig. Så er narrativet tilbake igjen i preteritum, som er en mye mindre krevende tid. Men temporale

skifter viser - i tillegg til at det kan forklares ut fra et grammatisk lettvinthetsgrep - et særpreg for Normanns forteller: Når han går over til preteritum igjen, er han på vei til å lage en ny fortelling.

I det hele tatt er variasjonsmønstrene på verbalet hyppig aktivert i den normannske fortelling. Særlig i fri indirekte diskurs veksler tempus mellom preteritum og en sammensatt modal verbalform hele tiden. Det er som om den enkle preteritumsfortellingen prøver å overta, men ikke helt klarer det. Jeg ser dette som underbygging av at fortelleren, til tross for partier med innlagte frie diskursformer, stadig søker tilbake til en aural fortelleposisjon.

Et annet karakteristisk trekk ved den normannske forteller er inngang til tradisjonsfortelling via en persons *syn*. I dagligtale sier man at en person er synsk når han ser mer enn andre, og i *Krabvaag* kan man bokstavelig talt finne dette praktisert. Hatlestad (1969) sier at man kunne bli framsynt på ulike måter, "ikkje sjeldan hende det i samband med lik" (1969:78). Kristiansen sier med referanse til Storaker at "framsynte folk kunne risikere å måtte følgje dauingane. I Ibestad blei ein framsynt når ein kikka inn gjennom vinduer og dører på folk som lå på likstrå" (1974:22).<sup>88</sup> Slik fikk Else greie på sine evner: "Da hændte det, mens de var ved julekveldsbordet, at hun kom til at *se op* og blev var et gustens ansigt paa ruden bag faren; hverken moren, som sad midt imod, eller nogen anden ved bordet blev det var" (s. 30, min utheving). Faren måtte ut og følge gangferda. Et fegdvarsel som dette har bare en utgang: "Den levande vert dregen med av krefter han ikkje kan stå seg imot" (Hatlestad 1969:79). For Else betyr ansiktet på ruta at hun får "rede paa" sin egen synskhet. Fortelleteknisk trer narrative mekanismer i kraft; vi får et nivåskifte i fortellingen. Slik ser man at det kan være nær forbindelse mellom intern fokalisering og nivåskifter. Samtidig blir det tematisk rettet søkelys mot forestillinger om de døde.<sup>89</sup>

Else er den personen som forteller det lengste sagnet i romanen, sagnet om Rarikdommen.<sup>90</sup> Introduksjonen til sagnet er slik:

Lars-Johan Else brød torv og kasted indpaa gjørne, saa ilden blussed op. Vidste Paulina hvor stor farsarven hendes var, og hvor Rarigdommen skrev sig fra? – Aa nei, hun gjorde vel ikke det. Men farmor til Paulina hadde fortalt Else det, det sidste aaret hun levde, og nu skulde hun fortælle hende det igjen.

Far til Paulinas farfar, han gamle Dannel Per-Nilsa gik ud en morgen i graalysningen for at lede vrag nord i fjæren udenfor Raen ... (S. 75.)

<sup>88</sup> Joh. Th. Storaker: "Menneskelivet i den norske Folketro", Norsk Folkeminnelags skrifter 34, nr. 428, 1974.

<sup>89</sup> Hatlestad har gått inn på forestillinger om døden og de døde i folketradisjon og hos Regine Normann. Kristiansen har behandlet folketro i Normanns forfatterskap i bredere forstand.

<sup>90</sup> Sagnet er en variant av et sagn fra Bø i Vesterålen, sagnet om Nykemedelen, som er gjengitt i flere varianter i

Vi føres inn i sagnet via fortalt monolog, der til og med retoriske spørsmål er gjengitt. Tid, sted og personer er straks på plass, som denne sjangeren krever. Sagnpersonene knyttes til Paulinas slekt, for å gjøre det hele mere kjent. Dannel finner et lik og får tak i rikdom, men gir ikke liket en kristelig gravferd. Det er nemlig slik at den enkelte til en viss grad kan verne seg mot dauingene ved å gjøre som tradisjonen forlanger. Hvis ikke, kommer det farlige draget hos dauingene fram. Kristiansen sier at dette gjaldt "særlig sjølik som en fant på stranda eller fikk på fiskebruket, og en visste at dauingen kunne komme og hevne seg dersom han ikke blei gravlagt" (1974:36).<sup>91</sup> Det hele ender med at Dannel dør etter et daumannsgrep som sveller opp. Hatlestad sier: "Denne forteljinga har mange parallellar i munnleg tradisjon. Sjukdomen vert kalla daumannsklyp eller draugklyp" (1969:56). Sagnet er så langt, hele 6,5 sider av et kapittel på totalt 11 sider, at det overtar mesteparten av kapitlet. Det tilfører *Krabvaag* autentisk stoff og bringer en sagnsfortellerstemme inn i romanens diskurs, som forsterker kystfolkets mentalitet. Når en tekstbolk av så betydelig omfang forsvare sin plass i romanen, er det fordi den legitimerer hovedhandlingen. Fortellingen om Elses far får en forklarende funksjon, men blir også et tematisk supplement, en understreking av død og grenselandstematikk.

Kåre Glette bruker i sin avhandling om Karin Bang begrepet "regionalt tekstrom" om

eit spesifikt 'tekstrom' som blir utvida kvar gong det kjem ein ny regional tekst. I kraft av sin preeksistens fungerer føregåande tekstar som potensielle føresetnader for den sist tilkomne teksten (...) Det regionale tekstrommet består av ei mengd ulike tekstar, kodar, diskursar og fiksjonar, munnlege og skriftlege; avistekstar, lokalhistorier, skjønnlitteratur, folkedikting, mytar, historier, tenkjemåtar m.v.(...) Truleg vil lokalhistorisk litteratur stå sentralt i denne litteraturen. (Glette 1998:49-50.)

De innlagte tradisjonstekstene, sammen med andre koder som viser til lokalt orienterte tekster, gjør at *Krabvaag* skriver seg inn i et slikt regionalt tekstrom. Romanen har totalt sett mange signaler som peker i retning av det regionale; tekster, dialektkoloritt, brokker av kunnskap om tenkemåte og kultur i kystbygda. Her vil også religiøst tankegods spille en rolle.

#### 4.10.3 Religiøse tekster

Det religiøse feltet tematiseres som en del av bygdefolkets liv. Lange tekstsegmenter vies en

---

Bø bygdebok. Rolf Straume: *Bø bygdebok*, b. 3, 1964:493-497. Nyke er et fjell nær Nykvåg i Bø.

<sup>91</sup> Hallstein Kristiansen: *Folketradisjon i Regine Normanns dikting* viser til en rekke tradisjonsfortellinger der folk fikk slag eller sykdom av en dauing (1974:26-28).



dypt kritisk framstilling av legpredikantens virksomhet. Den lavkirkelige forkynningstradisjonen slår gjennom i broder Tallaksens forkynnelse. Religiøst tankegods farger Paulinas diskurs og Karens monologer. Hver person har sitt særpreg idiomatisk, for eksempel bruker broder Tallaksen mange skremselsord: "satans klør (...) opvækkelsens pintseveir (...) helvedes fyrste" (s. 6). Innslag av salmestrofer er autentiske. Salmene som den lille jenta slår opp til farmor, er kjente kirkesalmer fra Landstad. "Med sorgen og klagen hold måte" av Aurelius Clemens Prudentius (Landstad 1927, nr. 571) og "Gå nu hen og grav min grav" av Ernst Moritz Arndt (Landstad 1927, nr. 739) er *memento-mori*-salmer.<sup>92</sup> Salmenes innhold peker meget kompromissløst på livets endestasjon. De blir også et forvarsel for Paulinas dødsfall. Slike dokumentariske innslag maner fram en alvorlig stemning og bidrar innholdsmessig til forsterking av elementer som skyld og frelse. Bønnen "Raab til Gud i havsnød" i 4. kapittel er et slikt eksempel.<sup>93</sup> Den overbevisende bruken av salmer, sanger og bønner i romanen gir tidskoloritt og betydelig kulturell koloritt. Innfletting av autentiske tekster viser en dyp respekt for det religiøse feltet og den betydning religiøs forankring har for menneskene i Krabvaag. En del løsrevne strofer som mangler begynnelselinje, plasserer seg trolig i den pietistiske sangtradisjonen, og finnes ikke i autoriserte salmebøker. Den inderlige "Jesus-tonen" og den sterke oppfordringen om å skynde seg til Jesus, synes å høre heime i en slik sammenheng. Innholdsmessig bidrar slike strofer til å vise de sterke følelser som kommer fram under vekkelsesmøter. De dokumentariske religiøse tekstene og det religiøse ordvalget forøvrig plasserer bygdefolkets religiøse utlevelse i et lavkirkelig miljø, der forkynnelsen er sterkt preget av skremsel og helvetes pine.

#### 4.11 Hastighet og frekvens

Romanen er preget av skildring og gjengivelse av personenes tanker og drømmer. Dette berører tekstens hastighet. Rytmen underbygger innholdsmessige momenter. De passasjene som får spesielt søkelys på seg i form av lav hastighet, framstår som tematisk signifikante. De er knyttet til det unge parets vanskelige relasjon og sentreringen om religiøse forhold. Men de er også knyttet til romanens mer omfattende kulturelle ramme.

De tankepresenterende sekvensene blir betydningsfulle for drøftingen av hastighet. I særdeleshet er det passasjene i fri indirekte tanke som framstår som spesielle. Den spesielle

<sup>92</sup> Den døde taler til de levende og skildrer sin situasjon og maner dem til å være forberedt på sin egen død. Opplysninger fra høgskolelektor Vigdis Berland Øystese.

<sup>93</sup> Den står under "Bønner for reisende og Søfarende" i avdelingen for tilleggstekster bakerst i 1870-utgaven av Landstads Salmebok.

vekten disse passasjene får, kommer av at tanken går fortere enn talen. En omfattende tankeekskurs, som det i virkeligheten bare tar noen sekunder å tenke, får stort omfang i fortellingen, mens den på historieaksen kun blir en ubetydelig innførsel. Når noen korte glimt av en lang tidsperiode aksentueres, tillegges de tankepresenterende avsnittene stor innholdsmessig vekt. I tillegg kommer at tanker er en eksklusiv kunnskap som kun leseren deler med tankens opphavsmann. Ingen av de andre personene i fiksjonsuniverset får kjennskap til denne informasjonen. Dette fører til at leseren får en intim relasjon, som de andre personene ikke deler. Et godt eksempel på dette har vi i Øra-Jons fortalte monolog i 2. kapittel. Den status han får i fiksjonsuniverset, er ikke minst beroende på den sympati han får fra leseren ut fra sine bitre betroelser. Tilsvarende effekt får Paulinas minner om sin far i 10. kapittel. Tankegjengivelse utnytter de spesielle muligheter litteraturen har til å gå inn i personenes indre og skape nærgående studier. Dette gjør at grepet krever særlig narratologisk oppmerksomhet.

Romanen viser stor rytmisk variasjon. Ingen enkelt framstillingsmåte kan sies å dominere bildet. Naturskildrende passasjer skaper ro. De sceniske avsnittene skaper langsom framdrift. Hovedpersoner får komme til orde gjennom tankepresentasjon. Referat og livshistoriebrokker bidrar til økt hastighet. Likevel er selve vekslingen mellom rytmegrupper regelmessig. Hurtige og langsomme passasjer avløser hverandre med noenlunde like intervaller, slik at teksten framstår med en stødig "puls" mellom aksellererende og retarderende sekvenser. Vekslingen mellom referat og scene er ifølge Genette den tradisjonelle alterneringen i romanprosa: "The real rhythm of the novelistic canon, still very perceptible in *Bovary*, is thus the alteration of nondramatic summaries, functioning as waiting room and liason, with dramatic scenes whose role in the action is decisive" (Genette 1980:109-110, forfatterens uthevinger). *Krabvaag* avviker fra Genettes beskrivelse av romanens rytmikk ved at skildringer og tankegjengivelse trer fram som betydningsfulle, både når det gjelder hastighet og intensitet.

Måten skildringer er lagt inn i teksten på, er karakteristisk for tekstens evne til å legge seg til hvile mellom handlingsspekkede partier. Skildringer av mørketid, nysol, vinterfiske og kald sommerdag ligger som perler på en snor fordelt i 1., 5., 7., 8., 9., 11., 14., og 16. kapittel. Dette gir en klangbunn for personenes liv og virke i kystbygda og blir en poengtering av hva en barsk natur gjør med innbyggerne. Naturen blir aktør, som skalter og valter etter forgodtbefinnende med små tofotinger. Beskrivende naturpassasjer tematiserer et eksistensielt anliggende, menneskets avmakt i en veldig natur.

Beskrivende pauser er vanligvis betraktet som stillestående tekstpassasjer. Men i *Krabvaag* er det ofte lagt inn en viss temporalitet i naturbeskrivelsene. Resultatet blir en dvelende effekt, som tilsvarer Bals begrep dveling. Et godt eksempel er denne naturskildringen:

Næverbakken laa skogbar i blaagraa skygge. Her og der stak en ener frem af sneen, og noget bjerkesnar stod med fint pudrede grene. En rype *napped* et enebær, *saa sig om* med svarte, gløgge øine, *napped* et til og *tripped* videre. En røskat *titted* frem bag en sten, rypen blev den var og kagled svagt, advarende; fra bjerkesnaret *tripped* endnu en rype efter den første.

Opper bakken kom barnet. (S. 58, mine uthevinger.)

I kontrast til de skildrende sekvensene står hurtige referater, der fortelleren feier over dager og år i noen setninger. Det er passasjer som skaper sammenheng mellom nåtidsplan og fortidsplan. Ikke minst benyttes dette grepet når ellipser skal dekkes over. Små ellipser markerer et temporalt brudd, som da Karen er alene igjen på Raen etter Elses besøk. Ettermiddag og kveld sammenfattes på denne måten: "*Det var kveld (...)* Per-Nilsa Karen gned et blad mellom fingrene, før hun slap stakken og krøb i seng." (S. 126, min utheving.) De små ellipsene markerer ofte spatiale brudd og er knyttet opp mot motsetninger som har innvirkning på sosial status.

Rytmask fungerer hurtig veksling mellom replikker og referat til en aksellererende og intens tekst, som i denne dansescenen: "De lo. De skreg. Par dansed ud, kunde ikke følge den takten og stopped, ropte hurra, da Paal svedt og pusten deised til sæde paa høvlbænken, mens kjærringen tusled om og ledte efter fodbunan." (S. 40.) En talemålsnær, litt hoggende rytme understøttes av korte setninger og mange enstavingsord, blant annet apokoperte verb. Tekstsekvensen er preget av fart. Her er fortelleren i sitt ess som folkelivsskildrer i en glitrende framstilling. En kraftfull rytme i språket tilkjenner erotisk spenning og voldsomhet i dansen. Det er et vitalt bilde, samtidig som det er vart og finstemt. Fortelleren evner å se detaljer i et øyekast. Den litt freidige løsslupne tonen og den fandenivoldske humoren får fram stemningen på festen.

Jeg har tidligere påvist iterasjon i forbindelse med naturskildringer. Repetitiv fortelling har en viss tematisk betydning. Dette gjelder for eksempel Øra-Jons gjentatte tilbakeblikk på de samme uheldige omstendighetene i barndommen. Bruk av repetitiv fortelling ser vi også i fortellingene på metanarrativt nivå, der de samme elementene gjentas flere ganger. Annen bruk av tradisjonsstoff, eksempelvis varsel om dødsfall, brukes i ulike varianter: dører åpner seg uten at noen er å se, det er "flere" i et rom enn de som er synlige.

Ofte varsler dette dødsfall på havet. Et slikt repeterende element finner vi i avslutningskapitlet. Like før Paulina dør, hører og ser de som er i rommet at det "traadte over loftsgulvet med tunge støvler, bjelkerne ga sig for hvert trin, og døren til stuen fløi op paa vidt gab" (s. 134). Slike gjentakelser understreker sider ved bygdefolkets trosanskuelse.

#### 4.12 Dialektal koloritt og andre muntlighetstrekk

Flere kritikere pekte på det dialektfargede språket i *Krabvaag*. Beherskelse av og kunnskap om Vesteråls-dialekten er et aktivum som benyttes både i fortellerdiskurs og persondiskurs. Direkte tale i skrift er spesielt velegnet når det gjelder å gjengi dialektord. Den muligheten har ikke fri indirekte stil i like stor grad, fordi fortelleren da er inne og pynter litt på ordene for å få dem mest mulig korrekt med henblikk på riksmål.

I fortellerdiskursen siger dialektord inn i den jevne fortellingen. Dialektordene knytter teksten til arbeidsmiljø som har med høyonn og fiske å gjøre. Ord og uttrykk fra onnearbeid forekommer, for eksempel "taagingen" (s. 54), "høistaaal" (s. 55). Når man lager høystål, legger man høyet lagvis med rett kant forrest for å få inn så mye høy som mulig på låven. Å tåge høy er å dra ut høy av høystålet til å fore dyrene med. Det kan være tungt arbeid, fordi høy som er lagret i høystål, er tettpakket og kompakt.<sup>94</sup> Ellers brukes ord som har å gjøre med gårdsarbeid, eksempelvis "løipgryde", som man brukte når man kokte løip til kyrne.<sup>95</sup> Vesterålen var et område av landet der mesteparten av oppvarmingen foregikk med torv, det er rikelig med torvhauger i Bø.<sup>96</sup> Denne lille setningen viser hvor kald sommerdagen kunne være: "Paa Raen hadde de lagt et tår i ovnen". Dette betyr litegrann torv, såpass at det blir lunt i rommet. At fortellerstemmen gjennom dialektord viser kunnskap om arbeidsmåter i bygda, fører til at det kulturhistoriske aspektet blir meget troverdig. Når kritikerne festet seg så sterkt ved dette trekket, er det fordi det har gjennomslag i fiksjonen ved en fast håndtering.

Dialektord av klassen substantiv har ellers med årsider, vær, klesplagg og mat å gjøre, for eksempel "vaarsøle og aurdiger" (s. 105) jfr. "sjettaur", som betyr søle, "ilingerne" (s.47,

<sup>94</sup> Dette var vanlige ord i Bø så lenge det var vanlig å høste inn tørrhøy og lage høystål på lemnen, i vanlig bruk til utpå 1970-tallet. Vanligvis er det ei dør inn til høysvala fra fjøsen. I høysvala ligger høyet tilgjengelig for den som steller i fjøset, slik at vedkommende slipper å gå ut på marka vinterstid for å få tak i for.

<sup>95</sup> Løyp var en drikk som ble kokt til husdyrene i fjøset. Det ble kokt i store gryter, helst i eldhuset eller i et annet uthus på gården. Løyping var vanlig i alle fall til ut på 1950-tallet i Bø i Vesterålen. Orvik: *Vesterålsk ordbok* forklarer det som "oppkok av fiskeavfall og tang til dyrefor".

<sup>96</sup> Til alle de eldre brukene i Vesterålen hører det med torvhaug til gården. Den ligger opp mot utmarka. Der stikkes det ut lomp, som skjæres, raukes og mues eller sætes. Vanligvis ble torvet tørket på torvhaugen og kjørt ned til gården når veien ble farbar.

elingene), fodbunan (s.40, fottøy), fiskesnåk (s. 47) [fiskesnok]<sup>97</sup>.

Spesielle lydige forhold for dialekten ser vi i adjektiver som "kjipteste" (s. 40), "min ejen" (s. 135), der vi ser bruk av muljering, og bakre vokaler, særlig å-lyder, eksempelvis formen "aatte" for preteritum av eie.

Enkelte ganger har det vært vanskelig å holde nærliggende ortografiske former fra hverandre. Det står om Karen at hun hadde "heldt seg paa sengen" (s. 131). Det heter på dialekt "å halle seg" når man skal strekke seg etter middag. "Halle" er altså blitt forvekslet med "helle", slå/tømme, som i perfektum partisipp får formen "heldt". Denne formen er anvendt her. Uvanlig er også formen "svam" i uttrykket "erfugl med ungeflokken efter sig paa svam inne ved landet" (s. 112). En etter min oppfatning mislykket forkorting ser vi i uttrykket "Han kjend' sørlig" (s. 69), der "kjendtes" er blitt forkortet til kjend', antakelig etter mønster fra apokope. Disse eksemplene viser visse problemer med overføring av dialektformer til riksmål.

I persondiskursen, særlig i direkte tale, trer personene fram individuelt og med hver sitt muntlige særpreg. Dialektordene brukes idiografisk, for å skape særegenhet til den enkelte persons uttrykksmåte. At det er gjort en overveid distinksjon, ser vi ved at Anders stril bruker "dittan" (s. 38) som påpekende pronomen, mens Øra-Jon bruker "dettan" (s. 41, 27), som er den vanlige formen i Bø. Ellers kan man se tendenser til at bannskap er forbeholdt Iversen, høyreligiøst vokabular forbeholdt broder Tallaksen og Karen, vulgære ord om andre forbeholdt Karen, poetiske ord forbeholdt Paulina og Jon.

Muntlighetsdiskursen i Paulinas språk underbygger det bildet av henne teksten ellers gir; hun er engstelig, hun er inderlig, hun er svak og sterk i forening. Etter at hun er blitt gravid, er hun redd for å bli alene med broder Tallaksen, "saa som hun følte sig overbevist om, at han skjønnte, hvordan det var fat med hende, og bare ventet et høve at sige hende det og faa hende udstødt af de troendes søskendkreds. – Det var løn som forskyldt; men herre Jesus, hvor skrækken for det gjorde ondt" (s. 87-88).

Øra-Jon framtrer med et nyansert språk, delvis folkelig og delvis poetisk preget. Hans utsagn er med på å karakterisere personer. Han sier om Karen at hun er så "høgbrynt" (s. 37), og at han hadde levert henne sannheten "saa reinspika" (s. 95) som hun aldri hadde hørt den før. Han sier at Finn-Marja ligner far hans "fra den tiden, han steg paa alderen" (s. 102). Øra-Jon vil reise bort, "Vanke her som et skumpelskud for gud og hvermand maatte fanden orke" (s. 95). Jon unnskylder Paulinas oppslagsbrev, han skjønner at "de hadde *âpet og plaget*

<sup>97</sup> Dette er nok en feilskrivning for "fiskesnôk", et uttrykk Normann bruker i brev.

hende, stakkar, med al den gudsfrykten sin, til de hadde tullet hende rundt” (s. 97, min utheving).<sup>98</sup> I dette eksemplet har den trykte teksten diakritiske tegn som avviker fra håndskrevet originalmanus, noe som utvilsomt har betydning for å få markert tekstens muntlighetspreg.

Karen er den som tydeligst har en blanding av svært folkelige uttrykk og religiøse talemåter i sin idiolekt. Hun sier ”den forbandede farken” (s. 18), ”rauv” (s. 91), ”sipse” (s. 137) og ”merra” (s. 137), men også at hun lengtet etter ”sjælepleie” (s. 4), ”naaderigt” (s. 4) og ”hans livsalige ord” (s. 4). På denne måten kommer ytterpunktene i Karens personlighet fram - lengtende religiøs, men samtidig litt ondskapsfull.

Else er litt mildere i uttrykksformen, hun bruker litt gammelmodige ord, som ”siden veiret var saa kontralig” (s. 119).

Broder Tallaksen framtrer med et språk preget av religiøse vendinger og anakronistiske ordformer. I eksemplet nedenfor fungerer det tydelig ironisk, i en situasjon hvor tre halvgamle kvinner holder på å slite livet av seg for å dra den tunge mannen på kjelke til Krabvaag. Han satt på kjelken og ”hvilte ryg mod sin velfylde vadsæk”: ”For søstrenes kjærlighed gjorde ham saa usigelig godt, og det blev ham en hussvalelse at se, hvor de pusted og trak med bøiet ryg og al kroppen i spændtag. Et stort, aabenbart tegn paa, hvad omvendelsen kunde udrette i syndige mennesker, naar den først fik raaderum.” (S. 83.)

Humoristiske vendinger i en kollektiv diskurs, der taleren ikke er navngitt, viser noe av folkementaliteten, her en replikk under dansefesten etter vekkelsesmøtet: ”E’ ikkje du faret til hemmels, Jon-Marta, som holdt i føten’ paa Per-Nilsa Karen under *nedfallssotta* paa opbyggelsen? - - Pas jer, Kattrina, at I ikkje trør *møst* og fær ned til det, prækaren saag. I kunde *svi lærtøflan i svovlet!*” (S. 39, mine uthevninger.)<sup>99</sup> Også en mild form for bannskap kommer fram på festen i replikkene til Paal, sekstiåringen som danser pols, ”*Han røske deg, Stril-Anders, spell fortar!*” (S. 40, min utheving.) Ellers har teksten eksempel på ”snill” bannskap, som ”bætterdø”, vanlig i bruk i dag.

Iversen er den personen som banner mest, ikke minst er han indignert over fiskere som selger til andre enn ham: ”Omsonst skulde de, fan pine, ikke drive den trafiken midt for næsen paa ham” (s. 86). Men han har også et lunere språkleie, særlig når han tenker på barn som leker om våren: ”Eller ogsaa var de oppe under fjeldhamrene sammen med smaalam og

<sup>98</sup> Jeg kjenner ordet ”åpe” fra uttrykk som: ”Nu må dåkker slutt å åpes med han”(gjøre narr av ham).

<sup>99</sup> Ordet ”møst” har betydningen ”feilaktig” ifølge Marcus Frederik Steen: *Ordsamling fra Carlsøe*, 1835. Som eksempel nevnes: ”de såg møst”, også ”i møst”. Uttrykket ”trør møst” er kommet i stedet for originalmanuskriptets uttrykk ”mindste feiltrinn.” Partisipp-formen til ”miste” er på Bø-dialekt ”møst”. Ellers er uttrykket ”trø i miss” vanlig med samme betydning.

killinger og kosed sig i de solvarme kroker med dukkestas og kokerasie”(s. 107).

Av kvinnene er det bare Finn-Marja som banner og får markert sin indignasjon overfor bumenn:

Jussom bumandsblodet skulde være gjævere end finneblod. - - - Tvi! De svarte øine gnistred i flammeskjæret, og det rynkede, indtørkede ansigt fortrak sig haansk (...) Slægt efter slægt hadde de hat sit i fred, til bumanden – fan brænd' ham! – kom og rante til sig jordteigene og gjorde finnen til husmandstræl i udmarken. Tvi! – Tvi! – Røverpak og fantepak. - - - (S. 100.)

Typografiske virkemidler er her tatt i bruk for å markere muntlighetstrekk. Det er tydelig at fortelleren, ved ordvalg som ”indtørkede ansigt” ikke akkurat er ute etter å skjønne skikkelsen. Det blir sagt om Finn-Marja at hun ikke er ”brevsynt” og at det hun lærte under ”massionen” er glidd henne av minne (s. 101), men hennes muntlige språk er bra, også syntaktisk, selv om det er litt amputert: ”Gal mands færa aa lægg' paa fjeld i skare og frost. – Kunn' ha vore i smadder heile store, staute glunten” (s. 102). ”Færa” er et vanlig ord i Bø-dialekten i dag i betydningen framferd, handlemåte.<sup>100</sup>

#### 4.13 To fortellekonvensjoner

Undersøkelsen av narrasjonsgrep har gitt funn som i stor grad bekrefter at det er snakk om to ulike fortellestrategier i *Krabvaag*. Det er et spenningsforhold mellom den klassiske fortellingen i etterstilt narrasjon og en mer impresjonistisk stil. Romanteksten ivaretar på den ene siden øyeblikksglimtene, de situasjonene som blir skjellsettende for hovedpersonene. På den andre siden imøtekommer teksten den lange fortellingens behov for å fylle ut livshistorier og skape en kronologisk forståelse av hendelsesforløpet. Den ene typen presentasjonsteknikk bidrar til å framheve hovedpersonene og hovedhandlingen. Dette skjer vanligvis i et kapittel gjennom initialplassering av handlingssekvenser der hovedpersonene er aktører. Den andre typen retter søkelyset mot kollektive forhold i bygda, natur og miljø, og er på den måten med på å etablere et regionalt rom i teksten.

Fortelleren ønsker å få på plass så mange opplysninger som mulig om fortidige hendelser, og rekkefølgen skal være korrekt. Leseren skal i minst mulig grad være i villrede om hva som har skjedd i de åpne tidsrommene i fortellingen. På den måten inviteres det til en fortelling med mange utfyllende analepser. De lange linjer tegnes. Inntrykket av personenes livshistorie tydeliggjøres.

Gjennomgående viser tempus-bruken i romanen at sammensatte verbaler knyttes til

<sup>100</sup> ”Galmansferd” er oppslagsord i *Bokmålsordboka*. Det forklares som ”vettløs gjerning”.

karakterdiskurs, særlig fri indirekte stil, og preteritum til fortellerdiskurs. Forskyvningen av verbets tider passer godt overens med Cohns utsagn om syntaktiske elementer i fortalt monolog: "With indirect statement, it shares not only the reference to the speaker in the third person, but also the transposition of verbal tenses, using preterite for the present in the analogous direct statement, pluperfect for the past, and conditional for future" (Cohn 1966: 104). Graden av kompleksitet i verbalbruken avspeiler romanens motsetningsfylte fortellekonvensjoner. Den gammeldagse stødige fortidsfortelling utfordres av mer kompliserte, tentative og urolige verbaluttrykk, særlig i passasjer med muntlig preg. I enkelte tekstpartier vil fortelleren bort fra den enkleste fortelleformen og prøver ut nye former, men det tar aldri lang tid før den autorale fortellerstemmen igjen overtar og bringer fortellingen tilbake i et rolig leie. Her faller særlig de naturskildrende passasjene virkningsfullt inn.

## 4.14 Tematikk

### 4.14.1 Kjærlighet

I analysen ovenfor har jeg flere ganger kommet inn på tematiske implikasjoner, slik at det som her følger, er en oppfølging og presisering av momenter jeg alt har antydnet. Romanen tematiserer romantisk-tragisk kjærlighet. Den viktigste tematiske aksene dreier seg om kjærlighet, tap og død. Jeg leser kjærlighetshistorien som romanens viktigste tema og Paulina som heltinnen. På samme måte som Lorentz (1996) ser jeg Paulina som romanens sentrum. Dette kommer av den måten Paulina, med gullkrans om håret, og Jon, den sårbare helten, er valorisert. I tillegg samsvarer og befestes korrespondansen mellom fortellernes verdikodeks og disse to personenes verdikodeks både i begynnelsen og i slutten av romanen. Slik sett er Else den personen som kommer nærmest fortellerens idealer, hun kjemper for de unges kjærlighet. De andre tematiske trådene, lekpredikantens virksomhet, mor-datter-forholdet og etnisitet må underordne seg kjærlighetstematikken.

For utviklingen av kjærlighetshistorien står narrative strategier for framstilling av bevissthetstilstander og sansning sentralt. En viktig indikator for romanens verdikompleks er den varierende avstanden mellom aural forteller og personer. Helteparet står fast ved og konsoliderer sin tro på kjærligheten som det eneste verdt å kjempe for. Slik vinner de unge over ødeleggende krefter, og kjærlighetens fane kan løftes høyt. Narrators kode blir bekreftende og bekreftet.

Kjærlighetshistorien mellom Paulina og Jon er vakkert framstilt. Riktignok ender den



tragisk, men likevel uten forringelse av den kjærlighet mellom de unge som egentlig er oppe til vurdering. I døden blir Paulina heltinnen selv om de aldri får hverandre i livet. Erkjennelse av sann kjærlighet finner sted før det er for sent.<sup>101</sup> Romanen slår et slag for ren kjærlighet. Bare følelsene er der, finnes det muligheter. Kjærlighetshistorien berører fordi den framstiller et inderlig forhold. Det er kraft i beskrivelsen av de unge, mannsskikkelsen med sin trass og vitalitet, Paulina med sin ettergivenhet og sarthet. Dette har stor gjennomslagskraft i teksten. Passasjene som skildrer de unges møter i fjøset, varmen, roen, harmonien som eksisterer i glimt, er intense og poetiske. Bruken av emotive adjektiver får fram viktige undertoner i teksten. Nærheten til kjæresteparet er påtakelig, det er ingen ironisk distanse å spore. Kjærligheten mellom Paulina og Jon er uplettet. De forstyrrende elementene er det omgivelsene som står for, i tillegg til Øra-Jons sterke temperament. Møtene mellom dem er preget av usikker kommunikasjon. Et lite feilvalgt ord kan være nok til å velte hele situasjonen. Spenningsmomentet, om de vil få hverandre, holdes ved like gjennom diverse faser.

Øra-Jons situasjon er slett ikke håpløs. Han har drømmer og han har pågangsmot. Ikke minst hans visjon om Amerika, som nevnes først som ren ønsketenkning, blir til slutt et reelt håp om en felles framtid. At Paulina dør etter at hun endelig har bestemt seg for å dra til Jon, høver godt sammen med et tragisk-romantisk konsept. Mellom åpningsbildet av Paulina, der det poengteres at hun er redd, og dødsscenen, der det også poengteres at hun er redd, ligger et år med skiftesvis håp og fortvilelse. Kvisten av blomsten kristiblodsdråpe, som hun får med seg på båren, blir et symbol på den lidelse hun har gjennomgått. Blomsten har vært nevnt tidligere i teksten, som et varsel, like før Paulina og Karen har en krangel. På samme viset varsler fugler ondt, utenfor vinduet "grov og skratted et paar kraaker" før Paulina dør (s. 135). Som pynt til den døde gir den, med sitt spill på det røde og det livgivende, en motvekt til de "udmagrede, blaahvide fingre" (s. 136). Og Paulinas siste spørsmål om å få brudekjolen på, blir gjennom blomstens navn knyttet til hennes himmelske brudgom.

Ved siden av Jons frihetsdrøm om Amerika, finnes det enda et håp i romanen. Det er barnet som fødes, og som Else skal ta seg av. Ved at Paulina ordner det slik at barnet ikke skal oppfostres hos Karen, vil det få vokse opp omgitt av mildhet og kunst i stedet for spitord og bønnebøker. Barnet har fremdeles en far som kan vise omsorg. Og Paulina har gitt liv til et nytt menneske. Da hun kjente liv i barnet for første gang, kjente hun "en hed strøm af fryd, som jog gjennem al hendes krop" (s. 110). Denne følelsen har hun ikke sviktet.

<sup>101</sup> Den danske litteraturforskeren Thomas Bredsdorff kaller en slik kjærlighetsoppfatning for *tristanisme*,

Man kan hevde at Paulina er utstyrt med en mangel, en personlighetsbrist, som begrunner avslutningen, idet hun gir etter for broder Tallaksens og morens påtrykk om å slå opp med Jon. Men skikkelsen kan også tolkes som basalt motsetningsfull, dratt mellom det skjønne og det sanne. Hennes streben etter harmoni og åndelig ro kan aldri oppfylles under påtrykk av en forkvaklet forkynnelse. Hennes lengsel etter det skjønne blir ettertrykkelig kneblet av omgivelsene. Det gjelder broder Tallaksen og hans virksomhet. Og det gjelder ikke minst hennes egen mor. Generasjonskampen mellom to kvinner i samme familie går rett og slett på livet løs. Karen er skildret på en innbitt forhatt måte. Et forsteinet og goldt mor-datter-forhold framstilles, samtidig med at sluttscenen understreker Karens manglende selverkjennelse.

Romanen problematiserer den pågående forkynnelsen Paulina utsettes for og konsekvensene av den religiøse rørelsen. Disse påvirkningene blir stående i veien for kjærlighetsforholdet mellom Paulina og Jon. Kretsingen om religion, frelse og omvendelse er ikke bare knyttet til Paulina, men også til Karen og til hele den åndelige søskenflokket i Krabvaag. Folket i Krabvaag har et sterkt religiøst behov, og emmisæren vet å utnytte det. Paulinas omvendelse er dramatisk framstilt. Tilgang til hennes tanker gir leseren mulighet til å leve med i hennes tvil og hennes kamp. Fortettingen omkring religiøs omvendelse når et høydepunkt da broder Tallaksen kneler og ber med Paulina og gir henne et langt og inderlig "brudgomskyss". Renheten i det erotisk ladede bildet Jesu brud blir ironisk satt opp mot broder Tallaksens sleske måte å forholde seg på. Både pur unge Paulina og enken Karen lengter hjertelig etter sin himmelske brudgom. Broder Tallaksens beregnede bruk av ordet "søster" når det gjelder sine frelste kvinnelige tilbedere, understreker intimiteten i denne formen for religiøst samfunn, der familiær titulering dekker over erotikk. Der kjærlighetshistorien er lyrisk i sitt anslag, er forkynnelsen tilsvarende ironisk. 2. kapittel gir et godt eksempel på dette, ved først å bygge opp til religiøs rørelse for så i neste øyeblikk å torpedere denne stemningen gjennom et komisk innslag: Paulina kneler og broder Tallaksen dekker hennes hode med sitt lommetøkle med avbildning av keiser Wilhelm. Det samme gjentar seg i episoden der Karens trang til å vitne bygger seg opp til et høydepunkt, før hun plutselig skjønner at broder Tallaksen klør seg fordi han har fått lus på seg i hennes hus. Kontrasten mellom det religiøse og det profane gir teksten tidvis et burleskt preg.

Fortelleren i *Krabvaag* trer fram som bærer av en kultur og som kjenner av en kultur. Dette kulturperspektivet ivaretas ved Bals tilnærming, der hun knytter seg til Claude

Bremonds tanker om sammenfall mellom livet slik det er "i virkeligheten" og slik det framstår i fiksjonen. Begivenhetene skjer "in accordance with some form of understanding of the world" (Bal 1997:177). Bal påpeker at man kan høre en særpreget kulturell røst i det mangfold av stemmer som kan spores i en tekst, "the structural properties of the system of interpersonal reference vary greatly according to different cultures" (Bal 1997:178). Det kulturelle aspektet er framtreddende i *Krabvaag*, og de spesifikke kulturelle trekkene forankrer romanen i det regionale.

Etnisitet er et tema som tilsvarende knyttes til hovedhandlingen gjennom Jon, men som også tematiseres gjennom bakgrunnskildringen. Den kulturelle brytningen mellom finn og bufast gis skikkelse og kontur i skildringen av Øra-Jon og hans familie. Nedverdiggelse og maktesløshet er de følelsene som dominerer hans oppvekst. At Jon klarer å vinne over den fastlåste livssituasjonen og blir stående med alle muligheter ved romanens avslutning, er rene Askeladden-løsningen for den fattige helten som vinner over de som er høyt på strå.

#### 4.14.2 Tap, død og grensetilstand

Det kommer fram flere klare tapsdimensjoner i romanen; tap av far, tap av en kjærlig mor, tap av et liv omgitt av kjærlighet og jevnaldrende venner, dødsfall på barselseng. Tap av far er mest overbevisende skildret - og virker ekte i romanens kontekst. Dette tapet er likeverdig målbåret av både Paulina og Else, som begge lever med minnet om en avdød far de kan ta fram til trøst i hverdagens strid.

Fortellingene om far viser en idealisert figur. En som alltid er rede til å trøste, gi, berge, frelse. En som forstår i alle livets situasjoner. Else lager fortellinger om alt hva Paulina har mistet. Selv lager Paulina seg erindringer, slik hun ønsker å ha dem. Om gravølet i stuen, om farens heimkomst fra markedet, om en vakker blomsterkrans som skal legges på en grav. Det er en følelsesmessige aura rundt denne far og de fortellinger som er tilegnet ham, preget av tillit og en oppfatning av ham som storslagen. Fortellingene om far er emosjonelt pregede avsnitt, gjerne med Paulina plassert i en lidende rolle: "Moren var haard og utilnærmelig, hadde neppe git hende et kjærtegn, det hun kunde mindes, og nogen veninder hadde hun ikke eiet" (s. 71-72). "Hjertehistoriene" er omkranset av patos. Ofte er moren negativt valorisert: "Og laa hun i barneaarene og vred sig i sengen under svien av morens ris og næsten ikke kunde komme til ro, klaged hun hele kviden til den døde, som for hende var levende og nær. Og tigged ham om at ta hende til sig fra moren -." (S. 73.) Kontrasten mellom den harde mor og den kjærlige, men for evig tapte far, poengteres i *Krabvaag*.

Metadiegetiske narrativer bidrar til å tydeliggjøre den tematiske kretsen om tap av en kjærlig far. Den grunnleggende opplevelsen av tap formuleres gjentatte ganger, av Paulina og av Else. Ikke minst elsker Paulina minnet om faren som kom fra marked med kakemenn "og hun fik det rub og stub. Slig hadde ingen uden faren lagt med hende" (s. 72). Dette oppsummerer et tematisk felt i romanen: uforbeholden kjærlighet som ikke oppfylles, trygghetslengsel og savn som aldri kan stettes, et svik fra den av foreldrene som står igjen.

Flere av litteraturhistorikerne har knyttet selvbiografiske aspekter til Regine Normanns tidlige romaner. I *Krabvaag* kan den tematiske framhevingen av tapet av en elsket far tolkes som et selvbiografisk aspekt. Regine Normann mistet sin far 4 år gammel, et tap som for hennes vedkommende også ble til tapet av en mor å vokse opp sammen med. Mikkel Normann, Regines far, døde ikke på havet, som Paulinas far, men av en magesykdom.<sup>102</sup> Regine ble bortsatt til slektninger utenfor heimbygda, og kom aldri mer til å bo sammen med sin mor.<sup>103</sup> Flere av Regine Normanns nedskrevne erindringer om barndommen i voksen alder sentrerer om den trygge og sterke far hun ikke fikk leve opp sammen med. Særlig er historien om far som kom fra marked, et minne som den voksne Regine Normann hegner om.<sup>104</sup> At savnet av en kjærlig far målbæres av både Paulina og Else, begge de positivt valoriserte skikkelsene, gjør denne tapsdimensjonen markant i fiksjonen. Inderlighet og nærhet i romanens fortellinger om den kjærlige far gjør at de virker overbevisende. I fiksjonsuniverset virker beretningene om far som balsam i barsk virkelighet, fordi de bringer inn omsorg, foreldrekjærlighet, varme og trøst – helt grunnleggende behov for et barn. I romanens kontekst blir det plausibelt når Paulina forteller at hun i vanskelige stunder maner fram bildet av sin far og får trøst og hjelp fra ham.

På samme måte som en rekke av romanens metadiegetiske narrativer, fokuserer beretningene om far på gjenforening og grenseland, forholdet mellom det dennesidige og det hinsidige. Fortellingene er for Paulinas vedkommende motivert av savn, situasjoner da hun føler seg ensom, nedfor, trakassert, hjelpeløs. Lengsel etter den kjødelige far går i ett med lengsel etter den religiøse far og søkes oppfylt i religiøs hengivenhet. For Paulina er det innbegrepet av Far som hjelper, frelser, kjærlig omsorg, trøster og støtte som framkaller

<sup>102</sup> Mikkel Normann døde 30.10.1871, opplysning i registreringsprotokoll for Vinje og Malnes lensmannsdistrikt, registreringsforretning gården Maarsund, skiftedokumenter Lofoten og Vesterålen sorenskriverarkiv, Statsarkivet i Trondheim, pk. 17 (1873), legg nr. 22. Informant: Kristofa Berntzen, født 1917, samtale 16.09.1994.

<sup>103</sup> Skoleprotokoll Bredvig kreds 1875-1877, Trondenes kommunearkiv, Harstad kommunearkiv, folketelling 1875 for Trondenes, Statsarkivet i Tromsø, Willumsen 1977:31-34.

<sup>104</sup> Nanna With (red.): *Illustrert biografisk leksikon over kjendte norske mænd og kvinder*, (1920), Regine Normann: "Minder fra Barneaarene, Kirkefærd", Urd, julenummer 1915.

tanken på den virkelige far. Hun ønsker en himmelsk far og jordisk far som kan hjelpe henne i vanskelige situasjoner og valg, i kontrast til den skånselsløse mor som denger og slår, er ufølsom og uforstående. Gjennom de innlagte fortellingene om far setter det seg gjennom et sårt rop i teksten. Når far ikke kan være til stede i jordisk skikkelse, så kan han framkalles likevel, som en god ånd. Sammenligner vi uttrykksmåten i den trykte utgaven av *Krabvaag* og originalmanuskriptets håndskrevne utgave, viser det seg at den opprinnelige nedtegnelsen er enda sterkere i uttrykksformen enn den trykte: "Men nu, mens hun sad der alene og snorken fra den sovende mor trængte op gennem loftslugen fra stuen, nu var han hos hende; men det smelted sammen med hvad hun følte for den himmelske far og blev til en sød tryghed ved at være hos dem begge."<sup>105</sup>

Romanens avslutning tematiserer traumet barsel-død. Dødsleiescenen virker ikke troverdig, særlig på grunn av at formuleringene nærmer seg det triviallitterære. Den inderlige, lyriske tonen som har fulgt framstillingen av Paulina, er borte. I stedet vektlegges den merkelige forklaringen med teppet som skal bære smitte av barselfeber og Karens forsøk på å rettferdiggjøre sine handlinger. Etter min mening er fiksjonens behandling av Paulinas andre omvendelse, hennes barsel og død, ikke overbevisende skildret.<sup>106</sup>

#### 4.14.3 Livsløpsdimensjonen

Det er mye elendighetsbeskrivelse i *Krabvaag*. Nettopp derfor trer lyspunktene klart fram, eksempelvis den levende dansefesten, der atmosfæren dirrer av rytme og sanselighet. Teksten framhever i glimt livsdrift og dødsdrift som kontrasterende elementer. Kjærlighet og håp mot hat og fortvilelse. Paulinas død i motsetning til spebarnets liv. Sosialt knugende *Krabvaag* i motsetning til Amerika-visjonen. I dette fiksjonsuniverset betegner fortellingen den håpefulle dimensjonen. Fortellingene på krambua til Iversen. Fortellingene som Paulinas far og Elses far og alle de andre som får sine liv fortalt og gjenskapt i ord. Fortellinger mellom mann og mann, mellom gudmor og guddatter. I en trøstesløs virkelighet kommer fortellingene inn som livspust man ikke kan slokke. Her ligger det kreative og eksplosive, her ligger velsignelsen.

Romanen bruker ikke bare brokker av personers livsløp til å fylle ut deres individuelle historie. Den tematiserer også livsløpet i seg selv. Romanens personer ser sitt eget livsløp og sin skjebne i lys av fortidige generasjoners skjebner - en livshorisont mot andre

<sup>105</sup> Originalmanuskript til *Krabvaag*, boks R1, Regine Normanns privatarkiv, UBTØ.

<sup>106</sup> Det er interessant at originalmanuskriptets formuleringer er blitt strammet inn i forhold til den trykte utgaven. Håndskrevet originalmanus inneholder en sterkere utbygd dødsleiescene, mer dialekt, mer skjellsord og hyppig bruk av uttrykk som "blåhvit", "mager" og "likblek".

livshorisonter. Mot en slik bakgrunn blir Paulinas død enda et blad i livets bok, hennes nyfødte sønn den som skal høre fortellingen om sin mor fortalt med varme av fostermor Else. Enhver er plassert inn i et mye større løp, en større sammenheng enn det ens eget livsløp representerer. Brytningene mellom de ulike livsløpsfortellingene gir kontinuitet og styrke. Slekter har vært før og nye slekter kommer. Det er i møte med andres livsløp personene vokser og ser tydelig. I livshistoriene øyner vi håp og overlevelsessevne. Øra-Jon trosser alt det determinerte i livet. Else dikter vers, og mannen er kunstner i å lage kors, Paulina blir overbevist om kjærligheten til Jon. Livsløpsdimensjonen innebærer at personene en etter en ser sine liv relatert til meningsoppbyggende sammenhenger. Det å vende perspektivet mot livshistorien innebærer å rette blikket mot et meningsbærende hele, samle biter og tråder til et kontinuum, dekke over åpne gap, legge mening inn i det uforståelige. Det ligger en dypt optimistisk tanke i dette. Romanens konsentrasjon om å bygge ut livshistorier viser en forståelsesform av tilværelsen der ting henger sammen; liv har et forløp, hendelser har en logikk. Da faller også dødssalmene på plass.

## Kapittel 5: "Bortsat" (1906)

Fortellingen "Bortsat" er tittelfortellingen i samlingen *Bortsat*, som kom ut året etter Normanns debutroman. "Bortsat" er med sine 105 sider den lengste fortellingen i samlingen, som inneholder to korte fortellinger i tillegg.<sup>1</sup>

### 5.1 Handlingsreferat

"Bortsat" er en fortelling om Helga på åtte år som blir bortsatt til sin faster Martha Marja på Gansaas for en periode på trekvart år, fra sommer det ene året til påske neste år. Helgas opplevelser i løpet av denne tiden utgjør fortellingens handlingsforløp. Helga er et barn som går sine egne veier, hun stikker seg bort på fjellet når hun vil være alene, og hun stifter bekjentskap med både gammel og ung i nabolaget, blant annet blir hun kamerat med nabogutten Teodor og utvikler et nært vennskap til en voksen mann, eventyrfortelleren Bertil. Viktige begivenheter i livet hennes, fra første skoledagens lykke til uhellet da hun knuser den kjæreste dukken sin, skjer dette året. Samkvemmet med fostermoren går imidlertid ikke så bra. Helga er stridig og i opposisjon, noe som resulterer i skjenn og juling. Helga vantrives på Gansaas, og fortellingen slutter med at hennes far kommer og henter henne heim igjen.

### 5.2 Resepsjon og litteraturhistorisk plassering

Anmeldelsene av *Bortsat* kobler seg ofte til den løfterike debuten året før, og de fleste mener den nye boka viser at forfatteren fremdeles tegner seg som løfterik. Også denne gang er Nærup anmelder i *Verdens Gang*: "Det er Folkelivsbilder, som staar paa Høide med de beste i vor Literatur" (Nærup 1906). Han omtaler skildringen av Helga som "et trist og gribende Livsbillede", et stykke barnepsykologi. Nærup gir Normann kreditt for språket:

Ja, jeg vedstaar dristig, at naar man undtager Jens Tvedt og Løland, skriver ingen av vore Maalforfattere et saa ægte og overbevisende Norsk som det, vi møder i disse Skildringer. Denne Prosa har det store Fortrin, at den helt igjennem er levende, det skrevne Ord er kun lidet forskjelligt fra det talte, og sandelig faar hun ikke sine stærke og knudrede Dialektord saa sikkert og harmonisk anbragt i Teksten, at hun ogsaa paa dette Punkt kan lære Maalstræverne et og andet. (Nærup 1906.)

<sup>1</sup> "Heimgaave-kua" på 10 sider og "Kjærlighedsroden" på 14 sider.

At Normann på denne måten allerede etter sin andre bok settes opp ved siden av veletablerte forfatterkolleger, befester utsagnet fra Kinck etter Normanns debutroman om at dette er en forfatter som myndig har seilt inn i samtids litteraturen. De navnene hun sammenlignes med, leder dessuten tanken inn på forfattere med regional tilknytning. På samme måten som i kritikken av *Krabvaag*, framhever mange aviser fortellingenes realisme preg. Morgenposten skriver: "Samme sterke, folkelige Stilkunst, men lige ubønhørlig realistisk i Skildringen af Livet i de smaa fattige Stuer med Ungeskrig og Juling og Helvedsfrygt og gamle Postiller".<sup>2</sup> Men kritikken dette året legger i større grad enn året før vekt på det eksotiske nord. Morgenbladets anmelder D.K., Dagny Kristensen, skriver at Normann kan skildre livet nordpå med "Kraft og Stemning". Hun hevder at det som er fengslende ved fortellingen "Bortsat", mer enn skildringen av Helga, er "selve Milieuet, den ensomme Natur, det fattigslige Liv, den mørke Religjøsitet og Overtroen – ofte af den uhyggeligste Art." (Kristensen 1906.) Og her er vi ved et interessevekkende moment i kritikken av *Bortsat*, oppmerksomheten som rettes mot folketroen i nord. Landsbladets anmelder, signaturen Madr., mener at boka går for langt i sin framstilling av den nordnorske fortellekunsten:

Heller ikke denne Gang er det noget Storverk, Forf. byder paa. Det er Smaaskisser fra Livet dernord, hvor alting er anderledes. Men som før er hendes Fremstilling baaret af en sund og ufordærvet Naturlighed, som er ganske fremmed for Skaberi, ja, som en enkelt Gang synes en saa ligefrem, at man kunde ønsket den noget mere fintfølende. Ganske vist! Skal man skildre al den Overtro og Raahed, som man kan støde paa deroppe, saa faar man ikke være ræd fordi Soten er svart, men den Historie om Jos og Bertels Fiske er mere egnet for en Distriktslæges Medicinalberetning end for en skjønliterær Bog, som hvemsomhelst kan faa Tag i.<sup>3</sup>

I tillegg til at denne meldingen er storslagen dokumentasjon på hva slags fordommer enkelte kritikere enda i 1906 legger for dagen om landsdelen i nord, er utsagnet karakteristisk for kritikkens vektlegging av det mystiske i "Bortsat". Særlig østlandsavisene lar det skinne gjennom at alt det som måtte finnes av overtro og elendighet knytter seg til "deroppe i nord" og at menneskene der såvisst kan tenkes på drive med både det ene og det andre. Norsk Familiejournal nevner "Folkets Eiendommeligheder der nord"<sup>4</sup>. Drammens Blad skriver: "Alle de raa og overtroiske Opfatninger, som endnu findes i vore nordlige Landsdele, er frygtløst og træffende

<sup>2</sup> Morgenposten, 13.12.1906, usignert.

<sup>3</sup> Landsbladet, 29.11.1906, signatur Madr.

<sup>4</sup> Norsk Familiejournal, 9.12.1906, usignert.



skildret, og den stilistiske Kraft kan næsten sammenlignes med Amalie Skrams.”<sup>5</sup> Smaalenenes Amtstidende er ikke så nøye med geografisk stedfesting, så lenge det dreier seg om noe nordpå. Melderer vil ha det til at fortellingen ”Bortsat” er ”et naturtro Billede af Fiskerbefolkningen i Tromsø Stift med dens mangeartede Forestillinger.”<sup>6</sup> Summa summarum – Normann har med sine innlagte brokker av tradisjonsstoff nøret opp under mangehånde forestillinger om nordlendingen. Men at slike merkelige oppfatninger om det nordnorske finnes, fører heldigvis ikke til at Normann lar være å bruke stoffet senere.

Lenger vest i landet er kritikerne fortsatt positive. Stavanger Aftenblad slår fast at forfatteren representerer ”en ny literær kraft, og at det er grunn til å vente seg ”noget betydeligt”. Anmeldelsen, signert av S. N.(Sven Nilssen), er en av de få som nevner en av de korte fortellingene i *Bortsat*, ”Heimgaavekua”, som etter anmelderens mening gir et ”billede af fattigdommen, som i enhver henseende kan stilles ved siden af Jonas Lies ”Slagter-Tobias” og Amalie Skrams ”Madam Høyers lejefolk”.<sup>7</sup>

Den konservative avisen Bergens Aftenblad gir kreditt for kunstnerisk modenhet i Normanns framstilling av ”Dagliglivets Foreteelser i de smaa Forhold”. Men anmelderen retter et kritisk blikk mot Normanns språk og uttrykker trolig allmenn folkemålsmotstand når han skriver: ”Derimod synes der nok at være flere Bebreidelser at rette mod hendes sproglige Udskeielser. De synes at danne et omhyggelig indsamlet Udvalg af alle de mer eller mindre steile og affekterte Sprogformer, der kjendetegner forfattere som Hans E. Kinck og tildels Jakob B. Bull.”<sup>8</sup> Bergens Tidende, Venstre-avis, har en annen oppfatning av språket. Anmelderen der poengterer at teksten har det samme ”prægtige uslidte konsentrerede Sprog” som debutromanen. Videre vektlegges fortellerens blikk for det ”fængslende, halvt ukultiverede Milieu”<sup>9</sup>.

I Trøndelag er det godord å hente. Trondhjems Adresseavis gir denne attesten:

Den kraftige, robuste Realisme, som gjennomstrømmer Regine Normanns Bøger, er det en Fornøielse at stifte Bekjendtskab med. Hun er endvidere i Besiddelse af en betydelig malende Evne, og hendes Sprog er friskt og farverigt (...) Midnatssolens Egne har i de sidste Aar fostret flere kraftige Talenter, f. eks. Haukland og Aikio.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Drammens Blad, 10.12.1906, usignert.

<sup>6</sup> Smaalenenes Amtstidende, 29.11.1906, usignert.

<sup>7</sup> Stavanger Aftenblad, 1.12.1906, signatur S.N.

<sup>8</sup> Bergens Aftenblad, 1.12.1906, signatur §§.

<sup>9</sup> Bergens Tidende, 10.12.1906, usignert.

<sup>10</sup> Trondhjems Adresseavis, 26.11.1906, usignert.

Nordpå er de begeistret. En usignert anmeldelse i Tromsø Stiftstidende detroniserer prompte den regjerende nordlandsdikteren: "Har Jonas Lie tidligere været anset som Nordlands egen Digter, maa han nok nu se Regine Normann paa sin Plads."

Anmeldelsen framhever fortellerens treffsikkerhet og øye for det "som er eiendommeligt for Nordland". Språket roses også, det er snakk om "Nordlændingernes eget Sprog, som er ypperlig truffet". Anmelderen ser det slik at Normann nå har "fastslaaet Beviset om sit store Talent". Nordlandsposten fastslår, med henvisning til debutromanen, at Nordland har fått en forfatter som det står respekt av, og at *Bortsat* stadfester inntrykket: "I et uaffekterert Sprog af utpræget nynorsk Klang giver hun os en Del Billeder fra Folkelivet oppe i Lofotraktene."<sup>11</sup> Regine Normann er nok en takknemlig leser av kritikken. Etersom det særlig er avisene nordpå som kan skrive under på at Normanns framstilling av det regionale er korrekt, enten det dreier seg om språk eller innhold, må meldinger av denne typen være som manna fra himmelen for en forfatter nordfra som sitter i hovedstaden og skriver.

Totalt sett er kritikernes behandling av *Bortsat* beroligende. Men litt mer tilbakeholdende kritikker enn året før kan man også spore, blant annet pekes det på at temaet som tas opp, det bortsatte barn, er noe forslitt, og det slås frampå om at man ønsker seg et større arbeide fra Normanns side.

Litteraturhistoriene omtaler gjerne *Bortsat* sammen med *Stængt* (1908). Elster vektlegger det foreldreløse barnet og "den 'kristelige' opdragelse det blir utsatt for, som nærmest arter sig som en uavbrutt sjelelig tortur" (Elster 1934:69). Han omtaler de tre første Normanns bøker sammen når han premierer virkelighetsiakttakelsen og den strenge realistiske stilen. Han framholder at den medlidende holdningen er "behersket og tilbaketrengt av kunstneriske hensyn." (Ibid.) Winsnes er ikke helt enig i dette. Han setter *Bortsat* og *Stængt* kunstnerisk noen hakk under *Krabvaag* på grunn av en mindre vellykket folkelivsskildring og en mindre objektiv holdning fra fortellerens side til det stoffet som framstilles.<sup>12</sup> Den destruktive kristendomsutlegningen i *Bortsat* vektlegges. Det samme gjør Per Thomas Andersen (2001), som i tillegg – og parallelt med Winsnes – peker på tematisering av religiøst

<sup>11</sup> Nordlandsposten, 19.12.1906, usignert.

<sup>12</sup> A.H. Winsnes i *Norges Litteratur fra februarrevolutionen til verdenskrigen* (1937:519), bind V av Bull, Paasche og Winsnes: *Norsk Litteraturhistorie* (1923-1955).

hykleri. Beyer og Beyer framhever det selvbiografiske aspektet ved de samme to bøkene. Per Amdam utlegger *Bortsat* og *Stængt* som selvbiografisk terapeutisk skriving, for "Bortsat"s vedkommende en reaksjon mot den kristelige oppdragelsen, som blir "hjerteløs og psykologisk".<sup>13</sup> Dahl (1984) mener tendensen i *Bortsat* er kristendommens undertrykkende virkning i oppdragelsessammenheng, noe han ser som en tematisk videreføring av *Krabvaag*. Disse litteraturhistoriene samler seg altså om det selvbiografiske aspektet og den meget uheldige virkningen en misforstått forkynnelse har på barn og kvinner.

### 5.3 Innfallsvinkel til analysen

Min analyse vil utforske noen utvalgte narrative aspekter ved fortellingen, nemlig rekkefølge, fokalisering og stemme, nærmere bestemt forholdet mellom fortellerstemme og personstemme. Jeg ønsker særlig å undersøke på hvilken måte aural fortellerinstans er nærværende i persondiskursen, det vil si at jeg vil gå inn på grader av distanse mellom fortelleren i teksten og personene. Genette understreker i sin Proust-analyse fortellerinstansens konstante nærvær slik: "The narrator is present as source, guarantor, and organizer of the narrative, as analyst and commentator, as stylist and particularly – as we well know – as producer of "metaphors" (Genette 1980:167). Flere narratologer poengterer og underbygger i anvendt analyse hva Genette omtaler som et "intense" fortellernærvær<sup>14</sup>, blant annet Jakob Lothe i artikkelen "Hardy's Authorial Narrative Method in *Tess of the D'Urbervilles*"<sup>15</sup>. Med begrepet "authorial narrative method" forstår Lothe en "all-embracing" teknikk, der aural forteller kommer til syne gjennom ulike "accents"; ord, kommentarer, modulasjoner, påvirkning på indirekte og direkte diskurs. Men ikke bare det. Aural forteller trer også fram i teksten gjennom tilrettelegging, håndtering, arrangering og styring av narrativets elementer, og får slik en vital rolle i den funksjonen og det strukturelle spillet elementene inngår i. Den funksjonen enkeltsekvenser har i forhold til hele narrativet blir også en effekt som kommer inn under "authorial narrative method", og autors rolle blir følgelig omfattende og sentral for hele narrasjonen. Jeg vil argumentere for at en tilsvarende aural narrativ metode er anvendt i "Bortsat". I

<sup>13</sup> Amdam i Edvard Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie* (1995:356).

<sup>14</sup> Genette sier fortellernærværet hos Proust "is constant, and so intense as to be complementary contrary to, the "Flaubertian" rule" (Genette 1980:167).

<sup>15</sup> Lothes artikkel er trykt i Hawthorn (red.): *The Nineteenth-Century British Novel* (1986:157-170).

Normanns tekst har vi en markant og sterk fortellerinstans, som er gjennomgripende til stede i teksten, også i passasjer der distansen til personene er forventet å være stor, eksempelvis i direkte diskurs og fri indirekte diskurs. Dette får tematiske implikasjoner, noe jeg vil forsøke å vise i analysen. Jeg tolker fortellingen som en tematisk kretsing om et bortsatt barns tap av foreldre, der barnets savn av familie og lengsel etter gjenforening står sentralt. I tilknytning til en slik tolkning vil slutten spille en vesentlig rolle. Spørsmålet er om den gode slutt realiseres og harmoni gjenopprettes. Min diskusjon av fortellingens slutt vil i hovedsak bero på den distansen jeg mener kommer til syne mellom aural forteller og personstemme.

Dessuten vil jeg i analysen ta opp spørsmålet hvorvidt normativ refleksjon er integrert i aural diskurs eller setter seg gjennom som en egen påviselig norm i teksten, i retning av Wayne C. Booths begrep "the implied author" eller Dorrit Cohns begrep "the second author". Wayne Booth hevder i *The Rhetoric of Fiction* (1961) at når forfatteren skriver, skaper han en underforstått (implied) versjon av seg selv: "Whether we call this implied author an 'official scribe', or adopt the term recently revived by Kathleen Tillitson – the author's 'second self' – it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects" (Booth 1961:70f). I Cohns analyse av Thomas Manns *Death in Venice* i *Signposts of Fictionality* (1999) er "the second author" et sentralt begrep. Cohn tar utgangspunkt i en uttalelse av Thomas Mann fra 1923, der han påpeker en indirekthet (indirectness) som skiller en romans forteller fra dens forfatter: "This indirectness (...) is most slyly effective when it veils itself in directness: when the author interposes between himself and his reader 'the voice of the second, interpolated author' (Cohn 1999:132)<sup>16</sup>. Cohn retter søkelyset mot forholdet mellom forteller og hovedperson "as it emerges from the language he employs in telling the story (...) His personality stands out most clearly at those textual moments when he departs furthest from straightforward narration, when he moves from the mimetic, storytelling level to the nonmimetic level of ideology and evaluation." (Cohn 1999:132-133, min utheving.) Booths og Cohns begreper synes innholdsmessig å ligge nær hverandre, men Cohn har i større grad enn Booth blikket rettet mot språklige indikatorer i sin analyse. Lothe påpeker i drøftingen av narrativ distanse i *Fiksjon og film* at distanse i holdning mellom forteller og personer/hendinger er den mest komplekse formen for distanse, "ikkje berre fordi den

<sup>16</sup> Sitatet fra Mann er hentet fra *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, X:631-632, Frankfurt am Main 1960, Cohns oversettelse.

heng saman med dei ulike innsiktsnivåa til forteljaren og personane i teksten, men også fordi distanseomgrepet her fungerer meir metaforisk og er nærare relatert til tolking. Med 'holdning' forstår vi innsiktsnivået, vurderingane og verdiane til forteljaren". (Lothe 1994: 48.) I sin analyse av Hardys roman *Tess* argumenterer Lothe tilsvarende for at aural refleksjon er integrert i den aural fortellerstemmen, og at refleksjonen av den grunn ikke trer fram som en egen diskurs i teksten. Dette innebærer at for Lothe dekkjer den aural fortellerinstans et mer omfattende register enn eksempelvis Cohns "second author", som fortrinnsvis kommer gjennom i teksten gjennom sin normative røst. I en kommentar til Dorothy van Ghents analyse av samme roman<sup>17</sup>, formulerer Lothe sitt syn slik:

As I regard the authorial reflections as an integral, if sometimes awkwardly explicit, part of this narrative [*Tess*], it follows that my approach dissents from one of Van Ghent's main points: I do not consider the authorial commentary as belonging to 'another order of discourse' in the novel. (Lothe 1986:157.)

Lothes argumentasjon for aural refleksjon som en "integral" del av narrativet gjør det nødvendig å se litt nærmere på Lothes definisjon av "authorial", som han bruker både i forbindelsen "authorial narrative method" og "authorial commentary":

To say that the narrative method of *Tess* is 'authorial' is to imply that the narrator does not participate in the action of the novel and does not refer to himself by the use of 'I': his ontological status is different from that of a personal narrator. (Lothe 1986:159.)

Med referanse til Stanzel påpeker Lothe det tradisjonelle skillet i litteraturvitenskapelig teori mellom aural og personal forteller: "Everything which is told in the I-form is somehow of existential relevance to the personal narrator."<sup>18</sup> Imidlertid illustrerer, sier Lothe, Hardy's aural narrator de teoretiske komplikasjonene forbundet med et basalt skille mellom aural og personal narrativ. Selv om en allvitende forteller, som hos Hardy, står utenfor fortellingen, så er fortelleren "paradoxically and problematically involved in the lives of the characters he presents" (Lothe 1986:159). Et av Lothes poenger er at aural innblanding har en eksistensiell dimensjon som et stykke på vei kan forklare "inconsistencies and contradictions" knyttet til aural posisjon og funksjon i *Tess*. Jeg slutter meg til Lothes synspunkter når det gjelder problematiseringen av et basalt skille mellom aural og personal narrator. Fortellerens muligheter til å farge beretningen er utallige, selv om han ikke deltar i handlingen eller omtaler seg selv som "jeg", noe blant annet

<sup>17</sup> Dorothy van Ghent: *The English Novel: Form and Function* [1953], New York 1961.

analysen av *Krabvaag* har vist. Når det gjelder "Bortsat", er mitt utgangspunkt at den autorale fortellers inngripen og funksjon er avgjørende for tekstens intensjon og verdisystem, og følgelig for den tematikk som fortellingen bærer fram.

Det er flere grunner til at jeg ønsker å fokusere på visse aspekter implisert i "den autorale narrative metode" i analysen av "Bortsat". Den viktigste grunnen er min interesse for den normanske fortellerinstans generelt. Den autorale fortellerstemmen i "Bortsat" er markant og fast, og med det symptomatisk for Normanns fortellemåte. En analyse av rekkefølge, ekstern fokalisering og stemme vil være et skritt i retning av å belyse Normanns fortelleteknikk, på hva slags måte aural forteller framtrer som tekstlig størrelse ut fra de valgte aspektene. Dernest ønsker jeg å se på hvilke elementer i fortellingens konstitusjonen av aural fortellerstemme det er som bærer fram refleksjonen. Aural forteller gir uttrykk for nyanserte evaluerende holdninger. Hva er det i narrasjonsgrepene som kan bidra til å belyse fortellingens normative diskurs? Sist, men ikke minst, er jeg interessert i å se på hva slags tematiske konsekvenser disse narrative funksjonene gir: Hvordan påvirker fortellerens fokalisering og distanse fortellingens tematiske kretsing? Hva er det for en kunnskap – og moral – fortellingen framhever som positiv og god? Hva slags innholdsdimensjon i teksten styrkes gjennom fortellerens refleksjon?

#### 5.4 Aural forteller og rekkefølge

Handlingsreferatet ovenfor er meget enkelt og gir oss kun hovedpunktene i handlingen, som viser en enkel, litt sentimental fortelling med lykkelig utgang. Når fortellingen viser seg å berøre et tematisk felt langt ut over den skisserte handlingen, er det fordi fortellerens inngripen i selve fiksjonsuniverset gjennom presentasjon av stoffet tilfører den sekvensielle rekkefølgen av handlingselementer noe vesentlig på innholdssiden. Lothe knytter denne forskjellen til distinksjonen mellom "story" og "plot", og han poengterer i sin analyse "to what extent the difference between story and plot of *Tess* is dependent upon the diverse functions of the novels's authorial narrator" (Lothe 1986:158).<sup>19</sup> Jeg velger å forfølge en Genette-inspirert lesning, der "plot"-begrepet ikke vektlegges, men der forholdet mellom rekkefølgen av begivenheter på historieaksen kontra fortellingsaksen likevel viser det samme, nemlig

<sup>18</sup> Stanzel: *Theorie des Erzählens* [1979:132], Lothes oversettelse til engelsk.

<sup>19</sup> Lothe lener seg på Brooks plot-definisjon i *Reading for the Plot*, "the dynamic shaping force of the narrative discourse" (Brooks 1984:13).

autoral fortellers inngripen gjennom den måten han arrangerer og kombinerer handlingselementene på fortellingsaksen på. Denne arrangementen viser hvilke hendelser som vektlegges, og som av den grunn får tematisk signifikans.

Fortellingen varer fra en sommer til påsken året etter. Den er delt inn i 10 bolker, som jeg kaller kapitler. Fortellingen beveger seg via episodiske nedslag jevnt over den høsten og vinterhalvåret Helga er på Gansaas. De fleste kapitlene beretter om enkelthendelser som da Helga rømmer opp på fjellet, den første skoledagen, selskapet på Gansaas da Helga får straff og turen til posthuset da Helga og kameraten Teodor henter Amerika-brev. Som omkransende avsnitt finner vi naturskildringer og beskrivelser av miljøet i bygda.

Historiens "nå"-plan utvides betraktelig gjennom anakronier. Kronologiske hendelser på historieaksen omkastes til en viss grad på fortellingsaksen. Dette gjelder særlig de punkter der livshistoriebrokker flettes inn i det fortalte; eksterne analepser med innslag fra Martha Marjas livsløp og fra Bertels og Jos livsløp, opplysninger om Martha Marjas avdøde mann, Helgas tanker om heimlassen. Dessuten er farens opplysninger om årsakene til at Helga blir bortsatt, fortalt analeptisk, det utfyller Helgas og fostermorens perspektiv. De innlagte hendelsene interfererer med hovedhandlingen og utvider leserens kunnskap om flere av aktørene. Gjennom delegert personstemme til Bertel får vi en spøkelseshistorie lagt inn i hovedhandlingen, der en del av hans livshistorie ligger, nemlig forklaringen på hva som er årsaken til trebeinet hans. Dette gjør at kapitlet skiller seg ut når det gjelder hastighet. I Helgas stemme er det lagt inn både analepser og prolepser. Prolepsene inneholder hennes tankeslott om hva hun skal gjøre for å hjelpe faren og hva som skal skje i Utah når hun blir mormon. Anakroniene løfter for Helgas vedkommende fram hennes savn og hennes måte å håndtere savnet på gjennom framtidsvyer. Hun idylliserer og lengter. For hovedpersonen underbygger fortellerens håndtering av rekkefølge det som er hovedtematikken i fortellingen, ved at forhold rundt Helga belyses. For de andre personene bidrar omkastning av elementer på de to aksene til å knytte lange livslinjer til personportretter, og på den måten opprettholde det fortellingspreget som tilligger den lange, gammeldagse episke fortelling. Analepsene tjener narrasjonsmessig til å motvirke de øyeblikksborende psykologiske passasjene i fri indirekte diskurs, der vi i utflytende glimt dveler ved en psyke. Ved å forlate den rent kronologiske fortellingsformen bidrar fortelleren i særlig grad til å løfte fram betydningsfulle hendelser i Helgas erfaringsverden. Men presentasjonsrekkefølgen av

hendelser framhever også nyanser ved fasterskikkelsen, særlig at hun har hatt et hårdt og slitsomt liv og at hun har gjort så godt hun har kunnet i sin livssituasjon.

Av metadiegetiske narrativer finner vi eventyret "Jomfru Rosening paa Santavajasø", Helgas fortelling fra bibelhistorien som hun memorerer første dag på skolen, og introduksjon av et ufullført eventyr. I første tilfelle tilhører fortellerstemmen Bertel, i de to siste tilfellene er det Helga som er forteller. Helgas bibelhistoriefortelling må regnes som et pseudo-dokumentarisk innslag. Den er et referat fra en andaktsbok, og får innenfor fortellingens rammer en forsterkende effekt på den strenge religiøsitet som Martha Marja står for. Av den grunn øker dette elementet vår forståelse for Helga. At hun under fortellingsakten krydrer historien med barnets fantasi og får alle i klasserommet til å lytte, underbygger den kvaliteten ved Helga som kommer fram flere steder, at hun er en usedvanlig dyktig og medrivende forteller som vet å legge stoffet til rette overfor tilhørerne.

Eventyrteksten om Jomfru Rosening er ledig utformet - holdt opp mot konvensjonens krav. Bertels eventyrfortellerstemme avviker fra hans sagnfortellerstemme, noe som viser hans kompetanse innenfor de ulike sjangrene. Parallellen til virkelighetens muntlige forteller tydeliggjøres. Fortellesituasjonen påvirker framføringen av eventyret. Bertel forteller eventyret for å trøste Helga etter at hun har fått juling og har gjemt seg bort. Hennes tanker har lett for å gå andre veier, så Bertel bruker eventyret til å fange henne inn og holde hennes oppmerksomhet borte fra det som skjer med de andre ungene i selskapet: "Han stagget hende, fanget hende ind med eventyret" (s. 58). Eventyrets evne til å avlede og trøste får betydning innenfor hovedfortellingen ved at oppmerksomheten trekkes mot eventyrets velgjørende funksjon i møte med barn, ikke minst på grunn av barnets viten om det midlertidig nifse og den lykkelige slutt. Følgelig trer eventyret inn som et terapeutisk virkemiddel fordi det kan fengsle og trøste et barn, og det å legge inn en eventyrtekst på denne måten røper en barnepsykologisk og didaktisk innsikt hos fortelleren. Den fysiske tryggheten i fortellesituasjonen er understreket, der Helga gradvis "skubbet sig nærmere Bertel" (s. 66). Korte innsmett av replikkvekslinger mellom Bertel og Helga stykker opp eventyret, men ikke så mye at den pågående samtalen ødelegger eventyrteksten.

Det innlagte eventyret påvirker hastigheten i 6. kapittel. Dessuten får eventyrteksten vekt i den lange fortellingen ved at den okkuperer 13 sider av totalt 105. Den skriver seg inn i Normanns eventyrdiskurs ved at det benyttes uttrykk som



brukes i andre av hennes eventyrtekster. Eksempelvis finner vi noen av uttrykkene igjen i "Jan matros", der vi også hører om en gutt som settes ut på havet i båt. Noen av uttrykkene som er brukt i "Bortsat", for eksempel "og der fandtes hverken aarer eller seil" (s. 56) og at gutten "ba sin sjæl gud i vold" (s. 56) ligner sterkt på formuleringer i "Jan matros". Sammenligner vi eventyrteksten slik den er gjengitt i "Bortsat" med den endelige skriftlige utformingen i *Eventyr* (1925) og i samleutgaven *Ringelihorn* (1977), ser vi at en rekke dialektale ord og uttrykk er tatt bort i den siste utformingen, blant annet "bisn og heppels" (s. 57), "jibben og kaut" (s. 65) og "aspektret" (s. 61). Dette fører til at såvel det nordnorske preget som muntlighetspreget er sterkest i eventyret slik det er gjengitt i "Bortsat". Den innlagte eventyrteksten lever sitt eget liv, med fullt utbygd variasjon i narrative grep. "Bortsat" peker i enda større grad enn *Krabvaag* fram mot slutten av Regine Normanns forfatterskap, ved at hele tre eventyr er nevnt med nøyaktig den samme tittel som de får 20 år senere; "Guldbergslottet i Nordvesthavet", "Jomfru Rosenving på Santavajasø" og "Jan Matros".<sup>20</sup>

## 5.5 Distanse mellom fortellerstemme og personstemme

Det kommer fram en distanse i innsiktsnivå og vurdering mellom aural fortellerstemme og personstemme som får betydning for den idealiserte farsskikkelsens troverdighet. En motsigelse i fortellingens framstilling av Helgas bortsetting og farens bestemmelse om å hente henne heim, kan indikere at den idealiserte farsskikkelsen i første rekke er Helgas konstruksjon. Dermed berøres et av fortellingens viktigste tematiske anliggender, nemlig barnets tro på og tillit til den kjærlige far og familiens gjenforening. Fortellingens positive utgang berøres også, i og med at det er farsskikkelsen som står som garantist for at Helgas savn og lengsel skal oppfylles. Slik framstilles det at fasteren Martha Marja går med på å ta til seg Helga:

Og derfor hadde hun af sit inderste hjerte høit og dyrt forsvoret at opale flere, da *hendes egen bror* kom og ba hende *vakkert* ta til sig ældste datteren hans, om ikke mere end det ene aaret. – Barneflokket *øgtes* – gudbedre – og jentungen var overlav *vilter og mangfoldig* i paahittene og *lystret snart sagt hverken ham eller den kleinslige moren*. Desforuden var det blet *knapt om maden*, fra den tid *ulykken væltet sig over ham*, og den uassurerte jægten drev iland og forliste hjemme i fjæren. (S. 3-4, mine uthevinger.)

<sup>20</sup> Disse tre eventyrene ble publisert i samlingene *Eventyr* (1925) og *Nye eventyr* (1926).

Selv om det er Martha Marjas fri indirekte tanke og far til Helgas stemme i fri indirekte diskurs vi hører, er det tydelig at innsikten til fortelleren slår seg gjennom og forminsker distansen mellom fortellerstemme og personstemme. Autorial forteller fargelegger framstillingen av Martha Marjas tanker ved at ord som betegner familietilknytning og den måten broren spurte på, tillegges vekt. At det var hennes egen bror og at han spurte så pent, fikk Martha Marja til å gi etter for forespørselen. Fortelleren formidler, gjennom Martha Marjas eget utsagn, et inntrykk av at hun ser på seg selv som snill og velvillig når hun nå tar på seg å oppdra nok et fosterbarn, selv om hun hadde avsluttet den gesjeften.

Argumentene far til Helga fører i marken for å sette bort sin datter, er delvis av økonomisk karakter; mange barn og båtforlis, delvis av disiplinær karakter. Jenta er vanskelig å mestre for foreldrene. Det er ingen ting som tyder på at faren har betenkeligheter av følelsesmessig karakter med å sette barnet bort. Helga omtales som jentungen, og hennes mening er ikke vektlagt. I stedet er han selv i sentrum for bekymringene og trenger avlastning. Det er altså en relativt kjølig vurderende far vi hører her, ikke en far som ser det som smertefullt å være borte fra sitt barn. Farens karaktertrekk er ikke overbevisende positivt framstilt.

Det siterte avsnittet ovenfor forekommer i teksten etter at leseren har fått presentert Martha Marjas tanker om sin oppdragervirksomhet, nemlig at ingen skulle si om henne "at hun la haandbladet imellem, naar det gjaldt å plukke arvesynden ud af det naturlige menneske" (s. 3). Denne innsikten, som leseren deler med Martha Marja, men som far til Helga muligens ikke deler, gjør at vi allerede på dette tidspunktet er skeptiske til prosjektet og aner at utfallet ikke blir så bra. Og hvis det er slik at far til Helga har hørt om de strenge oppdragelsesmetoder søsteren bruker, noe som uttrykket "den kleinslige moren" kan tyde på, er hans beslutning om å sette bort Helga enda mer betenkelig. Fortelleren formidler tidlig i fortellingen en innsikt som går på at fasteren er en strengt religiøst preget oppdrager, som tar til seg brordatteren for å støtte broren, og at far til Helga lar det at foreldrene kommer til kort i grensesetting for barnet og økonomiske årsaker veie tungt når han velger å sende fra seg datteren sin.

Det som kommer fram senere, i en replikk fra Martha Marja til Helga, underbygger at Helgas foreldre var enige i fasterens oppdragelsesmetoder. Martha Marja sier, mens hun juler Helga: "Faren la nok ikke dølgemaal paa noget, maatte hun tro. Baade han og moren hadde med graatendes taarer bedt Martha Marja, som den

gangen var god at ta til – ikke spare riset, om *det* kunde hjelpe paa hende”. (S. 11, forfatterens utheving.) Kommentaren får Helga til å føle på svik for første gang – og på sin sterke trass: ”Papa og mama hadde bedt fasteren slaa, hadde sladret om hende og *lagt ondt for hende*. – *Det sved* verre end al risingen. Men ingen skulde *faa den glæden* at høre hende ynke sig. Før kunde de dræbe hende”. (S. 12, mine uthevninger.) Vi ser fortellerens formuleringer smitte Helgas tanker fordi noen uttrykk er adskillig mer voksne enn man kan forvente av en 8-åring og fordi hele resonnementet om ord som svir, er for abstrakt til at et barn står for det. Episoden viser at aural innblanding influerer på vår forståelse av Helga ved at den lille jenta blir gjort mer voksen og reflektert enn det er grunn til å forvente aldersmessig. Helga er nesten som en voksen person i språkdrakten, samtidig som hun får ris på fasterens fang og blir håndtert som et barn ellers. Effekten av en slik framstilling av Helga som føler seg sviktet og urettmessig får juling, får fram at oppholdet på Gansaa er utålelig for Helga, og at den gode slutten er etterlengtet. Det samme underbygges av den kjedsomheten Helga opplever når fasteren leser søndagsprekenen, som hun omtaler som en ”lang-prækendes postil” (s. 19). Igjen hører vi valører av voksent språk i Helgas diskurs, noe som kan tolkes som en innblanding av aural forteller i personstemmen.

Den tiden Helga bor hos fasteren, er der ingen kommunikasjon mellom barn og foreldre, av naturlige årsaker, nemlig lange avstander. Det er først da farende folk kan bringe bud, at foreldrene til Helga får beskjed: ”Martha Marja nyttet leiligheden og fik sendt bud og hilsen med til Arnt Johan, broren, at de fik komme og hente Helga, som aatte hende; fasteren raadde ikke med hende længer ” (s. 97). Det drøyer ikke lenge før Helga blir hentet:

Bertel var den, som bar frem budet, og før Martha Marja vidste ordet af, kom broren med baadskyds *sættende* over fjorden efter datteren. Vilde ikke stanse til middag engang, endda maten nærepaa var færdig. – Kunde ikke for skydskarene, *undskyldte han sig* – som om der ikke var mad for dem med. – Hun maatte ellers ha *mangfoldig tak* og *undskylde bryderiet* og uleiligheden, han hadde skaffet hende, la han *strængt* til og knyttet stortørklæet om jenten.

Og bylten, Martha Marja i al hast hadde pakket ihop, aabnet han og *plukket ud hver traaden*, *Helga hadde bekommet af hendes haand*, og la det efter sig paa stolen, da han *gik med ungen*. (S. 97-98, mine uthevninger.)

Igjen er det Martha Marjas tanker og Arnt Johans stemme i fri indirekte diskurs vi deler. Både Arnt Johans handlinger og hans stemme vitner om en annen holdning til datteren nå enn da han sendte henne fra seg. Det er en fornærmet far som henter datteren og ikke vil stanse lenger enn høyst nødvendig hos Martha Marja. Hans takk

er ironisk, ”mangfoldig tak”, han snakker ”strængt” til sin søster og vil ikke ha klesgaver med heim. Det er en besluttosomhet og hurtighet i farens handlingssett som vi tidligere ikke har fått beskrevet, og som er nærliggende å tolke som en følelsmessig reaksjon, han kom ”sættende”, ville ”ikke stanse”, plukket ut ”hver traaden” av klesbylten som var gave fra fasteren og ”gik med ungen”. Den måten aural forteller her intervenserer i delegert personstemme, bygger opp under inntrykket av at fortellerens innsikt i Helgas far og vurdering av ham er annerledes her enn i begynnelsen av fortellingen. Noe skurrer i den samlede framstillingen av faren. Det verdisettet faren formidler på slutten, er i overensstemmelse med fortellerens verdisett; foreldre skal reagere med å beskytte sine barn på en kjærlig måte. Og verdiene som faren forfekter her, er også i tråd med den sympatien for Helga som fortelleren på ulike måter har bygd opp i løpet av fortellingens midtfase. For mellom disse to situasjonene ligger Helgas opphold hos fasteren.

Vinterhalvåret har rommet vanskelige episoder for Helga såvel som for fasteren, situasjoner der Helga har fått hard medfart. Likevel blir hentescenen noe bardus og umotivert i teksten. Der gis ingen signaler om at fasteren har gitt opp Helga, før vi hører hun sender bud til foreldrene. Denne inkonsistensen i framstillingen av faren utdypes enda sterkere i den måten Helga gjengir farens henting på:

- Det hævde just slig, at paa tur til tørkepladsen med klipfisklast, blev han liggende veirfast for modbør i udværet, og saa hadde han *svippet hjemom* og der faat høre Martha Marjas bud og hilsen og *mere til, Bertel ikke la dølgemaal paa*. Og *paa staaende flækken* hadde han *tat karene med* og seilet over fjorden *efter hende*. (S. 103, mine uthevinger.)

Det er altså tilfeldigheter som gjør at faren får vite om Helgas ulykkelige opphold så hurtig. Men straks han er orientert, handler han resolutt. Dette er en framstilling der Helga, som beretter dette, føler seg ivaretatt av den sterke, handlekraftige og beslutningsdyktige far, som umiddelbart tar karene med. Bildet korresponderer med det bildet av faren og mannskapet Helga ser på vei heim igjen over fjorden. Scenen der faren styrer båten, mens hun selv ligger varmt og godt inntullet i tepper, beskyttet fra vind og sjødrev, er et bilde på trygghet og tillit og maskulin styrke:

*Under armen til faren* skimtet hun midtrumsmanden og halskaren foran *det spilte, brunbarkede seil*. De hadde skindluer trukket nedover ørene og mørkaktig skjegmusk paa hagen; hun kjendte ingen af dem. Faren hadde sagt hende, det var jægtekarer fra Tindsjækten, han nu førte" (s. 102-103, mine uthevinger).

Det er gjennom Helgas blikk vi ser, men også her farger aural fortellerinstans den interne fokaliseringen. Der legges inn uttrykk som ikke er for en 8-åring å beherske. Bildet av den idealiserte far blir ikke bare uttrykk for Helgas forestilling, men også for fortellerens forestilling. Som skaper av metafor legger fortelleren inn en dimensjon som hever enkeltbildet til et mer abstrakt plan. Det "spilte, brunbarkede seil" sammen med de trauste, sterke sjøfolkene blir et bilde på kraft og mestring. Vinden fører båten, men mennene har full kontroll. Og selv ligger Helga så nær sin far at hun kan se de andre i en åpning under armen hans, mens han er den som har styringen. Det metaforiske uttrykket muliggjør også en tolkning av hele sekvensen som en drøm, en ønskedrøm Helga har, der alle hennes behov blir oppfylt. Scenen er som konstruert til å fylle alt savn og all lengsel Helga har demmet opp den tiden hun har vært borte.

Denne framstillingen av faren korresponderer med det bildet Helga gir av faren og av heimen den tiden hun bor hos fasteren. Det er gjennom Helga det idealiserte og glansfylte bildet framstår. Og i dette bildet er det far som ruver mye mer enn mor. Det er "papa" som har gitt henne den kjæreste dukken hun eier. Det er "papa" som har mistet jekten Lykkens Prøve, og som må få eggedram for å kvikne til. Sentrum i Helgas tilværelse er "papa". Men også i disse beskrivelsene kan man merke fortellerens poetiske kolorering, slik at uttrykksmåten framstår som for voksen for en 8-åring. Det ser vi blant annet av hennes beskrivelse av heimen, da hun sitter i funderinger oppe på fjellet. For Helga har det stor betydning at hun det året hun er bortsatt, kan leve på et konstruert bilde av sin far, og et barndomshjem preget av harmoni og trygghet. For hun savner kjærlighet og kjærtegn. På Gansaas er det nok en gang en mann som kommer inn og gir Helga omsorg, ikke en kvinne. Bertel er den voksenpersonen som føler mest medynk med Helga, og en sjelden gang viser han det, som her, da han finner den rømte jenta i kjelleren:

Hun trængte ikke frygte skrømt, naar hun ikke gjorde ilt, *trøstet* han og *strøg* hende over haaret, og haandfladens ru, flisede hud *lugget* lindt haarstraaene.

Det var *første kjærtegn*, hun hadde faat, fra det at hun *skiltes med faren*, og det ga som varm rislen inderst i brystet. (S. 52, mine uthevinger.)

Og da hun bekjenner til Bertel at hun har stjålet godsaker, skjenner han ikke, men formaner henne "stilt". Og Helga synes "han var den snildeste i hele, vide verden, som ikke skjendte og ikke gik fra hende" (s. 52). En passasje som denne har stor

betydning som narrativ motivasjon og forklaring av Helgas situasjon. Ikke minst bidrar den autorale poengtering av trøst og kjærtegn i den eksternt fokaliserende beskrivelsen av Bertel til å forsterke Helgas sansing av kjærtegn og gi hennes opplevelse tematisk relevans. Selv om aural fortellers kunnskap er noe begrenset av personstemmene vi hører, bidrar fortellers beskrivelse av Bertel og innlagte metafor til å intensivere sekvensen. I tillegg er plasseringen av denne episoden i konteksten, som en oase av omsorg og eventyr da Helga har rømt og gjemt seg i kjelleren, egnet til å løfte den fram i narrativet.

## 5.6 Aural forteller og eksternt fokalisering

Eksternt fokalisering er et av de virkemidlene fortelleren har til rådighet for å få fram spesielle trekk ved personer, og et viktig grep i narrasjon preget av aural narrativ metode. I denne fortellingen kommer sympati og antipati tydelig fram gjennom de beskrivelsene som er spredt jevnt utover i teksten. Dette påvirker vår oppfatning av hovedpersonen og de viktigste bipersonene, og forklarer Helgas sterke lengsel bort fra Gansaa. Ofte utnytter fortelleren en kontrasterende teknikk i kontekstuell plassering av enkelte episoder for enda tydeligere å få fram det negative ved en person, for eksempel er beskrivelsen av Martha Marja, der hun kommer lurende for å jule Helga i 2. kapittel, plassert mellom Helgas harmoniske erindringsbilde av heimlassen først i kapitlet og en naturskildring avslutningsvis i kapitlet. Slik skildres fasteren da hun kommer over den uforvarende Helga: "*Lurende, med sammenpresset mund og en nybrukket einklunge under forklædet sneg fasteren sig langsmed bjørkesnaret*" (s. 10). Setningen introduserer en sterk episode, der Helga etter å ha fått juling, får vite at foreldrene hadde gått med på at fasteren kunne bruke ris. I selve skildringen av julingen legger fortelleren ikke noe imellom for å få fram medynk med Helga:

Og før Helga kunde sanse sig til modværge, laa hun over fasterens knæ, med skjørtene om hodet, og *einklongen suste slag i slag ned paa den bare krop*. Den sparket og krøkte sig under slagene: "Slep!" vrælte hun. "Slep! æ vil heim! - - Mama, papa, gud! Slep mæg! - Slep mæg!" (S. 10-11, mine uthevinger.)

Det utvendige perspektivet i beskrivelsen av Helga, slagene som faller og kroppens bevegelser, gjør episoden meget effektiv som narrasjon betraktet. Sterkt virker også scenen der Helga blir bedt om å kysse klongen, og i stedet spytter:

'Tvi!'  
 'Gu'forlate mi synd, spøtta du paa riset! Æg ska mykne dæg, ska du kjend'!  
 Martha Marja *trev* ungen, som lydløst *sparket imod* og *værget* for sig med hænderne  
 (...) Slagene faldt. De *kvasse barnaalder stak sig ind i huden*, og *blodet tørt i smaa blærer* (...)  
 Martha Marja holdt op.  
 Helga reiste sig. Øinene var blanke og lo af trods.  
 'Vil du kysse!' – Eneren *rispet næsten læberne*.  
 'Tvi!'  
 'E dævelen skinbarlig fart i dæg, at du kan staa aa trodse mæg saa?' *kvingraat*  
 fasteren og rusket hende i haaret. 'Vil du kyss paa riset, sei æg!' *tagg hun næsten*.  
 'Tvi!'  
 Fasteren *stønnet* og *slap* klongen. (S. 11-12, mine uthevinger.)

Fortellerens forståelse og sympati er utvetydig på Helgas side. Fortelleren får fram en markert kontrast mellom den fysiske vergeløse situasjon Helga er i og hennes mentale styrke, som til slutt knekker fasteren. Emotive verbaler får fram motstand som blir slått ned; ”trev”, ”sparket imod”, ”værget”. Nøyaktige bilder av barnålene og blodblærene uttrykker smerte. Bruken av ”næsten” får fram at einerklongen er truende nær Helgas lepper, blodfulle kroppsdeler med tynn hud, følsomme og sårbare. De er laget for å kysse mykt og varmt, ikke spisse nåler. Slik blir ordsammensetningen virkningsfull for å betegne fasterens overmakt. Men Helga viser fortsatt motstand, og det gjør at hele situasjonen snur seg. Når fasteren neste gang nesten tigger Helga om å kysse riset, er hun på vikende front og holder på å gi seg. Like etter gir hun da også opp kampen. Situasjonsbeskrivelsen er symptomatisk for forholdet mellom Helga og fasteren. Overgrep og juling avler kun aggresjon, og Helga er den overlegne. Episoden er sentral i fortellingen, for såvidt som det er første gangen vi hører om overgrep mot Helga. Helgas reaksjon viser voldsom trass utløst av maktbruk. Beskrivelsen står i kontrast til den medfølende og lengtende jenta vi møter i kapitlets innledning.

Flere negative beskrivelser finnes av Martha Marja, selv om ingen er så sterke som scenen ovenfor. Det høres trøstesløst ut når fasteren om søndagene leser fra andaktsboka i timevis og ordene ”møl” og ”møl” til Helga sovnet i 3. kapittel. Flere narrasjonsgrep understreker dette. Det stillestående kommer fram gjennom beskrivende pause, man formelig kjenner det på seg hvordan det er når fasteren leser og leser. I tillegg til formidlingen av atmosfæren i rommet disse langtrukne søndagstimene, bidrar synsinntrykkene av veggdetaljer til å sementere en uutholdelig stemning:

Men hændte det, at prækenen blev altfor drug - en sytten atten sider og mere til - mens fluene surret om rømmekollen, som var stillet frem på dragkisten, og klokken slog for halvtime og heltime og halvtime igjen, og der ingen verdens ting var at udgranske ved skilderierne af korsfæstelsen og nadverden, og fastermandens ramme hang lige skakt, og draaben ved fasterens næsetip slap og blev ny - *saa dubbet Helga og sovnet, dér hun sad.* ( S. 16, min utheving.)

Dette sitatet viser hvordan fortelleren ved bruk av intern fokalisering disker opp med en masse detaljer før den sansende person nevnes, men blikket for detaljer kjenner vi igjen som tilhørende fortellingens hovedperson. Iterativ bruk av "blev" får fram at dette er ingen engangsforeteelse: "Faamælt blev samkvemmet mellem fasteren og brordatteren" (s. 14). Repeterende bruk av nærskyldte uttrykk får fram det triste både i ørk og helg, "hardt og langt blev ørkedagenes slit" (s. 14), "var ørkedagssliten slut" (s. 15) hentet fasteren postillen fram. Kapitlets siste setning forsterker inntrykket av alt det kjedelige ytterligere: "Hardt og langt var ørkedagenes slit, lang og seig var helligdagenes fred" (s. 17). Og fasteren viser ingen nåde under bedarlaget<sup>21</sup>, da en lykkelig Helga klarer å rive de andre ungene med seg i en regle om å tirre månen. Dette tolkes av de voksne som gudsbespottelse, og Helga blir straffet av fasteren: "Hun smældte tøvta en under øret. Det kunde hun ha, utinget hun var. - - Indestængt skulde hun være resten av kvælden (...) Hun *dirret av sinne* og laaste døren; men Helga *flirte* efter hende." (S. 48.) Gjennom situasjonsbeskrivelse og ordvalg får auctoral forteller fram Helgas mestringsteknikk når det gjelder de vanskeligheter hun kommer ut for, nemlig spott og trass.

Dette negativt tegnede bildet av Martha Marja gjennomføres nesten i fortellingen, men med noen få unntak. Det ene er da dukken blir knust, og Helga kommer heim om kvelden etter å vært på rømmen hele dagen: "Der faldt fasteren en tung sten fra hjertet ved det syn, og *næsten mildt* sa hun: 'Kor i guds namn blir de a dæ, bân? - Her e mjølka, ta aa êt.'" (S. 28, min utheving.) Martha Marja har vært redd for at Helga kan ha gjort ulykke på seg, og at hun skal bli lagt til last for det av ondetroende folk. Slik kan man si at det er sitt eget omdømme Martha Marja er redd for, og ikke omsorg for Helga som får henne til å snakke mildt. Men det er også indikasjoner på at fasteren denne kvelder forstår - og uttrykker - hva som er viktig for barnet: "Kanske blev det *raad til ny dukke*, hvis fasteren nogen tid kom paa de kanter, slikt var at faa kjøbt, *trøstet hun lavmælt*" (s. 28, mine uthevinger). Det er ikke rart at dette er den eneste situasjonen at Helga, fordi hun blir møtt med noe annet enn skjenn,

<sup>21</sup> Et lag der folk er bedt sammen til en sosial sammenkomst.



føler skam over at hun har gjort noe galt: "Hun dukket sig, blodrød i ansigtet, og skeen skalv mellem tænderne paa hende, saa melken dryppet paa kjolebrystet" (s. 28).

Også innledningskapitlet og avslutningskapitlet gir momenter til et noe formildende syn på Martha Marja. I innledningskapitlet innrømmer hun at det er vanskeligere å være streng mot Helga enn mot de andre fosterbarna hun har hatt og gir til kjenne sitt syn på oppdragelse etter skriftens ord: "Det *han* hadde betrodd hende, fik hun ta vare paa ifølge hans bud og befaling og ikke hildres i svaged for skyldskabet" (s. 5, forfatterens utheving). Avslutningskapitlets noe mer formildende beskrivelse av en trøtt og giktbrudden gammel dame, viser også at hun har en viss omsorg for Helga, der hun sitter igjen med kjolene hun har sydd til Helga og "silketørklæet, hun hadde gitt barnet, fordi hun var flink for præsten overhøringsdagen" (s. 98). Martha Marja føler at hun høster utakk for velgjort gjerning. Autorial forteller bidrar til å moderere bildet av Martha Marja både gjennom situasjonsbeskrivelse og gjennom skildring av en kvinne som har hatt en møysommelig arbeidsdag og som synes synd på seg selv: "Hun foldet de knoklede, arbeidsslidte fingre og sad og rugget og mumlet hen for sig, og ansigtets haarde, stivnede træk løsnet og dirret i inderlig medfølelse" (s. 101). Den gjennomgående negative skildringen av fasteren nyanseres ved innslag som gir oss en mulighet til å bli kjent med og forstå denne kvinnen og hennes måte å forsøke å være omsorgsfull på. Hennes måte å forstå skriftens ord på får konsekvenser for hennes forhold til Helga. Det er nærliggende å tenke på avslutningen i *Krabvaag*, der nettopp en av de mest usympatiske skikkelsene, nemlig mor Karen, gjennom å få tillagt seg stemme, får lov til å komme fram med sin menneskelige svakhet og sine tanker på en slik måte at vi som lesere får litt mindre distanse til henne og en sjanse til å forstå hennes handlingsmønster. I "Bortsat" fører denne dvelingen ved tankene til Martha Marja til tilsvarende menneskeligjøring. Det fører også til en form for forståelse av at hennes oppdragelsesmetoder slett ikke var så uvanlige til den tid å være, og at hun selv ikke var i stand til å overskue hva som hadde gått galt når det gjaldt oppdragelsen av brordatteren.

Motsetningen til skildringen av Martha Marja er den positive persontegningen av Helga. Måten fortellingens elementer er flettet inn i hverandre på gjennom de narrative strategiene, har betydning for denne portretteringen. For det første framheves hun som hovedperson, hun er oftest på scenen. Vi får innsikt i hennes tanker og sansninger. Men også ytre beskrivelse og referat har betydning. Over

halvparten av teksten er viet hendelser som har hatt avgjørende virkning på Helga; smertelige, spennende eller lykkelige. Fortellingen poengterer opplevelser som blir stående som sterke for Helga. Den episodiske framstillingmåten og den sterkt vekslende hastigheten samler den tekstlige oppmerksomhet omkring skjellsettende opplevelser i Helgas samlede erfaringer dette året: dukken som blir knust, langtekkelige husandakter, forsmedelig og urimelig avstraffelse, trøst gjennom eventyrfortelling, første skoledag, samtalen med Teodor om å bli mormon. Oppsummerende og dvelende passasjer veksler. Mens fortellingen stundom haster av gårde med syvmilsskritt og feier over tiår på tiår av livshistorikk, vider den seg tilsvarende ut og dveler ved sterke opplevelser. Spenningsoppbygging eksemplifiseres godt i episoden da dukken blir knust. Først tenker Helga på dukken, så bestemmer hun seg for å hente den, så lister hun seg mot kottet der dukken er gjemt, så finner hun dukken og så er uhellet ute og dukken blir knust. Denne gradvise bevegelsen fram mot et mål er et vanlig grep hos Normann, enten det som her dreier seg om å hente et konkret objekt eller å reise mot et mål eller å zoome seg visuelt inn mot et mål.

Helga blir i nesten outrert grad framstilt som fantasirik, klok, modig og trassig. Autoral forteller bidrar, gjennom situasjoner som beskrives og fokaliseringsgrep, til å framstille et ekstraordinært begavet barn, både med hensyn til fantasirikdom og boklig lærdom. Fortelleren har en meget velvillig innstilling til Helga. Hun er klok i overkant av det troverdige, for eksempel da hun setter skolemesteren på plass med en referanse til Luthers kirke og festpostille, ”og en rød strime flaret over panden hans” (s. 78). Hun er flink til å fortelle, i middagsøkten på skolen ”stimet alle ungerne om Helga og ba hende fortælle mere” (s. 79). Hun er ei fantasirik jente, med eventyret present i sinnet: ”Paa torvkanten ved kværndammen sad Helga og plasket med benene og kastet vedpinner i vandet og saa dem seile trægt, *ta pludselig fart og stupe udfor*. Verdens ende var dér, men under fossen laa draken paa lur efter kristen mands kjød og gjemte guld og sølv og rigdom i berget under sig”. (S. 18, min utheving.) Overgangen mellom den virkelige verden og eventyrets verden skjer like hurtig hos Helga som vedpinnens seilas, der den plutselig farer utfor stryket. Fortelleren bruker bildet av vedpinnen som en overgang til å bringe narrativet over til Helgas stemme. Fantasiens verden ligger parat for henne, og hun har alltid dramatiske tolkninger rede. Når hun leker med skjellene sine, må hun passe smålammene for ”ræv og især for ørn, som hun tit mente sig at se i himmelblaaet” (s. 20, min utheving). Sammenligningen er fortellers, men overskrider grensen til intern fokalisering ved å komme med et

utsagn om hva Helga mente å se. De samme hurtige skiftninger mellom alvor og eventyr kommer fram i det synet Helga har før hun sovner på heimturen, der ekstern fokalisateur trekker opp et naturens eventyromriss før vi får følge Helgas blikk:

Hun smilte og stirret op mod himlen. Blaasvarte skyer trak sammen og stængte for solen – den bodde langt, langt bagenfor og bare *tittet frem i guld og glans gjennom gløttene*. Deroppe var Zion og jerusalemstemplet med gud og Bringham Jom. – Og tæt bortenfor, bag en anden gløtt, var det røde Guldbergslottet i Nordvesthavet, dér prinsen ventet. (S. 104, min utheving.)

For Helgas blikk er veien kort fra religiøse spørsmål til eventyrets frirom.

Tekstpassasjen over avslutter en lang tankerekke Helga har; vi får dele hennes betenkelighet med å forlate Gansaas akkurat når mormonprækaren er i farvannet og vi får dele hennes tanker om hvem som er den riktige gud. Med jumpet over i eventyret er Helga kvitt de tunge tankene, og hun kan sovne fredelig.

Bertel også positivt skildret, følsom eventyrforteller som alle vil høre på, men også den som utfordrer det farlige og blir angstridd. Han er en kunstner og en raring:

Hadde han en stund tilovers, tog han helst felen og gnaalte vise og slaatt lange vinterkvælden. Men ikke før tinet tælen, og græsstraæet spratt, saa strøk han borti haugen og satte sig indved bergvæggen til at snakke og le og smaatralle, som var han i grust lag, endda broren ikke kunde se skygge af liv om ham. Men høre kunde han, og vidste ligesaa godt som Bertel, at jevnsides deres egen baadstø, var de underjordiske med baad og brug. (S. 32-33.)

Bertel etableres i teksten som en følsom person, en som kan se og høre mer enn de fleste. Det er ikke rart at det blir han som støtter og viser omtanke for Helga den tiden hun er hos fasteren. Han er også den som kan forstå Helgas temperament og fantasi. Han vet hvordan han skal holde på hennes oppmerksomhet når det er nødvendig: "Han stagget hende, fanget hende ind med eventyret" (s. 58). Det dulgte ved Bertel blir mer enn antydnet i episoden der Helga er i Kvanskjælviken for å kjøpe middagskokning, og Bertel egner line. Senteringen om agnet spiller opp til Bertels hemmelighet og viser Helgas grøssende fryd stilt overfor noe skummelt: "Et gløtt av sol fra overskydd himmel streifet *akkaragnet*, som laa *nyskaaret* paa tøndebunden" (s. 30, min utheving). Etter den milde åpningen strammer teksten seg til. Helga

stakk bortpaa *de bevrende agn*. 'E det *mandkjøtt*?' sa hun uvis, det hadde de pleiet skræmme hende med som liden (...) Men da hun saa *akkarkjødet mellem fingrene paa ham, hvergang han krøgte ind paa anglen*, grøsset det i hende, og hun sa indsmigrende: "Sei det du, Bertel, e det sandt, det e *mandkjøtt*?" (...) Bertel kastet saavidt øinene efter dem, idet han tog en klype af

*det nyskaarne agnet og stirret nøie paa det. Ikke under, jentungen næsten trodde det fjaaset. For just slig saa det ud, dævelskabet, den natten - - - akkurat ja. - - (S. 30-31, mine uthevinger.)*

Helga og Bertel møtes i fascinasjonen for spøkelseshistorier. Begge stirrer de på agnet, men Bertel har en grunn til å føle noe spesielt ved synet av nyskåret agn. Introduksjonen til en ny fortelling er gitt, en spøkelsesfortelling der Bertel er aktør.

Eksemplene ovenfor viser at ekstern fokalisering bidrar til å kolorere personer og situasjoner. Narrasjonsgrepet er vesentlig og virkningsfullt i en autoralt preget fortellestil som Regine Normanns. I "Bortsat" får fokaliseringsteknikkene betydning for å vise figurkonstellasjonene og for å utdype den enkelte persons egenskaper. Tematisk underbygges Helgas posisjon som utsatt og ille medfaren den tiden hun bor hos fasteren gjennom det eksterne perspektivet, samtidig med at Helgas særegenhet og motstand understrekes. Helgas stahet skildres så ettertrykkelig at det går an for leseren å forstå at hun er ei drøy "tugge" å hanskas med for fasteren. Helgaskikkelsens voksenhet modereres noe ved at hennes barnlige impulsivitet og evne til å leve seg inn i nået understrekes, blant annet hennes begeistring for mormonerne. Men hennes klokskap og refleksjonsnivå er noe usannsynlig alderen tatt i betraktning, det er som om fortelleren vil idealisere denne jenta litt i overkant av det troverdige, og leseren får en mistanke om at dette er kan hende for mye av det gode. Slik bidrar ekstern fokalisering ad omveier til et rimelig nyansert perspektiv på Helga og de andre aktørene, selv om sympatien klart ligger hos den unge heltinnen.

## 5.7 Tradisjonsstoff

### 5.7.1 Regionalt tekstrom - kontekstuell funksjon

Glettes forståelse av begrepet regionalt tekstrom høver godt med den måten Normanns forteller bruker tradisjonsstoff på. Ved å legge inn ulike typer regionale tekster knyttes fortellingene til Nordland. Samtidig skriver de seg inn i et regionalt tekstrom som helst eksisterer som muntlig overleverte tradisjonstekster. Det er et originalt litterært grep Normann foretar i forhold det som tidligere er skrevet av skjønnlitteratur om og i Nordland. Normanns spesielle bidrag er at hun benytter tradisjonsstoffet i en skjønnlitterær kontekst, og derigjennom får en mulighet til å utnytte det traderte materialet til noe mer enn enkeltstående fortellinger i kortformat. Det får en funksjon i møte med omkringliggende tekstmasse, og en spesiell effekt

oppnås. McHale sier i sin artikkel "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts"<sup>22</sup>: "A functionalism would not organize taxonomies, but would explain teleologies; it would not define what, abstractly, sentences *are*, but rather would give an account of what sentences *do*, what, in particular contexts, they are *there for*". (McHale 1983: 44, forfatterens uthevninger.) Han framhever en definisjon av litteratur "not in terms of some universal property of 'the literary', but rather in terms of the functions texts may serve in different historically determined situations" (McHale 1983:44). Det er når man ser Normanns bruk av tradert materiale både i lys av hele teksten, og i lys av et regionalt tekstrom, at det tematiske såvel som det regionale i Regine Normanns tekster kommer til sin rett.

Bruken av tradisjonsstoff orkestrerer mentaliteten, miljøet og det vibrerende folkelivet som gjør "Bortsat" til mer enn en fortelling om et bortsatt barn. Tradisjonsstoffet viser fortellinger som lever blant folk, samtidig som det beriker og nyanserer framstillingen av Helga ved at stoffet holdes fram som en besnærende del av Gansaasoppholdet for henne. Fortelleteknikkens utvidende preg dreier oppmerksomheten mot mentalitetshistoriske forhold, et kulturaspekt Mieke Bal (1997) trekker inn i narratologisk tekstlesning gjennom sin semiotiske betoning. Der Genette blir stående i en strengt tekstimmanent posisjon, inkluderer Bal i sin utlegning en analyse der homologi mellom den virkelige verden og den litterært framstilte verden får komme til sin rett.<sup>23</sup> I "Bortsat" kommer et kulturhistorisk aspekt fram særlig gjennom iterasjon. Dette aspektet fanger opp særegne trekk ved nordlandsk tenkesett og levevis, og bidrar til at fortellingen skriver seg inn i et nordnorsk regionalt tekstrom. Blant annet sier Helga at faren leser om å tvinge fram djevelen til ærendssvenn i "Pætterboka" – med referanse til Petter Dass. Interessant er det da at i Breivika, der Regine Normann var bortsatt som barn, var "Petterdikt" et vanlig uttrykk for spøkelseshistorier og fortellinger om skrømt.<sup>24</sup> Man kan følgelig si at fortellingen "Bortsat" både går i dialog med en eksisterende muntlig lokal diskurs og at den skriver seg inn i et regionalt tekstrom som rommer tradert materiale i regional utforming. Forfatteren Normann inkluderer i sin fortelling et levende

<sup>22</sup> McHale sier, med klar adresse til Banfield, at han går inn for den funksjonalistiske retningen innenfor strukturalismen, en retning han særlig knytter til Sternberg og det narratologiske fagmiljøet i Tel Aviv.

<sup>23</sup> Jfr. Bal 1997:176-178.

<sup>24</sup> Informant: Signe Kildal, samtale 26.08.1994.

tradisjonsbegrep som hun har hørt i sin barndom og feller slik sitt eget livs erfaringer inn i fortellingens drakt.

### 5.7.2 Tematisk relevans

Et særpreg ved Normanns fortellemåte er inkorporering av tradisjonsstoff i en lang fortelling. Tradisjonsstoffet legges inn som bolker eller kapitler på diegetisk nivå, noen ganger som fortellinger på metadiegetisk nivå. Tekstbrokkene med tradert materiale underbygger ulike tematiske aspekter fordi de virker i relasjon til større tekstpartier. I "Bortsat" får bolkene med tradisjonsstoff tematisk betydning når man undersøker hva slags funksjon de får i møte med omliggende tekstelementer og med henblikk på hele fortellingen. Sagnfortellerens stemme kommer fram i spøkelsesfortellingen som Bertel er med i. Folkelivsskildreren kommer fram i deskriptive kulturbilder; introduksjonen til 7. kapittel om utbor<sup>25</sup> og introduksjonen til 8. kapittel om kyndelsmesse og kvinnelivet i bygda etter at mannfolkene er reist på Lofotfiske. Innlagt temporalitet i disse sekvensene skiller dem fra naturskildringer, det er ikke snakk om rent beskrivende pauser. De skiller seg også fra vanlig referat gjennom iterativ framstillingsform, de fanger opp det årvisse eller dagvisse. Ikke minst den myndigheten som preger fortellerstemmen i disse partiene, gjør at de får stor vekt. Ut fra min vinkling i denne analysen, der vekten ligger på aural forteller, er det naturlig å se innlagt tradisjonsstoff som bevisst plasserte elementer i fortellingen, og følgelig som et særpreg ved Normanns fortellekunst.

Kulturbildet først i 7. kapittel, om utbor og navnedåpen som frigjør, lager høstlig og litt nifs klangbunn for beskrivelse av en defensiv Helga, som er "lydig og spak mod fasteren og tirret hende nødig, for det hevnet sig altid med, at hun skikket hende ærend i bælgmørke" (s. 69-70). For i mørket kunne mye være gjemt:

Dagen minket et hanefjed i *døgnet*. - Det *blev* lavt til himlen, og markene var vaade af regn.

Og *høstnætterne blev* stormtunge, og dét fant mæle, som var, men ikke kunde sees. Naalugt svév i stuerne, draug ulte efter lig, og fra sleipe, tanggrodde utfjærer, dér vragstok rullet i dragsuget, graat utbor og tagg om navn, til en barmhjertig sjæl svarte gjennom mørket: "Æg døip' dæg paa ei vôn - enten Kari heller Jon!" (S. 69, mine uthevinger.)

Vi ser at bruk av "blev" i durativ betydning, kombinert med tidsuttrykk som "i døgnet" viser til hvilken som helst høst. Tradisjonsstoffet gir et lite gufs før teksten er

tilbake igjen med Helga-fortellingen. En noe variert bruk av repetisjon (beslektet med eventyrets tretallsregel) finner vi i Helgas lille psykologiske utredning om mørket og dets hersker: "Saa længe *dagslyset* var der, gik det endda an - da moret han sig med at gaa bag ryggen; men *i dummende mørke* aatte han liv og skikkels i hvad det skulde være. Allerværst var det *om natten*, da kom han i drøm om helved og dommedag." (S. 70, mine uthevinger.) Ordet "dagslyset" i generell betydning kombinert med "i dummende mørke" og "om natten" indikerer iterativ. Iterasjon understreker det sedvanlige ved de skumle forestillingene som ligger implisitt i det tiltagende mørkets overtakelse; farer vi ikke ser, hinmannen selv som lurder der ute - og der inne i drømmene. Fortelleteknikken kobler inn de trosforestillinger som hører den mørke årstid til, og føyer på den måten en regional dimensjon til fortellingen, samtidig som utbor-tradisjonen tematisk virker til å forsterke Helgas mørkeredsel og underbygge hvor ubarmhjertig det var av fasteren å sende henne ut ærender om kvelden.

Tekstens kulturhistoriske dimensjonen kommer fram gjennom bildet av kona som ser etter Lofotfarerne i 8. kapittel. Det vare og fine bildet blir desto mer virkningsfullt når passasjen står i iterativ:

Lofotfolket var reist.

I graalysningen hadde de heist seil og stevnet ud fjorden for strygende bør, saa fløien flagret fra mastetoppen.

*I fjæren stod konen med haand over bryn og fulgte fembøringen*, til det dimmet for synet, og taust ba hun vorherre ta vare paa dem, som bort fór, *og tørket taarer paa forklæsnippen*.

*Saa bandt hun baad, laaste nøst og sjaa og tuslet stilferdig op sjøveien*. Herregud, saa studslig og tomt det kjendtes --- (S. 83, mine uthevinger.)

Denne måten å fortelle på, med hurtig veksling mellom ytre og indre, gir oss både situasjonsbildet og glimt inn i det alvor og den uvisshet denne stunden representerer for fiskerkona. Samtidig er vekslingen mellom fokaliseringssteknikker og stemme nok et eksempel på at disse kategoriene står hverandre svært nær, både strukturelt og semantisk. En annen merkedag etter jul er kjerringjuldagen, også kalt kyndelsmess. Den årvisse forventning er kledelig innflettet i den normanske spesialitet, det "innsnuglede" eventyruttrykket: "Men lakket og led det frem imot kyndelsmesse". Kvinnene har mye å utrette:

<sup>25</sup> Utbor – utburd, jfr. *Bokmålsordboka*: "gjenferd etter utsatt eller udøpt barn". Barnet er etterlatt i naturen og roper uavlatelig for å få navn.

I ôten, mens barnene endnu laa i sin sødeste søvn, tændte husmoren lysstumpen i lygten, tog tjærekoppen og urteposen og gik til fjøset. Hun stelte selv krøtturte til morgen den dagen, og alene var hun; *thi der var det at forrette, som havde gammel hævd og ikke var for allemands øien.* - Var saa omtanken for det usynlige indendørs skjedd fyldest, hængte hun lygten paa fjøsknaggen og vasset gjennom snedriverne, til hun fandt den jordfaste stenen, hun hadde udset sig, og tog der varsler for aker og eng, for folk og fe. (S. 83-84, min utheving.)

Ekstern fokalisering er godt egnet til det utvendige blikk på seremonien, der *ei* kone blir representant for mange. Innslaget av fri indirekte diskurs viser at kona er berørt av det hun gjør; den store felles betydning som ligger i tradisjonen har også individuell betydning. Gjennom iterativ framstillingsform blir beretningen om kjerringjuldagen uttrykk for tekstens allment kulturelle dimensjon. Tekstpartiet kan fungere som tilhørende hovedfortellingen og som en selvstendig tradisjonsfortelling utenom hovedfortellingen. Som element i fortellingen om Helga er innslaget om kvinnetradisjonene egnet til å mildne det noe ensidig negative inntrykket av Helgas tilværelse som ellers er rådende. Det hyggelige kvinneveldet understrekes. Det er trivsel i bygda mens kvinnene regjerer der. Særlig festlig er det når de drar på besøk med hest og slede, som i denne fine beskrivelsen av det storslåtte som skjer i Nord-Norge når vintermørket viker: "Længere frempaa, naar nysolen hadde som mest magt og straalte over den blændende vintersne, drog konerne paa besøg" (s. 84). Passasjen er noe klosset festet til fortellingen om Helga: "Helga var udenfor den moroen, for Martha Marja holdt ikke hest; men om eftermiddagen fik hun følge med fasteren paa besøg til Nordgaarden" (s. 85). Så den litt snurte kommentaren om det Helga ikke fikk være med på, blir parert. Vi får en liten dose motvekt mot det endimensjonale bildet av den plagede Helga. For alt tatt i betraktning - det er ikke bare synd på Helga.

Sagnfortelleren utfolder seg særlig i spøkelseshistorien der Bertel er med. Tematisk berører historien overskridelse av farlige grenser, angst og gjengjeldelse. Man skal ikke tukle med forbudte områder, det kan ende med trebein. Men historien viser også at det overnaturlige og skumle er en integrert del av Helgas nære omgivelser. Den personen som har vært i berøring med skjulte makter, er en person hun omgås ofte, en snill og omsorgsfull person. Men Bertel er også den personen i fiksjonsuniverset som personifiserer fortelleren. Gjennom sin fortelleevne kan han dra Helga inn i det fantastiske rom, i eventyret og i sagnet. Og selv om denne spøkelseshistorien ikke er fortalt direkte til Helga, imøtekommer sagnfortelleren Helgas behov for skrekkblandet fryd. Hun er sterkt tiltrukket av nifse historier. Sagnet understreker at skjulte skapninger lever side om side med vanlige jordiske mennesker,



og blir et uttrykk for den normanske erkjennelse at det synlige og det skjulte er sider ved tilværelsen vi må godta som likeverdige. Grensen mellom det vi ser og det vi ikke ser, er mulig å passere for de som har den rette kunnskap – og et ærend å utføre.

### 5.8 Autoral fortellers aksenter

I sin bok *Language of Fiction* bruker David Lodge i en analyse av Hardy's *Tess* begrepet "the second Hardy" som er karakterisert av "a quality of distance, both of time and space, through which the characters can be seen in their cosmic, historical, and social settings" (Lodge 1984:168). Lothe foretrekker å bruke begrepet "accents" om variantene av den autorale fortellers stemme, "this second accent of the authorial narrators all-embracing voice" (Lothe 1986:161). Jeg følger Lothe i begrepsbruk her, ikke minst fordi begrepet "stemme" i narratologisk terminologi blir brukt til å betegne det basale skillet mellom fortellerstemme og personstemme, og dermed allerede har en vesentlig betydning når det gjelder fortellerens mulighet til å delegere stemme til personene i fortellingen.

Fortellerstemmen i "Bortsat" har mange aksenter. Er det en naturskildring, er stemmen utpreget poetisk, er det en personschildring, er stemmen konsis og treffende, er det en folkelivsschildring, er stemmen tradisjonsbevisst og kunnskapsrik, er det et refererende sammenbindende avsnitt, kan stemmen være humoristisk, alvorlig, dramatisk - alt etter behov. Slik sett har "Bortsat" en fortellerstemme som spiller på et stort register. Stilistisk ligger fortellerstemme nær personstemme i anvendelsen av dialektale ordformer og uttrykk. Fortellerstemmen støtter opp om de fiktive personers uttrykk, og gir kun informasjon som utbygger og troverdiggjør deres framtoning i fortellingen. Flere aksenter lar seg høre som utkrystalliseringer av fortellerstemmen: barnepsykologen, grubleren, undreren og tradisjonsformidleren.

Fortellerens evne til å gripe den naive og konkrete tonen i barns kommunikasjon gjør at en barnepsykolog-aksent kommer fram i fortellerstemmen. Vi har sett denne aksenten såvidt eksemplifisert i episoden der Helgas dukke ble knust, og Martha Marja opptrer som trøster. Den sekvensen som belyser denne aksenten best, er samtalen mellom Teodor og Helga på heimvei fra posthuset. I tillegg til at sekvensen fanger opp en karakteristisk tone i "pratekanalen" mellom Teodor og Helga, blir den framstående i narrativet på grunn av flere narratologisk påvisbare grep. Samtalen har korte innskutte referater i replikkvekslingen. Det fører til en spesiell form for rytme,

en skifting mellom talepresentasjon og korte referatsetninger. Verbalbruken er meget variert, noe som understreker muntlighetspreget. Det samme gjør typografiske virkemidler og avsnittsmarkering.

Helga gikk fort og var faamælt en lang stund. 'Trur du han kjæm igjen?' spurte hun braatt og sakked paa farten.

Han likte ikke den spørringen og gravingen hennes nu. Skilte det hende!

Hun vilde saa gjerne bli mormon, hun ogsaa, og bli med til Utah, betrodde hun ham mygt. Hos fasteren var det lidet værendes, og hjemme hadde de ikke raad til at holde saa mange unger, siden jægten forliste.

Det lod sig kanske gjøre - drog han paa det. Men da maatte hun først ha den rigtige troen, la han strengt til.

Den rigtige troen? Den var vel prækaren mand for at gi hende, naar han kom.

Han var ventendes en gang i vinter -- Saa kunde de faa være sammen i Utah, pratet han freidigere og freidigere. - Se det nydeligpene jerusalemstemplet med taarne af skjært guld - femti hadde han tælt paa billedet, men der var mange flere! Det hadde ædelstensporte og livets vand i et opkomme. (S. 94-95, mine uthevinger.)

Rytmen skifter mellom en knapp og en svulmende form og får fram barns måte å samtale på, samtidig som den fanger opp overveldende sprang i barns fantasi.<sup>26</sup> Den samme typen rytme kommer fram i andre episoder der barn samtaler, blant annet der Helga leker med barna i bedarlaget og i frikvarteret på skolen. Denne aksenten røper en forteller med blikk for barns måte å geberde seg på og øre for barns måte å snakke på. Gjennom sin påpeking av barnas pratemåte bidrar aural forteller til å gi et tilforlatelig inntrykk av hvordan en samtale mellom unger forløper. Ikke minst kommer det godt fram hvordan skeptikeren Teodor lar seg lokke litt etter litt av Helgas overtalelsesevner til å innvie henne i mormonernes lære.

Den religiøst grublende aksenten kommer som oftest fram i fri indirekte diskurs, enten Helgas tanker eller Martha Marjas tanker. "Bortsat" kan virke ganske bibelsprengt, men på grunn av fullstendige sitater er det ikke vanskelig for en lite bibelkyndig leser å følge med. Et eksempel på det religiøse tankegodset som kommer fram, har vi i bibelfortellingen som Helga framfører i skoletimen. Den er så preget av ortodoks bibelhistorie, ikke bare av innhold, men også av form, at det faktisk er en aural fortelleraksent som slår gjennom. Aural forteller kommer også gjennom i bilder som Helga husker, for eksempel om kvelden når hun skal sove: "Saa ofte hun gjorde galt og var slem, trykket hun jo torne kronen ind i panden hans, saa blodsdraaberne flød" (s. 70). Ofte er bildene nærgående og skremmende:

<sup>26</sup> Noe av den samme barnepsykologaksenten i gjengivelse av barns samtale kan vi høre hos andre norske forfattere som skriver mye for barn i denne perioden, eksempelvis hos Rasmus Løland i *Kvitebjørnen* (1906).

Om det var sandt, det fasteren sa, at djævelen gik attafor ryggen og flirte, naar han fik narret os til at gjøre galt – til at synde? – Hun gløttet over skulderen (...) Men fór *han* saaledes her paa jorden, hvem sad da i helvede og rørte med jerngaflen i svovlkjedlen og kogte de fordømte levendes, som aldrig fik dø? (S. 25, forfatterens utheving.)

Denne aksenten kommer også fram i situasjonen på skolen, der Helga forteller så nifse historier om djævelen at barna etter store frikvarteret blir stumme og engstelige: ”Den eftermiddagen sad barnene utrygge paa skolebænken og kvap ved den mindste berøring og hadde slettes ikke erend ud, efterat det var begyndt at skumre” (s. 81). Det som kommer fram om religiøs påvirkning gjennom fortelleren, er av negativ karakter, særlig dreier seg om for streng oppdragelse tuftet på katekismen. Avstanden mellom skriftens utforming og det barn kan forstå ut fra modenhetsnivå, blir framstilt som alt for stor, slik at den religiøse forkynningen for barn ikke treffer sitt publikum slik intensjonen er, men heller blir stående igjen som skremmebilder i barnets sinn. For den fantasifulle Helga blir løsningen på de mange religiøse problemene en flukt over i fantastikken, der den mørke problematikken dempes av eventyrets skjær.

En poetisk undrende aksent, som ligger nær eventyrets stil, kommer ofte fram gjennom fortellernes tilrettelegging av situasjon. Et godt eksempel på dette er situasjonen da Helga har gjemt seg i kvernhuset. Helgas syn og tanker forsterkes gjennom en ramme der undringen får en mulighet:

Men skræmt og jaget, som hun var, ledte hun endda skjul. Kværnluren var for trang – det vidste hun. Hun skjøv laaket af melkisten og klemte sig nedi, laa paa ryg, med hænderne for ørene.

Vindusgluggen over døren vendte mod nord, men et steds i tømmervæggen var en spræk, som slap et gran sol ind, og i lysstrimen danset melfnug: Rødt, blaat, gult, grønt, men mest grønt og rødt. Undres paa, hvordan det var saa vakkert. – Og øverst opmed tagnæveren var mer sol, og kingelvæven glimtet akkurat som strimen: rødt, grønt og gult. Hvordan var det slig? Og - - Neimen, smatt der er [sic] titing under næveren! Hys, det kvitret og pep. Jenten lettet sig, øinene skinneth, ansigtet lysnet tværs gjennem graat og muld og melstøv. – Jamen hadde ikke titingen unger - - - (S. 24-25.)

Det legges særlig til rette for denne poetiske undringen i naturskildrende passasjer, naturen blir det elementet som initierer og kan gi svar på mangehånde tanker. Dessuten er det ofte slik at naturskildringer legger til rette for en annen type undring, nemlig den som har med andre verdenen å gjøre, den verdenen vi ikke ser.

Som vist ovenfor formidler fortellerstemmen tradert materiale. Dette er et særpreg ved Normanns tekster, et trekk som blir lagt merke til av kritikerne. Sagnfortelleren praktiserer en kontrastteknikk med naturskildring i tekstlig nærhet av

noe skummelt som skal skje. Slik skildres fuglelivet like før en hemmelig lineegning.

Måsesvermen

laa som graa snedotter paa *den nakne jord*; men i dragsuget vugget teisten og snappet sjøsnigler af tangvaserne – dukket og nappet og varlet med *de rødgule ben* i vandskorpen. En baad strirodde mod holmen, og fuglesværmen lettet med huj og plask og satte tilhavs". (S. 36, mine uthevinger.)

Både "den nakne jord" og "de rødgule ben" kan tolkes som varsel om den ukristelige gjerningen som skal utføres. Men der naturens ramme skildres utførlig, framstilles de lyssky handlingene kort og sammentrengt: "Fort delte han det, som i den [sækkefillen] var, paa toften og skyllet kniven og næven over baadripen" (s. 37).

Denne stemmen er preget av muntlighet, og vet at noen bilder skal males utførlig, andre skal være komprimerte og med åpne rom, for at tilhørerne skal bli revet med. Sagnfortelleren plasserer ikke bare Helga i en nordlandsk setting, den bidrar til å forklare noe av den fantasifylde og standhaftighet Helga har i sin personlighet. Den framhever via sterke naturelementer og mørketid det folkelynnnet Helga – og personene rundt henne – har i seg.

En fortellerstemme jeg vil nevne særskilt, er fortellerstemmen i eventyret. Bertel er den som forteller eventyret til Helga. Men eventyrfortellerstemmen er mye mer "eventyraktig" enn Bertels stemme forøvrig, slik at det her faktisk er en eventyraksent som blander seg inn som både er forskjellig fra Bertels stemme og fra de andre aksentene ved fortellerstemmen. Det karakteristiske ved eventyrstilen smitter over på fortellerstemmen.

## 5.9 Fortellingens normative diskurs

Gir analysen ovenfor noen holdepunkter for å belyse forbindelsen mellom narrative grep og fortellernes normative diskurs? Jeg vil ut fra tekstlesningen ovenfor hevde at innholdsdimensjonen i teksten styrkes gjennom aural fortellers refleksjon. Den kunnskap og moral fortelleren framstiller som positiv og god, og som setter seg gjennom som fortellingens norm, er en innsikt der sympatien ligger helt og fullt på Helgas side. Det verdisettet som trer fram gjennom aural fortellerstemmes inngripen i personstemme og framstilling av hendelser, bygger opp under sympati med Helga. Det samme gjelder bruken av fokaliseringsteknikker og de tematiske implikasjoner disse medfører. Selv om det entydig negative bildet av Martha Marja modereres noe i

formildende retning, og det ensidig positive bildet av Helga tilsvarende i retning av et stridig og litt beregnende barn, er hovedinntrykket at Helga er heltinnen og at hele fortellingen er et kampskrift for henne.

Analysen av aural fortellerstemme har vist, gjennom ulike måter å farge fortellingen på, at fortellingen formidler et sterkt kritisk blikk på en oppdragelse der myndighetspersonen har feiltolket skriftens ord og bruker den kristne lære til å legitimere overgrep mot et barn. Likeledes retter fortellingen kritikk mot en formynder som ikke viser kjærlighet og varme mot barnet, ingen forståelse for barnets egenart. Det som settes opp som positive elementer i fortellingens verdisett, er den kraft som ligger i et barns fantasi og trass. Uten disse personlighetsegenskapene kunne ikke Helga klart seg vinteren over på Gansaas. Det positive verdisettet setter farskjærligheten og gjenforening med foreldre opp som den optimale lykke for et barn.

## 5.10 Tematikk

### 5.10.1 Fortellingens tvetydige karakter

Jeg har underveis i den formelle tekstgjennomgangen pekt på en rekke tematisk signifikante forhold, og vil i det følgende utdype tekstens tematikk. Innholdsmessig kretser fortellingen om tap, atskillelse, savn, lengsel, håp og gjenforening. Men det er ikke utelukkende et fortvilt, trøstesløst savn, som man gjerne knytter til et forlatt barn, vi får framstilt. Helga målbærer en form for håpefullt savn, et savn fylt av tro på at det kan og skal bli annerledes en dag. Opprettholdelsen av denne troen er muliggjort gjennom hennes framtidsvyer, et idealisert farsbilde, drømmer om heimsplassen og ikke minst hennes trass. Hun kommer aldri i en helt defensiv situasjon der hun ikke øyner en vei ut av elendigheten. Hun vet at hun er sterk nok til å parere alle angrep på sin integritet, ikke eldre hun er. Denne vissheten gjør henne i stand til å yte motstand. Hun får gode støttespillere underveis, barn og voksne. Fortellingen ender lykkelig, Helgas håp om en bergingsmann oppfylles. Når det likevel oppstår en viss tvetydighet i teksten av betydning for tolkningen, har det to årsaker. For det første at Helga er gjort til en liten ”voksen”, som jeg har vist under drøftingen av aural fortellerstemme ovenfor. For det andre at avslutningen, med sin karakter av eventyr og metaforikk, knapt står til troende ut fra de signaler fortellingen gir. Jeg vil forfølge disse årsakene i min tematiske tolkning nedenfor.

### 5.10.2 Tap, atskillelse, savn

Gjentatte ganger i fortellingen berøres det tapet Helga har lidt, atskillelsen fra kjærlige foreldre. Hennes savn framstilles nyansert, og med tyngde. Tankemonologer gir uttrykk for trass, fortvilelse, hat til fasteren, opplevelse av overgrep. Sitater fra ortodokse andaktsbøker bidrar til å illustrere hvor langt denne kvelende kristendomsutleggelsen ligger fra et barns horisont. Den håpefulle dimensjonen bæres fram i fortellingens univers gjennom Helgas poetiske blikk: bilder hun ser av skjønnhet i naturen, framtidvisjoner. Mange av omkastningene som forekommer mellom historieaksen og fortellingsaksen, bidrar til å underbygge Helgas drømmeliv og hennes visjoner. Mange dominerende og emosjonelt betydningsfulle tekstpassasjer knyttes til Helgas indre. Tekstpassasjer der stemmen er lagt til andre skikkelser, eksempelvis Martha Marja eller Bertel, bidrar også på sitt vis til å fremme det mangslungne bildet av Helga: den trassige og oppstansige, den utspekulert oppfinnsomme, den lærenemme, eventyrhungrige, fantasirike. Flere av de narrative nivåskiftene aksentuerer fantastikken, fortellinger etableres i fortellingen som trøstens ord til Helga.

Vårt første møte med Helga, i 2. kapittel, gir oss tydelig innblikk i den ulykkelige situasjonen hun befinner seg i. At det dveles lenge ved hennes tanker om heimlassen og hennes lengsel, gir gode muligheter til identifikasjon med skikkelsen og er et godt utgangspunkt for å forstå hva som er beveggrunnene for hennes oppførsel senere. Samtidig blir det konfliktfylte forholdet mellom Helga og fostermoren understreket. Fortellingens gang forsterker konsentrasjonen om Helgas savn og lengsel gjennom framstilling av episoder der hun blir offer for overgrep, der hun blir misforstått og der hun blir utsatt for overdreven religiøs eksersis. Forholdet mellom Helga og Martha Marja er preget av fasterens manglende innlevelse i barnets følelsesliv, manglende forståelse for barnets behov og manglende kjærighet. Kombinert med Helgas framstilling av familien som kjærlig og heimlassen som god, legger fortellingen grunnlag for leserens opplevelse av en situasjon der barnets behov og fasterens væremåte ikke kan harmoniseres. Helgas savn, sårhet og lengsel er troverdig skildret, noen ganger med en litt for tydelig voksenstemme som blander seg inn i barnets språk.

### 5.10.3 Gjeninnsettelse av den gode far

I sin omtale av Regine Normanns forfatterskap i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* skriver Astrid Lorenz om avslutningen av romanen *Riket som kommer* (1915): ”Med sommernat og midnatsol som baggrund redder en kærlig *deus ex machina* det ensomme bange menneske. Her er det værgeløse barn nået frem til den gode fader, så mange af Regine Normanns tidligere bøger havde savnet”. (Lorenz 1996:211, forfatterens utheving.) Utsagnet står i en religiøs fortolkningskontekst, men peker likevel på et viktig anliggende i Normanns bøker, hovedpersonens lengsel etter den gode far. I *Krabvaag* er Paulinas far død, og hennes lengsel etter en farsfigur har klare religiøse konnotasjoner. I ”Bortsat” er Paulinas far i live og den som henter henne heim etter det vonde året på Gansaas. Den kjærlige, trygge, handlingskraftige far er svaret på Helgas lengsel og bønner. Hun tenker på heimveien: ”Den riktige gud, nei han var første snild! – En eneste gang hadde hun bedt ham skikke papa efter hende, og straks gjorde han det. Aa du verden, saa snild han var! - - -” (S. 104.) Samtidig er Helga litt unnselig overfor faren. Han tør ikke fortelle ham alt, for eksempel at hun har lyst til å være på Gansaas så lenge at hun får møte mormonpreikaren. Gjennom bruk av fri indirekte stil formidles dette til leseren, som kommer i en privilegert posisjon. At Helga kan hende ikke hadde det så aller verst på Gansaas, blir aldri formidlet til faren. Slik kan fortellegrep fordele narrativ informasjon, til gunst og til ugunst for personer, hemmelig for noen, åpent for andre - men alltid med leseren som deltakende medviter.

Farsskikkelsen utlegges ikke bare som bergingsmann og personifisert trygghet, men også som den eneste som virkelig forstår datteren ut fra kjærlighet og oppriktig interesse for hennes ve og vel. I en rekke av Normanns tekster er det tegnet idealiserte mannsskikkelser: farspersoner, barneverner og kjærester, alle med faderlige kvaliteter. Også ”Bortsat” framstiller positivt valoriserte mannsskikkelser i tillegg til Helgas kjødelige far. Dette gjelder i særlig grad Bertel, som føler seg knyttet til Helga fordi han er glad i hennes mor. At kjærlighet og trygghet knyttes til minnet om faren, kommer fram av følgende situasjon, der Bertel stryker Helga over håret og sier hun skal ikke frykte skrømt: ”Det var det første kjærtegn, hun hadde faat, fra det at hun skiltes med faren, og det ga som varm rislen inderst i brystet” (s. 52). Men også skolelæreren har visse faderlige kvaliteter lagt til seg. Han ser talenter hos den lille jenta som har betydning for hennes selvtillit. Han ”ga hende plads som den øverste blandt katekismuspartiet, for den opvakte ungen syntes at trænge til en opmuntring” (s. 75). Læreren utstråler en mildhet og varme som vekker tillit hos Helga, ”panden

rolig og høi og de godlynte blaa øinene lo trohjertig mod hende. - Han var vist snild -  
 - - (...) Helga gjorde sig umag, strævde med bogstaverne, til svedten perlet paa næsen.  
 - Det skulde være pent, naar *han* kom, som var snild". (S. 74-75, forfatterens utheving.)

Det maskuline kobles til det Helga savner på Gansaas, godhet og varme. Martha Marja, den eneste utbygde kvinneskikkelsen ved siden av Helga, står ikke for disse kvalitetene, men eksponerer i stedet en streng kristendom, på linje med Karen i *Krabvaag*. De ulike mannsskikkelser knytter seg til idealbildet Helga har av sin far. Men den eneste som framstilles som uforbeholden tillit verdig, er den egentlige faren. For Helga er faren utvilsomt klippen. I bildet av Far som frelser og den som gir kursen for seilassen på livets hav, er religiøse konnotasjoner nærliggende. Det ligger håp knyttet til den trygge mannen, det være seg faren, som fysisk kommer og henter henne bort fra en tung tilværelse, Bertel, som har skjønt eventyrets potensiale, eller Teodor, som har ei trygg hand å holde i når man skal gå en lang vei i mørket. Jeg ser den positive fars- og mannsskikkelsen som nært forbundet med en tematisk dimensjon i Normanns fiktive univers.

Avslutningskapitlet står i klar motsetning til fortellingens introduksjon av Helga, der hun forsøker å få et glimt av et heimekjent landskap oppe fra fjellet ovenfor Gansaas. Der sitter hun alene, og all hennes lengsel er vendt utover, mot fjerne fjell og den trøsten naturen kan gi. I sluttsekvensen er Helga omgitt av sterke menn. Faren har kommandoen og tar hånd om henne, og en rekke trauste menn er mannskap. Den retarderende effekten av fri indirekte tanke bidrar til å styrke og underbygge tematiske forhold i siste kapittel: faren som svar på alle jentungens lengsler og savn. Den avsluttende sekvensen bærer i seg et helt himmelrike, jenta trygt ombord på båten der den sterke, elskende og frelsende far har styringen. At fortellingen munner ut i begynnelsen til et nytt eventyr, fører til overskridelse av grensen mot det fantastiske. Sjangerbruddet har fortolkningsmessige implikasjoner. Ikke noe sted i fortellingen er det vel grunnlag for at Helga skal føle seg mer som en prinsesse enn akkurat her. Hun er løftet ut over rammene til det tragiske jordelivet. Men at den realistiske formen blir brutt for å gi plass til eventyr, åpner også for den muligheten at hele slutten kan tolkes som en ønskedrøm. For Helgas vedkommende er det et viktig ledd i hennes selvoppholdelsesdrift å kunne fabulere om en framtid, uansett hvor usannsynlig den måtte være. Å skape framtidvisjoner har et overskridende element i seg. I den aktiviteten ligger håpet, og håpet blir hennes



redning. Helga dikter seg sin nye livshistorie, og det hun dikter, blir til virkelighet innenfor fiksjonen.

Fokalisering og distanse påvirker fortellingens tematiske kretsing. Avslutningsscenen berører også Helgas tanker om faren under hele oppholdet på Gansaas, hennes drøm om den omfavnende far. Hennes kolorering av faren er gjennomgående positiv. Drøftingen av distanse ovenfor har vist at aural forteller avviker fra Helgas stemme når det gjelder å framstille farens grunner for å sette henne bort og hva han har gitt fasteren tillatelse til av oppdragelsesmetoder. Helga føler seg sviktet da hun skjønner at faren har tillatt fasteren å rise henne. Hennes oppfatning av hva faren har gitt av opplysninger om henne, svarer dårlig med det hun har håpet på: "Papa og mama hadde bedt fasteren slaa, hadde sladret om hende og lagt ondt for hende" (s. 12). I avslutningskapitlet motiverer teksten farens henting for lite til at handlingen blir troverdig. Vi får i ettetid, og overraskende, vite at Martha Marja plutselig sender bud til Helgas foreldre om å komme og hente datteren. En del informasjon mangler, og forbindelseslinjer blir hengende i luften. Ut fra et narratologisk perspektiv kan man argumentere for at både distinksjonen mellom fortellerstemme og personstemme og skillet mellom ekstern og intern fokalisering er med på å belyse hvorfor slutten ikke framstår som overbevisende. Det som uttrykkes av aural forteller, er kun at Jo og Bertel har med seg bud til Helgas foreldre, der fasteren ber dem komme og hente Helga. Resten av beretningen om farens ankomst er framstilt av Martha Marja i tilbakeskuende passasje dominert av fri indirekte tanke. Selve båtturen heim formidles av Helgas stemme og gjennom det hun ser for sitt blikk. Bildet av far og mennene i båten blir en trygghetsmetafor, et bilde på nærhet. Selv om Genette peker på fortellerens tilstedeværelse i persondiskursen som produsent av metaforer, er det Helgas blikk som tar inn dette bildet, i et gløtt under armen på faren. Bildet blir en fortsettelse av den kjeden av tilsvarende drømmeaktige bilder hun har hatt i løpet av oppholdet hos fasteren, der mangelen på realistisk forankring er framtrædende. Blant annet fabulerer hun sammen med Teodor om å kjøpe "en fin jægt til papa" dersom hun hadde en hjelpende avgud (s. 82).

I avslutningssekvensen hører vi aural fortellerstemme kun i et kort avsnitt, en beskrivelse av faren som står ved roret. Ellers er det gjengivelse av personers tanker og syn som gir leseren en oppfatning av hvordan Helgas opphold på Gansaas ble avsluttet. Fraværet av forsterkende utsagn fra aural fortellers side er med på å svekke slutfasens overbevisende kraft. Helgas og Martha Marjas stemmer kommer

fram i lange passasjer, der stor grad av språklig presisjon utvises, mens den tyngre fortellerstemmen signaliserer noe annet, vet noe annet, og er ikke tilstrekkelig med på å bekrefte personstemmenes framstilling. Ettersom den autorale fortellers inngripen har betydning for tekstens intensjon og verdisystem, får dette konsekvenser for tematisk tolkning. Slutten av fortellingen rommer en tvetydighet. Spørsmålet kan reises hvorvidt idealbildet av den kjærlige far er en konstruksjon som er Helgas mer enn den er motivert i fiksjonsuniverset for øvrig. En slik tolkning medfører at fortellingens gjeninnsettelse av den kjærlige far blir negert. Det er snakk om en uoppfylt drøm. Følgelig blir den bergende far en falsifikasjon og tapsdimensjonen i fortellingen stående ved lag. Selv om det finnes flere måter å tolke fortellingens avslutning på, kommer det fram en tvetydighet som bunner i fortellingens manglende evne til tekstlig å motivere slutten.

## Kapittel 6: Stængt (1908)

### 6.1 Introduksjon

Med romanen *Stængt* leverer Regine Normann den sterkeste kvinneskildringen i hele sitt forfatterskap. Det er en intensitet i måten hovedpersonen er framstilt på, som mangler sidestykke i Normanns tekster. Skildringen av kystfolket må vike tilbake for den våde og desperasjon denne kvinnen roper ut. Det nordlandske kystsamfunnet blir en kulisse for dramatiske hendelser. Hovedpersonen er plassert i Nordland. Det er dermed snakk om en nordlandsfortelling, men fokus ligger ikke på å formidle det spesifikt nordnorske. Det er det som ligger *under* bildet av bygda som er fortellerens ærende å formidle, den sprengkraft som kommer til syne når et menneske drives mot sin mentale yttergrense. Det er enkeltmennesket som i hovedsak får søkelyset rettet mot seg. Det er en allmenn og eksistensiell tematikk som får gjennomslagskraft i romanen, hva som kan skje med en person som havner i kryssild mellom belastende mekanismer på individnivå og samfunnsnivå. Generasjonskonflikter i et modernitetens paradigmeskifte i ei kystbygd er tatt opp i beskjeden grad sammenlignet med hovedtematikken. Jeg leser romanen som et avslørende innlegg om menneskelig fornedring, om kvinnemishandling og tærende hat. Romanens sterkeste scene tematiserer det smerteligste tapet, det som ikke er til å bære. Tematikken tydeliggjøres av eksplisitte fortellegrep, særlig gjennom bruken av fri indirekte diskurs. I større grad enn i Normanns tidligere bøker finner vi her en eksperimenterende og nyskapende forteller. Dette gjelder valg av narrasjonsgrep for å framstille hovedpersonens psyke og sansninger. Men det gjelder også hvordan sjangertrekk fra folketradisjon på en meget original måte er brukt til utforskende og forsterkende beskrivelse av sinnstilstander. Slik tradisjonsstoff er utnyttet i spesielle episoder i denne romanen, er det slett ingen tradisjonstro gjenfortelling av sagn vi hører. Dette er ikke framført for å underholde, men for å avsløre noe som er vanskelig å sette ord på. Stoffet er integrert i figuralt handlingsmønster, ikke behandlet som distansert fra hovedfortellingen og plassert på ekstradiegetisk nivå. Det er en kobling mellom skildringen av hovedpersonen og de farlige understrømmene i tradert materiale, nemlig angst og skrekk. Jeg vil i analysen vise at forbindelsen mellom introverte narrasjonsgrep og intertekstuelle trekk i denne teksten er en effektiv måte å framstille sinnets grensetilstander på. Det flyktige og ad hoc i amputert språklig uttrykksmåte kombinert med den spenningsoppbyggingen som ligger implisitt i tradert materiale, går sammen om å utrykke gru.

## 6.2 Handlingsreferat

Rubert-Brita, som bor i Været sammen med den sykelige sønnen Jakob og datteren Sara Isakine, ligger for døden. Både Brita og Jakob dør, og Sara kommer til prestegården for å hjelpe til i fjøset. Et par år senere blir hun ansatt som barnepike hos handelsmannen på Skar. Etter en intens ungdomsforelskelse med den jevnaldrende og sosialt bedrestilte Erstein, handelsmannens sønn, blir den unge Sara Isakine tvunget inn i et ekteskap med den mye eldre Olai Oredal. De slår seg ned på en plass som heter Leite, ikke langt fra heimen til Sara. Vi følger Sara gjennom de første årene av et ulykkelig ekteskap, der hun blir mishandlet av ektemannen både psykisk og fysisk, og hindret i alle sine forsøk på å realisere seg selv. Den eneste sosiale kontakten Sara har, er med søskenparet Aminda og Albert, som bor i Fjølsvika sammen med faren. I tillegg har Sara brevkontakt med en sosialistisk prest som gir ut avis, og som oppfordrer henne til å holde fast ved det hun synes er rett. Sara nekter å ha ekteskapeleg samliv med Olai, og blir formant av bygdas prest om hva en hustru skal yte, men til ingen nytte. Til slutt mister Olai besinnselven og mishandler Sara gjentatte ganger helt til hun gir etter for hans krav om seksuelt samkvem. Sara blir gravid og føder en gutt, som dør før han er blitt døpt. Sara kommer i voldsomme kvaler angående barnets sjelefred. Hun forsøker å mane fram det døde barnet sitt på kirkegården, blir sinnssyk og sendt på anstalt. I et avsluttende kapittel presenteres Alberts tanker om Saras skjebne, etter at hun er sendt på asyl, og generasjonskonflikten mellom far og sønn i Fjølsvika, en konflikt som bunner i den nye tids inntog med motoriserte fiskeskøyter.

## 6.3 Resepsjon

En av de markante kulturhistorikere i perioden etter 1900, Anders Krogvig, gir en meget positiv evaluering av *Stængt i Nordisk Digtning, Studier og Kritikker* (1912). Fra den knappe og lite overstrømmende mottakelsen han gav *Krabvaag*, har der skjedd stor forandring:

Den utvikling Regine Normanns forfatterpersonlighet har gjennomgått, viser tydelig hvorledes utformingen av en med emnet organisk sammenhørende stil leder ind i det dypeste i natur og menneskeliv. Hun begyndte at skrive om Nordland, med at skildre det klokt og med varme. I hendes siste bok lever det. I *Stængt* har hun kommet nærmere ind paa nordlandsfolket end nogen anden norsk digter, fordi den særegne nordlandske rytme, det til natur og livskaar uløselig bundne talesæt, her for første gang er blit levende i vor literatur. (Forfatterens uthevninger.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Krogvig, Anders: "Indhold og Form" i *Nordisk Digtning, Studier og Kritikker* (1912:82ff).

Den rosende omtale Krogvig her gir, viser at han har latt seg imponere av Normanns dikteriske produksjon. Omtalen er preget av respekt for Normanns autoritet på nordlandske forhold. Det er ikke et skjønsmalt bilde av Nordland Krogvig ser framstilt i Normanns bøker, men likevel røper omtalen hans et eksotisk syn på Nordland. Det ligger under at natur og livskår i nord former "nordlandsfolket" til å bli noe annet enn folket i resten av landet. Dette synet kommer også fram i samtidskritikken, selv om mange av kritikerne denne gangen har sett romanens hovedperson og tematikken knyttet til henne.

I november og desember 1908 er det igjen positive kritikker av en Regine Normann-bok å lese i pressen. Romanen avstedkommer rundt 50 anmeldelser over hele landet, i store og små aviser. Carl Nærup skriver om Normanns nye bok i *Verdens Gang*. Han følger opp de rosende kritikkene han har skrevet av Normanns tidligere bøker. Nærup legger stor vekt på realismepreget og autenticiteten: "Hendes smaa kortfattede og indholdsrige Fortællinger er ikke Digt eller Blændverk, men trist og bitter Sandhed".<sup>2</sup> Normann famler ikke, men skriver om det hun har sett og erfart, "som de ægte Realister".<sup>3</sup> Enda sterkere enn Krogvig poengterer Nærup det mørke Nordland som Regine Normann løfter fram, og påpeker at det er "et andet Nordland end den fantastiske Skjønhedsverden, som Hamsun har besunget i eventyrlig skjønne Ord og Billeder".<sup>4</sup> Som sedvanlig vektlegger Nærup formelle trekk ved det litterære verket, og klarer med det samme å få inn et lite spark mot kvinnelige forfattere generelt:

Hun overbeviser ved rent kunstneriske Midler. Forsaavidt er hun meget forskjellig fra de fleste kvindelige Forfattere. Selv staar hun udenfor Værket. Ingen Bemærkning, intet Billede, ingen Iagttagelse staar der for hendes personlige Regning. Leseren faar selv se og dømme.<sup>5</sup>

At Normann mestrer forfatterhåndverket bedre enn kvinnelige kolleger, er sterke ord fra Nærup, all den tid det fantes veletablerte forfattere som Amalie Skram, Ragnhild Jølsen og Sigrid Undset på banen i 1908. Romanens innholdsmessige side, den "uhyggelige og oprivende" ekteskapshistorien, nevnes avslutningsvis i omtalen – tilsvarende kjærlighetshistorien i *Krabvaag* - men dette aspektet utdypes ikke. Nærup, som følger Normann som kritiker gjennom en stor del av forfatterskapet hennes, holder alltid denne romanen, *Stængt*, for å være Normanns beste.

Andre kritikere i østlandsavisene poengterer det annerledes Nordland som Regine Normann beskriver litterært. C.J. Hambro skriver i *Morgenbladet*, og han er en av mange i

<sup>2</sup> *Verdens Gang*, 13.12.1908, signatur C.N.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

kritikerkorpset som sammenligner Normann med andre forfattere som har presentert

Nordland:

Hendes Nordland er et ukjent Land i Bøgernes Verden. Det er ikke Jonas Lies eller Bernt Lies eller Hamsuns Nordland. Det er et nordligere og fattigere Land, og det er ikke Embedsmændenes og Handelsmændenes Land, hun skildrer, og det er ikke deres Øine hun ser med. Hun skildrer Fattigmands liv, og hun ser med Fattigmands blik. Og saa har hun til Merkelighed faaet en sjelden sproglig og stilistisk Evne.<sup>6</sup>

Hambros vektlegging av at Normann ser, og evner å skildre, det lavere sosiale lag og et bredt folkeliv, er et moment som stadig trekkes fram av de kritikerne som kontrasterer Normann med etablerte nordlandsdiktere. Det er her Normann kommer inn med noe nytt, og det registrerer anmelderne, sammen med hennes spesielle språkdrakt. Det er naturlig at dette momentet vektlegges av kritikerne, ettersom den litterære kartleggingen av landet blir vurdert som en viktig del av nasjonsbyggingen etter 1905. I den sammenhengen vekker det nye, som ulike forfattere kan bidra til å opplyse "mørke" regioner av landet med, interesse hos kritikerne, og de ser det som viktig å framheve dette. Men det tematiske avfeier Hambro ganske kort med at det ikke er noen lykkelig bok, "dertil er de forhold, den skildrer, for onde og for saare".<sup>7</sup>

Det er adskillig større oppmerksomhet om hovedpersonen Sara og hennes skjebne når det er en kvinnelig kritiker som står for omtalen. I Social-Demokraten er anmeldelsen av Normanns bok skrevet av Fernanda Nissen, den samme som anmeldte *Krabvaag* og lovpriste kjærlighetsscenene der. Nissens omtale dreier seg gjennomgående om skildringen av Sara. Hun påpeker at mens naturen er det rådende i nordlandsskildringene til Jonas Lie og Andreas Haukland, fører Regine Normann "frem menneskene, som lever deroppe. I hendes skildringer fornemmer vi naturen mest som gjenspeiling i menneskets sind".<sup>8</sup> Nissen framhever at det er måten Sara er framstilt på, som gjør at hun blir spesiell, "Saras hele væsen" viser at det er noe fremragende ved henne. På samme måten som Nærup, poengterer Nissen betydningen av at fortelleren viser fram Sara i stedet for å forklare eller kommentere henne. I anmeldelsen framheves det uverdige i Saras situasjon. Hun føler sitt menneskeverd krenket "ved at leve sammen med en mand, hvis kjærtegn er hende endnu modbydeligere end hans prygl."<sup>9</sup> Saras liv beskrives som "Længsel, som aldrig fik glimt af udsyn, som bare ser hele, svarte

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Morgenbladet, 5.12.1908, signatur C.J.H.[C.J. Hambro.]

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Social-Demokraten, 5.12.1908, signatur F.N.[Fernanda Nissen.]

<sup>9</sup> Ibid.

fjeldvæggen for sig".<sup>10</sup> Det eneste positive elementet i romanen er ifølge Nissen skildringen av "Finmarkspresten", hvis modell hun mener er kjent av enhver sosialdemokrat. Nissen legger vekt på den ømhet og forståelse Sara er skildret med, og hennes perspektiv er at det er kvinneskikkelsen som er det sentrale i denne romanen.

Den samme oppfatningen har anmelderne i Dagbladet og Aftenposten. I Dagbladet skriver signaturen W.-M. at Normann er adskillig beslektet med Amalie Skram på grunn av "en kraft i anslaget, en bredde i penselføringen, en henførende intensitet i skildringen, et frigjort syn på menneskene".<sup>11</sup> *Stængt* ses på som en fortsettelse av de foregående bøkene til Normann hva innhold angår: "Den samme mørke tone klinger i hendes klage over alle de stængsler, samfundets haardhet og mangel paa elasticitet sætter for individet. Stængt er alle Saras evnerike muligheter i et egteskap."<sup>12</sup> I Aftenposten slår signaturen A. Hv. fast det samme: "Forfatterinden sørger med urokkelig Fasthed for, at alle Veie er stængt for Sara, som alt fra første Stund synes hjemfalden til Ulykken. (...) At hun har finere Længsler, renere Sind end Omgivelserne, hjælper hende ikke. Hun er magtstjaalen af sin Uvidenhed og af sine Livskaar."<sup>13</sup> Også denne anmelderen nevner den sosialistiske finnmarkspresten som lysbringer og motsetning til "aandelig formørkede, sjelelig foraaede" skikkelser fra almuen i Normanns diktning. En energisk stil er et uttrykk som ofte brukes om Normanns bøker, også av denne anmelderen, som mener *Stængt* er skrevet i en stil "hvis mandhaftige Energi" passer til det ramme innholdet.

I Stavanger Aftenblad er signaturen S.N.[Sven Nilssen] mer kritisk til denne romanen enn han har vært til de foregående av Normanns produksjon. Han hevder at forfatteren ikke utdyper stoffet. Når han likevel ser romanen som et leseverdige arbeid, er det på grunn av klasseperspektivet, det er "en alvorsfyldt bog, en bog, der er runden af en dyb medfølelse med de lidende, de smaa, de fortrykte i samfundet."<sup>14</sup>

I Nidaros sammenligner signaturen E.W.-S. [Edvard Welle-Strand] Regine Normann med Hamsun og Haukland, en sammenligning som faller positivt ut for Normann. Han sier Hamsun og Haukland "har git os saa meget vakkert fra Nordland, men det har tildels mere været stilglimmer end det lødige guld, - mere eksperimenter end ægte skildringer af folkelivet".<sup>15</sup> Anmelderen mener at Normann har gullet, og at hennes skildringer vil bli satt

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Dagbladet 7.12.1908, signatur W.-M.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Stavanger Aftenblad 8.12.1908, signatur S.N.[Sven Nilssen].

<sup>15</sup> Nidaros 19.12.1908, signatur E.W.-S.[Edvard Welle-Strand].

over Hamsuns og Hauklands og kan sidestilles med Jonas Lies nordlandsfortellinger. I omtalen brukes sterke ord når Saras ektemann skal skildres; Sara blir tvunget til å gifte seg med en "gammel lægpredikant, som er en ren satan, men forstaar at dække sig bak gudelighedens maske saa fint, at han duperer alle".<sup>16</sup> Han skriver at Normann vil fortsette med "at trække fram triste livsskjæbner fra de stengte sjøbygder der nord i landet. Der er et rikt felt for en frodig forfatterinde."<sup>17</sup> Denne anmelderen, som for øvrig også er anmelder i Bergens Aftenblad, er en av de få som skriver negativt om Normanns dialektinnslag. Han mener Normann bør være forsiktig i valget av vesterålske ord og uttrykk, "som ikke alle tilfører vort sprog nye værdier."<sup>18</sup>

Beveger vi oss lenger nordover, ser vi at begrepet "Kvindedigtning" dukker opp som overskrift på en anmeldelse av Normanns bøker. Og det er ikke ment som noen hyllest. I en usignert anmeldelse i Nordlands Folkeblad starter anmelderen med apostelen Paulus ord om at kvinner bør tie i forsamlingen, og han mener at man av og til må gi Paulus rett, fordi det hender at "de taler og skriver slig, at det havde været lige godt eller bedre, om de havde tiet stille."<sup>19</sup> Kritikken tar ikke bare et oppgjør med Regine Normann, men med flere nordlandsforfattere. For mens man utenom litteraturen har forsøkt å få folk til å forstå at nordlendinger er som folk flest, "saa har digterne ligervis som Kjerringen imod Strømmen ivrig og enig holdt paa at male ud Nordland efter de gamle Troldeforestillinger og søgt at gjøre Nordlændingerne til et Folkefærd af en rent egen Art baade aandelig og legemlig."<sup>20</sup>

Den eneste nordlandsdikteren som ikke faller i unåde hos denne anmelderen, er Jonas Lie, "hvis skildring virkede sympatisk og var til gagn for Nordland".<sup>21</sup> Både Hamsun, Haukland og Normann rammes av kritikken. De mannlige forfatterne er med på å mane fram det "gamle Troldringelri" og Normanns tidsbilde gjør at en får "ligesom Blodsmag" i munnen under lesningen, det gjelder særlig framstillingen av prester og lekpredikanter. Det er ikke snakk om "braadne" kar, men "skindbarlige Djævle, som er ute og farer i Menneskeham." Anmelderen mener at Normann ikke har forstått begrensningens kunst, og heller ikke kjenner til "den gode gammeldagse Dyd, som kaldes Undseelse".<sup>22</sup> Denne kraftsalven finner ikke gjenklang i de andre nordnorske avisenes omtaler.

Nordlandspostens anmelder T.R. gir uforbeholden ros til Normanns bok: "Skildringen

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Nordlands Folkeblad, 8.02.1909, usignert.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.



af den unge Kvinde og den brutale Prædikant med de meget jordiske Tilbøieligheder er helt fortrinlig."<sup>23</sup> Den samme begeistring finner vi hos Lofotpostens anmelder, - Tyboe. -, som mener at boken fortjener større utbredelse enn noen annen av sesongens. Anmelderen mener at typen Olai Oredal forekommer så altfor ofte, og at det er mot denne typen og dens bærere i *Stængt* at "bogen slynger sit sprængstof".<sup>24</sup> Anmelderen i Ofotens Tidende, O-g., anbefaler boken og er tilsvarende oppbrakt over den mannlige hovedpersonen: "Dette dyriske mandfolk, Olai Oredal, hans virksomhed i vennekredsen med ordets utlæggelse, hvordan han haandterer dette unge kvindemenneske, næsten bare barnet at si (...) hvilket ægteskab, hvilket samliv. Skrækkeligt."<sup>25</sup> Kritikerne ser det slik at Normann har hatt noe på hjertet med denne romanen. Signaturen A.W.A. skriver i avisen Nordland: "Forfatterinden har hat noget at si, da hun skrev *Stængt*. Og hun har vovet at si det. Ingen falsk Affekterethet har hindret hende."<sup>26</sup> Romanen har klart å få fram emosjoner i kritikerkorpsset, på godt og ondt.

Mange av anmeldelsene har nevnt skildringen av sosialistpresten i romanen, som de mener er inspirert av Karlsøy-presten Alfred Eriksen. Interessevekkende er det da at nettopp den samme Eriksen skriver omtalen av *Stængt* i Nordlys, under overskriften "De nordlige landsdeler i litteraturen." Han begynner med et overblikk over de forfatterne som har framstilt livet nordpå i litteraturen, og her faller Jonas Lie gjennom på grunn av at han romantiker, Bernt Lie og Alvilde Prytz faller gjennom på grunn av falske skildringer av de nordnorske handelsmennene, mens "Andreas Haukland var den første som forstod at digte om livet nordpå."<sup>27</sup> Eriksen plasserer Normann ved siden av Haukland, hennes bok roses som et "værdifuldt kunstværk og en ægte folkebok". Om det særegne ved Normanns romankunst sier Eriksen:

Det er de store, rent elementære drivkrefter i menneskelivet, hun har set, hvorledes disse krefter her nord ytrer sig vældigere, men også mere ægte menneskelig end andre steder. Den dybe sammenheng mellem menneskenes liv og den mægtige natur, de lever under, har hun fåt frem, ikke ved utenpåhængte naturskildringer, men stilfærdig og uforvarende lar hun os forstå, hvorledes natur og livskår sætter sine mærker i det indre liv.<sup>28</sup>

Eriksens synspunkt her faller helt sammen med blant andre Krogvigs og Hambros, men Eriksens anmeldelse er den som er tidligst datert. Muligens kan det hevdes at Eriksen

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Nordlandsposten 7.12.1908, signatur T.R.

<sup>24</sup> Lofotposten 25.02.1909, usignert.

<sup>25</sup> Ofotens Tidende 21.12.1908, signatur O-g.

<sup>26</sup> Nordland, 17.12.1908, signatur A.W.A.

<sup>27</sup> Nordlys, 2.12.1908, signatur Alfred Eriksen.

<sup>28</sup> Ibid.

formidler realistiske synspunkter i sin omtale. Jeg tolker det slik at han gjør seg til talsmann for en romantisk framstilling av landsdelen og folket, men ikke i retning av skjønning. <sup>29</sup> Påstanden om at drivkreftene i menneskelivet skal ytre seg veldigere og mer ekte menneskelig i nord enn andre steder på grunn av mektig natur, er et argument for at den nordnorske folkesjelen er spesiell. At menneskene nordpå har et annerledes indre liv enn andre steder likeså. Ifølge anmelderen er nordlandsfolket særegent. Men når det kommer til begrunnelse, er det uttrykk som "ægte menneskelig" og "indre liv" - helt uangripelige størrelser - som trekkes fram. Etter min mening tilslører slike utsagn like mye som de forklarer. At det kan leves et rikt og sterkt indre liv også blant småårsfolk i trange kår, kommer like godt fram i de anmeldelsene som samler seg om romanens tematikk som i Eriksens omtale.

Resepsjonen av *Stængt* viser at Nordland også denne gangen brukes som en knagg å henge romanen på. Anmelderne vektlegger romanens tilknytning til fiskerbygd i nord og de mørke krefter som kuer menneskene der. Men det kommer også klart fram at kvinneskjebnen Sara blir lagt merke til, med den allmenne tematikken hun bærer fram. Hun leses mye tydeligere som romanens hovedperson enn Paulina i *Krabvaag*.

Resepsjonen av Normanns tre første bøker viser et meget velvillig kritikerkorps. Kritikken så langt knytter Regine Normann til kyststrøkene nordpå, og proklamerer henne som en forfatter med spesialkunnskap om folket i de små stuer. Det eksotiske nord løftes fram. Folkelivsskildringer og naturskildringer vektlegges, likeledes hennes særegne dialektfargede og friske språk. Kritikerkorpsset vurderer beskrivelsene knyttet til det regionale som mer vesentlige enn en tematisk kretsing som tar opp allmenngyldige forhold. Slik bidrar mottakelsen av første delen av Normanns forfatterskap til å befeste et inntrykk av at her er det en heimstaddikter som etablerer seg på den litterære arena. Hun nevnes som et nytt talent fra nord ved siden av Haukland, og som mange av de andre etablerte nordlandsdikterne overlegen. Men det må også nevnes at kritikere av et visst format, som Nærup og Kinck, i høy grad har blikket rettet mot kvalitetskriterier ved Normanns skrivekunst i seg selv, de trekk ved hennes diktning som kvalifiserer henne som kunstner. Og kvinnelige anmeldere ser klarere enn mannlige kolleger tematikken knyttet opp mot kvinnelige hovedpersoner.

---

<sup>29</sup> Forholdet mellom natur/vilkår på den ene siden og menneskene på den andre vil også være mulig å forsvare rent materialistisk, som miljøet når en snakker om mennesket som produkt av arv og miljø.

## 6.4 Litteraturhistorisk plassering

I litteraturhistoriske framstillinger er det to hovedtendenser i plasseringen av *Stængt*: Den ene er å plassere romanen som selvbiografisk roman. Den andre er å vektlegge den allmenngyldige tematikken. Elster sier at Normanns første bøker, som han også mener står kunstnerisk høyest i hennes forfatterskap, ”bunder i hendes opplevelser og iakttagelser fra de stengte og vanskelige år det opppe” (Elster 1934:69). Men Elster viser likevel vilje til en viss tematisk abstraksjon når det gjelder de enkelte verk. Ekteskapsskildringen *Stængt* karakteriserer han som ”en uhyggelig og gripende beretning om fattigdom og stengte forhold og sinns nød og pine” (Elster 1934:69). Winsnes skriver at *Stængt* ikke når så høyt ”hvad mangfoldighet i folkelivsskildringen angår” som *Krabvaag*, tydelig ment som en diminutiv kommentar.<sup>30</sup> Winsnes påpeker en ”tydeligere subjektiv reaksjon overfor stoffet” og hevder at beretningen i *Stængt* ”er båret frem av uvilje, ja oprørsstemning mot den trykkende, hemmende, drepende virkning av en maktsyk, selvgod, livsfiendtlig kristendomsform” (Winsnes 1937:519). De tidlige litteraturhistoriene ser klart Normanns bidrag til norsk litteratur i lys av den nasjonsopplysende og nasjonsbyggende effekten forfatterskapet har, og gir som konsekvens best uttelling for skildringer av folkeliv hittil ukjent for den norske almenheten. Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie* uttaler utvetydig at *Bortsat* og *Stængt* har stoff fra Normanns egen livshistorie, og at forfatteren i de selvbiografiske romanene skriver seg ”fri fra knugende personlige minner” (1978:283). Per Amdam ser likeledes de tre første bøkene i Normanns forfatterskap som et ledd i Regine Normanns oppgjør med sin barndom og ungdom: ”Hun måtte skrive seg fri.”<sup>31</sup> Per Thomas Andersen sier at *Stængt* er ”en roman der forfatteren benytter sin egen bakgrunn som stoff”.<sup>32</sup>

Denne markerte koblingen mellom diktning og selvbiografiske trekk er nedtonet både hos Willy Dahl og i kvinnelitteraturhistoriene. I stedet ser man en sterkere tendens til å lese *Stængt* med vekt på kvinneskildringene og på allmenn tematikk. Willy Dahl ser litteraturhistorikerens behov for å synliggjøre forfattere fra ulike deler av landet etter 1905 som underordnet det etiske perspektivet, der moralske valg og ansvaret for andre er det som vektlegges sterkest.<sup>33</sup> Dahls poengtering av det allmenngyldige tematiske og det etiske perspektivet gjelder også Regine Normanns forfatterskap: ”Sikkert hadde heller ikke Regine Normann som første siktemål å beskrive den fattige kystbefolkningen i Nord-Norge da hun i

<sup>30</sup> I Bull og Paasche (red.): *Norges litteratur*, b. V.

<sup>31</sup> I E. Beyer (red.): *Cappelens Norges litteraturhistorie*, b. 4, 1995:356.

<sup>32</sup> Andersen: *Norsk litteraturhistorie* (2001:363).

<sup>33</sup> I *Norges litteratur*, b. II.

1905 debuterte med romanen *Krabvaag*" (Dahl 1984:240). Han knytter Normanns tre første bøker til "hyklerske lekpredikanter herjinger med redde sjeler i mørketida, og de ulykker en kvinne- og seksualundertrykkende oppdragelse og livsform kan avstedkomme" (Dahl 1984:240).

Irene Engelstad gir en sammenlignende analyse av verker av Regine Normann, Ragnhild Jølsen og Ingeborg Refling Hagen i artikkelen "Når virkeligheten blir fantastisk".<sup>34</sup> Hun vinkler artikkelen i retning av forfatterne ulike utnyttelse av tradisjonsstoff, og skiller mellom de forfatterne som bruker dette stoffet til å skape realistisk folkelivsskildring og de som utnytter det til å undergrave realismens norm om å gjenskape en gjenkjennelig verden i litteraturen. Regine Normann faller her i den første kategorien, Ragnhild Jølsen i den andre. Men Engelstad peker på et fellestrekk ved disse to retningene:

Innenfor begge disse retningene ble den folkloristiske interessen og tradisjonsbevisstheten dessuten brukt i en dikterisk utforskning av menneskesinnet, slik nyromantikerne tidligere hadde gjort. Underjordiske vetter, gjenferder av ulike slag, varsler og drømmer ble virksomme midler når forfatterne skulle skildre sårbare og splittede sinn, sinnsforvirring og galskap. (...) Framstillinger av det splittede sinn kunne holdes innenfor en realistisk ramme, som hos Regine Normann. Men oftest brøt slike skildringer med realismens krav om troverdighet. Menneskesinnets angst og forvirring ble levendegjort gjennom drømmeaktige og groteske skildringer av omgivelsene, der landskap, hus og gård kan leses som representasjoner for forvirrede personers psyke. (Engelstad 1989:32.)

Jeg er helt enig i Engelstads vektlegging av Normanns aktive bruk av tradisjonsstoff i sin diktning. Det gjelder den pietetsfulle bruken av tradert materiale, der eksempelvis et sagn er lagt uforfalsket inn i en romantekst som et metadiegetisk narrativ. Men mer interessevekkende blir det når tradisjonsstoffet utnyttes eksperimenterende i den retningen Engelstad peker på, slik vi ser i *Stængt*. I kirkegårdsscenen i denne romanen er sagnstoffet så integrert i hovedpersonens handling, at det – til tross for at en ytre realistisk ramme beholdes når det gjelder tid og sted – er snakk om intens utforskning av Saras indre inspirert av folkloristiske motiver. Så utpreget er denne scenen at det kan synes som virkelighetens ramme går tapt og en fantastisk verden overtar for en stund. Denne skildringen er knapt forenlig med realismens troverdighetskrav, men ligger som en bit av fantastisk i et realistisk tekstlig landskap.

*Nordisk kvinnelitteraturhistorie* er den litteraturhistorien som sterkest vektlegger det tematiske aspektet ved Regine Normanns forfatterskap. Astrid Lorenz, som har skrevet artikkelen om Normann, betoner forfatterskapets allmenne tematikk: "Det er store eksistensielle spørsmål, hun giver sig i kast med: hvad betyder det at have rødder og høre

til? Hva vil det si å elske?" (Lorenz 1996:208.) Lorenz' lesning markerer viktige aspekter ved de kvinnelige hovedpersonene i Normanns forfatterskap. Dette gjelder også *Stængt*. Riktignok nevner hun Normanns ekteskapsopplevelser som klangbunn for det kritiske kvinneperspektivet i de tidlige romanene. Men selve fortolkningen av *Stængt* er tekstnær og basert på de momenter fiksjonen selv gir til kjenne:

Sara i romanen *Stængt* går til grunde mellom undertrykkere og formyndere. Romanen åpner med et bilde av Sara som en legekammerat for "Vorherres Fugle", de vilde svaner. I det avsluttende bilde føres hun med magt til sindssygeanstalten. Mellom disse to bilder ligger Saras historie (...) Med en legende, som knyttes til Saras skæbne, sættes det forladte menneskebarns søgen og undren over livet i fokus. Savn og længsel bliver aldrig tilfredsstillt. Kun barndommens eventyrbøger og bilder kan give barnet lindring. (Lorenz 1996:209-210.)

Lorenz peker på romanens tematiske dreining fra Saras triste historie til et langt mer optimistisk punkt, nemlig de iboende krefter som tross alt ligger i barnet og i fantasien. Det håpet og den nysgjerrigheten Sara hadde som barn, gjeninnsettes i fiksjonen gjennom den innlagte legenden. Slik dempes elendighetspreget en smule.

Nærmere et hundreår etter Normanns debut er det nødvendig å se hennes forfatterskap i en annen sammenheng enn den som går på å kartfeste landet litterært, og som litteraturhistorikerne tidlig på 1900-tallet var opptatt av. Skal Regine Normann forsvare sin plass i litteraturhistorien, må det være ut fra annen legitimering enn at hun er nordnorsk og skriver nordlandsfortellinger. Det må være noe med hennes diktning som gjør at bøkene fremdeles har livets rett. Jeg ser en narratologisk inspirerte tilnæringsmåte som fruktbar for å få fram disse kvalitetene. I analysen av *Stængt* innebærer dette blant annet å undersøke hvordan narrasjonen vektlegger og innskrenker, forstørrer og forminsker trekk ved den kvinnelige hovedpersonen, slik at hun framtrer med verdier som må tillegges vekt tematisk. En slik analysemåte fordrer konstant at fortellegrep og tekstpartier tolkes innenfor fiksjonens kontekst. Derfor vil jeg først se på noen av de større strukturene i fortellingen.

## 6.5 Rekkefølge

### 6.5.1 Presentasjonsteknikker

Romanen *Stængt* er på 188 sider og hører til blant de lengre i Normanns forfatterskap.<sup>35</sup> Romanen er delt i to hoveddeler, del I omfatter s. 1-14, del II omfatter s. 15-188. Det siste kapitlet, s. 179-188, er å betrakte som en epilog til romanens hovedhandling. Det er Alberts tanker om Saras sykdom og miljøet i Fjølsvika som tas opp her. Den episke hovedtråden er

<sup>34</sup> *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, b. 2, 1989.

knyttet til hovedpersonen Saras ulykkelige ekteskaphistorie. Romanteksten er bygd opp av episoder med ulik lengde. Den episodiske strukturen vitner om en dreining mot en eksperimenterende fortellingsform, enda sterkere enn i *Krabvaag*. Men samtidig som det er trekk ved romanen som bryter med en streben etter den gammeldagse lange og utfyllende fortelling, virker en rekke innlagte analepser i motsatt retning. Noen handlingselementer følger en kronologisk presentasjonsrekkefølge i fortellingen, noen er simultanhandlinger og noen er anakronier, særlig analepser. Metadiegetiske narrativer er frekvent innlagt på diegetisk nivå<sup>36</sup>, noe som i romanprosa på begynnelsen av 1900-tallet var ganske uvanlig. Motsatt subsekvent narrasjon er dette tegn på en nyskapende fortelleteknikk. Noe av det nye ligger i Normanns bruk av tradert stoff satt inn i en romantekst.<sup>37</sup>

Del I er en forhistorie, som i løpet av 2 korte kapitler setter leseren inn i Saras livshistorie før hun inngår ekteskap. Vi møter Sara, 13 år, hennes mor Rubert-Brita, og hennes bror Jakob, som er 30 år. Rubert-Brita og Jakob, som lider av epilepsi, dør, og Sara kommer til prestegården for å gjete kyr og gå budeien til hånd. Hun blir konfirmert i sitt sekstende år og samtidig sendt for å være barnepike hos handelsmannen. Nåtidspanet i denne delen omfatter ca 3 år, men de analeptiske segmentene gir informasjon om Rubert-Brita helt fra hun for 30 år siden kom til pollen. Mellom del I og del II er det en ellipse på ca to år. Del II består av 20 kapitler og omfatter 4-5 år, om enn ut fra en noe uklar tidsangivelse. Sara er nettopp gift med Olai i begynnelsen av kapitlet, og gir retrospektivt glimt av sitt opphold hos handelsmannens. På slutten av romanen har de vært gift noen år. Gjennom analepser får vi informasjon om Olais barndom og foreldre, helt fra hans far kom vestfra, slo seg ned i Nordland og giftet seg med en kvinne nordfra.

Hele nå-fortellingen, hovedhandlingen i romanen, strekker seg altså over ca. 10 år; del I, ellipsen mellom de to hoveddelene og del II inkludert. Del II avsluttes med et kapittel som blir stående som en epilog. Det kunne godt vært begynnelsen til en ny roman. Innholdsmessig dreier det seg om Alberts refleksjon over Saras sykdom og generasjonskonflikten mellom Albert og faren, som ender med forsoning. En stor del av kapitlet er viet Alberts lesning av en poetisk tekst, hentet fra en avis. Kapitlet omfatter en ellipse av usikker varighet, men trolig

<sup>35</sup> De lengste romanene er *Dengang-*, 260 sider, *Riket som kommer*, 217 sider og *Eiler Hundevart*, 203 sider.

<sup>36</sup> Egentlig er det her snakk om ekstradiegetisk nivå, etter Genettes terminologi, men jeg holder meg til hva Genette selv i *Narrative Discourse* innrømmer er "a now widespread usage" og bruker betegnelsen diegetisk nivå om en fortelling på første nivå fortalt av en ekstra heterodiegetisk forteller, se *Narrative Discourse*, s. 228, fotnote 41.

<sup>37</sup> Også hos Kinck, Jølsen og Løland kan man finne slike tilløp, men elementet er svakere utnyttet enn hos Normann.

dekker dette kapitlet en dag.

Presentasjonen av begivenheter på fortellingsaksen gir visse indikasjoner på hva som står fram i teksten som betydingsfullt. Omkastninger mellom fortellingsaksen og historieaksen får vekt, også tematisk. Romanen har en sterk fortelleteknisk vektlegging av hva som skjer i hovedpersonenes indre, og bruken av analepser og prolepsis innordner seg dette. Blant annet er fortelleren som regel tidlig inne i introvert personschildring, der anakronier innpasses i forklarende eller ønskende øyemed. Analepsene som ligger tidsmessig utenfor hovedhandlingen, fyller ut livshistoriene til Rubert-Brita og Olai. Disse er plassert i første del av romanen, der det er behov for å få en oversikt over forhistorien til de enkelte personene. Analepser innenfor hovedhandlingens tidsramme fyller ut åpne rom i Saras tilværelse eller bringer inn erindringer om viktige hendelser som nylig har skjedd. Prolepsene gir i hovedsak innblikk i Saras dagdrømmer og urealistiske håp om å møte Erstein igjen, men også forestillinger om det døde barnet. Den sistnevnte typen er sentrert rundt midten av romanen, med en konsentrasjon om tida da barnet blir født og da barnet dør.

Romanen gir nærgående skildringer av noen få personer, og da Sara i særdeleshet. Stemmen til hovedpersonene erobrer størstedelen av teksten, primært gjennom tankegjengivelse, sekundært gjennom talegjengivelse. Den autorale fortellerstemmen er tilbakeholdende og kommer helst fram i korte referater. De aller fleste anakroniene er subjektive. Det innebærer at karakterene i hovedfortellingen blir de nye fortellerne i de tekstsekvensene som innlemmes. Erindringer og kunnskaper om egen forhistorie løftes inn. Det er fortellinger av intradiegetisk karakter,<sup>38</sup> de blir en forlengelse av hovedfortellingen. At det er personene i romanen som bærer fram disse anakroniene, gir hele fiksjonen et subjektivt preg. Personenes utvalg og vektlegginger, det bildet de ønsker å gi av seg selv, er det vi som lesere har å forholde oss til. Men at det er i enkeltpersonenes indre disse tilbakeblikkene foregår, betyr også at de er skjult for de andre personene i romanuniverset. Leseren blir den privilegerte, den som får dele personenes intimsfære. Dette har stor betydning for vår sympati for Sara. Vi får en forståelse av hennes bakgrunn, hennes opplevelser på prestegården og hos handelsmannen og hennes traumer i forbindelse med spebarnets død. For Olais vedkommende betyr de subjektive analepsene at formildende omstendigheter kommer inn i vår bedømmelse av personen.

På grunn av hyppig bruk av subjektive anakronier og indirekte diskursformer, er det svært liten del av nå-fortellingen som har tidsmessig utstrekning på historieaksen. Teksten er

---

<sup>38</sup> Genette (1983: 228).

i stor grad viet Saras tanker, sansninger, erindringer. Dette fører til at kortvarige innførsler på historieaksen blåses opp til omfangsrrike tekstpartier. Handlingselementer presentert av aural fortellerstemme er lite ruvende i fiksjonen, til tross for at de tidsmessig kan dekke lange perioder. Romanen preges av at fortellingen bæres fram støtvis og gjennom indirekte personstemme. Fortelleteknisk virker de genetiske kategorier rekkefølge, hastighet og stemme sammen til å framheve tekstens sentrering om Tapet. Det er snakk om tap av barn, tap av kjæreste og tap av en verdig barndom. Hyppigheten av introverte passasjer bygger opp spenning mot det korte kapittel 18, da barnet fødes og dør. Etterpå bidrar igjen introverte passasjer til å formidle Saras religiøse sjelekvaler og bygge opp mot en ny spenningstopp i kirkegårdsscenen, en episode som ytterligere forsterkes ved intertekstuell spill på tradisjonsstoff. Det korte dramatiske kapitlet da barnet dør, står imidlertid ut i fortellingen på en helt annen måte. Distansen til Sara er større enn ellers. Hun beskrives utenfra i mye større grad enn i de andre kapitlene. Teksten er sammentrengt. Aural fortellerstemme bærer fram både introduksjonen til kapitlet og avslutningen av kapitlet. Spebarnets død og Saras påfølgende reaksjoner er ordknappt skildret. Teksten dirrer i et nakent kapittel. Den distanserte holdningen til hovedpersonen skaper en dramatisk effekt. Kapitlet blir stående i kontrast til kapitlene både før og etter. Slik kan man se hvordan fortellingens hovedperson løftes fram, holdes tilbake, og løftes fram igjen mer hjerteskjærende enn før. Narrasjonens bevegelse før og etter det intense øyeblikket da barnet dør, er helt parallell med Saras fortrenning av det vondeste øyeblikket. Hun presser tilbake følelsene da det tyngste slår inn over henne, men har voldsomme reaksjoner før og etter. Cohn påpeker, med henvisning til hva Proust kaller "those opaque sections impenetrable to the human spirit" (Cohn 1999:123), skillet mellom historisk forteller og homodiegetisk forteller på den ene siden og heterodiegetisk forteller på den andre siden. De modale restriksjonene som gjelder de to førstnevnte "become null and void for the heterodiegetic narrator, whose voice is by definition otherwordly, by nature unnatural or artificial, or, as we might say, 'artificial'." (Ibid.). Det ligger ingen referensielle begrensninger i heterodiegetisk fortelling, noe Cohn påpeker særlig gir seg utslag for presentasjon av bevissthetstilstander. I skildringen av Sara utnyttes fiksjonens spesielle muligheter til framstilling av personers "indre" og fører til et nyansert portrett. Spenningene mellom ytre og indre personschildring gir gjenklang tematisk og blir liggende som betydningsfulle innspill til tekstens fortolkningspotensiale.



### 6.5.2 Livshistoriebrokker

Brokker av personenes tidlige livshistorier er lagt inn i fortellingen gjennom hurtige analeptiske sveip. Disse tekstsegmentene interfererer innholdsmessig med hovedhandlingen, det er snakk om eksterne homodiegetiske analepser. Innholdet i analepsene inviterer til en forståelse av personene ut fra tidligere faser i deres liv, en av fortellingens måter å fylle ut og nyansere personene på. I fortellerens valg av presentasjonsrekkefølge ligger det implisitt utlagte tråder til det fortolkningspotensiale teksten rommer.

For framstillingen av Sara-skikkelsen betyr Rubert-Britas tilbakeblikk mye. Gjennom skissen av Britas tidlige år i Været får vi vite noe om Saras inntreden i livet. Saras herkomst og opplysninger om hennes mor og bror er momenter som slett ikke er likegyldige når det gjelder å forstå Sara som voksen. For i romanens framstilling *kan* Saras vanskelige barndom være medvirkende årsak til hennes ulykksalige avgjørelser i voksen alder.

Rubert-Britas livshistorie blir et varsko om at også hennes datter får et vanskelig liv, for ikke å snakke om det ekko av Bibelens forkynnelse vi hører: Fedrenes synder hjemsøker barna i mange ledd. Historien til Saras mor får en nesten profetisk status sett i relasjon til hennes datters livshistorie - og andre døtres - et bidrag til kvinnekjønns elendighetsbeskrivelse. Det er noe tilnærmet determinert i Britas og Saras skjebner. Dette meget nøkterne avsnittet rommer stor dramatik mellom linjene:

Akkurat på det syvogtyvende aaret siden Mikkelsmess var Rubert-Brita, dengang hun kom til Været som budeie og blev med gutten. Og gammelgjestgiveren fæstet hende pladsen her paa levetiden, bygde gamle og skaffet hende et par gjeter og smalebeist til at livnære sig med (...) Annerledes hadde det sig med skriverfuldmakta. Han var ung og ansigtsvakker og ga hende fem kroner og et silketørklær, og hun lovde og forsvor ikke at nævne ham som far.

Det løfte hadde hun ærlig og redelig holdt – om den fine herren hadde hognet sig ved hendes simple krop, trængte ikke hun bringe ham i uleilighet. (S. 4-5.)

Det som ligger i bygda av lagret kunnskap om ”kem ho va unna”<sup>39</sup> - hva slags sosial status som uforskyldt er blitt Sara til del fra fødselen av – kommer klart fram av prestefruas stikkende kommentar da Sara ber om utsettelse med bryllupet: ”For respektabel og agtet mand var Oredal til at narres i stry av én, som skiftet kjæreste, eftersom nogen bød sig – saa fortalte i det mindste rygtet. Og Sara maatte være forsiktig og ta sig vel i vare, at ikke den ulykkelige morsarven bragte henne paa avveie” (s. 27). Sara har et sosialt stigma som brukes mot henne, og hennes skam blandet med stolthet fører til en ettergivende reaksjon: Hun går heller med på giftermål med Olai enn at Erstein skal skamme seg over henne: ”Kunde

<sup>39</sup> Uttrykket er vanlig folkelig uttrykksmåte i Vesterålen for å plassere et barn i forhold til opphav og

præstefruen ha hjerte til at nidsle hende med den døde moren! (...) For hendes skyld skulde han [Erstein] slippe at bli utskjæmt" (s. 27-28). Så går Sara med på å la seg pynte som brud til bryllupet med Olai.

Tematiske forbindelsesledd mellom den unge og den eldre Sara er savn, lengsel, sorg og fortvilelse. Relasjonene mellom segmenter i selve teksten bidrar til at den påbegynte tragiske tegning fra 1. kapittel fullføres. Romanteksten vektlegger det emotive, handlingsutviklingen bygger opp under det tragiske. Det generelt aksepterte story-kjennetegnet er en utilstrekkelig forklaring på hvorfor tekstelementene virker som de virker, noe også Aaslestad påpeker.<sup>40</sup> En rekke andre forståelsesknagger aktiveres når man som leser skal ta inn over seg Saras historie, ikke minst forståelsen av kausaliteten mellom ulike faser i livet som de retrospektive innslagene inviterer til.

Olai er skurken i fortellingen. Men han er ikke skildret bare i svart-hvitt. I 6. kapittel beskriver Sara ektemannen når han er nedfor. Det er sørgeligere enn den sørgeligste romanbok:

*For ingen steds hadde hun læst om noget halvt saa fælt, som naar tungsindet red han Olai, og han snåket<sup>41</sup> rundt halve natten og skydde mat og maaltid om dagen og ikke mælte ordet i døgnvis, uten hver gang han fordret fremme viljen sin, og da nyttet ingen kjærbeing. (S. 48, min utheving.)*

Denne beskrivelsen av Olais tungsin, introdusert av forklarende "for", er motivert tidligere i fortellingen, primært gjennom opplysninger om hans barndom i form av analepser. Hans livshistorie angir grunner til hans utvikling. Dette skjer allerede i 4. kapittel, i motsetning til i *Krabvaag* og i "Bortsat", der usympatiske skikkelser først blir forsøkt "sympatiskgjort" sent i fortellingen. Tilbakeblikkene skjer i passasjer der hastigheten er retardert. Saktegående rytme vil være forutsetningen for en psykologiserende tekstsekvens på grunn av at man ofte finner gjengivelse av tanke i slike passasjer. Som eksempel kan anvendes episoden nedenfor, der mange momenter kommer fram som kan forklare Olais utrygghet ut fra personlighetsformende påkjenninger. Overgangen fra referat til fri indirekte diskurs medfører rytmeforandring, noe som forstørrer glimtet av den livredde gutten. Etter å ha ropt mot himmelen: "Dævelen steik dæg, du som ha laga det saan for meg!", tar redselen Olai:

I lange sprang naadde Olai fjøset, rev døren op og gjemte sig inderst i baasen hos Paaskelin.

bygdestruktur.

<sup>40</sup> Aaslestad (1992:22).

<sup>41</sup> Dette ordet ligner dialektordet "snøke", som betyr "lete". Ofte brukt i Bø-dialekten: "Ka du snøke ætte?" hvis man går på jakt etter godterier i et skap. Verbet kan bøyes som "kaste".

Koen slikket ham over skulder og ryg, mens han sat der angersyk og skalv. *Gjøre sig usams med Gud - stelle det slik for sig frem igjennem livet, at han aldrig turde be om en haandsrækning, var end i hans ytterste nød - - Og fanden luskende i hælene, med sniket efter sjælen, straks aanden randt, om han vilde vente saa længe da, og ikke hentet ham lyslevende, som han gjorde med bruden i den vise moren sang for ham, naar de var to ene hjemme.*

Han la sig på knæ i baasen og ba Vorherre om forlatelse, tryglet ham om at tilgi og glemme det, han hadde ropt. *Stundom trodde han sig bønørt, men der blev ikke fuld tryghet i forholdet dem imellem.* ( S. 35-36, mine uthevinger.)

Her illustreres for øvrig - som ofte ellers - hvor vanskelig det er i en fortolkningsammenheng å skille de genetiske kategorier fra hverandre. Flere kategorier berøres i ett og samme avsnitt. For det første berøres presentasjonsrekkefølgen ved at episoden bæres fram retrospektivt. For det andre blir hastigheten holdt tilbake ved tankegjengivelse fra tredje setning av. Fortellerstemmen og personstemmen utfyller hverandre og gir en tolkende tilgang til Olais "psyke", hans tanker, resonneringer, nødstedthet.

Sitatet ovenfor er et godt eksempel på hvordan valget av narrative grep bærer med seg fortolkningsmessige implikasjoner. Omkastningen på fortellingsaksen medfører at barndommen trekkes inn som et element av betydning for forståelsen av Olai. Demping av hastigheten fører til at én traumatisk barndomsepisode får oppmerksomhet og leses eksemplarisk, betydningsbærende for hele barndomstiden. Fri indirekte diskurs gir tilgang til Olais reaksjoner. En narratologisk tekstlesning åpner med det døren mot en tematisk tolkning av teksten, en studie av "hvordan teksten betyr" fører over til en studie i "hva teksten betyr".

Framstillingen av Olais vanskelige oppvekst gir oss et bilde av en person som har grunn til å være bitter. For han var sønnen som "fik undgjælde for det, at hun [moren] ikke vaaget kny mot manden" (s. 34). Etter foreldrenes død hang spott og slengord fra barndommen igjen, han følte seg merket og bar nag til sambygdingene: "Penge la han sig op Men mismot og tungsind heftet ved ham lange rierne, saa han nærepaa var ved at forkorte livet, hadde han bare undt fanden sjælen. Han prøvde lindring i brændevin, saknet smaken for det og tydde til gudsord i steden" (s. 37). Det var denne Olai Sara møtte.

### 6.5.3 Sammenheng i tekstens åpne rom

Fortellingen gjør bruk av interne analepser for å fylle inn ellipser. Særlig det som skjer i tekstens åpne rom mellom kapittel 2 og 3, dvs. mellom del I og del II, viser seg å være av største betydning for handlingsutviklingen og for forståelsen av Sara som gift kvinne. 2. kapittel slutter slik: "I sit sekstende aar blev Sara konfirmeret, og samtidig stedde prestefruen hende som barnepike hos handelsmanden paa Skar" (s. 14). Når vi så møter Sara igjen som gift kvinne i begynnelsen av 3. kapittel, er det et behov for å vite hva som skjedde med henne

i den mellomliggende perioden. Etter presentasjonen av hennes uskjønne hjem og hennes pinefulle sjelelige tilstand, kommer en lang analepse som forklarer hvorfor hun har havnet i denne elendigheten. Den innledes slik: "Det var i fjor, andre aaret hun tjente barnepike hos handelsmanden paa Skar, at sønnen, studenten, han Erstein blev hjemme vinteren over" (s. 17-18). Så følger en lang beretning på vel 11 sider om Erstein og om bryllupet. Analepsen er viktig av flere grunner. Saras kjærlighetshistorie og kjærlighetssyn blir presentert for oss. Hennes bekjentskap med Olai og hennes forunderlige inntreden i ekteskapet likeså. Igjen møter vi en fortellemåte som gir oss en følelse av intimitet med Sara fordi vi deler hennes tanker. Det er denne nærheten til Sara, til hennes glede og hennes sorg, som utvetydig plasserer henne som romanens sentrale person. Hennes insistering på ekte kjærlighet blir en del av romanens positivt kolorerte normsystem. Og følgelig blir hennes motvilje mot Olai tydeliggjort og forståelig. Vi forstår at Saras møte med Erstein har truffet henne dypt: "Og siste kvælden, han var hjemme, stakk de sig bort paa mørkloftet. Der satte de sig paa en kasse i inderste kroken og ba farvel og holdt inderlig av hverandre." (S. 18.) Intensiteten i kjærlighetsopplevelsen med Erstein gjør at hun tross mye motgang ikke vil gi fra seg drømmen: "Og mindet om Erstein var støtt levende, selv om hun hadde frasagt sig ham" (s. 25). Selv på sin egen bryllupsnatt maner hun ham fram, for å lindre sin pine: "I kroken, der hun og Erstein hadde bedt farvel, stanset hun en stund og ropte paa ham indvortes (...) Og da – just som alt var saarest – kjendtes det grangivelig som han var hos hende, og tydelig hørte hun ham si som han pleidde: 'Jeg er gla i dig til sidste blodsdraapen, veit du.'" (S. 28-29.)

Men beretningen om Sara sent på bryllupsnatten viser noe annet viktig om hennes reaksjonsmønster; hun føler selv at det er *hun* som er den skyldige: "Tagg ham ikke være lei paa hende for det, hun hadde gjort" (s. 28). Denne defensive holdningen er symptomatisk for den svake siden ved Sara. Dessuten klarer handelsfruen, Ersteins mor, å overbevise henne om at hun, som er "fattig og simpel", skal ofre forholdet til Erstein av kjærlighet til ham: "Elske Erstein, ofre alt av kjærlighet til ham uten at tænke paa sig selv, det kunde hun (...) Blev han lykkelig, fik alt med hende være det samme" (s. 23). Bare unntaksvis stikker trassen seg fram, som da handelsfruen sier at Erstein tok bruddet med Sara rolig, og at han vanket hos en fornem familie med ugifte døtre: "Da kjendtes det i brystet paa Sara, som øvde de blodig uret mot hende" (s. 24). Men selv om fortvilelsen og trassen er til stede, er den ikke sterk nok til å hamle opp med det spillet mor til Erstein driver, godt hjulpet av prestefruen – et spill som tilintetgjør hennes kampglød.

Sara er i bokstavelig forstand den som passivt blir gjort noe med. Hun blir forhindret i

å få brevet fra Erstein. Hun blir i overført betydning kneblet, klarer ikke å få ord for seg da hun skal forsvare hennes og Ersteins følelser. Hun blir påkledd bryllupsstasen før hun skal i kirken. Saras offerstatus blir befestet. Da det er kommet brev fra Erstein til Sara, konfiskerer fruene brevet og beordrer Sara til å arbeide: "Hun maatte gjøre det, hun blev bedt om, uten at turde kny. Men bare én visste, hvad hjerte hun gik med." (S. 20.) Da mor til Erstein deretter brente brevet, skildres en fortvilt situasjon, men likevel en situasjon der stor autoritetsfrykt er bevart. Fruen vil snakke med Sara: "Høi i sætet og streng i opsynet sat hun der og glante hoffærdig paa Sara, som fattigslig krøkte indfor døren og kulset av spænding" (s. 21). Ungjenta er sjanseløs: "Sara prøvde ta til gjenmæle – si at brevet var hendes og ingen andens, men ordene vilde ikke over de tørre læber – Saa opgav hun det – Mumlet bare hen for sig, at Erstein var gla i hende og hun var gla i ham." (S. 21.) Men Saras ord blir aldri sterke nok til å nå fram.

Språklig kommer Saras passive rolle fram ved at "de" gjør noe med Sara, for eksempel da hun skal gifte seg: "Sara spurte de litet til raads, og hun lot dem ordne det, som de selv vilde" (s. 26). Verst er det på selve bryllupsdagen: "Og saa hadde de pyntet Sara i præstefruens gamle, sorte silkekjole – de hadde den ute i gangen – og krans og slør; for det hun skulde hat paa, var ikke blet færdig" (s. 28).

Denne beretningen om hva som skjedde hos handelsmannens, er vesentlig for å skape sammenheng i tekstens åpne rom. I konstruksjonen av Sara-skikkelsen er analepsen av stor betydning fordi den gir informasjon om hennes reaksjonsmønster. Overfor Erstein er hun impulsiv, følsom og kjærlig, og hun er overbevist om at det er stor kjærlighet de føler for hverandre. Men det er mange skjær i sjøen for de unge, og uten dette tekstpartiet ville det vært vanskelig å forstå hvorfor Sara gir etter for de fine fruene, uansett hvor mye de forsøker å overbevise henne. Det viser seg at hun er ettergivende og fryktsom i møte med autoritetspersoner. Til slutt gir hun etter for press og klandrer seg selv som sviker. For troverdigheten av den gifte Saras reaksjoner er disse momentene av betydning, særlig da barnet dør. Hun kan være trassig og virke sterk, men bare til en viss grense. Blir påtrykket for stort, er hun som et strå som brekker lett. Derfor blir en ubarmhjertig virkelighet mer enn hun kan tåle.

#### 6.5.4 Symbolforankring

Den unge såvel som den eldre Sara er omsluttet av et symbolsk bilde som er like vakkert og rent som det er flyktig og vilt. Det er bildet av de ville svanene som kommer til pollen. Brita

sier:

Vorherre hadde skapt pollen i sin mildhet til indsmætt for de vilde svanerne, som aarvist kom susende i skinnende flok og slog sig ned der sommeren over, laget rer og klækte ut unger paa den vesle græsholmen og laa og roet sig inderlig godt og fornøiet (...) Men et steds gjernte Vorherre fuglene sine og var det ikke under jorden, maatte det vel være bak himmelsynet et steds. Hans eiendom var de – dem hadde han etlet sig selv av al fugleflokken. (S. 3-4, forfatterens utheving.)

Brita ser en naturlig tilknytning mellom svanene og det som er "bak himmelsynet". Et jordisk varig gjemmested blir for smått for disse fuglene, det er kun midlertidig de kan ha opphold i pollen. Dette store - og mystiske – perspektivet, at svanene har tilgang til det vi ikke ser og det vi ikke vet, bringer inn i tankefeltet grensers passering, hva som er på den andre siden. Det kan kobles til det himmelske riket. Det kan også kobles til den motvekten til det jordiske vi finner i tradisjonsstoff, noe som tas opp i flere varianter i fortellingen. Sist, men ikke minst, kan det kobles til det å passere en normalitetens grense, noe som aktualiseres i fortellingen da Sara mister forstanden. Det er fugler til stede i skildringen som omkranser Saras rituelle handling på kirkegården; "Fugl stilnet mot midnat" (s. 176) og "fugl vaaknet av midnatsblund" (s. 178). Fuglene er på sitt vis med på ritualet. At Vårherre holder sin hånd over de skapninger som krysser grensen, mer enn antydes i fortellingen. Slik gis det signaler om at denne grensen ikke er så skremmende å passere.

Britas forestilling om svanenes gjemmested, som videreføres av Sara, får gjennomslag i fortellingen gjennom varierte repetisjoner innen hovedhandlingen og gjennom analoge tilknytningspunkter til innlagte metadiegetiske narrativer. På den måten er bildet av svanene med på å bygge ut viktige aspekter ved vår kvinnelige hovedperson.

Slik svanebildet utnyttes i fortellingen, får det størst betydning for tolkningen av Sara-skikkelsen. Men bildet kobles også indirekte til Erstein. Den første gangen Sara og Erstein møter hverandre som barn, er det svanene som er samtaleemnet:

Jenten holdt op med arbeidet og stirret paa svanerne, som varlet utfor land og nappet sjøgræs. De kjendte hende og var blet folkevan av det, hun brukte mate dem.

Han glunten, Erstein var det han nævnte sig, vilde ikke tro de blev til engler om vinteren og fløi til himmels.

De reiste andensteds hen, sa han, og lette sig aapne poller for vinteren.

Hørt slikt, som om ikke alle poller frøs igjen om vinteren, han trodde hende bra dum. -- Og naar det vaartes fløi de hid, men hvordan kunde de vite, at isen var brudt op?

Det var sandt, Vorherre varskudde dem. -- Men hun for sin del hadde bestandig ment, det var til ham de fløi, naar de syngende blev borte mot himmelblaaet. (S. 9-10.)

Med barnets evne til å forene det fantastiske og det konkrete slår samtalen an et poetisk emne, og blir liggende som klangbunn for den kjærlighetens poesi som skal vokse mellom dem.

Samtidig ser vi sporen til den ulikheten mellom Sara og Erstein som senere i livet synes å bli mer utpreget. Hun tenker seg svanenes reiserute mellom pollen og himmelen og ser bort fra andre jordiske oppholdssteder for svanene. Han kan lettere gi avkall på visjoner om det store løft som ligger i himmelveien. Den poetiske og den pragmatiske legning som synes å karakterisere de to unge, kan senere komme til å skape avstand mellom dem. Men fortellingens signaler er noe uklare når det gjelder å formidle Ersteins reaksjon på bruddet med Sara, av den enkle grunn at vi bare hører hans reaksjon gjengitt av moren hans. Ifølge moren glemmer han Sara hurtig.

Som barn ser Sara dette synet av svanene: "Sølverne kvit bruste de i kvældsolen og dubbet den lange halsen; men laa de still, tvesyntes de i vandet – en over, en under – Det samme gjorde holmen og aasen. Og der var sol under som over, og blomster og grønt og bjørk og himmel." (S. 10.) For barnet Saras blick er det dobbelte bildet av svanene helt konkret, fuglene synes over og under vannets overflate. Men i overført betydning foregriper bildet den voksne Saras paradoks, nemlig den mellomposisjonen det jordiske har; over hvelver seg himmelen, under ligger der dybder vi ikke kan se. Dobbeltbildet av svanene på vannets speil knytter på det viset an både til det religiøse og til det underjordiske mysteriet. Disse to sfærene er det Sara så pinefullt må forholde seg til senere i livet, der hun drages mellom Vårherre og djevelen i sitt rop om sjelefred, og ender opp med å se de mørke makter som sin mulige redningsplanke. Utlegningen av svanebildet går rett over i en naturskildring, og det er ikke uten grunn at disse skildringene står ved siden av hverandre. For Sara betegner svanene og naturen det vakreste og reneste, det som ikke er beheftet med svik, det som forblir de ubesudlede erfaringene i hennes liv. Dette gjelder for barnet såvel som for den voksne Sara. Derfor er svanene som erindringsbilde dyrebart. Det vitner om at den hårdt prøvede voksne Sara fremdeles er i stand til å øyne håp. Svanene betyr trøst etter en lang periode da Sara har vært nedfor. Igjen er naturskildring og svaner koblet sammen:

Men dagen lysnet og varslet vaar, og trækfuglene søkte i store skarer til rugepladserne. Parvis trippet kjelden i Leitefjæren og tonet sit sørgmodige fløit, saa Sara maatte mindes barneaarene, *da hun hadde moret sig med at ly efter fugletrækket og prøvde kjende flokkerne paa røsten, mens hun ventet paa, svanerne skulde komme.* (S. 133, min utheving.)

Den lille analepsen får betydning for vår forståelse av Sara. Likeså har det betydning at det fra analepsen er lagt inn en proleptisk slutt som understreker forventning. Som analepse betraktet er den ikke ruvende, men viktig likevel. Den viser at hun bærer med seg pollen og barndommen som et håp og som en lengsel. Poesien lever i henne, våren gir støt av glede.

Like etter kjenner hun liv i barnet hun bærer. Da "vaaknet morshjertet, og drøm og eventyr grodde atter i hennes herjede sind" (s. 133). De ville svanene i pollen har fulgt Sara gjennom livet, som sinnbilde. Sekvensen gir teksten et poetisk anstrøk, midt i en lang elendighetsskildring. Gjentakelsen av svanemotivet muliggjør en symbolsk fortolkning. I bildet av fugler som flyr forenes det fortidige og det framtidige. Bildet har klare religiøse konnotasjoner. Det er himmelriket disse fuglene forbindes med. Det er til Vorherre de skal. Som omsluttende bilde rundt Sara-skikkelsen er svanene det sterkeste symbolet i romanen på hennes ønske om renhet, og på at kjærligheten for henne er blitt forkludret. Det hun vil kjempe for, er barnet og det gode minnet hun har. For fuglene har fluktens mulighet: "Der var høie lyse skyer, som drev for lind drott. Sat hun saa sandt paa en av dem - - - Eller aatte hun vinger som fuglen, eller kunne hun fare saa fort som ønsket sit. Ikke skulde hun henslite dagene i fornødelse og skjændsel; men søke ut i den vide verden og kjæmpe for livets ophold for sig og barnet, hun bar paa." (S. 139.) Selv om svanene ikke er nevnt i det siste sitatet, knytter fuglemetaforikken an til det samme betydningsfeltet som svanene; flukt, frihet, forbindelse til et ønsket liv og en paradisisk tilværelse. Bildet peker på et vesentlig element i Saras temperament, hun kan leve på en drøm om høyde over sitt liv, en drøm hun får bekreftet av naturopplevelser. Blir denne drømmen borte, er virkeligheten tung å bære.<sup>42</sup> Nødvendigheten av å holde fast ved utopien, blir ytterligere understreket av fortellingens bruk av prolepser, som vi skal se nedenfor.

### 6.5.5 Utopiske forestillinger og prolepser

Saras tanker om framtiden rommer en rekke utopiske forestillinger. Innholdsmessig sentrerer disse tankekonstellasjonene om et levelig liv og om å møte Erstein igjen. Og de handler om barnet, det tapet som rammer henne sterkest og som hun søker gjenopprettet på et eller annet vis. Det er snakk om tankeflukt og dagdrøm, et håp om at det umulige skal kunne skje:

Hun *vilde* bort fra Olai, før han rigtig hadde faat pint livet av hende - - Langt, langt borte i den store, vide verden. Faa sig pene kjoler og lære alt, som læres kunde. Og værelset hendes skulde være klædd med bøker fra gulv til tak, mangedobbelt dem hun hadde set paa præstekontoret - skikkelige bøker og ikke saanne postiller, som Olai hadde - Og ingen skulde der være til at nægte hende læse og ta fra hende, slik han her en dagen gjorde med den tykke rullen Familie-Journaler, de ga hende paa Skar.-

Og ute i verden kunde hun træffe Erstein, uforvarendes. Han kjendte ikke hende i de fine klærne - trodde det var en ægte storkarsfrøken - Du min, saa forfært han vilde bli over, at hun var der. Men den nydeligste ringen, den skulde han ha og ædelstens slipsnaal og guldur - - - (S. 46, forfatterens utheving.)

<sup>42</sup> Dette bildet, å sitte på en fugl eller iføre seg en fugleham, finner vi flere steder i Normanns forfatterskap, bl.a. i eventyret "Havmannens sønn".



Den Sara som her har kommet seg ut i verden, er ingen person som trenger støtte. Tvert imot er det *hun* som skal forære Erstein dyre presanger. Hun er ovenpå og klarer seg selv. En slik framtdisvisjon rommer alt av hva livet kan bli for Sara, når hun uavhengig av storkarsfolk mestrer sin tilværelse selv. Når fattigjenta bare får muligheter, trenger hun ikke kripe for autoritetspersoner høyt på strå. Ikke så lite av samfunnskritikk kommer til uttrykk i Saras dagdrøm.

Etter at Sara har kjent liv i barnet, lager hun seg mange tanker om guttens framtid. En liten fortelleteknisk studie viser hvordan anakronier – fortidige og framtidige<sup>43</sup> – virker til at Saras lille tankeslott favner hele livet hennes, som eventyrets "til sine dages ende":

[A] Naar han fylgte alderen, skulde han faa gaa skolen i byen, [B] dér Erstein hadde været, [C] og bli til det, han helst hadde hugen til. Gjerne præst, men helst en doktor eller noget andet fint og gromt, [D] det kjendte hun paa sig (...)

[E] - - - Og naar gutten hendes blev stor og kom seg i vei med fortjeneste, fik hun være hos ham og ta haand om det, hans var, til han anskaffet sig kone og barn. [F] Og siden, saa gav han hende et kammers hos sig, og hun fik ende sine dager, der han var, [G] ligervis som gamlemoderen paa Skar hadde det hos sønnen sin. (S. 133-134, min innsetting av store bokstaver.)

Kobler man bokstavene på fortellingsaksen med tall på en konstruert historieakse, vil man få kombinasjonen: 1B-2G-3D(nå)-4A-5C-6E-7F, med elementet B lengst tilbake i tid, og der elementet G egentlig en blandet analepse, påbegynt før "nå"-tidspunktet, som varer vel ut over "nå"-tidspunktet. A, C, E og F vil ligge som utopiske prolepser ut fra "nå"-tidspunktet. Den innlagte analepsen B bringer fram ungdomskjærestemotivet, et frekvent benyttet motiv i romanen. Analepsen G viser hvordan Sara legger inn trygghetspunkter i sine vyer. Innhentede og foranskutte tekstelementer virker inn på tolkningen av Saras følelsesregister denne tiden hun går og venter barn. Ved at setningene om Erstein og kammerset trekkes inn i fortellingen, aksentueres en stor del av Saras livsløp. Dessuten legger Saras tanker inn skjønnhet og trygghet, det siste personifisert i gammelmoderen, i en tilværelse som i stor grad er blottet for begge deler. Sitatet viser at Sara favner størsteparten av livet sitt i den fasen hun går svanger med nytt liv. Derigjennom legges det inn litt optimisme på et uavklart punkt i romanen, før man vet om fortellingen går mot en stigning eller en nedtur. En nærlesning av tekst som denne, viser, når den er tolket i lys av fortellingens kontekst, hvordan litterære grep framhever at den forpinte Sara gjennom drøm og håp holder ut.

Prolepser benyttes også for å få fram Saras nagende tanker om at barnet ikke har fått

<sup>43</sup> I denne sammenhengen har jeg latt framtidige anakronier omfatte også tekstelementer som faktisk ikke

sjelefred. Sara hører stadig barnegråt, og hun knytter det til at barnet ikke er blitt døpt. Så viktig er det for Sara å få beskjed om dette forholdet, at hun er villig til å nedverdige seg til det ytterste. En av de såreste episodene er Saras besøk hos Paal-Joas: "Var det synd for Vorherre det, hun hadde fore i dag? Ikke visste Sara det, og ikke hadde hun plaget sig synderlig med at sanke kundskap om det heller. *Men det vesle bankjonet sit maatte og skulde hun ha i tale og høre hvad pistret og jammeren betydde.*" (S. 170, min utheving.)<sup>44</sup> Det viktigste for Sara er barnet, alle andre hensyn må underordne seg dette. Etter at Sara har hatt samtale med Paal-Joas, går han med på å hjelpe henne mot betaling in natura: "Motstræbende drog hun sig efter Paal-Joas - - *Den uskyldige barnesjælen skulde faa fred.*" (S. 173, min utheving.) Prolepsene uthever betydningsfulle tekstsegmenter gjennom verbalformens modalitet og tempus. I eksemplene ovenfor understrekes og forklares anfeltelsen Sara føler da hun er på vei til Paal-Joas, som er kjent for å kunne "syne igjen" de som er døde.

Samtidig som de utopiske forestillingene viser håp, betoner de også hvor urealistiske Saras dagdrømmer er. I fortellingens kontekst er det så mye som motvirker håp for Sara, at innholdet i tankekonstellasjonene undermineres. I alle Saras forsøk på å se framover ligger fortellingens postulat at alt er umulig. Hennes visjoner og framtidsutsikter er preget av desperasjon. Sara-skikkelsen plasseres like mye i en objektposisjon som i en subjektposisjon. Hennes handlingsfrihet er begrenset. Fortelleren gir en fornemmelse av å ha gjennomskuet drivkreftene bak personene, og formidler følgelig en innsikt preget av pessimisme. Særlig futuriske utsagn av typen "De skulde komme til å..." gir fortellingen et anstrøk av lovmessighet. Det antyder at hendelsesforløpet avgjøres av omstendigheter utenfor personene, de blir brikker i et forutbestemt spill. Noe av det som gir romanen intensitet, er påpekingen av sterke subversive krefter rundt Sara og i Sara, samtidig med at hun deler sine innerste drømmer med oss. De nedbrytende kreftene avskreller Saras framtidsutsikter, hennes visjoner drar i motsatt retning. Dette spenningsforholdet i fortellingen blir liggende uforløst helt til vi ser virkningene av barnets dødsfall på Sara. Da viser det seg at de destruktive kreftene i hennes nære miljø, som hun til en viss grad har internalisert i form av religiøse grublerier, går av med seieren. Ved romanens slutt er framtidsutopiene en saga blott.

#### 6.5.6 Metadiegetiske narrativer

Som en parallell til de andre anakronibetegnelsene bruker Genette begrepet metalepse i betydningen "taking hold of (telling) by changing level" (Genette 1983:235, fotnote 51). Han

---

forekommer senere i teksten, men som blir liggende som urealiserte tankekonstellasjoner.

<sup>44</sup> "kjon" er lydrett skrivemåte for "tjon", av "tjódr>tjór.

poengterer at nettopp i spillet mellom narrativets nivåer som blir tydeliggjort gjennom metalepser, kommer en viktig grense fram, "a boundary that is precisely the narrating (or performance) itself: a shifting, but sacred frontier between two worlds, the world in which one tells, the world of which one tells" (Genette 1983:236). Denne grensen utfordres også i *Stængt*, særlig tydeliggjort av tre lengre metadiegetiske narrativer, der enten en av fortellingens personer opptrer som ny forteller eller skriftlige tekster legges inn i fortellingen. Etablering av skillet mellom fortelling og historie fører med seg at metadiegetiske narrativer blir synliggjort. De innfelte narrative dreier seg om spøkelseshistorien i 9. kapittel, brevet fra presten i 14. kapittel og avisteksten i siste kapittel. De ligger inne med omfattende tekstpartier på fortellingsaksen, mens det ikke er mulig å plassere dem inn som del av handlingsforløpet på historieaksen. Likevel er de metadiegetiske narrative forbundet til det første narrative på ulike vis. Genette peker på tre slike forbindelseslinjer. Den første er en forklarende, der "direct causality between the events of the metadiegesis and those of the diegesis" (Genette 1983:232) er til stede. Den andre er en tematisk forbindelse, basert på kontrast eller analogi. Den tredje typen innebærer ikke noen eksplisitt forbindelse mellom fortellingsnivåene, "it is the act of narrating itself that fulfills a function in the diegesis, independently of the metadiegetic content – a function of distraction, for example, and/or of obstruction" (Genette 1983:233).<sup>45</sup> Vi skal se at disse momentene ikke er helt dekkende for de forbindelseslinjer som faktisk eksisterer mellom ulike narrative nivåer i *Stængt*.

Av de metadiegetiske narrative er det sagnet som har de tydeligste forbindelseslinjene til det diegetiske nivået. Det beror på at sagnet delvis har en forklarende funksjon, i retning av å bygge ut slektshistorien til Albert. Morfaren hans, som var gårdskar på kirkegården, er aktør i sagnet, og den som overleverer det til den yngre generasjon. Spøkelseshistorien fortelles av Albert. Den kunne vært plassert som det aller første elementet på historieaksen siden opphavsmannen er morfar til Albert. Det var han som opplevde at Sjur Graver bekjente sin brøde for presten. Sagnet knyttes ikke bare til person, men også, som seg hør og bør, til tid og sted, og dessuten på indirekte måte til Sara gjennom Alberts innledende bemerkning i samtale med henne: "Morfar deres var vidne til en slik hendelse, mens han tjente gaardsdreng i præstegaarden, *der hun selv hadde været*" (s. 67, min utheving). Her viser stemmen til den belevne sagnfortelleren seg, han som vet å gjøre sagnet så nært og troverdig som mulig ved å trekke inn faktiske tilhørere, selve fortellesituasjonen. Sagnet bidrar til persontegningen av Albert, fordi Albert gjennom beretningen om det overnaturlige

<sup>45</sup> Det mest illustrerende eksemplet her er ifølge Genette hvordan Sheherazade holder døden på avstand med nye

toner flagg for en anskuelsesform der sagnet har sin rettmessige plass, vel å merke det sagnet tilhøreren tror på.<sup>46</sup> Det viser hans bemerkning til Sara og Aminda, da ungdommene er redde for at hulen kan skjule lik. Saras bemerkning "Dødt var dødt og hakket ikke øinene av dem" blir imøtegått av Albert: "Dødt var aldrig dødt. De døde levde med fuldt liv, bare en hadde evnen til at se dem, irectesatte han hende." (S. 66-67.) Slik kommer Albert med en bekreftelse på den levende folketroen i bygda, og sagnet blir et innspill til romanens mentalitetshistoriske dimensjon.

Analogt har sagnet tematisk en forbindelse til det diegetiske nivået. Sagnet framstiller kirkegården som arena der skjulte krefter slåss om makten, og foregriper Saras kamp for å mane fram det begravde barnet sitt. Men en nyvinnende funksjon finner vi i forbindelseslinjer på det formelt språklige plan ved at sagnets strukturelle lovmessighet er integrert i Saras handlingsmønster på kirkegården. Kirkegårdsscenen er spesiell. Diegesen gjennomrisles av sagnet, uten at det er snakk om narrativt nivåskifte. Det er en forbindelse mellom sagnet og denne spesielle episoden i hovedhandlingen som verken er forklarende eller tematisk, men faktisk beror på de formelle sjangerkjennetegn sagnet representerer. Dette gjør at denne funksjonen kommer i en annen kategori enn Genettes innholdsmessig determinerte forbindelser. Spøkelseshistorien interfererer altså med hovedhandlingen både på det innholdsmessige og det formelle plan. Riktignok er det en innlagt fortelling i romanens lange fortelling, med sine egne lover og sitt eget handlingsforløp. Det er en historie som har revet seg løs fra hovedhandlingen og eksisterer i kraft av seg selv. Men med de ulike tilknytningspunkter til diegesen som sagnet faktisk har, er dette innlagte narrative et talende eksempel på Genettes utsagn om metalepsers tydeliggjøring av grensene mellom den verden man forteller i og den verden man forteller om.

Når det gjelder brevet Sara får fra presten, finner vi også klare innholdsmessige forbindelseslinjer til diegesen. Det *at* hun får et brev, er en hendelse som kan festes på historieaksen, likedan de konsekvenser brevet får for forholdet mellom Sara og Olai. Brevets innhold har en viktig tematisk betydning, som støtte til Sara og bekreftelse på at hennes tanker og følelser er noe verd. Men brevet som dokument med sin egen tekstlige utvikling, ligger i romanens struktur som en avgrenset autonom tekst. Det har brevets formelle kjennetegn ved at den ekspressive jeg-du-relasjonen aktiveres, og det er her det knytter seg til Sara som du-person. Brevet er svar på et brev Sara har sendt presten, og griper således inn i

---

fortellinger i *Tusen og en natt*.

<sup>46</sup> Måten sagnstoffet er behandlet på her, minner mye om sagnsamlingen *Nordlandsnatt* (1927), der en rammefortelling omkranser sagnene.

romanens handlingsgang. Det fortøner seg som en refleksjon omkring kvinnens verdighet krav på respekt for sin overbevisning og sine valg innenfor ekteskapet. Presten, Edvin Rognestad gir Sara sin fulle støtte når det gjelder å lytte til sine egne følelser når det gjelder seksuelt samliv. Rogne går så langt som til å råde henne til å forlate ektemannen hvis han ikke viser henne fornøden respekt: "Men nægtes der Dem frihet for deres legeme, vil man gjøre Dem horkvinde i ly av kirkelig indstiftet ægteskab – da gaa" (s. 126). Brevet inneholder også en klar begrunnelse av religiøs karakter for kvinners rett til å "værges" seg mot voldtekt, også innenfor ekteskapet. I det hele tatt formulerer dette brevet med autoritet de tanker Sara har gått med alene, og er et sterkt ideologisk innlegg for kvinners selvbestemmelsesrett innenfor ekteskapet og for at kvinners følelser skal respekteres. I romanens kontekst formulerer presten skarper og tydeligere enn Saras egen stemme et kvinnepolitisk manifest.

I litteraturhistorien og i Jensens og Schilvolds hovedoppgaver om Regine Normann forfatterskap vektlegges det selvbiografiske aspektet i *Stængt*, med begrunnelse i ekteskapsskildringen. Et moment som kommer opp i tilknytning til det innlagte brevet, er at romanens skildring av presten har sin rot i Normanns virkelige liv. For Regine Normann faller den vanskelige perioden i ekteskapet sted mellom 1885 og 1896, da hun bodde på Leite, Bø i Vesterålen sammen med sin mann Peder Johnsen.<sup>47</sup> Regine Normann oppholdt seg i Kristiania vinteren 1894-1895 for å ta lærerinneutdanning. Så ble hun syk og reiste tilbake til Leite våren 1895. Men i april 1896 forlot hun ektemannen for godt.<sup>48</sup> Etter at Regine Normann var ferdig med sin lærerinneeksamen, arbeidet hun ved Sofienberg skole.<sup>49</sup> Hun ble formelt gift med Peder Johnsen til 1905. Under sin tid på lærerskolen 1896-1897 ble Regine Normann kjent med sin religionslærer, Eugène Hanssen, tidligere sjømannsprest, da prest og sosialpolitiker i Kristiania. Han kom senere inn i bildet under skilsmissemegling i 1905, og ga sin støtte til at et videre samliv mellom partene var umulig.<sup>50</sup> De tankene som kommer fram i brevet i *Stængt*, samsvarer med tanker Hanssen i skriftlig form nedtegnet i forbindelse med Normanns skilsmisse i 1905. Det er derfor nærliggende å tro at innholdet i brevet kan være hentet fra samtaler Regine Normann hadde med Eugène Hanssen. Flere kritikere har påpekt likhetstrekkene mellom sosialistpresten i romanen og Alfred Eriksen, stifteren av avisen

<sup>47</sup> Giftermål Serine Regine Normann og Peder Johnsen 1. januar 1885, klokkerbok for Malnes, Bø sogneprestarkiv, Statsarkivet i Trondheim. Regine Normann forlot sin ektemann for godt i april 1896 og levde ikke siden sammen med ham. Informant: Signe Kristensen, samtale 7.01.1995.

<sup>48</sup> Erklæring fra presten Eugène Hansen, Kristiania 20.02.1904, vedlegg til skilsmissemøte jnr. JPD 443/1906 B, Justisdepartementets arkiv, Riksarkivet.

<sup>49</sup> Eksamen Olaf Bergs høiere Lærerindeskole, 2den afdeling 1897, årsberetning Olaf Bergs Pigeskole 1897-1998 s. 35, Nasjonalt læremiddelsenter. Tilsetningsbrev Kristiania folkeskole 1.05.1901, Regine Normanns privatarkiv, UBTØ, se illustrasjon Willumsen 1997:77. Informant Aage Wildhagen.

Nordlys i Tromsø. Denne avisen ble stiftet i 1902, mange år etter at Regine Normann forlot sin ektemann, så det er ikke mulig at fru Sina Johnsen, som Regine Normann het i sitt første ekteskap, satt i Bø i Vesterålen og leste Nordlys på 1880- og 1890-tallet.<sup>51</sup> Det kan likevel være at trekk fra Eriksen og hans avis er benyttet i fiksjonalisert form for å få fram det ytre portrettet av sosialistpresten i *Stængt*, i og med at romanen kom ut i 1908. Sannsynligvis gjør Regine Normann det samme her som i andre personskildringer, hun låner litt herfra og derfra fra mulige "modeller" og dikter så resten fritt, som hun skriver i et brev til sin mor. Noen entydig modelltenkning er under alle omstendigheter en for enkel løsning.

Teksten Albert leser fra en avis har tydelige likhetstrekk med en tekst Normann fikk publisert i Verdens Gang året etter at *Stængt* kom ut.<sup>52</sup> Den konstruerte avisteksten har en tematisk forbindelseslinje til diegetisk nivå. Den handler om en mor som utstøtt av menneskenes samfunn føder et barn og lever isolert sammen med barnet i en hule. Moren dør og barnet får hjelp av en engel til å komme seg ut av hulen og av alle skogens dyr til å overleve i skogen. Så kommer høsten. Barnet er ensomt, men finner fram til en vismann som bor i skogen. Han viser barnet bøkenes og bildenes gleder. Det voksne barnet gikk ut i verden, men ble for alltid ensomt og fremmedgjort i menneskeheten, dypt preget av lengsel: "Aldrig, aldrig stilnet længsel - - Og længsel fødte længsler, det var livet - - -" (S. 184.) Teksten tematiserer isolasjon og ensomhet, men også håp for barnet som lever videre. Ikke minst gjennom sitt poetiske anslag understøtter teksten den såre tonen i romanen og Sara-skikkelsens tristhet. Etter selvanklage og fornedrelse tror Sara endelig at hun skal få fred både for seg selv og sitt døde barn. Til tross for Saras sterke protester blir hun et offer for samfunnets destruktive krefter. Stengslene blir for sterke, for en enkeltperson fører det bare en vei:

... det var med menneskene som med bjørk i skogen, naar sevjen stivnet og ny ring skulde til at lagre sig - Da sprængte det paa, til barken og næveren tøiet sig --  
 - Og var mennesket i vækst det ogsaa, sprængte det paa i bringen og saa kjendtes samfundet for trangt. Men ikke blev det for enkeltmands kræfter at vide det barkelaget, og derfor vanket det saa mang en skrulling, som hadde tat mén av at bli klemt i væksten -- Og Sara, den snilde veninden hans, som de imorges bastet og bundet hadde skicket paa anstalten, hun hadde mistet vettet av at sprænge mot stængslet. (S. 180, mine uthevinger.)

Det er i analogien mellom våren som sprenger seg fram og mennesket i vekst at det tematiske

<sup>50</sup> Jeg viser til note 42 ovenfor.

<sup>51</sup> Alfred Eriksen var født i 30.08.1864 i Kristiania og cand.theol. i 1888. Han ble prest i Karlsøy i 1891. Han var altså 20 år og student da Regine Normann inngikk ekteskap i 1885 og 30 år da Regine Normann forlot Bø for å ta utdanning. Albert J. Lange (red.): *Norges geistlighet i 1914*, Chr. 1915.

<sup>52</sup> Teksten er også en variant av innledningen til Normanns roman *Faafængt* (1911).

understrekes, nok en gang bruker Normann bilder fra naturen som sammenligningsgrunnlag. Våren brukes som bilde, sevjen stiger opp hvert eneste år. Verbene "være" og "blive" benyttes i allmenngjort betydning, en sannhet som omfatter alle mennesker. "naar" har betydningen "hver gang når", noe som skjer gang etter gang. Både den innholdsmessige bestemmelsen av vårbildet og en utlegning av enkeltord har i seg frekvensmarkører. Dette understreker menneskets allmenne kår og samfunnets lovmessighet, på en måte som forklarer Saras skjebne såvel som den umuligheten det er for fattigfolk å kjempe for samfunnsomveltning alene.

Alberts tanker avslutningsvis tilkjenner at han ser Sara som offer for ødeleggende krefter både på individnivå og på samfunnsnivå. Bare en radikal endring av samfunnsforhold basert på kampviljen til "mange, mange i vekst samtidig" (s. 180) kan føre til endring av basale samfunnsforhold. Romanens slutt bærer i seg stor tro på kollektiv innsats. Men romanen presenterer ikke utelukkende det ideologiske tankegodset som ligger i Saras opprør som forklaring på hennes tragedie. Sosiale skiller som hinder for ekte kjærlighet poengteres gjennom handlemåten til Ersteins mor. Romanen lanserer også momenter av individualpsykologisk karakter som medvirkende til Saras ulykke. Når motstand fører til galskap for Sara, er det på grunn av hennes særpregede livshistorie. Hun sleper med seg sin mors ulykke. Som vist ovenfor er blant annet ulike typer frekvens med på å framheve både det individuelle hos Sara hva tankegods innebærer, det individualhistoriske knyttet til hennes livshistorie og miljøet og tankegodset i samfunnet rundt henne. Albert leser teksten etter at han vet at Sara er innlagt på asyl. Derfor virker den sterkest i kraft av den optimismen den formidler, en kontrast til Saras endeligt. At romanens avsluttende sekvens gjennom denne innlagte teksten holder fast ved det som skal leve videre, mildner det beske inntrykket en smule.

Det som skiller avisteksten fra de andre innlagte tekstene, er at fortelleren er ukjent og at det er en fingertekst. Der gis ingen opplysninger om hvem som har skrevet teksten og den har heller ikke formelt det reisverk av sjangerkonvensjonelle tegn som sagnet og brevet har. Den gis heller intet skinn av autenticitet, men framstilles som et diktet eventyr. Teksten kan ikke knyttes til hovedhandlingen på noe annet vis enn at den er trykket i en av Alberts aviser. Derfor gir tekstens sterke betoning av lengsel og av poesi romanen en tematisk dreining mot slutten. Albert har klippet ut denne teksten; "et slags eventyr han engang hadde fundet i bladet" (s. 181). Egentlig hadde han tatt vare på det til Sara, men aldri gitt henne det. I situasjonen fungerer avisteksten trøstende for Albert. Gjennom sin poetiske utlegning av det

lengtende barnet formidler teksten noe han kan kjenne igjen fra Sara. Det gir lindring i en tung stund. Teksten blir en påpeking av at også personer som er sårbare og tandre, har eksistensberettigelse.

I tillegg til de tre lange innlagte tekstene, har romanen henvisninger til salmer og Bibelen. Disse gir stilistisk koloritt og miljøskildring. Gjennom autentiske bibelsitater og en form for tale gjennomsyret av Skriftens ord uttrykker presten den lærde kristelighet under Saras og Olais besøk på prestekontoret. I det miljøet som skildres, er innholdet i Pontoppidan og postillene i alle fall stykkevis allmennkunnskap. Katekismen og bibelhistorien er viktig kunnskap, noe Sara lærte under oppholdet på prestegården. Utlekking av skriften, helst en emosjonell sådan, har betydning for høy og lav. Hele romanteksten viser en fortrolighet til Bibelens verden. Samson og Dalila, Paulus og Moseboken refereres det helt naturlig til. Bibelske talemåter er en del av den vanlige talen, og store kunnskaper på dette området inngyder respekt. Ikke minst får forkynneren i lavkirkelige og pietistiske miljøer autoritet gjennom et slikt språk, noe som kommer fram gjennom Olais talemåte og i karikert form gjennom lappens måte å ordlegge seg på.

En annen side av miljøet kommer fram gjennom innlagte visestubber eller henvisninger til tekster av verdslig karakter. Skillingsviser, Familie-journalen og trivallitterære romanbøker som *Grevindens hevn* er motstykket til den tunge religiøsiteten og populær kost blant unge. I tillegg til at de har stor betydning for å få fram et miljø, har de religiøse tekstene klare tematiske implikasjoner. De står for en livsanskuelse som er hemmende og drepende for Sara, og griper inn til marginen i hennes dilemma både når det gjelder ekteskapet og det døde barnet. Hennes egen forankring i og respekt for skriftens ord blir til sist det forholdet som vipper henne ut i avgrunnsdype anfektelser om barnets salighet.

## 6.6 Hastighet

### 6.6.1 Retardasjon

De fleste av romanens retarderende passasjer er knyttet opp mot hovedpersonen Sara. Disse passasjene gir mer eller mindre tilgang til Saras tanker, og på den måten til hennes religiøse og ideologiske funderinger. Passasjene er knyttet til kvinnens rolle som hustru, hennes krav til seg selv i ekteskapet, hennes måte å bevare seg selv på.

Hastigheten er preget av at dette er en roman som dybdeborer i Saras sinn. Til forskjell fra *Krabvaag*, der man aldri oppholdt seg for lenge ved en spesiell hovedperson, har vi her en fortelling der konsentrasjonen om den sentrale personen er utvetydig og intens.

Hastigheten beveger seg i takt med utviklingen av Saras galskap. Etterhvert som



tyngslene gjør Saras tilværelse til en pinefull tilstand av religiøse anfølelser og martrende uvisshet, antar narrasjonen karakter av tiltakende dveling ved hovedpersonens indre.

Tro - - - Den som aatte vissheten. Det sikre, usvikelige at forlate sig paa, naar angsten brændte og ikke gav levende fred (...)

Præsten sa, Gud var naadig og annamet smaa barn, og at hendes lille gut hadde naadd det største, som menneske kunde opnaa: saligheten hos Gud i hans herlige himmel. Vel forvaret i hans faderfavn mot synd og nød –

Inderlig troverdig og tilforlatelig klang ordene i hans mund, og det dulmet velsignet at sitte stille hos ham paa det fine, skumre kontoret og høre ham tale. Men ikke mange skridtene av hjemveien hadde hun tat, før mistrøstigheten var over hende. Værre - - og værre - - - (S. 165-166.)

Dette er et utdrag av et 4 siders kapittel, som i sin helhet gjennom fri indirekte tanke gir en beskrivelse av hvordan tvilen konsekvent overmannet Sara. Alle forsøk på å overvinne tvilen tilintetgjøres av henne selv. Andres forsøk på å hjelpe henne tilbakevises. Sitatet viser en av de mange tankeekskurser som øker vår pessimisme på vegne av hovedpersonen.

Mens de tidlige kapitlene delvis er preget av å få trukket opp de lange linjer når det gjelder Saras såvel som Olais barndom, oppholder midtpartiet, og delvis siste del av romanen, seg i Saras tankeverden. Det er denne delen av romanen som gir kvinneskildringen intensitet, ikke minst på grunn av den lette tilsløringen av personstemmen som ligger i hyppig bruk av fri indirekte diskurs. De gjengitte tankene blir mer dragende når de gjengis på en slik måte at man må lete i større tekstpartier etter indikasjoner på personstemme. Men midtpartiet inneholder også lange sekvenser med gjengitt samtale, der Sara er en av samtalepartnerne, for eksempel 8. kapittel, der Sara, Aminda og Albert er på tur i hula. Passasjen er dominert av direkte, indirekte og fri indirekte tale. Det samme gjelder 11. kapittel, som skildrer Saras og Olais besøk hos presten. I 12. kapittel, som handler om søskenflokkens forbønn for Sara, er sekvenser av bønn gjengitt i direkte tale. Overraskende er det imidlertid, og her følger narrasjonen mønsteret i *Krabvaag*, at de handlingssekvensene som har sterkest konsekvenser for Sara, som voldtekten og scenen der barnet dør, er gjengitt som knappe referat der Sara beskrives utenfra. Slik skildres voldtekten:

Men Sara var like gla med, hvad han gjorde og tærget og æglet, saa *han* tapte besindelsen og *stængte* hende inde paa loftet og *mishandlet* hende med vold og juling, til hun *blev* sløv og myk –  
Efter paa *kjendte* han stygge ved hende og *ønsket* gjerningen ugjort. Men da var hun med barn. (S. 130, mine uthevninger.)

Allerede i første periode skifter subjektposisjonen fra Sara til "han". Passivskildringen av Sara gjennom "blev" og plasseringen av "hende" i objektposisjon, understreker offerrollen.

Bruk av psykonarrasjon i skildringen av Olai gjennom verbene "kjendte" og "ønsket" viser at det er hans reaksjoner som forsøkes forklart. Dette er en passasje med høy hastighet, som gjennom sin tilknappe form lar dramatiske hendelser være underkommunisert. Det samme kommer til syne i narrasjonen av dødsscenen til Paulina i *Krabvaag*. Den høye hastigheten gir inntrykk av at dette er noe som må fortelles, men som er så smertelig at det fort må feies over. En annen tekstpassasje som ikke er spesielt langsomtgående, men som likevel har stor kraft, er barnets dødsfall:

Men den dagen døde bankrypen, og Sara sat med ham i fanget og vilde ikke tro det var saa, til Olai næsten maatte ta liket med magt - - Hun graat og bar sig og *blev liggende* ukevis i uvett, og Olai var den som maatte ha omtanken og staaket med begravelsen og al sykepassingen. (S. 164, min utheving).

Her ser vi tilsvarende overgang som i forrige eksempel fra aktiv til passiv status for Sara. Setningene er korte og lite utbrodert, likevel kommer det fram en desperasjon ved at Sara ikke tror barnet er dødt. Hun nekter å gi slipp på barnet. Vi får også her første varsel om Saras mentale sykdom.

Fortelleteknikken i eksemplene overfor understreker hvor stor effekt hastigheten i fortellingen har, på den ene siden i retning av utmaling, på den andre siden i retning av fortetting og intensitet. Men denne kontrasten mellom det dybdeborende og det distanserte, viser også at presentasjonsmodus er avgjørende for tolkningen av Sara-skikkelsen. Hun blir nemlig stående noe uavklart mellom en sterk og en svak posisjon, den siste uklart tekstlig motivert. De introverte partiene viser en selvstendig reflekterende person med store dybder i sin personlighet og mot til uttømmende argumentasjon, en trassig person som ikke gir seg lett. I motsetning til dette viser de psykonarrative passasjene, der aural forteller har stemmen, en ettergivende person som hurtig og uforståelig bøyer seg for personer som ikke vil henne vel, eksempelvis Ersteins mor og Olai. Dette forholdet mellom Saras stemmes "i fri dressur" og de egenskaper betrakteren tillegger henne, understreker det motsetningsfylte i skikkelsen. Tvetydigheten i fortellemåten er med på å bidra til det som er romanens svar på den triste slutten for Sara. Ut fra skildringen av Sara isolert sett, gir fortellingen signaler om at hennes offerposisjon delvis er betinget av hennes iboende egenskaper. Men i romanens totale kontekst bidrar tillegghistorien om Fjølrika og det ideologiske tankegods som kommer inn der, til å vektlegge samfunnsmessig ødeleggende strukturer, som nådeløst er med på å knuse Sara.

Den sterke kirkegårdsscenen får en abrupt avslutning med henblikk på nærhet til Sara.

Etter å ha levd med i hennes angstfantasier og redsler, forlater vi henne i det øyeblikk hun har døpt "barnet" sitt. Siden hører vi kun Alberts omtale av hva som skjer med henne. Følgelig blir distansen til Sara-skikkelsen stor på slutten av romanen, samtidig med at den dvelende skildringen av henne plutselig opphører. Den romanpersonen som har båret fram anføkkelser ned til den minste trevl, mister vi helt av syne.

De saktegående sekvensene med tungt psykologisk innhold dempes til en viss grad av en lettere rytme som slår gjennom i beskrivende pauser. Hyppig verbalvariasjon og korthugde setninger fører til et lekende og vibrerende språk: "Skjoren lettet og fløi ilt skattende og satte sig paa kanten av nøsttaket like ved ham, strakte næbb, skrek og vippet med stjerten" (s. 169). Slike øyeblikksbilder der et miljøglimt framstilles i en eneste setning, er betegnende for Normanns beskrivende pauser. De har et lett og slentrende anstrøk, men gir likevel et pregnant bilde. Romantekstens handlingsspekkede passasjer er ofte avbrutt av små skildringer: "Storkatten smøg mellem græstuerne paa tittingfangst, men den gulbrandede ungen dens lekte sig med spaan, som krullet sig for kniven til Paal-Joas." (s. 169).

Korte skildringer gir hvilepauser i en fortelling som i store trekk er konsentrert om hovedpersonens indre. Effekten av en stadig veksling mellom rytmegrupper er at teksten aldri blir stillestående. Den bølger seg fram og gir muligheter både til konsentrasjon om bevissthetsprosesser i langsomme sekvenser, hurtige sveip over livshistorier i hurtige sekvenser og skildringer av landskap og miljø i pauserende sekvenser. Men hovedsaklig er romanen preget av lange tankegjengivelser som gir oss førstehåndskunnskap om Sara og hennes reaksjoner.

Tekstens hastighet er sentral for den skisserte bevegelsen i romanen, og ikke minst kommer det tydelig fram hvor stor gjensidighet det er mellom hastighet og stemme. Fortellingen får lav hastighet i midtpartiets omfattende passasjer med fri indirekte tanke. På begge sider av denne tekstsekvensen finner vi partier med høy hastighet. Hastigheten i narrativet beveger seg fra de lange introduserende linjer via en glimtvis nesten stillestående fase til en brå avslutning. Alt dette har betydning for vår forståelse av Sara. De fortidige linjer viser barndommens og slektens rolle. Hovedhandlingen viser detaljert den unge Sara. Men de framtidige linjene trekkes ikke. Om asyltet blir siste stasjon for Sara, gir fortellingen ingen signaler om. Alle narrativets møysommelig opparbeidede informasjonslinjer kuttet over, og gåten overtar. Uvissheten om Saras videre skjebne heller mot det pessimistiske, ut fra Alberts kategoriske påstand om at hun har "mistet vettet av at sprænge mot stængslet" (s. 180).

### 6.6.2 Introverte diskursformer

Jeg vil i det følgende se litt på hvordan personstemme i kombinasjon med hastighet er med på å få fram fortelle tekniske poenger og å understreke romanens tematikk. Presentasjonsmodus har vært hyppig debattert blant narratologer, særlig er skillet mellom fri indirekte tale og ditto tanke viet oppmerksomhet. Men vanligvis har dette fenomenet vært tatt opp i forbindelse med kategorien stemme, under drøfting av forteller – eller karakterdiskurs, ikke i forbindelse med hastighet. Jeg mener det er grunn til å betrakte fri indirekte tanke som en separat kategori, og da ikke ut fra en argumentasjon som går på presentasjonsmodus, men ut fra hastighet. Grunnen er at tanke går fortere enn tale, noe som fører til en forlengelse på fortellingsplanet relatert til historieplanet. Det er underlig at de mange som har drøftet dette spørsmålet, ikke har grepet fatt i hva slags betydning diskursgjengivelsen får for hastighet, for dette kan få tematisk betydning.

Kapitlene i *Stængt* dominert av indirekte tale og kapitlene dominert av fri indirekte tanke får forskjellig gjennomslagskraft i narrativet. Hulekapitlet og besøket på prestens kontor får, til tross for stor overvekt i antall sider, mindre betydning enn kapitlene der vi får tanker gjengitt. I 3. kapittel har vi en lang gjengitt periode med fri indirekte diskurs tillagt Sara, der hun gir til kjenne sine tanker og lengsler som ung jente. 8. kapittel og 14. kapittel er begge på 12-14 sider, det vil si lange kapitler i denne romanen, og begge dekker mange timer av historieaksens tid. De består av gjengitt samtale mellom flere personer. Som motvekt ser vi eksempelvis 15. kapittel, der mesteparten av kapitlet er viet Saras tanker mens hun går gravid og er nedfor, og 19. kapittel, som gjengir Saras tanker om barnets sjelefred. Hvert av disse kapitlene er på 4 sider og Saras tanker er gjengitt hovedsakelig i fri indirekte diskurs. For begge kapitlene gjelder det at dvelingen ved Saras tanker er omkranset av korte introduserende og avsluttende avsnitt med høy hastighet, noe som bidrar til å aksentuere tankegjengivelsen. I de kapitlene som får tematisk gjennomslag, ligger tyngden på Saras refleksjoner og tungsindige funderinger. Et øyeblikk på historieaksen dekker mange sider. Dermed får disse partiene stor tekstlig oppmerksomhet, mens gjengitt samtale ikke klarer å slå seg gjennom som betydningsmessig ekvivalent.

Dette gir seg betydelig utslag for tolkningen av Sara-skikkelsen, all den tid den introverte presentasjonen utgjør fortellingens mest troverdige signaler om henne. De kapitlene der fortelle teknikken er dominert av fri indirekte diskurs, gir viktige holdepunkter - hennes kjærlighetsdrømmer og fantasiflukt, hennes kompromissløshet og angst. Slik får vi dele inntrykkene av fugler og natur med henne, slik blir vi delaktige i anfektelser og håp. Det

er gjennom disse passasjene at Sara blir menneskelig for oss. Fortelletekniske grep setter rammene for hvor tett vi kommer inn på vår heltinne. Ikke minst er hastigheten med på å legge til rette for tematisk signifikans. I konteksten fungerer kapitlene med vektlegging av fri indirekte diskurs til å sette hele Saras livshistorie i relieff og til å etablere det symbolplanet som gjennomgående trekker utviklingen av Saras livsløp opp mot Vårherre og hans bevingede sendebud.

## 6.7 Frekvens

I 3. kapittel får vi retrospektivt gjengitt beretningen om Saras ungdomsmøte med Erstein, et møte som blir gjennomgripende for hennes liv. Repetitiv fortelling gjør at den spesielle opplevelsen får vekt i romanteksten:

Og saa hadde han fattet godhet for hende og hun for ham, endda hun inderlig godt visste, hun var en fattig, simpel pike og han en fin glunt.

*De mangfoldige gangene* sa hun ham det. Men han paastod, de skulde giftes, bare den tid kom, det var ikke mer at snakke om den ting, og saa hadde hun lat være.

Møttes gjorde de, *saa ofte høvet var der, tiest* paa salsgangen og barneværelset, *naar han drev indom*, og de største barnene var ute. Han lot, som om han lekte med de mindste, men det var hende besøket gjaldt.

Hun smilte ved minderne og pustet dypt. Du min for en glunt! - - - *Saan han kunde* kysse og kjæle - - - (S. 18, mine uthevinger.)

Innslag av iterativ i passasjen er "saa ofte høvet var der", "tiest", "naar han drev indom", "de mangfoldige gangene" og "saan han kunde". Det som har skjedd mange ganger i historien, er fortalt en gang i fortellingen. Konteksten har betydning for iterativs virksomhetsområde. Betydningen av "mangfoldige" varer ut over setningen ordet står i, det er ikke noe Erstein sier bare en gang. Derfor virker det inn på uttrykket "men han paastod". Effekten av iterativ i passasjen over er at utstrekningen av kjærlighetsmøtene tillegges større vekt enn tilsvarende fortelling i singulativ. Dette er helt i tråd med Saras ønsker, hun ville helst møtene skulle vart evig. Sekvensens preg av muntlighet gjør at skildringen av Saras følelser forsterkes.

Kjærlighetsforholdet mellom Sara og Erstein ender med adskillelse. Ersteins mor vil ikke ha noe av denne forbindelsen og sørger for at sønnen reiser tilbake til byen.

Tunge *blev dagene* for hende som tilbake sat med fortrædeligheten og savnet - - - Det var bedre, hun aldrig hadde truffet glunten, slik pinte og grov det ved dag og ved nat - - - Og fru var etrende sint og stikkendes av sig, alt det Sara strævdde at gjøre hende tillags, saa medtjenerne ikke visste det værste, de skulde tænke. (S. 19, min utheving.)

Iterativ kommer fram i uttrykket "blev dagene". Monotonien understrekes. På samme måten

som i forrige eksempel ser vi at betydningen av "blev" virker på hele sekvensen. Effekten blir at det utmattende i Saras situasjon poengteres.

Teksteksemplene ovenfor uthever ungdomskjærestemotivet gjennom rekkefølge, rytme og iterativ. Det blir tydeliggjort tekstlig. Motivet blir senere i fortellingen forsterket gjennom repetisjon. Samhørigheten med Erstein, i kontrast til avstanden til Olai, blir et tankekors for Sara. Alle selvanklagene Sara kommer med som følge av at hun lot seg "lure" til å gå med på å bryte med Erstein, slipper henne aldri. Saras ungdomskjærlighet blir aldri realisert, men hun holder fast ved erindringen og drømmen om Erstein til siste slutt. Døpenavnet Albert Erstein er et ønske om at navnene til begge hennes kjærester skal leve videre i hennes barn. En ironisk effekt får det at barnet er avlet i hat og avmakt, ikke i kjærlighet, og at "bankjonet" som døpes, er ikke noe barn, men en trepinne. En videreføring av Ersteins navn gjennom barnet, som er Olais barn, blir en falsifikasjon. Saras fortvilte handling på kirkegården og hennes endeligt på galehus, altså romanens "løsning" på Saras konflikt i ekteskapet, peker mot en kvinnesituasjon og en hustrusituasjon der kravene fra samfunnet blir så umenneskelige og harde at det ikke er mulig å stå mot presset uten å ende i galskap.<sup>53</sup>

19. kapittel er nevnt under drøftingen av hastighet og fri indirekte diskurs ovenfor. Kapitlet illustrerer hvordan narrasjonsgrepene hastighet, frekvens og stemme har en "illusjonsfremmende" effekt. Kort tid på historieaksen blåses opp i fortellingen og bidrar til en form for "forblindelse" hos leseren. Frekvensforhold bidrar til å fokusere dette tekstpartiet, det ene uløste spørsmål om barnets salighet er en tilbakevendende mare som Sara kaver for å komme seg ut av. Hyppige oppbremsinger av hastigheten gjennom tankemonologer og innlagte autentiske tekstbiter gjør at Saras religiøse funderinger trer fram som et tekstlig markeringspunkt.

Sara er i vånde. For "mindst hundrede gangen" (s. 165) åpner hun Pontoppidans forklaring. Kapitlet framstår som et øyeblikks boring i Saras fortvilte tanker "om hun hadde forskjertset himmeriket for den skyldfrie barnesjælen ved at nægte Olai at døpe ham" (s. 166), samtidig som det blir klart at hun har søkt sjelesorg mange ganger:

Tro - - - Den som aatte vissheten. Det sikre, usvikelige at forlate sig paa, naar angsten brændte og ikke ga levende fred (...) præsten hadde hun søkt *jevnt og ofte vinteren og våren fremefter*, helt siden hun frisknet til efter haardeste sorgen. – Gaat den lange veien for at træffes med ham alene paa kontoret baade yrken og helgen, ikke mere det hjælp – Bedt ham saa tyndt som en toskilling med et eneste litet

<sup>53</sup> Denne problematikken er behandlet i en rekke fagbøker, blant annet i Gilbert, Sandra og Gubar, Susan: *The madwoman in the attic*, New Haven, London 1979.

trøstens ord av bibelboken lindre pinen, hun bar paa... (S. 165-166, min utheving.)

Tempusbruken indikerer gjennom pluskvamperfektum fri indirekte stil. I lange sekvenser er verbalformen kuttet slik at det gjennomgående bare er perfektum partisipp-formen som dekker verbaliteten. Dette gir et noe huggende muntlig stilpreg. Effekten av tempusbrudd med preteritum bidrar til inntrykket av at Saras religiøse grubling har pågått over lang tid, og at mange har vært rådspurt.

Spillet mellom nåtidspunktet og hva som løftes inn analeptisk er sinnrikt, og den flimrende mentale bevegelsen fram og tilbake i tid - mellom "nu", "da" og "dengang" - blir et illevarslende signal for hva som skal komme av mental forstyrrelse hos Sara, samtidig som den gjør det klart at denne pinefulle situasjonen ikke er en engangsopplevelse for henne: "Men hadde hun hat vett *dengang*, hadde hun holdt sig fra det levenet. Og det var kanskje faldt hende lettere at tro *nu*, dersom ikke lange remserne av det, hun *da* hørte, *nu* kom hende i tankerne og røvde søvn og helsebot, slik hun funderte over det." (S. 167-168, mine uthevninger.) Særlig bruken av "nu" får iterativ betydning i denne sekvensen. Gjennom repetisjon utbroderes den religiøse dogmatisme som Sara, og de folkelig religiøse med henne, har å trekkes med. Forklaringen, "som hun hadde brukt paa skolen og for præsten" (s. 165), er en av de få bøkene hun har i sitt eie. Det er vel knapt noe sted i romanen et skisma i religiøse forestillinger kommer bedre fram enn her, i bildet av det lille uskyldige barnet i drakamp mellom arvesynd, djevel, kirkefedre og salighet. Iterasjon forsterker skildringen av det splittede Saras sinn, håp i motsetning til mismot, hvile i motsetning til sjelekamp, og blir fortelleteknisk en nøkkel til utmaling av Saras kjernes spørsmål. Manglende progresjon på handlingsplanet understreker hvordan Saras tanker konstant spinner om det samme. Også innlagte brokker av religiøse tekster på metadiegetisk nivå, blant annet sitater fra Pontoppidan, understreker Saras tvil. Det ene religiøse tvilsspørsmålet, som skal bli dråpen som vipper Sara over fra normalitet til galskap, blir innholdsmessig sterktvirkende fordi det løftes fram av forskjellige narrasjonsgrep.

Enkelte tekstelementer, som er fortalt i singulativ, får en viss repeterende effekt i fortellingen ved at det gjentatte ganger trekkes inn. Settingen Fjølsvika er et slikt element. Det blir en sidestreg til hovedhandlingen, men får likevel betydning ved at ideologisk tankegods samt tematikken gammel mot ny tid løftes fram. Typene i Fjølsvika er klart tegnet. Albert er den jevnaldrende kjæresten in spe for Sara. Aminda er talerør for det magiske, bærer av folkelige kunster, som det å spå i handa og å omgjøre ganding, og forløper for en huslig og

"folkelig-klok" kvinnetype,<sup>54</sup> Mikkel er den litt bråsinte, men egentlig godlynte typen, som representerer den gamle tid i fiskeriene og som lenge står tvert imot alt nymotens. Miljøet i Fjølsvika virker fra først av som et marginalet tekstelement, men etterhvert trer betydningen fram blant annet ved at ungdommene for første gang kan lese i den sosialistiske avisen. Fjølsvika muliggjør dessuten en alternativ slutt, en "happy ending" for et spent far-sønnforhold.

## 6.8 Stemme

### 6.8.1 Diskursformer

En stor del av romanteksten er av introvert karakter, en reise i Saras problematiske valg og overveielser. Derfor er de narrasjonsgrepene som får fram en individuert Sara-stemme, betydningsfulle. Et særlig virkningsfullt grep i denne fortellingen er fri indirekte diskurs. Denne interferensbetonte formen muliggjør en utvikling av leserens empati, vesensforskjellig fra enhver ytre beskrivelse, og understreker sentrale tematiske forhold. Ambivalensen med hensyn til hvem det er som bærer fram et utsagn, fortelleren eller personen, gir et fortolkningsmessig frirom. Det er nærliggende å føre utlegninger av generelle religiøse spørsmål tilbake til fortelleren, mens personstemmen blir den som formidler Saras forpinte tilstand. Leseren får en følelse av direkte kontakt med Sara, innlevelse i hennes smerte.

Når det gjelder å fange opp spenningen mellom individet Sara og bygda, egner fri indirekte stil seg også godt på grunn av sin tilsørte form. Narrasjonen, med den umerkelige glidningen den innebærer, får godt fram de kompliserte mekanismene mellom det ene individet og den samfunnsmessige konteksten. Med det styrker fortellegrepene romanens tematiske kretsing om en enkeltperson i kamp mot undertrykkende tankegods. Diskursformen griper, gjennom sin ubestemmelighet, det som ligger i Saras kamp mot stengslene - hun vil presse fram det hun mener er rett, men hun stanger mot noe massivt, som vanskelig lar seg definere. Fri indirekte stil utnyttes for å få fram Saras tanker og sinnsbevegelse gjennom personstemmens mange variasjoner. Hennes møte med det omkringliggende bygdesamfunnet og større samfunnsmessige ideologiske fronter trer fram gjennom fortellerstemmens bakenforliggende vibrasjoner.

<sup>54</sup> Denne skikkelsen kan godt ses på som en variant av en traust og jordnær kystkvinnetype vi finner framstilt senere i Normanns forfatterskap, blant annet som svigerinnen til Kari Aronste i Normanns sagnsamlinger *Nordlandsnatt* (1927) og *Det gråner mot høst* (1930).



### 6.8.2 Tradisjonsstoff og fri indirekte diskurs

Kirkegårdskapitlet er romanens uhyggelige utropstegn. Både tematisk og fortelleteknisk er denne episoden framstående på grunn av intensitet og originalitet. Elementer fra sagntradisjon brukes i fortellingen for å forsterke det gruvekkende ved episoden. Kontrasten mellom et trygt folkelivsbilde på den ene siden og et oppsplittet sjelebilde på den andre siden gjør romanteksten langt fra ufarlig. Dette viser seg også i de tilsynelatende idylliske passasjene.

Kirkegårdens utsatte plassering vinterstid og dens sjønnhet sommerstid er velvalgte ytterpunkter rundt dette dramaet. Normanns talent for naturskildringer viser seg i den malende beskrivelsen av bygdefolkets siste hvilested. Motsetningen mellom sommer og vinter er eksplisitt i innledningen til kapitlet:

Ødslig og avsides fra alfarveien laa kirkegaarden paa en tørlændt mæle ved det aapne ishav.  
Vinterstormen jog sjødrev og sandflugt over den og pisket korsene skakke og jevnet gravene.  
Men sommersdag, naar havet kruset sig lekent mot land, og sol brændte het, yrte det med alle slags,  
duftende blommer paa den varme sandjord, saa mælen nære paa liknet den fagreste hage i hegn.  
(S. 174.)

Et vakkert landskapsmaleri er godt egnet som kontrast til det som skal komme - et bakgrunnslerret for aktøren. Skildringen er vakker. Men i den konteksten naturskildringen er plassert, får det poetiske og "skjønne" en dobbel betydning. På den ene siden virker det forsterkende på det skremmende, en slags gotisk idyll før Guds og Djevelens krefter skal måles. Solen forsvinner i mer enn én betydning. Den blodrøde ildkulen som synker i havet, er et vakkert skue, men også et omen. En slik mellompasasje fungerer ypperlig som "sats" før Sara skal begynne å gå sine runder rundt kirkegården; stillheten og idyllen i naturen blir et bakgrunnsteppe for den stor prøven. På den andre siden blir skildringen et slags akkompagnement til den høye handlingen Sara i egne øyne skal utføre, et beroligende øyeblikk før en høyverdig gjerning. Det milde og tilforlatelige ved Sara gjennom en noe naivt preget stiltone blir effektivt parert språklig i møtet mellom det naturlyriske i skildrende passasjer og det enfoldige i Saras tanke- og handlemønster. Og aller mest uttrykksfullt blir det at Sara blir lykkelig og fri for all pine i det øyeblikk hun er løst fra forstandens svøpe. Her skal Sara spille ut sin djevel-invitt:

Barhodet, i rødstripet underskjørt og flæret natttrøie kom Sara til mælen sent en sommerkvæld og lette sig lyvd mellem fjærens høie sten mot kvældskjølen, mens hun *bidde paa* at solen skulde synke. Naar dens øverste rand fløt i havbrynet, led det til midnat, og da skulde gangen rundt kirkegaarden begynde - - Baklængs skulde hun gaa den, uten at se hverken til høire eller venstre, og dødmandsknoken, Paal-Joas ga hende, skulde hun holde i høire haandloven. (S. 174, min utheving.)

I løpet av en eneste periode er Sara plassert i landskapet, karakterisert utenfra og fortelleteknisk satt i posisjon til å formidle sine tanker om hva hun har for seg der på stedet. I slutten av den første perioden skjer det et fokaliserings-skifte fra et eksternt blikk på Sara til hennes eget bilde av hvor solen skal være når seremonien skal begynne. I andre periode er fortellerstemmen gått over til personstemme, "bidde paa" fører oss over i fri indirekte tanke. Både sansning og stemme er lagt til Sara, vi får "se" hennes forestilling om solposisjonen og høre hvordan hun skal gå rundt kirkegården. Hun blir selv via språklige indisier objektifisert i sin egen tankegjengivelse, knoken som "Paal-Joas ga hende". Den sterke inntrengen i Saras synsfelt og i hennes bevissthet er sterkt spenningskapende når det gjelder Saras videre bedrifter.

Dessuten tjener passasjen som en avslutning på det forrige kapitlet, der beretningen om Saras besøk hos Paal-Joas forble ufullendt. Hva slags trofé hun fikk med seg fra Paal-Joas og hva slags råd hun fikk fra ham, får vi greie på her. Tekstpassasjen blir også en tydeliggjøring av hvor infiltrert i hverandre de genetiske kategorier er. I dette tilfellet virker de sammenfallende fortellegrepene til å belyse Sara både utvendig og innvendig, og etter hvert gå lenger og lenger i det å avduke hennes angst og avgrunner. Det er en meget elegant fortelleteknikk, komprimert og bevisst "to the point". Blandingen av fortløpende analeptiske og proleptiske innslag, overgang fra fortellerstemme til personstemme, skifte i fokaliserings fra eksternt til intern - alle disse fortelletekniske overgangene skaper et fortettet uttrykk som i tolkningsammenheng gir mange tematiske antydninger. Tekstavsnittet er en utmerket illustrasjon på at fokus på formell narrativ syntaks skjærer blikket for tekstens innholdsside.

Uhygge forbundet med kirkegård og graver er innført i fortellingen gjennom sagnet om gammelgraveren og den ugjerningen han fikk å bøte for. Selv om dette er et metadiegetisk narrativ, fører det gjennom ordkretser og motivbruk til en tekstlig nærværenhet knyttet til spøkeri: "raatne likkistefjæler", noe som "truet og skrek", det var "helst ved midnat uvæsenet drev paa som værst", og et "svakt blaalys skimret i kirkevinduene kvæld efter kvæld" ( s. 69-70). Men det som gjør bruken av sagnelementer spesiell i denne romanen, er at den distansen som eksisterer ved innlagte fortellinger, blir borte, og Sara selv, som person i fortellingen, utfører sagnets handlinger. Hennes rolle som aktør i sagnets univers og aktør i romanens univers smelter sammen. Introduksjon av sagnelementer som er virksomme på handlingsplanet, er motivert i episoden i 16. kapittel der Sara vil tvinge framtiden til å vise seg for henne i drømme: "Og for den saks skyld var det, at hun sist messesøndag smatt indfor

kjergaardsmuren, mens de andre fjølget sig ved baatene, og fik med sig en klype jord av en nygravet grav. Den gikk hun med i venstre støvlen, til den smuldret bort under fotsaalen, og saa var det hun hadde synet -" (s. 140). Tekstsekvensen har klare likhetstrekk med kirkegårdsscenen ved at en vakker naturskildring innleder tekstpartiet. En rekke av sagnets sjangertrekk kjennes igjen i Saras handlingsmønster. Det er snakk om kirkegårdsmuld, hun går tre torsdager med kirkestøvlene til hverdags, og det er tredje kvelden hun får synet: "Et vildt fremmed sted, hun aldrig hadde set eller været paa før. Der var store flate marker, og et svært hus med gittrede vinduer inde i en umaadelig have." (S. 140.) Magien virker, selv om Sara på dette punktet i fortellingen ikke er i stand til å tolke hva slags bygning hun ser.

Som en opptakt til seremonien på kirkegården gir bruk av psykonarrasjon en forutelse om at Sara nå er blitt annerledes enn før. Den ellers så sorgtyngede Sara virker tilfreds da hun finner fram daumannsknoken: "Snøgt gramset hun ind paa barmen efter lommeduken og løste knuten i ene hjørnet – Den var der, *morken og grønaktig*, ikke stort længer end tommelfingren – 'Daumandsben vækker dau av grav,' kniste hun *fornøiet* og trillet med knoken i haandflaten." (s. 175, mine uthevinger.) Ettersom dette skiftet i Saras stemningsleie ikke er forklart ellers i fortellingen, er det nærliggende å tolke den som et tegn på at Sara nå, på grunn av den magien hun skal utføre, føler seg mer ovenpå enn før. Vi merker ellers sagnets influens stilistisk gjennom adjektivbruk, "morken og grønaktig", gjennom handlingselementet å løse en knute og gjennom reglen om daumannsben.

Det er i midnattstimen Sara skal prøve ut maktene: "Solen dyppet nedre kanten, sank langsomt og dukket i det store, speilblanke hav - - -" (s. 176). Solens farvel innebærer tap av lys, og blir tegnet på at vandringen kan begynne:

Engang rundt – baklængs, fot for fot, med venstre haands fingertupper mot kirkegaardsgjærdet og benknoken klemt i højre - - -

- - Grov de mot kistefjælene dauingerne - - - vilde de op - - - ? Hys, vente med sig! - - - Det var ikke *dem* hun urodde - - -

Tør og skarp i maalet ropte hun foran porten: 'Banet mit, banet mit!' Saa stiltret hun anden gang rundt, ropte og bidde efter svar, hørte bare hjertets dumpe slag og krækte sig møisommelig tredje gang rundt.

- - Saan tyngsel der seg over hende, som en byrde, hun ikke aarket bære - - - svedten sprængte i store draaper over næseryggen – det suste for ørene og flimret med lysgnister for synet.

'Banet mit! banet mit!' kviskret hun mat og støttet panden mot tremmeverket i porten - - - Og det dunket og grov fra gravene - - Nakne arme boret sig frem av græstorven, nogen til haandleddet, nogen til albuen, men bankjønnet hendes, det kom ikke

- - Atter ropte hun kjælen og inderlig og rusket i porten for at faa den op. En lang træsplint løsnet under grepet og flaknet fra - - Hun fanget den, før den faldt, og stod med den i haanden og stirret længe paa den. Saa presset hun den haardt mot barmen, og satte sig stilt ned og rugget med overkroppen.

'Banet mit! stubben *min!* Kom han til mamans *sin,*' nynet hun og spidset læperne mot træstykket - - - (S. 177, mine uthevinger.)

Dette er framstilling av sjelelig nød. Uvissheten om det udøpte barnets sjelefred overskygger alt annet for Sara.

Grunnen til at denne episoden blir stående som den mest markante i romanen, er bruken av elementer fra tradisjonsstoff i fri indirekte tankegjengivelse. Fortelleren anvender utradisjonell fortelleteknikk for å skildre angst. Ved å benytte sagnets lover, blant annet til spenningsoppbygging, oppnås en skremmende effekt. Handlingen er gjennomsyret av sagnets ritualer og motiver. Språket fanger den illevarslende stemningen på kirkegården sammenkoblet med en sinnstilstand preget av abrupte og amputerte tankerekker. Saras assosiasjoner og språklige bilder betinger sammenbruddet. Etter at vi har fulgt Sara gjennom denne natta, er det med forståelse for hva hun har gjennomgått vi ser henne knele og foreta dåpen ved kapitlets avslutning.

Anvendelsen av fri indirekte diskurs er betydningsfull for Sara-skikkelsens konstitusjon og gir en legitimering innenfor tekstens ramme av hennes handlingsmønster og av romanens utfall. Det er dette narrasjonsgrepet brukt på en empatisk, ikke på en ironiserende måte, som sterkest framkaller medfølelse med Sara. Den tragiske slutten underbygger ytterligere vår sympati.

Fortelleteknisk er pronomenbruken viktig for å få fram subjektiverende og figuralt reflekterende trekk. Fludernik påpeker bruk av referentløst tredjepersonspronom i begynnelsen av en sekvens med fri indirekte diskurs som et av de viktigste signalene til narrativer presentert gjennom perspektivet til en karakter<sup>55</sup>: "Using a third person pronoun for the protagonist or other characters whom he or she observes – with the text miming a perspective within the consciousness of the reflector figure – highlights the *medias in res* quality of a text beginning." (Fludernik 1993 :135, forfatterens utheving.) I passasjen ovenfor bidrar pronomenbruk i videre forstand enn det Fludernik nevner, nemlig personlige, refleksive og eiendomspronomen til å familiarisere Saras stemme og tilkjennegi perspektivet.

*Stængt* er den av Normanns romaner som går lengst i eksperimenterende og subjektiverende fortellegrep. Særlig blir bruken av fri indirekte tanke tematisk virkningsfull i eksemplet ovenfor fordi fortellegrepet aksellererer i grad av formell oppløsning i takt med Saras mentale sammenbrudd. I sluttskildringen av Sara benyttes virkemidler som syntaksbrudd, kaotiske bilder og typografi. Med kirkegården og omgivelsene rundt som

<sup>55</sup> Fludernik bruker termen "reflector" character, etter Stanzel (1984) om personer i figurale narrativer. Hun viser også til Harweg (1968) som bruker termen 'familiarizing articles' om referentløse pronomen i begynnelsen av en sekvens med fri indirekte diskurs.

etablert kontekst, blir tankeflommen dyster. I takt med Saras økende desperasjon for å finne det døde barnet går vi stadig dypere ned i hennes forrevne sinn, gjennom narrativets lyder og bilder. Disharmonien dempes da Sara finner en tresplint hun tror er barnet. Til slutt finner hun hvile i galskapen, og "let og ung" stiger hun over mælen for å døpe "bankjónet" (177) i et myrsig.

Romanen er foruroligende. Spenningen omkring Saras mentale tilstand aksentueres i kirkegårdskapitlet som følge av den ytre beskrivelsen av henne. Hun kommer til kirkegården i flerret nattøye og tuller "bankjónet" (177) inn i filler. Bruk av rim og assonans understreker traderte elementer. Kapitlets billedspråk og det effektfulle intertekstuelle spillet med andre sjangre bærer med seg en nagende følelse - som ikke minst lar leseren forstå at litteratur er noe langt mer enn en språklig konstruksjon. Dette er en tekst som er krass, treffende og direkte. Det moderne individets forkommenhet i møte med ideale etiske fordringer står i fokus. Grensene mellom dødens stillhet og livets gny utraderes. Det skapes bilder som uventet kan treffe leseren.

### 6.8.3 Psykonarrasjon

Før denne slutten har romanen spent ut et stort lerret og gitt oss et bilde av Saras elendighetsutvikling. Litt etter litt vokser det fram et bilde av Sara som er betagende og trist på samme tid. Fortelleteknisk skjer det delvis ved små ord som gir glimt inn i Saras bevissthet og viser hennes reaksjoner, den vitende forteller manøvrerer hendig for å vise oss et sårbart sinn. I Normanns tekster hviler ikke den autorale fortellerstemmen for lenge ad gangen. Det er som om fortelleren synes det blir vel dristig med gjennomlysning av sjelelige tilstander og må skynde seg tilbake til en tryggere posisjon, der tilgangen til Saras indre er flyktig og antydningvis.<sup>56</sup>

Karakteristisk for romanen er at lange tankemonologiske partier veksler med korte refererende fortellerutsagn om Saras indre: "Og mer og mer *floket tankerne sig* og blev til *ordløs angst*, hun snart ikke *magtet* raa med -" (s. 132, mine uthevninger). Vekslingen mellom lange passasjer med framstilling av Saras psyke og korte passasjer med sterkere autoral betoning, men likevel ikke uten beskrivelse av Saras mentale tilstand, fører til at leseren blir dratt inn i Saras strid. De refererende setningene forsvinner liksom mellom alle tankene som velter fram, og på den måten aksentuerer narrasjonen kampen som foregår i Sara. Det ytre blir

<sup>56</sup> Det er i denne sammenhengen interessant at Normanns forteller i siste del av forfatterskapet forlater en sjeleutforskende fortelleteknikk i den utstrekning vi ser den representert her, og går tilbake til en mer dominerende og "gammeldags" fortellerstemme. Jeg viser her til analysene av eventyr i del IV. Også sagnsamlingene fra 1927 og 1930 er gode eksempler på dette.

bagatellmessig sammenholdt med Saras voldsomme emosjoner.

Fortelleren får gjennom psykonarrasjon fram Saras trass og sinneutbrudd, egenskaper som gjør at hun holder seg oppreist i den første fasen av ekteskapet. Da Olai har med seg en lapp heim fra bønnemøte for at lappen skal lese over Sara, byr Olai henne først en dram: "Sara dængte til glasset, saa indholdet sprutet over armen hans, og sat hvit *av sinne* -" (s. 120, min utheving). Likevel blir de korte introverte glimtene ikke alltid tilstrekkelig til å gi oss et overbevisende bilde av hva Sara opplever. Vi ser det eksempelvis i beretningen om voldtekten i ekteskapet. I korte glimt presenteres hva Sara føler, mens narrasjonen i sin helhet er distansert. Tilsvarende skildres Saras sinn i en bekymringsfull tilstand: "Men døste hun aldrig saa litet, *fornam* hun pistret og jammeren fra bankjonet, som ingen daap hadde faat." (s. 168, min utheving.) Knapp framstillingsform gjør at fortellemåten av skjellsettende begivenheter ikke får nok tyngde i narrativet sammenlignet med mindre viktige begivenheter. De mer framstikkende og "gripende" tankegjengivelsene framstår som mer overbevisende og får sterkere tematisk vekt under fortolkning. Dette kan være en grunn til at leseren til slutt lurere på hva som egentlig var grunnen til at Sara giftet seg med Olai. Eller om hun til slutt var likeglad også med voldsbruk.

Det er en påfallende tilbaketrukket autoralt orientert forteller vi hører berette om overgrep: "Tiest *lurte* han *hende* op, og en kvæld, det var blit sent, brukte han vold (...) Hun værget for sig, tagg og graat og kom sig ikke til at skrike om hjælp av *angst* for skammen." (S. 25, mine uthevninger.) Enkeltord antyder Saras opplevelse av situasjonen. En slikdistansert skildring tilfører narrativet en form for fortetting i kraft av at Saras subjektive opplevelse av katastrofen holdes skjult. Men samtidig blir episoden svært liten og sammentrengt i tekstvolum, slik at den forsvinner litt mellom de lengre og innadskuende sekvensene.<sup>57</sup>

En måte å bygge ut psykonarrasjon på er å forsterke det subjektive preget ved bruk av similer, noe som fører til stagnasjon i den narrative flyten. På den måten kommer Saras opplevelse av fysisk smerte sterkere fram i romanen, som her, etter at hun har fått juling første gang: "Hun krummet *varlig* flate haanden under og strøk og kjælte for det [brystet], som var det *noget levende utenom hende selv*, hun saa vanhelliget og ilde tilredt" (s. 82, mine uthevninger). Similen har en forklarende hensikt, som ikke minst understreker hvordan Saras seksualitet rammes under Olais overgrep. Men similen som tekstlig forstørrelsesglass blir

<sup>57</sup> Dette at narrasjonen svinger så sterkt mellom de svulmende innadvendte passasjene og de korte ekstroverte, refererende, gjør fortellingen svært forskjellig fra for eksempel islendingesagaene, der vekslingen kun går gjennom referat og replikkveksling. I sagastilen holdes det eksterne perspektivet, som tilsvarer eksternt fokus, konstant når det gjelder personskildringer.

også brukt til å framstille Saras håp og redning i det vanskelige ekteskapet, hennes evne til å se skjønnhet i natur og i gudshus: "*Mild* andagt vældet op i hende, *som i kirken juledag*, naar lysene blinket i kronerne og brisk duftet nyhakked paa gulvet, og den digre ovnen var gloende rundt døren" (s. 30, mine uthevinger). Denne estetiske sansen, i tillegg til vennene i Fjølsvika og presten som sender henne brev, er det romanen setter opp som Saras halmstrå i knagre kår.

Ved siden av Sara er Olai den personen i romanen som til tider trer fram gjennom introvert skildring. I rettferdighetens navn kommer det fram formildende omstendigheter, blant annet at han bryr seg om barnets ve og vel. Sara har barnet hos seg i senga om natta, "til stor *forargelse* for Olai, som maatte ligge som paa livet, for ikke at kværke kjonet. Han foreholdt hende uforsigtigheten – Saapas tungsøvd, hun var, kunde ulykken ske, før hun visste ordet av det." (S. 159-160, min utheving.) Det samme ser vi i skildringen av dødsfallet. Han "fattet *forsiktig* om gutten og holdt ham" (s. 162, min utheving) og "han blev *tung og saar om hjertet* ved *angsten* for at miste ham" (s. 162, mine uthevinger). At Olai, som ellers er usympatisk skildres, tillegges omsorg og kjærlighet for barnet, tjener til å moderere det bildet av ham som ellers presenteres av Sara.

#### 6.8.4 Avstand og nærhet

Fortellingens evne til å skape avstand og nærhet til personer og situasjoner illustreres gjennom ulike diskursive forhold. Det som fysisk har med fødselen og døden til barnet å gjøre, blir lite utdypet. I stedet blir tiden omkring barnets fødsel uthevet gjennom de positive tankene Sara har før gutten blir syk. I Sara-spebarn-konstellasjonen vektlegges passasjer i muntlig preget stil, der fortelleren utviser stor variasjon i ordtilfanget for å gi til kjenne hvordan det er å kose med, synge for og snakke med den lille gutten. Pludring med barnet får mer oppmerksomhet enn å beskrive det å føde som fysisk erfaring. Med en gang det begynner bli dramatisk og barnet blir sykt, går narrasjonen over til partier med replikkveksling, komplettert med gjengivelse av salmer, en form der fortelleren i perioder overflødiggjøres, og der skildringen av Sara stort sett er gjort ut fra ytre kriterier.

Også i det dramatiske opptrinnet da Sara og Olai diskuterer om barnet skal heimedøpes, er Sara framstilt sett utenfra kombinert med replikker i direkte tale. I psykonarrasjon gir fortellerstemmen antydningssvis glimt av samme utvikling ved først å bruke uttrykk som "munter og fuld av sang", så mellomstadiets usikkerhet der hun "fattet forsiktig om gutten og holdt ham" (s.162), der gråten "holdt paa at bryte løs i hende" (s. 163) og hun la barnet forsiktig i vogga "for ikke at uro gutten" (s. 164). Så er vi over i en rent

refererende stil under beretningen om barnets død, der Saras indre er ute av fokus.

Narrasjonen er utført slik at det skapes nærhet til Sara når det gjelder å framstille hennes kjærlighet til barnet og avhengighet av barnet, men avstand når det gjelder hennes kvinneerfaringer med fødselen og barnets død. Innlevelsen i avsnittene omkring barnets dødsfall blir helt overlatt til leseren. Tekstlige markører for identifikasjon med Sara er tydelig i episoder der hun føler glede over barnet og angst for at noe skal være galt med barnet. Teksten fokuserer på allmennmenneskelige følelser ved at disse tankene blåses opp. Men nettopp derfor blir også overgangen fra hennes, i konkret språklig forstand, boblende glede over barnet til den knappe innførselen om at hun ble liggende i "uvett" skarpt kontrastert fortellemessig. At subjektiveringsteknikkene avtar under framstillingen av Saras uvett, kan også ha å gjøre med at hun befinner seg i en mental tilstand som er vanskelig å konstruere tekstlig. Avstandsskapingen signaliserer at dette er en farlig og utilgjengelig tilstand, som leseren verken bør eller kan leve seg inn i.

### 6.8.5 Stiltrekk i persondiskursen

Muntlighetstrekk i teksten er med på å karakterisere stemmen til Sara. Et vesentlig aspekt ved Saras muntlighet er koblingen til den folkelige stilen. Som eksempel på dette velger jeg hennes samtale med Paal-Joas, som både viser noe av hennes idiomatiske register og bidrar til persontegningen. Slik er den usikre begynnelsen av samtalen mellom Sara og Paal-Joas gjengitt:

Hun blev sprutrød i det samme, det var sagt, og stod og traakket raadvild og lette efter ord, som ikke skulde vække fortrytelse og særhet hos ham. Prøvde seg fore med at snakke om seifisket og jordveien. Saa urimelig frodig baade aker og engslaatte her saa ut til at være mot andre steder, hun hadde faret forbi i dag - Net som en hage tykte hun her var.

Der var mer end ett svedttak lagt ned i den hagen, mumlet Paal-Joas; derfor gik han nu baade gammel og kroket, plaget av gift og rygværk.

Sara blunket skygt hen paa ham. Han [forfatterens utheving] gammel og kroket! Ret som et lys var han at se til, skulde hun fortælle ham, om ingen hadde sagt ham det før -- Og sandelig var der dem, som yngre var av aar, men tedde sig mer avfældig - Joda, jamen var der det.

Paal-Joas humret blidlynt og ba hende sætte sig, for ungt vakkert folk trængte ogsaa kvile.

Sara skyndte sig med at nytte godsindet hans og flyttet sig tæt bortaat og bar frem ærendet sit. Med myk røst tagg hun ham om at vise hende banliknelset en eneste gang --- Det gjaldt liv og salighet for hende, at den bønnen blev opfyldt, sa hun sorgtungt og klappet ham over trøieærmene med haandflaten. (S. 171-173, mine uthevinger.)

De uthevede setningene viser hvordan de små pausene med beskrivelse av Saras intensjon skaper en kontekst rundt samtalen. Begge samtalepartnerne kjenner spillereglene og vet hva de skal gripe fatt i av utspillet til siste taler. Rytmissk blir tekstbitene bitte små stopp.



Betydningsmessig bygger de opp under den store betydningen av Saras ærend: hun vet at i den innledende fase må hun prøve å snakke litt "rundt" og blidgjøre gamlingen. Men hun vet også at dette er bare innledningen til en livsviktig forespørsel. Rytmikken i teksten blir derfor en kamuflasje for det dype alvor som går for seg under samtalen, litt folkelig humørfyllt på overflaten, dødsens alvorlig under. Fortellemåten gjør det mulig å få fram tvetydigheten i kommunikasjonen Sara står for. Hun forsøker å beregne samtalens gang og lure Paal-Joas. Dette kommer fram i korte pauserende glimt, uthevet i sitatet. Sara kan kunsten å flattere for å få folk i godt lune, og Normann-prosaen viser her et aktivum, nemlig kunsten å ta en samtale på kornet. Slik kommer det fram en form for sosiokulturell stil, en underforståthet og utstuderthet i samtaleformen.

Bruk av dialektord kommer fram i personstemme og fortellerstemme og er, ved siden av naturskildringene, et trekk som klart knytter romanen til Nordland. Som enkelte anmeldere påpeker, stikker vesterålsdialekten seg fram, og selv om Normann på det tidspunktet *Stængt* kom ut, har bodd 12 år i Kristiania, behersker hun denne dialekten godt.<sup>58</sup> Normann legger arbeid i å holde dialektord present den lange tiden hun bor i eksil i hovedstaden, en periode som dekker mesteparten av hennes voksne liv.<sup>59</sup> Oppholdet i hovedstaden påvirket Normanns muntlige språk, hun snakket tilnærmet riksmål med nordlandsk intonasjon.<sup>60</sup> Jeg tror det er viktig å være klar over at dialektkunnskap og kulturkunnskap knyttet til Nordland er noe Normann arbeider med å holde ved like den tiden hun bor sørpå, fordi det kommer på avstand for henne. Derfor søker hun offentlige stipender og bidrag fra Aschehoug for å reise nordover og "studere forholdene en smule" flere ganger i løpet av sin skrivende periode, blant annet i 1907 og 1909.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> For å holde dialektkunnskapen i hevd, trolig til dikterisk bruk, lager hun seg en ordliste med dialektord og forklaringer. Jensen og Willumsen 1995: 72.

<sup>59</sup> Regine Normann bodde først i Kristiania 1 år fra 1894-1895. Så bodde hun sammenhengende i hovedstaden fra 1896-1939, det vil si totalt 44 år, eller 2/3 av sitt liv. (Willumsen 1997:58-61, 258-270.)

<sup>60</sup> Jeg viser her til elever som hadde Regine Normann på Sofienberg skole, Hans Lambeck, Frank Neubert, Gunnar Skoglund, Bitten Borgen Hansen (enke etter Frank Hansen) samt Tryggve Andersens datter Ursula Monsen og etterkommere av Andersen-familien på Ringsaker, bl. a. Johs Krogvig, Else Marie Skjellerud, Margrete Teige. Dessuten bekjente fra sommeropphold på Ølve, Harald Kvernenes, Borghild Thorkelsen samt Ingemar og Gerd Presthus. Dessuten Regine Normanns niese og hushjelp Magnhild Normann. Se register over informanter bakerst i avhandlingen.

<sup>61</sup> Søknader om stipendmidler er dokumentert i Den norske forfatterforenings arkiv, Håndskriftsamlingen, UBO. Fra Aschehoug forlag fikk Regine Normann stipend i 1909, etter at William Nygaard d.e. var blitt feil underrettet om at Normann ikke hadde fått statlig stipend dette året, brev fra William Nygaard til Tryggve Andersen, kopibok 30. juli 1909, Aschehoug forlags arkiv, se også Willumsen 1997:110. Regine Normann fikk stipend fra Kirkedep. i 1908 og 1909. Statlige stipendier er offentliggjort i Departements-tidende, der man blant annet i 1909 kan lese under "Forfatter- og kunstnerstipendier" at Regine Normann Andersen 14. juli 1909 fikk bevilget kr. 400,- Dette er før hun reiser på et utenlandsopphold til Tyskland sammen med Tryggve Andersen. Tilsvarende type stipend fikk hun i 1911, da kr. 500,-.

Hvorvidt imitasjon av uttale forekommer bare i direkte tale eller også i indirekte og fri indirekte tale og tanke, er et diskusjonstema mellom McHale og Banfield. Sistnevnte hevder at uttalemarkører i litterære kontekster "never give a complete phonetic representation (...) A dialect or slip of the tongue is represented in fiction by a minimal number of indicative features." (Banfield 1982:309.) Hun sammenligner det med framstillingen av en karakter, der deler av utseende eller oppførsel blir stående uforklart i fiksjonen. Videre hevder Banfield at imitasjon av tale alltid er knyttet til direkte tale: "In narrative fiction, these signs of actual pronunciation are only properly introduced in direct speech or the extended direct quotation which is *skaz*.<sup>62</sup> Otherwise, the language of narrative has no accent; it is written but never spoken." (Banfield 1982:247, forfatterens utheving.) McHale er uenig i dette synspunktet: "Frankly, I do not see why the mechanism for imitating pronunciation should not work the same in any grammatical context, direct, indirect or free indirect" (McHale 1983:30). Jeg er enig med McHale, og kan ikke se hvorfor uttalemarkører ikke er i stand til å imitere uttale i fri indirekte tanke, når det er helt klart at slike markører forekommer i denne typen diskurs, som av Banfield betegnes som "unspeakable". Jeg vil utdype dette argumentet med eksempler fra persondiskursen i *Stængt*. Alle uthevninger i 6.8.5 er mine.

Saras stemme underbygger at imitert uttale kommer inn som en del av fri indirekte tanke og tale. Det er ikke nødvendig å legge inn i teksten hva Banfield kaller "suppressed quotation marks" for å gjengi personstemmens preg av slang eller spesiell uttale.<sup>63</sup> Leseren tolker automatisk innslag av kolorerte ord i subjektiverende hensikt. Sara bruker et uttrykksregister som bare er hennes og som innholdsmessig korresponderer med den helhetlige skildringen av skikkelsen. Det kan være ord som betegner trass, religiøs grubling eller angst. Disse bidrar til konstitueringen av Sara-stemmen og til å kaste lys over personen. Ordkretsene som aktiveres, tyder på at dette er en roman hvis hovedsak det er å framstille en kvinneskikkelse som ikke bare har et idiomatisk særpreg, men også et innholdsmessig særpreg. I romanens kontekst blir Saras idiolekt et signal om en prøvet kvinne, noe som kommer fram gjennom en depressiv språktone som avspeiler mismot: "Dette var hjemmet - - Her skulde levedagen slæpes tilende, indtil Gud almægtig og barmhjertig saa hendes nød og løste hende ut av pinen." (s. 17). Sara-stemmen er ofte påvirket av religiøs terminologi, likevel noe muntliggjort og knyttet til hennes eget perspektiv: "- De vilde henne vondt alle,

<sup>62</sup> Banfield har lånt begrepet *skaz* fra de russiske formalistene. Det skiller en tekst som er skrevet helt ut fra diskursive setninger fra en tekst der direkte tale er sitert inne i en tekst som består hovedsaklig av fortellende setninger. *Skaz* betegner den førstnevnte kategorien.

<sup>63</sup> Banfield 1982:116 argumenterer ut fra "slangeksempler" hos Lawrence og Benett.

alle i himlen og paa jorden, og livet var en pine og døden var uten glemsel og skjul" (s.132-133). Saras språk er situasjonstilpasset. Konteksten avgjør hva slags nyanser som trekkes inn. Når hun vurderer hvordan hun skal vinne Paal-Joas' gunst, bruker hun substantiverte verb med noe gammelmodig og oppstyltet preg som "lette efter ord, som ikke skulle vække *fortrytelse* og særhet hos ham" (s.172). Motsatt kan Saras stemningsleie få fram en helt annen aksent. Den poetiske Sara-stemmen hører vi særlig i situasjoner der Sara fantaserer eller drømmer seg bort i et syn: "Sara saa op mot himmelblaaet. Der var høie lyse skyer, som drev for lind drott. Sat hun saa sandt paa en av dem - -" (s.139). Vokalvariasjonen og rytme gjør sekvensen til et lite dikt.

Som en kontrast til den poetiske og den triste Sara-stemmen høres en mer folkelig og dialekt nær tone. Av substantiver finner vi delvis ord som betegner kjønn med tillagte attributter, eks. meningsforskjellen mellom "*gapstriken*" (s.10) og "førkje". "strik" er i vesterålsdialekten kjønnsbestemt motsetning til førkje, eks. ei rampførkje. "strik" står for en annen nyanse enn "*handelsmandsglunten*" (s. 9), "glunt" er en godmodig og koselig betegnelse for gutt. Den samme nyanseforskjell er det på "førkje" og "veikje". Sara sier om seg selv: "Hvad maatte de tænke om hende, store *veikja*, som ikke fjælget likere unda fra morgen av! (s. 8). Den folkelige Sara-stemmen er ikke blottet for humor, her om stiftskapellanen: "Men det var karen sin, som ikke sov i kjolen. Skaaren for tungebaandet *skredde* han ikke sandheten, der han for frem – Til helvede bar det med dem, som ikke fik daapens frigjørelse" (167). Uttrykket betyr at han ikke skar noe bort fra sannheten.<sup>64</sup>

Folkelige ord anvendes i samtaler med Olai, "Æg vil ikkje vær *konne* for dæg meir" (s.87), i Saras blick på Olai, "Ansigtet hans var gammelt og træt i skjæret fra *talgpraasen*" (s.88) og i omtale av Olai, "saa kunde Olai gaa der og *surke* for sig selv" (s.83, min utheving). "Surke" er ellers et ord som helst brukes når man snakker til barn. Slik det er brukt her, viser det at Sara har en overbærende holdning til Olais barnslighet. En noe mer utålmodig tone kommer til syne når hun må utsette måltidet til Olai er ferdig med bordbønnen: "Men drygde gjorde det og maten *kolnet*" (s.79).<sup>65</sup> Utålmodigheten overfor Olai går igjen flere steder: "Men jamen skulde hun *syne ham kvitvinden*, *nænnet* han herefter skifte i hende og det vesle bankrypet, hun gik med." (134) "Syne ham kvitvinden" har betydningen be ham forsvinne.<sup>66</sup>

En spesiell ordkrets trer fram i forbindelse med Sara og barnet. Det er en type

<sup>64</sup> "skre" er et vanlig ord for det som blir igjen når man klipper en kjole etter mønster og ikke får utnyttet alt stoffet. Kan også være i slekt med "skrelle".

<sup>65</sup> Jeg kjenner dette ordet fra ordtaket: "Hundn bia mæns hett kolna", noe som blir sagt til små barn for å få dem til å vente litt med å spise for varm mat.

<sup>66</sup> Jeg viser her til Orvik: *Vesterålsk ordbok* (1997)

humørfylte og morsomme ord som får fram den avvikende sinnsstemningen hun er i den korte perioden barnet lever. Hun fabulerer om tremånedersdagen, "da skulde han bli *stor-fin* med *splinterny* sirtses kjole og hvit silkesmække. De skulde ha sjokolade hun og han *den eflan* og be Aminda til gebursdagen, smaasnakkert hun og lo mot vuggen" (s. 161). De gode dagene med babyen er framstilt i sekvenser preget av vekslende fri indirekte tanke og intern fokalisering:

Men Sara saa og sanset ingenting utenom gutten. - - - *Rundlet* og blaøiet var gudsendelen hennes, og det brune silkefine hedningehaaret rakk ham nedover skjortelinningen. Bedst koset han sig naken - - - laa og sparket med de lubne smaa benene og sprikte med *taatillene* og hadde saa skræmmelig meget, han skulde ha *tælt* mamam sin, at han *plent* glemte suge brystet... (S. 159, mine uthevinger.)

Ordet "hedningehaaret" er forklart i romanen i en fotnote: "Det haar barnet er født til verden med". Det er åpenbart sett på som et dialektuttrykk som trenger forklaring for leserne. Problemet med fonetisk uttale, som Banfield nevner, tydeliggjøres i bruken av ordet "bankjonet", som er et diminutiv, Saras betegnelse på det hun tror er barnet på kirkegården, og Olais koseord når han uttrykker bekymring om at "kjonet" (159) kan bli kvalt om natta. Det er her løst ved å bruke lydrett nedskrivning, og en tydelig indikasjon på at det er imitert uttale som kommer fram i fri indirekte diskurs. En mer bekymret tone kommer fram da gutten blir syk: "Og hun lydte efter pusten til *bankroken* sin, som hadde været svært urolig til morgen og ikke villet smake *patte*. Han sov nu, med stutte rykninger efter graaten om *sukkermunden* sin" (s.160). Det er nødvendig å tolke denne sekvensen i konteksten for å få fram den bekymringen Sara sitter med. Den sirkler om pusten og næringsopptak, sentrale kroppslige livsfunksjoner og naturlige områder for en mors bekymring.

For å understreke fantasier om Erstein, benyttes forsterkere: "Du min, saa *forføert* han vilde bli over, at hun var der" (s. 46). Det samme ser vi når Sara skal omtale andre personer hun føler negativt for, eksempelvis handelsmannsfruen: "Og fruen var *etrende* sint og stikkendes av sig" (s. 19). Den muntlige uttalen er forsøkt bevart, men der Bø-dialekten i dette tilfellet ville brukt "eitranes", har riksmålsortografien brutt inn og ført til en litt merkelig form.

De andre personene karakteriseres også gjennom individuierende stiltrekk, Olai særlig gjennom et religiøst farget språk: "I ledige stunder foreholdt han hende gudsord – baade av sin egen ringe utlæggelse og av de hellige mænds skrifter, han selv tidt og ofte hadde hentet trøst og husvælelse av, for derigjennem at bøie hendes tanker og sind bort fra verdens

lokkende lyst" (38). Dette er et noe gammelmodig språk, som understreker at Olai er en litt høytidelig mann. Olai fortviler over den umulige kjerringa: "Ellers var hun tagal og taalte *trompen* tilnærmelsene hans" (39). "trompen" betyr motstridig og vanskelig. Han er ikke uten omtanke, blant annet formante han Sara pent "til ikke at *skokle* om paa bygden i hans fravær" (56). Olai synes han er for gammel til å klyve inn i hula sammen med Sara: "Vilde hun spille åp og *bisn*, maatte hun være alene om det" (45), uttrykket "bli til allemands bisn" betyr å bli til ap, folkenarr. Han uttrykker sterk forundring over Saras sinnesutbrudd: "Var kjerringen hans blet *splitter, spike tullet!*" (88-89). Formen "tullet" er moderert fra Bø-dialektens "tuillat", som er apokopert og muljert. Men Olai har også et angrende språk, "æg *anka* paa, æg *dængte dæg*" (87), og han forsøker å innynde seg: "Saa, saa, Sara, *smørhøna* mi !" (89). Når dette ikke fører fram, er det rake motsetningen språklig: "Tvi være dæg, *di mæer*, der du ligg!" (89). Den samme motsetningen viser seg mellom "kræket" (79) og "tøisetingen" (158). Det sistnevnte uttrykket bruker han når han synes hun er vakker spebarnsmor, for det "burde være *maate med bæes og krus* for en patteunge" (158). Bruken av innlagte dialektord i Olais stemme er med på å vise den vaklingen han føler overfor Sara.

Mikkel i Fjølsvika har i sitt språk en konsentrasjon om alt det nye han ikke kan "nedlægge" (154): "Og *kunde* [forfatterens utheving] det andet end bli til *fordærvels og ruddenering*, slik umildhet av børnskap og nymotens greier, som der trængtes til det slags fisket" (154). Vi finner noen merkelige bøyningsformer som "tottet", "De *tottet* litet om ham som gammel var" (153). "tottet" må være brukt som preteritumsform av tykkje.<sup>67</sup> Aminda bruker folkelige uttrykk, for eksempel tidsuttrykk som "*lir* det ikkje meir?" (66). Paal-Joas' språk er karakterisert gjennom erotiske antydninger: "Et smeldvakkert kvindfolk skulde hun være at se til. *Aa jøsses* for hofter og lægger -" (170). Mor til Erstein har en myndig uttrykksform og bygges idiolektisk ut som streng og bydende, "hadde hun *bekvemmet* sig til at være Olai Oredal nær paa den maaten, fik hun se til at gifte sig litt fort - om han vilde ha hende -" (26).

Lappen som Olai har med seg heim, har et språk som nærmest er karikert: "'Herren byder mig! Herren pyder mig! Herren pyter mig!' pep han i. 'Olai Oredals kone er pesat med Satanas, med tjævelen, med den onte selv – Jeg vil følge vor broter og læse pesværgelsens ord over hende. Jeg har gudskraft til at utdrife tjæfelen.' " (109-110). Skikkelsene blir gjenkjennbare i fortellingen ut fra idiografisk preg.<sup>68</sup> Ikke minst det som kommer fram gjennom ordkretser, bygger opp om de ulike personers funksjon.

<sup>67</sup> Preteritumsformen "totte" vanlig i deler av Hordaland.

<sup>68</sup> Tilsvarende eksempelvis i "Birko-Jonte" i Einar K. Aas og Peter Wessel Zappfe [1942]: *Vett og Uvett. Stubber fra Troms og Nordland* (8. utg., Trondheim 1965:50).

Et muntlighetstrekk i romanen er navnebruken. Noen stedsnavn er hentet fra Bø i Vesterålen og samsvarer med Regine Normanns biografi, for eksempel er Leite navnet på plassen hun bodde under sitt ekteskap med Peder Johnsen. Personnavn har også muntlig forankring, eksempelvis Mikkel i Fjølrika. Det er helt vanlig i folkelig mål over hele landet å feste en person til den plassen vedkommende bor på.

### 6.8.6 Dialektal stiltone i fortellerdiskursen

Dialektal uttrykksmåte og stiltone er ikke bare forbeholdt direkte og indirekte persondiskurs. Autoral forteller bidrar med en rekke særegne ord, slik at det folkelige preget styrkes.

Vi finner et spekter av verb som betegner bevegelse: "Og Sara sagtnet farten, og tyst av jubel og vuggende i hofterne lurte hun sig nær, tok braat tilsprang, dasket kameraten paa skulderen og *bøkset* over hende, saa stakken føk om benene, og *trimlet* op trappen" (57). Da de er i hula, står det at Albert "tændte lampen i lygten og *flidde* hende" (62). Verbet "fli" betyr å gi. I forbindelse med en hest står det at det ikke var "umaken værtdt at åse med det uskyldige dyret" (50). I denne konteksten betyr det nærmest å herse eller plage dyret.<sup>69</sup> Av folkelige verbalformer finner vi "*vandt*" preteritum av "å vinne",<sup>70</sup> dessuten at hun "*less* ikke høre" (87) i betydningen hun lot som hun ikke hørte, hun "sat *skoret* mot væggen" (87).

Noen substantiv betegner nyord, som "tegnebok" (180) for pengebok,<sup>71</sup> noen betegner bygninger, eks. "skykkjen" (42). Romanen har her med en forklaring som fotnote: "fattigslig hytte ved stranden". På Vestlandet brukes dette ordet ennå og har forklaringen uthus til ved, redskaper etc. Spørsmålet om skrivemåte dukker opp eksempelvis i beskrivelsen av hesten som "stod i kjôr". En like naturlig måte å skrive dette dialektordet, som betyr "stod i bånd", ville være "tjôr". Etymologisk er dette en mer konsekvent form, i og med norrøn form "tjodr".

Så er der en rekke adjektiv som betegner måten en person opptrer på. Mikkel "lette *vimren* fæste for foten paa tønden" (150). "vimren" betyr svimmel, famlende. Da Sara besøker Paal-Joas, står det at hun "blunket *skygt* hen paa ham" (172), noe som betyr hurtig. En del pussige ortografiske utforminger har trolig sin rot i dialektal uttale, som "fateslig" (58) for fattigslig, "anpusten" (152) for andpusten.

Ord og uttrykk fra arbeidslivet forekommer særlig tilknyttet Fjølrika, enten det er fortelleren eller personene i Fjølrika som formidler kunnskapen. Om Mikkel står det at "han

<sup>69</sup> Orvik oppgir betydningen av "ase" til "vere uroleg". Jeg viser her til Orvik: *Vesterålsk ordbok* (1997).

<sup>70</sup> Eks: "æ vinn' ikkje" betyr "jeg klarer ikke".

<sup>71</sup> På Bø-dialekt kalt "tækneboka".

vandt lægge *i staa!*" (50). En annen plass er "torvstaalet" (124) brukt. Denne betydningen av "stål" brukes både om høy og torv. Man legger det opp i høyden for lagring med en rett kant forrest.

## 6.9 Tematikk

### 6.9.1 Tematiske felt

Den narratologiske tilnærmingen ovenfor har ikke bare beredt grunnen for, men også lagt ut tematiske tråder til en fortolkning av *Stængt*. Som jeg har redegjort for i avhandlingens kapitler 2 og 3, slutter jeg meg til den fløyen av narratologer som betoner forbindelsen mellom narratologisk analyse og tematisk tolkning. McHale poengterer, i polemikk mot Banfields bok *Unspeakable Sentences*, den evnen til helhetsfortolkning av tekster alle lesere har, og som overskrider fokusering av spesielle elementer på setningsnivå: "And this, I think, indicates that what readers really have, instead of the native intuitions about sentences that Banfield wants them to have, is the ability to process texts – that is, to make sense of sentences in context" (McHale 1983:32).<sup>72</sup> Jeg er helt enig i at en intuitiv kontekstualisering og innholdsfortolkning av tekst slår gjennom også i narratologiske analyser. Det er først når man ser setningene som et hele at totalforståelsen kan komme fram.

Flere tematiske felt lar seg innsirkle i romanen. Jeg velger i det følgende å gå nærmere inn på to temakretser. For det første tar romanen opp ekteskapsproblematikk, det å være avstengt og innestengt i et ulykkelig ekteskap. Dette fører med seg et helt spekter av beslektet tematikk; ensomhet, lengsel, tap og angst. For det andre tematiserer romanen overgangen fra gammel til ny tid i ei fiskerbygd, og de konsekvenser denne overgangen fører til for spillet mellom ulike generasjoner.

Disse to tematiske feltene i romanen er knyttet til hver sin fysiske setting. Problematikken omkring Sara og Olais ekteskap er knyttet til huset deres på Leite. Tematiseringen av den nye tids inntog er knyttet til miljøet i Fjølsvika, der Mikkel, Albert og Aminda bor. Skildringen av natur og miljø på disse stedene bidrar til å understreke kontrasten mellom det håpløse i Saras situasjon og det håpefulle i situasjonen i Fjølsvika, der noe nytt sprenger seg fram. Det som binder sammen disse to miljøene i romanteksten, er vennsforbindelsen mellom Sara og søskenparet Aminda og Albert, men egentlig kunne

<sup>72</sup> Banfields bok *Unspeakable Sentences* (1982) har ført til atskillig motbør blant narratologer, blant annet artikkel av McHale fra ståstedet til litterær narratologi og Fluderniks avhandling *The Fiction of Language and the Languages of Fiction* fra lingvistisk posisjon. Banfield er lingvist og har fra begynnelsen av 1970-tallet publisert en rekke artikler særlig knyttet til presentasjonsmodus.

de to tematiske feltene levd og utviklet seg som selvstendige uavhengige historier innenfor hvert sitt fiksjonsunivers. Likevel er det vennskapet mellom ungdommene som muliggjør etiske og moralske resonnementer. I samværet med Aminda og Albert formulerer Sara tvil og tro i forbindelse med valg i ekteskapet. Kvinneperspektivet aktualiseres gjennom Saras venninnesamtaler med Aminda, og det ideologiske perspektivet aktualiseres gjennom bladet som Albert abonnerer på. Det er hos disse unge menneskene vi kan spore håp, i form av radikal tenking, motvilje mot kompromisser, livsglede, humor og ettertanke. Uten Fjølвика som motvekt til Saras tilværelse på Leite ville romanen framstå ganske uten lyspunkter. Det er da også forståelig at det er Albert som leser teksten fra avisen, fiksjonens normative bud.

### 6.9.2 Avstengthet

Den tydeligste temakretsen i romanen - og den som romanens tittel spiller på - er at noe er stengt; innestengt, utestengt, avstengt. Sara blir berøvet muligheten til å leve som fullverdig menneske. Fra Sara kommer til Leite som Olai Oredals hustru er hun kommet til en plass som er avstengt fra resten av bygda, hun er innestengt i huset med portforbud i perioder, hun er utestengt fra sosiale opplevelse sammen med jevnaldrende. Sara opplever avstengthet i ekteskapet, distansering fra ektefellen, mishandling og undertrykkelse, det å "sprænge mot stængslet" (s.180), som Albert uttrykker det.

Sara føler seg truet. Slik forestiller hun seg det vil bli hvis hun rømmer fra Olai:

"Rømte hun under hans fravær, hadde Olai forklaret hende, saa vilde han lyse efter hende fra kirkebakken og faa lensmanden til at transportere hende tilbake som en anden straffange" (s. 46-47). Romanen gir en skarp kritikk av det bibelske synet på kvinnen som mannens eiendom og ham underordnet. Problematikken omkring kvinnens stilling i ekteskapet knyttes til et innsnevret og konserverende ideologisk mønster politisk og kvinnepolitisk. Fra Saras munn faller romanens krasseste utsagn, da hun sier fra til Olai om at det er slutt med deres samliv:

Men han fik aldrig komme nær hende mer, skjønte han - - - Hun væmtes ved ham og hadde gjort det fra første gangen, han hadde brukt raaskapen sin mot hende og ved det tvunget hende til at være med paa alt, som siden kom. (...) *'Æg vil ikkje vær hore for dæg længer, det er det, du har gjort mæg til!'* (S. 88-89, min utheving.)

Disse ordene faller mens Sara fremdeles er sterk nok til å opponere mot ektemannen. Første delen av romanen viser en frimodig kvinne, søkende etter å finne svar på for henne livsviktige spørsmål, bestemt på å være tro mot seg selv, ikke gå med på å la seg fornedre i ekteskapet. For Sara er det umulig å leve et verdig liv i ekteskapet med Olai. Hun er avstengt fra det å



kjenne glede. Hun er avstengt fra det å være tro mot seg selv. Slik uttrykkes det i brevet til presten:

Og saa kom hovedsaken - Hvad præsten mente, hun skulde gjøre med det, at hun slettes ikke kunde formaa sig til at være Olai tillags som kone for ham. Det hadde støtt budt hende imot fra første stund og nu var det blet en ulidelig væmmelse.

Det var haardt for Olai, det skjønnte hun, og han tok sig visst svært nær av det. Men tænkte hun paa at tvinge sig, var det akkurat som en levendes stemme inde i hende som sa, hun skulde væрге sig for alt samkvem med ham. Ja, at hun gjorde en stor synd, om hun ga efter (...)

Men om de slog hende ihjæl, hun aarket ikke tvinge kroppen til at være ham villig.  
(S. 115-116.)

I Saras tilfelle blir motviljen forsterket av hennes følelse av svik mot barndomskjæresten: "Der var øvd feil og skammelig bedrag - og aldrig skulde hun ha lat sig forlokke til svikefuld handling mot ham, hun bar hjerte for (...) Og synd var det, hvad saa folk mente, at være sammen med andre end den, en var gla i helt igjennem" (s. 115-116). Erindringen om ungdomskjæresten blir en styrke for Sara før giftermålet med Olai, selv om det ikke ble de to: "Og mindet om Erstein var støtt levende, selv om hun hadde frasagt sig ham" (s. 25). Det er det romantiske kjærlighetsbegrepet Sara gjør seg til talskvinne for. Som i Tristan og Isolde er hun og Erstein utpekt til å få en tragisk utgang på sin jordiske lykke.<sup>73</sup> Men implisitt i en slik kjærlighetsoppfatning er tanken om forening etter døden. Og døden begynner å spøke mer og mer i tankene til Sara etter giftermålet. Det blir tungt å ta fram minnene om kjæresten. Sara tenker seg et møte med ham, og etter det vil hun "lure sig ned til fjorden og slippe sig utfor mollbakken - - -" (s. 32).

Det som berger Sara lenge, er at hun er flink til å finne praktiske løsninger for å lette sin vanskelige situasjon. Med en gang Olai er ute av syne, har hun programmet klart. Blant annet henger hun en rød fille i røstveggen, for "den var tegnet til Aminda, at nu var Olai reist -" (s. 57). Den Sara vi ser i romanens første del, er ingen knekket kvinne. Hun har håpet om en annen tilværelse intakt:

- - Langt, langt bort i den store, vide verden. Faa sig pene kjoler og lære alt, som læres kunde. Og værelset hendes skulde være klædd med bøker fra gulv til tak, mangedobbelt dem hun hadde set paa præstekontoret - skikkelige bøker og ikke saanne postiller, som Olai hadde - Og ingen skulde der være til at nægte hende læse og ta fra hende (...)

Og ute i verden kunde hun træffe Erstein, uforvarendes. (S. 46.)

Den første delen av dette sitatet er som å se en beskrivelse av Regine Normanns egen tilværelse i Kristiania. Der gikk hun pent kledd, bodde i en hyggelig leilighet med bøker fra

<sup>73</sup> Dette kjærlighetssynet er blant annet tatt opp til drøfting i Bredsdorff, Thomas: *Tristans børn*, Kbh. 1982 og de Rougement, Denis: *Love in the Western World*, New York 1974.

gulv til tak og kunne lese alt hun ville.<sup>74</sup> Så kan hende er det ungvinnedrømmen hennes, som faktisk ble virkelighet en dag, som blir formulert her. I romanens kontekst er det en beskrivelse av Sara som sterk og ung, en kvinne som ennå har håp om et annet liv og fantasiens kraft til å tro at det kan la seg realisere.

Tematiseringen av det stengte og avstengte har en rekke avskygninger. Det stengte betyr i Saras situasjon også at hun ikke får leve ut sine talenter, noe hun formulerer i klagebrevet til presten:

Men eftersom hun prentet utredningen, samlet indholdet sig til en saar klage over, at Olai nægtet hende ha sine egne tanker i fred, og hans fordømmelse av det, hun holdt av og hadde hug til - Synd var for ham alt det, h u n fór med, var det end den aller uskyldigste morskap. Lo hun, det var galt, graat hun, det var galt det med. (S. 115, forfatterens utheving.)

Denne klagen går på både det å få lov til å skrive og det å få lov til å være ung og levende og skapende. Hun anklager Olai for å ha tatt fra henne ungdomstiden, for å ha gjort det umulig for henne å leve ut sitt sosiale behov, sitt skrivende talent og sin kvinnelighet - til sammen en stor og voldsom anklage. I ly av en innsnevret religiøs forståelsesramme blir hennes liv lagt øde. Romanens framstilling av den unge Sara som skadeskutt fugl og den mye eldre Olai som den som klarer brasene og endatil får bygdefolkets sympati, er en skildring av forspilt kvinneliv. De mest nedrige opplevelser må hun finne seg i. Degraderingsprosessen Sara gjennomgår, forklares ved at Olai slår henne helt til hun føyer seg etter hans ekteskapelige krav. Det er den gjentatte mishandlingen som bryter henne ned. Første gangen hun får juling, føler hun bare trass:

-- Forresten, hvad kom det *hende* ved, om hun fik juling og skjænd --- snikordene Olai høljet med --- ham selv og alt hvad hans var - fremmed var hun for det (...)

At hun ikke hadde sanset *det* før -- Hun kunde ha stængt og lukket ute og ikke vyrdet at la sig hundse og true -- for det maatte gaa an at stænge av indvendig, likesom for at værge for sig. (S. 83-84, forfatterens uthevinger.)

Sara distanserer seg gradvis mer og mer fra seg selv og mister etterhvert enhver normal realitetsforankring. Speilmetaforikk er brukt for å antyde den forandringen som skjer med henne etter at hun gifter seg. Ungjenta Sara har nær kontakt med naturen og klarer å persipere storheten i hele naturbildet. Etter at hun gifter seg, er hun kun i stand til å se skjønnheten i landskapet gjennom et speil, et annet refleksjonsplan i bokstavelig forstand. Denne mentale tilstanden utvikler seg og aksellererer mot slutten av romanen, der skildringene av Sara viser

<sup>74</sup> Samtale med Ursula Monsen (datter av Tryggve Andersen) 18.10.1993.

en angstridd kvinne som ikke er i stand til å motta og fortolke normale inntrykk fra omgivelsene. Tekstens forklaring av Saras tilstand balanserer mellom anklage mot andre for det vonde som blir gjort mot Sara og den anklagen Sara retter mot seg selv, med hovedvekt på hennes posisjon som offer. Det er en kraftfull skildring, fortalt med innlevelse og dirrende av medfølelse. Tilværelsen hennes er like håpløs som den føles det øyeblikket hun ser etter papirbitene som er igjen av brevet til keiseren<sup>75</sup>: "Rank stirret Sara efter dem - - - Men stilt og kuldsent var det - - *Lukket og stængt*. Og ingen, ingen til at be om hjælp mere, hulket det taareløst indi hende." (S. 147, min utheving.)

Et vesentlig moment i skildringen av Sara er den ensomheten som vokser fram i den avstengte ekteskapelige relasjonen. Sara føler alltid at hun er annerledes og tenker annerledes enn andre når det gjelder å bevare og skjerme seg selv i et uønsket ekteskapelig samliv. Etter at Olai har slått henne, bestemmer hun seg for å forklare ham hvorfor de ikke kan ha ekteskapelig samliv:

Hun var hverken sinna eller fornærmet paa ham, forsikret hun alvorlig med tungt eftertryk paa ordene. Men han fik aldrig komme nær hende mer, skjøjnte han - - - Hun væmtes ved ham og hadde gjort det fra første gangen, han hadde brukt raaskapen sin mot hende og ved det tvunget hende til at være med paa alt, som siden kom.

Stemmen ble lavere og ordene likesom slørtes av tungsind. Han fik huske paa, han var en gammel mand, og hun mest barnet at regne mot ham. Det var hans paahit, ikke hendes, at de to skulde gifte sig sammen - Men nu vilde hun si det, hun aldrig tidligere hadde nævnt, at ikke én dag hadde hun været glad i ham eller kjendt spor av lykke i hans hus. (S. 88.)

Både presten, søskenringen, bygdefolket og ungdommene i Fjølsvika stiller seg uforstående til hennes merkelige oppførsel som gift hustru. Sara og Olai blir budsendt av presten for "at staa skrifte" for "usamdræktighet i ægteskapet" (s. 90), de er blitt til forargelse i menigheten. Saras påpeking at hun ikke kan handle annerledes overfor sin samvittighet, preller helt av på presten, som mener det er tidsånden hun er smittet av, ikke minst "vore fordærvede digtere - Det, en Ibsen, en Bjørnson før med, hvorlangt bar det, mente hun? Var det skjold og værn i nødens stund? Et sønderrevet liv - en tom sjæl, det var frugten - - - Intet håp, ingen bærende tanke mot Gud og evighet." (S. 100.) Søskenringens fordømmelse av Sara og deres forbønn er ikke mindre dogmatisk fundert. Bygdefolket blir orientert om situasjonen av Olai, og deres hån er utvetydig: "Hun var blet til et apespel for dem, og skjæmtes rent syne sig utendørs" (s.

<sup>75</sup> Dette er et av de klareste historiske holdepunktene i romanen, hvis den skal være koblet til Normanns biografi, hennes ekteskapsperiode på Leite 1885-1894. Keiser Wilhelm II var på Nord-Norgestur i 1892, og besøkte en av Troms' fornemme familier på deres feriegods. Dette er dokumentert i en helsides signatur i fremmedbok for Skorøy hvalstasjon 1891-1894, Lnr. 2022 i Tromsø bykommunes arkiv i Tromsø kommunearkiv.

112). Selv den forklaringen Sara forsøker å gi til Albert og Aminda, faller på steingrunn:

Aminda sa ikke mange ordene. Men Albert grundet alvorlig og raadet hende skrive til den fremmede præsten. For saant tilfælde som hendes var ikke hændt der i bygden. Og det stred aapenbarlig efter hans ringe formening, naar han skulde tale rent ut - som han selv vilde ha det og gjøre overfor andre - baade mot skik og bruk. (S. 113.)

Et annet bilde av Sara er det som kommer fram i siste delen av romanen. Det avgjørende i denne forandringen er erfaringen av tap.

### 6.9.3 Tap

Tapsdimensjonen er sentral i romanen. Det dreier seg om tap av familie, et barn som blir foreldreløst og overlatt til utenforståendes omsorg. Det dreier seg om tap av voksen kjærlighetspartner. Det dreier seg om tap av verdighet, en kvinne som blir fornedt. Det dreier seg om tap av barn, med sorg som følge av det. Det dreier seg om tap av religiøs overbevisning på et meget viktig punkt, et barns sjelefred. Det dreier seg om tap av trygghet, med endelig tap av forstanden som resultat.

Fortelleteknikk, motivkretser og innlagte tekstbrokker bidrar til en utdyping av romanens tapstematikk. Konvergens av ulike linjer, som på ulikt vis belyser tapet, samler seg i episoden på kirkegården. Blant ”de Druknedes Aander, som ikke har faat indviet Jord”<sup>76</sup>, står en ensom kvinne og skal nærme seg onde makter. Det utspiller seg en uhyggelig scene. Den nakne angst, som er et av tapets ansikter, framstilles like utilslørt som det Jonas Lie beskriver i sin innledning til *Trold*:

Angsten er Menneskehedens første Arbejde i Følelsen for at skille sig fra og løfte sig ud af det elementære, og følges af alskens Kunster og manende Midler for at tvinge det under sig.

Og, hvor langt dette Troldstadium følger Mennesket ogsaa ind i det civiliserede Liv, vilde være en ganske nyttig og belærende Paavisning, maaske ogsaa en noget overraskende.

Tilværelsens Angst, det store ubekjendte om os, som er Grundlaget ogsaa for vor religiøse Følelse, skifter uophørlig Ham og Navne efter de forskjellige Oplysningstrin. (Lie 1891:2.)

Bildet av Sara med ”det store ubekjendte” veltende fram fra gravene rundt henne, er bildet av en kvinne som har tapt alt. Ikke av egen fortjeneste, men fordi livet ble slik. Det er ikke mer igjen for henne å se enn de rå og primitive bevegelser og rop fra områder av tilværelsen godt skjult for den sivilisertes sfære.

Saras utgangspunkt har hun ikke valgt selv. Faren får hun aldri vite hvem er. Morens

utstøtthet kommer til å følge henne hele livet. Tapet av ungdomskjæresten er like uforskyldt. Uten å kunne verge seg tilstrekkelig mot sosial undertrykkelse, følger hun fruens påbud: "Men bare én visste, hvad hjerte hun gik med" (s. 20). Den første voldtekten hun opplever, hennes tap av dyd, blir skjebnesvanger for hennes videre livshistorie:

Fruen mærket, det var noget, Sara gjemte paa og fik lokket det ut av hende. Men siden skamskjældte hun hende, den tøiten, som ikke hadde ropt paa hjælp. Hun trængte ikke skape sig sorgfuld, hun, ingen narret hun med sipet sit – Og hadde hun bekvemmet sig til at være Olai Oredal nær paa den maaten, fik hun se til at gifte sig litt fort – om han vilde ha hende – Tjenesten der paa gaarden var ikke for løsaktige piker, saa meget hun visste det. (S. 25-26.)

Alt dette skjer urettmessig med Sara. Beskrivelsen av henne som ung og ren pike står i rak motstening til ordene fruene bruker, "tøite" og "løsaktige piker". Når Sara ikke kan beskytte seg mot det som skjer med henne, gir fortellingen ingen annen forklaring enn underlegen sosial status og ei ung jentes utsatthet overfor menns seksuelle behov. Den vedvarende tilstand av tap av verdighet som følger i ekteskapet med Olai, tvinger fram oppgitthet og dødslengsel. Ikke minst føler Sara skam da hun er blitt gravid og venter Olais barn. Hun anklager Vårherre for at han ikke frelser henne ut av det: "For hvad hadde hun syndet og forbrutt sig mot ham mer end andre, siden hun trengte bøte for det hele livet - - - (...) livet var en pine og døden var uten glemsel og skjul." (S. 132-133.) Denne dystre skildringen blir avløst av håp da hun kjenner liv i barnet. Vaklingen fram og tilbake i Saras følelser antyder at noe tragisk skal skje i forbindelse med svangerskap og fødsel.

For Sara blir alt som er forbundet med seksualitet, ødeleggende. Fødsel og død er nærskylde størrelser for underklassens kvinner. Fra morens unnfangelse av henne med "skriverfuldmakta" til hennes egen unnfangelse av barnet med Olai, får seksuell utfoldelse katastrofale følger. Saras naturlige følelser overfor Erstein blir fort slått ned. Det tapet av verdighet som Sara opplever i ekteskapet, er et tap av kvinnelighet, av rett til seksuelle følelser og i siste instans et tap av morskjærlighet. Lorentz skriver at det harmoniske miljøet i Fjølsvika er "et billede på tette familiebånd og et samliv uden seksualitet" (Lorentz 1996:210). Motstykket er Saras tilværelse på Leite. I romanens univers blir kvinnelighet og seksualitet satt i forbindelse med ødelagt liv og i siste instans dødslengsel. Det som skulle være en livgivende kraft, blir ødeleggende for kvinnen. En farlig kraft å gi etter for. Hulevandringen knytter metaforisk an til det dunkle og skjulte rom, det farlige indre rom - kvinnelighetens forlokkende dybder. Idet Albert mister lykten og må holde rundt Sara og trøste i det bekmørke rommet, blir hun "oppspilt og het" (s. 65). Samtidig blir dette

<sup>76</sup> Jonas Lie: *Trold* (1891:5).

innledningen til Saras galskap. Hun vil ha vennene sine med inn i hula, men de avslår, med begrunnelse at dette er en farlig plass som kunne skjule lik: "- Dødt var aldrig dødt. De døde levde med fuldt liv, bare en hadde evnen til at se dem (...) Dersom han la sig paa levende folk, blev det en farlig bør at slites med - -" (s. 66-67). Dette faretruende er det Sara søker, i bokstavelig og i overført forstand, og konsekvensen for henne blir fatal. Men også tapet av et barn settes opp som forklaring på Saras sykdom. Et grunnleggende mor-barn-bånd rives over, det mentale presset blir for stort for moren. Selv om barnets dødsfall skildres på en nøktern måte, er det innholdsmessig sprengstoff i passasjen.

Tapet av barnet får alt til å vippe over i gal retning for Sara. Et grunnhugg mot morskjærligheten får det til å briste for hennes forstand. Slik blir Sara-skikkelsen tradisjonell i sin kjønnsbestemte reaksjon, til tross for at hun har uvanlige tanker om ekteskapets samlivsplikter til en kvinne på den tiden å være. Det er barnet, ikke mannens vold og uforstand, som fører til sykdom. Barnet skaper sorg, mannen provoserer fram trass.

Den eneste perioden vi møter en harmonisk voksen Sara, er like etter at barnet er født. Hun er glad til mote, så glad at Olai blir sjalu. Han "blev trang for brystet av at se paa og gjerne kunde blet misundelig mot det vesle kryptet, som fik givendes det, han selv altid hadde saknet hos hende" (s. 159). Denne sekvensen framhever morskjærligheten som en positiv kraft. Når den videre handlingsgang er at barnet dør, gis det i fiksjonsuniverset kun en utgang på Saras hårdt tiltrenge lykke. Godt hjulpet på veien av streng lekmannsprediken og egne religiøse anfektelser, brytes Sara gradvis ned til den angstridde personen som søker mørkets krefter for å finne svar på gåten om barnet. Hennes tap av forstanden skildres berørende og sterkt. Tydeliggjøringen av angst vi ser i denne romanen, er etter min oppfatning sterkere enn noe annet sted i Normanns forfatterskap. Ikke minst fortellingens kobling mellom Saras tanker og tradisjonsstoff bidrar til dette.

Et av de største ofrene Sara gjør, er skildret i hennes besøk hos Paal-Joas: "Svindsen tørket han tobakssiklet av mundvikerne og redet skjægbusterne mellem fingertuppene", han "kviskret skjælven og nærgaaende" om Sara ville bli med på naustloftet. Den frastøtende tegningen av Paal-Joas framhever offerhandlingen: "*Motstræbende* drog hun sig efter Paal-Joas -- Den uskyldige barnesjelen skulde faa fred." (S. 173, min utheving.) Vi får et glimt av Saras følelser gjennom ordet "*motstræbende*". Hun bærer fram et soningsoffer for å frelse barnet. De religiøse allusjonene impliserer at Sara nettopp gjennom sin annerledes kristentro og opprør mot en viss type religiøs forkynnelse står nærmere det himmelske enn de andre i søskenringen og av den grunn kan gå inn som sonende forløser for det "fredløse" barnet.

Fortellingen fører oss i retning av en relativt determinert skjebne for Sara. Men romanen er ikke helt overbevisende i framstillingen av Saras skjebne. Det gis ikke nok informasjon til at Saras handlingsmønster blir mulig å forstå og godta som plausibelt. En del av Saras personlighet tilsier at hennes liv ikke skulle ende ulykkelig, ut fra den trass hun viser. En annen del av hennes personlighet gjør at hun bukker under. Disse svakhetstrekkene blir ikke tilstrekkelig grunnlagt i romanteksten. Årsaken ligger delvis i selve fortelleteknikken. De mange innadvendte sekvensene viser oss den sterke og pågående Sara. Tilsvarende vekt er ikke lagt på å få fram den veike Sara. Dette gjør av Sara-skikkelsen forbløffende uavklart, på tross av de dvelende partiene. Særlig blir spørsmålet om bruddet med Erstein stående ubesvart. Selv sier Sara etter at hun er gift at det ikke er å vente at Erstein lenger bærer henne "i hugen", "slik det *var gaat hende*, og slik hun hadde lat sig tullsnakke" (s. 32, min utheving). Forklaringen formuleres i passiv. Det er noe som blir gjort mot henne som hun ikke har hatt mulighet til å motvirke. Men hvorfor hun gikk med på giftermålet er ikke overbevisende forklart. Delvis gjelder dette også spørsmålet om barnets salighet. Til syvende og sist må man ta med som forklaringsvariabel at det finnes en brist, en svakhet hos Sara selv som gjør at hun ikke greier å stå imot press. Dette blir stående som fiksjonens forklaring på at hennes protest ikke fører fram, selv om hennes tanker om ekteskapet er moderne og trassen er sterk. Sammen med de sterke sosiale undertrykkende mekanismene som lanseres, blir Saras skjebne forståelig.

Sara-skikkelsen bærer fram en eksistensiell problematikk. Hennes fremmedfølelse er påtakelig. Romanen viser modernistiske trekk, noe som gjør den langt mer farlig enn tradisjonell realistisk heimstaddiktning: det er en splintret, søkende kvinne vi møter, en kvinne som føler at hun ser verden fra en annerledes vinkel enn alle andre. Paradoksalt nok intensiveres disse tendensene ved måten tradisjonsstoff anvendes på, eksempelvis Saras ritualer på kirkegården. Hun har ervervet seg kunnskap som skal gjøre henne i stand til å utfordre grensen mellom liv og død. Mens innlagt tradisjonsstoff i fiksjonstekster vanligvis brukes for å overbringe befestede verdier, ser vi her at sjangerkonvensjoner brukes på en utprøvende og selvutforskende måte, for å overskride grenser. Tradisjonsstoffet brukes på en radikal, ikke på en konservativ og konserverende måte. Den kunnskapen Sara har fått med seg fra Paal-Joas, viser seg farlig på flere måter. Den løfter sløret for slumrende krefter på kirkegården, og den åpner for dulgte og mørke krefter i Saras sinn. Sagnelementene aktiveres i handlingen for å forklare mental oppløsning. Dermed bidrar sagnet, slik det er brukt her, til å si noe om Saras tilstand i normalitetens grenseland. Sagnets intensiverende effekt viser

økende grad av oppløsthet, angst - og endelig - ro.

#### 6.9.4 Lengsel og håp

Romanetekstens betydelige vekt på framstilling av Saras indre gjør at vi får anledning til å dele hennes lengsel og håp side om side med hennes sorger. Gjennom innadskuende passasjer ser vi en bevegelse fra framtidshåp hos den unge jenta til desillusjon hos den voksne kvinnen. Mellom disse posisjonene ligger mange bitre erfaringer.

Svanene er de fuglene som sterkest symboliserer håp. Når opplevelsen av å si farvel til svanene i barndommens rike går Sara sent "av minde", er det fordi noe uopprettelig skjer. Hun forlater pollen og den eneste fasen av livet som er omfattet med harmoni, "hende kjendte de og kom, da hun lokket dem med frokostmaten sin" (s. 12). Tanker om barndommens svaner kommer igjen for Sara den perioden hun går med barnet. Den var "himmeriket mot det liv, hun nu levde skamskjændt og til allemands flir." (s. 133). Svanene står for renhet og skjønnhet, alt det Sara føler hun har tapt ved inngåelsen av ekteskapet. Siden forsvinner skjønnheten i livet hennes, men svaner og fugler dukker tidvis opp. Før hun forsvinner helt over i det selvødeleggende, har Sara håp om en annen tilværelse. Igjen er lengsel, frihet, himmelens skyer og fugler del av hennes drømmer. Svanene blir mellomledet mellom Gud og mennesker, formidlere mellom menneskers avmakt og Guds allmakt.

Tematisk kobler dette seg til død og oppstandelse, en løsning som i romanen framstilles som vakker og positiv. Døden uttrykkes meget poetisk, og med sterkt betoning av oppstandelsen, i det stykket Albert leser i bladet: "Aar blev lagt til aar - - længsel ante længsler, til en nat døden slukte livslampen for moren og tændte den igjen i paradiset hos Gud" (s. 181). Oppstandelsen utlegges i romanen som i fortrøstningens lys, en tilstand fri for pine. Innenfor fiksjonens anskuelse vil det være en verre lodd for Sara å leve på en anstalt enn å bli utfridd fra denne verdens plager og få komme til Gud. Slik sett velger fortelleren en trist løsning for Sara.

#### 6.9.5 Sosiale skillelinjer

Saras argumentasjon i brevet til presten kontrasterer det rene og følelsesfullendte forholdet til den jevnaldrende ungdomskjæresten og det urene, påtvungne og hatfylte forholdet til den aldrende ektemannen. Dette er symptomatisk for den forklaringsstrengen som legges til grunn for Saras utvikling. At det ble lagt hindringer i veien for henne og Erstein, får negative konsekvenser. "Der var øvd feil og skammelig bedrag" (s. 115). Sosiale skillelinjer lanseres



som forklaring på at kjærlighetsforholdet mellom Sara og Erstein måtte avsluttes. Likevel føler Sara sin manglende protest mot Ersteins mor som et svik mot Erstein. Hun tar på seg et personlig ansvar.

For Aminda er den problematiske kjærligheten knyttet til klassemotsetninger:

Tvi være alle storkarene! fræste Aminda. De estimerte ikke et simpelt menneske mer enn støvet de trampet paa. Aminda hadde røint dem saapas, at hun kjendte sorten og hjertelaget. Og hændte det, at sønnerne deres fik kjærlighet til en almindelig pike, blev forældrene spikgalen, som om den beblandelsen var av den svarteste skam, som kunne hælde. Men hun for sin del hadde ofte undret sig paa, om ikke almindelige pikers kjøtt og blod var likesaa behagelig som de skindmagre storkarsfrøknernes (...)

Men hadde Sara og Aminda hat opdragelsen og skolegangen, som de andre hadde faat, og sluppet slite fra de var bittesmaa, var de ogsaa blet fine og tærtne og tillags til hærket -" (S.143-144.)

Romanen fremmer kraftig samfunnsrefs. Personene framstilles som permanent bundne av de trange materielle kår de er født inn i. I dette perspektivet tilsvarer Saras individuelle historie mange medsøstres skjebne. Likevel framtrer hun som en særting på grunn av sine tanker om kvinnens plikt til å verne seg selv i ekteskapet. Hennes oppfatning er individualistisk begrunnet. Den enkelte kvinne må verge seg selv, av etiske grunner, ellers krymper hennes menneskemateriale. Disse tankene er fremmede for de frilyndte vennene Aminda og Albert. De har en visjon om et annet samfunn, som er politisk begrunnet. Det er særlig Albert, som gjennom sitt bilde av treet i vekst, gir et håpefullt korrektiv:

...det var med menneskene som med bjørk i skogen, naar sevjen stivnet og ny ring skulde til at lagre sig - Da sprængte det paa, til barken og næveren tøiet sig - -

- Og var mennesket i vækst det ogsaa, sprængte det paa i bringen og saa kjendtes samfundet for trangt. Men ikke blev det for enkeltmands kræfter at vide det barkelaget, og derfor vanket der saa mangen en skrulling, som hadde tat mén av at bli klemt i væksten -- (S. 180, min utheving.)

Alberts synspunkt er at samhold gir styrke. Kun gjennom forandring av samfunnsstrukturer kan et menneskevennlig samfunn vokse fram. I romanens kretsing om å "stange imot stængselet" tydeliggjøres en etisk dimensjon. Albert ser Saras situasjon noe distansert fra sin posisjon som kamerat og nabo. Han ser Saras kamp mot stengslene. Men han setter enkeltmenneskets kamp i forbindelse med en undertrykkende ideologi. Slik faller også avisteksten Albert leser, inn i det ideologiske perspektivet han er talsmann for. Lorentz skriver: "Legenden bliver en hyldest til den fantasi og den digtning, som virkeligheden nægter at give plads: 'Og bøkernes mængde blev aldrig læst til ende, og billedernes rikdom tok aldrig slut.'" (Lorentz 1996: 210). Selv om virkeligheten ser hard ut, signaliserer fortellingen håp om en endring gjennom politisk engasjement. Epilogen dreier fortellingen fra

mismot til håp, ved den vitale Albert-skikkelsen og hans tanker. Ikke minst røper den strengen av poesi som framheves i hans personlighet, at det samfunnet han vil kjempe for, også har plass til "billedernes rikdom."<sup>77</sup> Selv om de tidlige Normann-romanene *Krabvaag* og *Stængt* ender med fortapelse og død for den kjempende heltinnen, ikke oppreisning og vekst, er den etiske problematikken løftet fram gjennom hovedpersonens kamp for å løfte himmelen over sitt eget liv.

### 6.9.6 Fra gammel til ny tid

Den andre temakretsen i romanen er overgangen fra gammel til ny tid, eksemplifisert gjennom de forandringene som skjer i Fjølsvika. Det er særlig i siste kapitlet denne tematikken kommer opp. Kapitlet kan virke litt påhengt på fortellingen og som et antiklimaks etter kirkegårdsscenen. Samtidig blir romanens karakter av fiksjon understreket gjennom sluttscenen, det blir tydelig at Sara-skikkelsen avvikles og at en ny fortelling begynner. Johnny Kondrup sier om dannelsesromanen: "Ved at gjøre slutningens begivenheder så 'fiktive' som vel muligt, påpeger dannelsesromanens forfatter selve slutpunktets karakter af fiktion" (Kondrup 1982:81). Tilsvarende kan man se i *Stængt* at den nærheten som er bygget opp til Sara under fortellingens gang, også fordrer en distansering fra skikkelsen ved romanens slutt.

Anskaffelse av skøyte utløser en midlertidig konflikt mellom far Mikkel og sønnen Albert. Men konflikten løser seg fordi Mikkel besinner seg og nærmer seg sønnen igjen. Til slutt tilbyr han sønnen hjelp til å omskape fembøringen til "lossementsbaat". Det er ikke uventet at det er i tilknytning til fiskerier konflikten oppstår. En gammel og hevdvunnen næringsvei står i ferd med å bli teknifisert og overtatt av den nye tid. Slik tenker Mikkel da Albert rydder naustplass for å flytte den gamle båten:

Men saa hadde Albert behaget at be folkehjelp idag til at faa baaten sat ind, før han reiste nogensteds hen med skøiten, og hadde ryddet nyt staaelager ved nordre langvæggen istedenfor midt-naustes, der baaten hadde sin plads fra gammelt, med durable nedfældte lunner til underlag (...) Kunde ikke den stakkars baatskræpen faat staa i fred, tænkte han høit, og dusken i topluen dinglet i takt med tankegangen hans. Stormodig ungdom! (S. 149-150.)

Mikkel vet hvordan fembøringen skal stelles:

<sup>77</sup> I eventyret "Havmannens sønn" har Normann et bilde som illustrerer den samme problematikken. Det er kvinnen og barnet i flukt mot himmelblået, mot forløsning av en pinefull lengsel - et bilde som bærer bud om vilje til å nå høyere og lengre ut.

Nagler og klinkinger hadde han overfaret, dyttet drev i sprækkene og skrappt og malt, til den skinnet som splinterny, der den stod: *tjærebrædd med rødmalte vattenbord og mørkegrønne riper og en smal lysegul kant langs tollegangen.* Det var *de kulører, far før ham hadde git baatene sine*, og ikke skulde der bli nogen ændring i den skikken, saalænge Mikkel Fjølvikens hose pekte mot himmelen, bedyret kallen med et haansk øiekast til skøiten, som snehvit, uten stripe av anden lét overvands, speilte sig i viken utenfor nøstet." (S. 150, mine uthevinger.)

Mikkels syn av båten blir utførlig skildret, fembøringen skal stelles slik det har vært vanlig før. Sammenlignet med den nye skøyta levner ikke beskrivelsen tvil om hvor de fargerike inntrykkene befinner seg. Konflikten mellom gammel og ny tid settes naturlig nok i forbindelse med et generasjonsskifte. Den nye tid skal fanges opp av en ungdom i bygda. Mikkel har likevel vanskelig for å akseptere at det er noen i hans familie som skal gå i bresjen:

Dævelen han koksteike det helvetes bladet og præsten atpaa, som hadde sat Albert paa de nymotens fangstmaaterne, ingen levendes mand der i bygden hadde befattet sig med! - - - Hadde det været en av storkarene, eller en gap av en fremmed, som hadde lagt ivei med begyndelsen, Mikkel skulde ikke ha tat det paa tungen - for det bruktes jo i andre bygdelag, saes der - men at det blev fra hans hus, omsnuingen yppet sig, det magtet Mikkel ikke nedlægge, og at det var han Albert, vettuge karen, som skulde være foregangsmanden, og udsætte sig for fliren og folkesnakket, om det slog feil - - (S. 153-154.)

Gjennom slike skildringer viser fortelleren seg som en kjenner av kystkulturens seder og skikker, faglige redskaper og uttrykksformer. Et viktig aspekt ved romanen kommer fram gjennom dette, nemlig autentisiteten. Dette momentet går igjen i mottakelsen av hele Normanns forfatterskap. I *Stængt* kommer skildringen av det nordnorske særlig til sin rett i beskrivelsen av Fjølвика, og mer i retning av kulturhistorie enn av folkets liv.

Tematisk bygges det opp en spenning omkring skøiten og far-sønn-konflikten som utvikler seg i dens kjølvann. Men miljøet i Fjølвика er åpent og forsonende. At det blir en lykkelig utgang på stridighetene, signaliseres av Mikkels karakter, snarsint som en tyrk, men like blid når sinnet har lagt seg. Med siste kapittel lagt til Fjølвика får romanen en formildende avrundning av Sara-fortellingen. Vi hører om hvor Sara havnet, men vi hører også om et miljø som har livskraft i seg. Fembøringen er blitt flyttet ut til naustveggen, og Mikkel tar farvel med den, "strøk ømt over baatsiden med de arbeidskrøkte fingre, og en taare silret fra øiekroken og ned i skjegget." (s. 188). Så ror faren ut til den nye skøyta og tilbyr Albert sin hjelp. Og på kjøkkenet venter Aminda med rømmegrøten.

Tematikken knyttet til den nye tids inntog er vanskelig å behandle innholdsmessig uten å sette teksten inn i et samtidshistorisk perspektiv. Vi er like etter 1900. Nye oppfinnelser, i første rekke motoren, er i ferd med å revolusjonere kystfiskeflåten. Lest på

denne måten blir romanens befatning med motorskøyta til Albert en beretning knyttet til en gitt tidsperiode i ei nordnorsk fiskerbygd. En mulig fortolkning vil være at nye tanker, ideologisk og teknisk, bryter inn i et bygdesamfunn og midlertidig forrykker et harmonisk far-sønn-forhold. Jeg ser det imidlertid slik at det er vanskelig å vurdere tekstens tematisering av denne problematikken uten å trekke inn et ekstratekstuelte plan. Jeg viser her til Aaslestad's drøfting av et kontekstnivå ut fra Segre og Schmid (Aaslestad 1992:24-26). Ut fra en studie i selve narrasjonen vil man kunne observere hvordan tematikken kommer til syne gjennom ulike fortellegrep, og hvordan fortellingen fletter inn relevante tekstsekvenser i romanens makrostruktur. Men en tekstimmanent lese måte vil aldri kunne favne problematikken i det omfang den virkelig hadde rundt århundreskiftet i bygde-Norge. Et perspektiv av historisk karakter må være til stede for å gi en utdypende fortolkning på dette punktet.

## Del III: HISTORISK ROMAN

### Kapittel 7: *Dengang* - (1912)

#### 7.1 Historiske tilknytningspunkter

Med romanen *Dengang* - fra 1912 vender Regine Normann tilbake til Nordland som geografisk ramme etter å ha skrevet to bøker om å være lærerinne i Kristiania-skolen.<sup>1</sup> Anmelderne av disse bøkene oppfordret henne sterkt til å gå tilbake til den nordlige landsdelen som geografisk ramme, slik hun gjorde i forfatterskapets tre første bøker. Dette rådet følger hun, og i resten av forfatterskapet holder hun seg til Nord-Norge som setting. Like før utgivelsen av *Dengang* - er Normann i tvil om hvordan den vil bli mottatt. Da det kommer spørsmål fra Aschehoug i oktober 1912 om hvilken bok hun mener egner seg til oversettelse til tysk, svarer hun: "Jeg tror Krabvaag er den av mine bøker, der mest egner sig for det tyske publikum. Jeg vet jo ikke hvordan *Dengang* vil ta sig ut – for øyeblikket er den mig en vederstyggelse – holder den maal, var det kanskje bedre at ta den."<sup>2</sup> Desto mer tilfreds kan forfatteren fra København 3. desember samme år skrive til sin gode venn William Nygaard d.e.: "Jeg er kry og glad for andet oplag og over at boken i hele taget later til at være nogenlunde hel. Jeg ser meget vel manglene nu efterpaa og hadde jeg den nu, vilde jeg fikse og stelle med den til den kom til at ligne det jeg engang tænkte den skulde bli."<sup>3</sup> Egentlig hadde Regine Normann tenkt å kalle denne boka *I gamle dage*, noe Hans Henrik Jensen kommenterer: "Inspirasjonen frå Tryggve Andersen er særst tydeleg i første romanen [*Dengang* -], som er bygd over livssoga til pastor Nicolai Wilse (1778-1845)"<sup>4</sup>. Jensen tenker da på at det opprinnelige forslaget til tittel har sterke likhetstrekk med Andersens debutroman *I Cancellirådens Dage*, og at selve tilblivelsesprosessen for de to romanene ligner på hverandre, godt underbygd som de er med historiske kildestudier. Det er fullt forståelig om Regine Normann i 1912, det siste året hun er gift med Tryggve Andersen – de ble skilt ved dom i oktober 1913<sup>5</sup> - kunne ønske å

<sup>1</sup> *Barnets tjenere* (1910) og *Faafængt* (1911) handler om lærerinnen Ragna Størk og hennes arbeid i Kristiania-skolen.

<sup>2</sup> Brev fra RN til Aschehoug datert Hotel Drott, Karlstad 21.10.12, Aschehoug forlags arkiv.

<sup>3</sup> Brev fra RN til W. Nygaard datert Skandinavisk pensionat, Kjøbenhavn 3.12.12, Aschehoug forlags arkiv.

<sup>4</sup> Jensen (1967:28-29). Om Wilse se Straume: *Bø bygdebok* II, s. 14, 42. Wilse, f. 1778, var prest i Bø fra 1816 til sin død i 1845. Han giftet seg i Bø i 1825 med Ingeborg Margrethe Christensdatter Dahl, Mårsund, f. 1796, etter at noen av bygdas beste menn hadde reist til Vågan for å få samtykke av bispem, som holdt visitas der i 1825.

<sup>5</sup> Willumsen 1997:304.

hamle opp med hovedverket til samtidens "store stilist". Om arbeidet med romanen sier Regine Normann selv i brev til sin mor sommeren 1912:

Jeg stræver med boken. Handlingen foregaar væsentlig i Maarsund, Bø og Jørgenfjorden. Jeg sætter ind stedsnavn, men forandrer personnavn fra det de oprinnelig het, med undtagelse av din tipoldefar Christen Dahl Maarsund. Jeg har en gammel sat kone i boken hvergang jeg skriver om hende, staar bestemor for mig, og hende kommer hun vist til at ligne. Jeg har faat fat i gamle beskrivelser av Vesteraalen og Lofoden og det er ikke lystelige ting det der siges om befolkningen – Vore forfedre har nok været nogen store grisebest efter de herrers udsagn.<sup>6</sup>

Denne måten å bruke "modeller" på, har Regine Normann omtalt tidligere.<sup>7</sup> Hun tenker på en kjent person, og så dikter hun i tillegg. *Dengang* - framstiller faktiske hendelser og opplysninger relativt fritt. Ikke minst kommer dette til syne når det gjelder tidsplassering av historiske personer, som hos Normann er ganske omtrentlig. Christen Dahl, som nevnes i sitatet ovenfor, er ikke morens tipoldefar, men hennes stefar, morens andre ektemann.<sup>8</sup> Egil Schilvold nevner en rekke personer fra *Dengang* - som har likhetstrekk med mennesker som har levd i Bø, men ikke alle "har levd i bygden på den tid bokens handling går for seg, noen tilhører en litt tidligere, andre en litt senere tid" (Schilvold 1947:113-114).<sup>9</sup> Schilvold nevner også en rekke handlingselementer som har sin tilknytning til faktiske forhold, blant annet to Bø-jekter som forliste på tur til Bergen rundt 1800 og en jekt som ble tatt av engelske kaprere på Stadhavet. Også romanens dramatiske historie om en gutt som ble drept av sin far, har sin opprinnelse i et mord på Skagen i Bø.<sup>10</sup>

## 7.2 Litteraturhistorisk plassering

*Dengang* - representerer et skille i forfatterskapet fordi det er den første historiske romanen Normann skriver. Den har et bredt kulturhistorisk anslag og er forløper til *Eiler Hundevart*, som ble publisert året etter. Disse to romanene representerer et

<sup>6</sup> Brev fra RN til moren Tina Amalie Berntsen, datert 3.07.1912. Privat eie.

<sup>7</sup> Se brev fra RN til mor av 3.12.1908, der hun skriver om en person som ga henne "modellen" til "den langkjakede" i *Stængt* og at prestefruen i *Stængt* er "fru Alm[prestefruen i Bø] i egen høie person". Brev i privat eie.

<sup>8</sup> Straume: *Bø bygdebok* (1963:43). Regine Normanns bestemor Serine Regine With var først gift med Kristoffer Lockert, som forulykket på havet i 1851 etter 10 års års ekteskap. Regines mor Tina var et av fem barn i dette ekteskapet. Serine Regine giftet seg igjen i 1854 med Christen Dahl. Kirkebok for Bø, Statsarkivet i Trondheim.

<sup>9</sup> Schilvold nevner at sognepresten i Hadsel som er "modellert" i romanen, er Willatz Bing Dreyer, som tok avskjed i 1810. Prosten i Vågan er Erich Andreas Colban, res. kap. i Bø 1787-1798, sogneprest i Vågan 1798-1826. Biskopen er Mathias Bonsach Krogh. Gjestgiveren på Vinje er Christen Falch, som drev handel til 1818.

mellomspill i Normanns forfatterskap. Etter *Eiler Hundevart* går Normann igjen over til samtidsromaner. Både Engelstad og Lorenz nevner *Dengang* - og *Eiler Hundervart* i sine omtaler av Regine Normanns forfatterskap. Lorenz påpeker at det skjer en forskyvning i Normanns forfatterskap med disse to romanene: "Samtidsstoffet viger for et kulturhistorisk stoff, den kritiske realisme for forkyndelse og forsvar". Det betyr en stofflig og fortællemessig fornyelse." (Lorenz 1996:210.) Det påpekes at den grunnleggende fortelleholdningen forandres: "Nordland bliver ikke længere blot beskrevet på ondt og godt. Det bliver forsvaret! (...) Som den unge pige Kima vil redde Eilers sjæl fra fortabelse – et Faust-tema – vil Regine Normann nu frelse og bevare det gamle Nordland." (Lorenz 1996:211.) Dette utsagnet har referanse til forordet til *Dengang* - , der Normann gir til kjenne sin motivasjon for å skrive romanen:

Der er et Nordland som svinder og dør under alt det nye som tar landet. Ungdommen tør ikke kjendes ved det. Men vi ældre, hvis barnefantasi suget næring av det som nu svinder og dør, vi elsker det Nordland.

Jeg er selv en av dem, og derfor skriver jeg boken.

Regine Normann

Med en slik programerklæring toner Normann flagg for verdier ved det gamle samfunn som holder på å gå tapt. Her er det duket for nostalgi, og leseren inviteres inn i et fiksjonalisert Nordland som "en gang" var. De fleste litteraturhistoriene kommenterer forordet i *Dengang* -. Engelstad peker på at forordet "kunne stått som program for det meste av hennes [Normanns] diktning" fordi hun ville ta vare på kunnskaper om de gamle trosforestillinger, det gamle samfunnets tradisjoner og fortellinger" (Engelstad 1989:32). Jeg er enig i at dette er viktige drivkrefter bak Normanns litterære prosjekt. Men samtidig er det på sin plass å modifisere dette bildet en smule. Det er nemlig også viktig å holde fast ved at Normann var bærer av, og talerør for, betydningsfulle strømninger i sin samtid. Ikke minst gjelder dette emner som hun tematiserer gjentatte ganger i sitt forfatterskap, nemlig kvinnesyn og kjærlighetssyn. Normanns kvinneskikkelser kommer noen ganger i klem mellom ulike tidsepoker; de bærer fram idealiserte verdier knyttet til den gamle tid samtidig som de er preget av impulser fra den nye tid, nemlig den samtid forfatteren Normann kjenner. Engelstad påpeker riktignok at Normanns sterke tradisjonsbevissthet ikke er ensbetydende med at hun mente at "alt det gamle var til velsignelse. Hennes holdning

---

<sup>10</sup> Schilvold 1947:118.

til de folkelige tradisjonene var avhengig av hvilken funksjon de hadde. I *Dengang* konfronteres kirkens syn på seksualmoral med det gamle bondesamfunnets tradisjoner." (Engelstad 1989:32.) Kjærligheten mellom de to hovedpersonene får til slutt, med bygdefolkets hjelp, livets rett, og Engelstad konkluderer: "Når de folkelige tradisjonene står på livets side, blir de også positivt fortolket av forfatteren" (Engelstad 1989:32). Jeg er enig i utsagnet, men vil likevel hevde at kjærlighetsproblematikken i romanen er mer komplisert enn som så. Det har å gjøre med at det faktisk er det romantiske kjærlighetssynet som står innført med positive fortegn i romanuniverset, ikke det kjærlighetssynet som var rådende i det gamle bondesamfunnet. Dermed blir det et spørsmål om hva slags kjærlighetssyn og hva slags kvinnesyn bygdefolket støtter opp under når de hjelper de to elskende. Det blir uklart om det gamle bondesamfunnets kjønnsrelaterte samlivsverdier i romanens verdisystem udelt blir stående i et positivt lys, slik at dette gamle samfunnet, med sine implisitte normer, blir stående som bærer av de "gode" verdiene.

Lorenz følger i hovedsak Engelstad når hun hevder at *Dengang* - og *Eiler Hundevart* idealiserer det førpietistiske kirkeliv med sin rommelige livsholdning og at Normanns nordlandskvinner "er fri for den borgerlige pigeopdragelses pynteligheter. Her er det ingen synd, at en kvinne bliver gravid med sin kærester." (Lorenz 1996:211.) Det er korrekt at sentrale personer i *Dengang* -, både Margrete og gammelmoderen, forfekter det synet at det å få barn med en man har forpliktet seg til som festemø med løfte for resten av livet, er naturlig og rett.<sup>11</sup> Likevel skal vi se at *Dengang* - lar et kjærlighetssyn seire, som ikke helt er unntatt for heftelser ved kvinnens frihet som kjærlighetspartner. Likeså er det i romanen visse forbehold heftet til glorifiseringen av den gamle Nordland. Noe som setter forordets proklamasjon i et tvetydig lys.

Slik jeg leser *Dengang* -, er romanen ingen idylliserende framstilling av ei kystbygd som var en gang. En rekke elementer i teksten motsetter seg på en paradoksal måte tiljubling av "dengang". Blant annet skaper bruken av folketradisjon dissonans i en tilsynelatende harmonisk verden. I kontrast til hva romanens forord bebuder, står mennesket i en problematisk brytningstid i fokus, ikke minst kommer dette fram gjennom det romantiske kjærlighetssynet som tematiseres. Romanen er

<sup>11</sup> Kvinners rett til å leve ut sin seksualitet er enda sterkere framhevet i *Eiler Hundevart*, der Kima-skikkelsen blir talskvinne for at kvinner skal vedkjenne seg sin seksualitet som en livgivende og positiv kraft.



ingen skjønnmaling av gamle, gode dager, det er snarere slik at forordet forsøker å lure leseren med feil reklame. Personene i *Dengang* - framtrer for leseren som sammensatte, svake og sterke, forfengelige og jordnære, fortvilte og glade. Personene er kasteballer mellom emosjoner og drifter, plikter og kall. De opplever skremmende og fryktelige krefter som ikke kan tøyles, blant annet ved å presse grenser så langt det går an i retning av å "styre" og påvirke overnaturlige krefter. En studie av narrative strukturer, særlig med blick for hva narrasjonsgrepene stemme og fokalisering har å si for tematisk signifikans, er med på å understreke kretsing om dypt menneskelige anliggender; livets kamp, livets tap, men også livets lengsel og håp.

De eldre litteraturhistoriene gir mye spalteplass til Regine Normann – og lar *Dengang* - komme godt til sin rett. 1930-tallets verker, Elsters *Illustrert norsk litteraturhistorie* (1934)<sup>12</sup> og Winsnes' *Norges litteratur* (1937),<sup>13</sup> legger vekt på at Normann her får vist nye kvaliteter ved sin fortellekunst. De uttrykker tilfredshet over at Normann igjen er kommet på banen med det som de anser for å være hennes spesialfelt, den særegne kulturen i nord. Litteraturhistoriene uttrykker et noe romantisert bilde av forfatteren og et mystifisert bilde av Nordland. Elster skriver at Normann i denne romanen får gitt uttrykk for en annen side ved sin natur enn det hun fikk skildret i de første, "virkelighetsnære", bøkene, nemlig "det følsomme, det fantasifulle, det åpne og tillitsfulle. Hun kjente også det gamle Nordland, det hvori overtro og sagn hørte med til dagens virkelighet, og den store og sælsomme natur, fantasiriket, kjente hun også og visste hvor det merket menneskene." (Elster 1934:70.) Han kaller *Dengang* - og *Eiler Hundevart* "to gode og vakre bøker", der Normann av hensyn til stoffet forlot den knappe formen og fortalte "bredt og mangfoldig om mennesker og forhold" (Elster 1934:70). Men Elster nevner også kjærlighetshistorien, som han mener er medfølende fortalt, innrammet i en rekke "verdifulle kulturskildringer, fortreffelige interiører og naturbilleder" (Elster 1934:70). Han hevder at så høyt som Normann når i disse bøkene, kommer hun ikke senere i forfatterskapet. Winsnes siterer hele forordet til *Dengang* -, og han tar det for pålydende verdi. Ettersom Winsnes har vært opptatt av Normanns egne erfaringer som grunnlag for den tidlige diktningen, knytter han indirekte an til hennes liv i omtalen av *Dengang* -. "Hennes kulturhistoriske nordlandsromaner har ikke det preg

<sup>12</sup> Bind 5, åtti- og nittiårene.

<sup>13</sup> Fra februarrevolutionen til verdenskrigen Bind 5 av Bull, Paasche og Winsnes (red.): *Norsk litteraturhistorie*.

av direkte opplevelse som hennes nutidsfortellinger, men de to kjærlighetshistorier (...) er levende og spennende fortalt og felt sikkert inn i rammen av naturbilleder og interiører" (Winsnes 1937:520).

Det selvbiografiske aspektet i Normanns forfatterskap kommer indirekte inn i omtalen av *Dengang* - i Beyer og Beyers *Norsk litteraturhistorie* [1952]:

Alt i den første av bøkene hennes var det innslag av sagn og folketro, og etter at hun i de selvbiografiske romanene hadde skrevet seg fri fra knugende personlige minner, fikk disse elementene større rom i hennes diktning. Det skjedde i *Dengang* -, som tegner et nordnorsk kulturmiljø fra første halvdel av 1800-tallet, og enda mer i *Eiler Hundevart*. (Beyer og Beyer 1978:283-284.)

Nordlandsmystikken er også i denne litteraturhistorien et viktig stikkord for Regine Normanns forfatterskap. Normann er plassert i kapitlet "Heimbygd og småby", mellom Ragnhild Jølsen og Bernt Lie. Det er i hovedsak heimstaddikteren og tradisjonsformidleren Normann som framheves. Kjærlighetshistorien i *Dengang* - nevnes ikke i dette verket. Det gjør imidlertid Amdam i E. Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie*.<sup>14</sup> Han peker på at handlingen bindes sammen av kjærlighetshistorien, der "kvinnelig kjærlighet" seirer i denne romanen såvel som i oppfølgeren, med allmuens bondevett som hjelper. Amdam ser *Dengang* - og *Eiler Hundevart* som kulturhistoriske romaner og understreker det rike innslaget av historisk stoff og folkloristisk tradisjon i romaner hensatt til "de trange årene etter 1800 med det gamle, strengt patriarkalske miljøet" (Amdam 1975:356). Som flere andre litteraturhistorikere siterer Amdam forordet til *Dengang* - for å påpeke at Normann ser en tapt dimensjon ved landsdelen som følge av industrialiseringen.

Willy Dahl plasserer Normann i et kapittel om den litterære kartleggingen av landet, men han påpeker generelt for Normanns forfatterskap, såvel som for de andre heimstaddikterne etter 1900, at det regionale bare er et utgangspunkt for å skrive om et tema. For Normann gjelder dette særlig første del av forfatterskapet, "i seinere romaner som *Dengang* - (1912) og *Eiler Hundervart* (1913) blir imidlertid nordlands- landskapet og nordlandsk kulturhistorie mer vesentlig for henne" (Dahl 1984:240). De historiske romanene kommer ifølge Dahl dermed til å bære fram en tydeligere regional dimensjon enn de første bøkene.

I Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* er *Dengang* - framhevet ut fra det tematiske: "Et gjennombrudd fikk hun med *Dengang* (1912), en

kjærighetshistorie nordfra" (Andersen 2001:363). Andersen sier ellers at Normanns forfatterskap generelt henter stoff fra Nordland.

Alle litteraturhistoriene vektlegger positivt det skiftet i forfatterskapet som inntreer med *Dengang* -. Flere deler et gledelig synspunkt ifølge Winsnes, nemlig at Regine Normanns diktning etter lærerinneromanene nå "atter" vendte seg til Nordland: "Nu var det Nordland i gamle dager hun ville skildre".<sup>15</sup> Ny giv for Normann, nytt stoff, nordnorsk kultur, landskap og miljø betones. Mange griper til forordet fordi det gir en sympatisk begrunnelse for Normanns kulturhistoriske prosjekt. Kulturhistorie og tradisjonsstoff vektlegges sterkt, mens kjærighetshistorien vektlegges mindre. Særlig den eldre garde litteraturhistorikere ser Normanns forfatterskap ut fra et perspektiv der liv og diktning gjensidig påvirker hverandre. Derfor kommenteres det når de historiske romanene *ikke* bærer preg av direkte opplevelse. Her skiller kvinnelitteraturhistoriene seg ut, de tar opp den allmenne tematikken som kjærighetshistorien representerer. Flere av litteraturhistorikerne mener at preget av forfatterens personlige opplevelser er redusert i *Dengang* – sammenlignet med Normanns første bøker. Blant annet sier Amdam at tidsavstanden til hennes bitre ungdomsopplevelser har gjort tonen i *Dengang* - mildere enn i de første bøkene. Alt i alt skriver *Dengang* - seg positivt inn i litteraturhistorien som et veiskille i Normanns forfatterskap på grunn av at det er en historisk roman, men den følger i samme spor som hennes tidlige forfatterskap med henblikk på de særpregede nordlandske tradisjons- og kulturbildene.

### 7.3 Handlingsreferat

*Dengang* - handler om presten Jochum Telman og Margrete Dahl og deres kamp for kjærligheten. Handlingen utspiller seg i Bø i Vesterålen på første halvdel av 1800-tallet. Margrete Dahl mister sin tilkommende, Søfren, på havet like før de skal gifte seg. Hun er høygravid da Søfren forulykker, og på grunn av en sterk reaksjon på dødsfallet, føder hun et guttebarn for tidlig. Etterpå blir hun liggende i uvett av sjokket, og da hun våkner, ber hun om at presten skal komme til henne med sakramentet. Foreldrene hennes frykter at hun er døden nær, og faren henter presten. Dette blir det første møtet mellom Telman og Margrete. Hun kvikner til litt etter litt, presten besøker henne ofte, og følelsene dem imellom vokser seg sterkere og sterkere.

<sup>14</sup> Bind 4, Per Amdam skriver om Regine Normann i kapitlet "En ny realisme. Historie og samtid".

Problemet er imidlertid at en prest ikke kan gifte seg med en kvinne som har født et barn uten å være gift. Dette skaper store problemer for dem, og lenge ser det mørkt ut for deres lykke. Telmans konflikt står mellom prestekallet og kjærligheten. Til slutt bestemmer Telman seg for å gå av som prest, gifte seg med Margrete og starte som bonde. Men bygdefolket tar saken i egne hender. De sender en delegasjon til biskopen som er på visitas i Vågan, med bønneskrift om at Telman og Margrete må få gifte seg. Bispen innvilger andragendet, og alt ender lykkelig.

Kjærlighetshistorien utspiller seg mot et rikt kolorert bakgrunnstepp, en vev av kulturbilder, tradisjonsstoff, historiske skisser og landskapsskildringer. Dette stoffet gir tidskoloritt og nordlandskoloritt – et glimt inn i en mentalitetshistorisk epoke i vår nordlige landsdel, der det mystiske og det mytiske går hånd i hånd med dagens jordnære virke.

#### 7.4 Resepsjon

*Dengang* - blir en suksess. Den kommer ut i slutten av november 1912, og allerede før jul var romanen anmeldt av mer enn 110 norske aviser over hele landet. Ingen av Regine Normanns tidligere bøker hadde fått så mange anmeldelser. Kritikerne står på geledd og avleverer sine positive vurderinger. Carl Nærup forkynner i *Tidens Tegn*: "Der staar respekt av Regine Normanns bøker." (Nærup 1912.) C.J. Hambro hevder i sin anmeldelse i *Morgenbladet* at "alt dette er set indvendig fra av Øine som intet vil fornekte". (Hambro 1912.) Fernanda Nissen omtaler i *Social-Demokraten* boka som "en æresopreisning for Nordland...Dengang er en bok brændende av tro, svulmende av evne og med den har RN mere end indfriet de store, store løfter hun gav i sin første bok." (Nissen 1912.)

Også utenom hovedstaden er det romanens kulturaspekt som blir lagt merke til. Antonie Tiberg omtaler boka i *Hamar Stiftstidende* som "Kulturhistorie set ut fra en rik Kunstnersjæl." (Tiberg 1912.) *Bergens Aftenblads* anmelder mener at ingen annen nordlandsforfatter "tilnærmelsesvis har naaet saa høit som Folkelivsskildrer".<sup>16</sup> *Bergens Tidende*, som omtaler Normann som "digteren blandt Norges forfatterinder" skriver det samme, at kulturskildringen er det beste i romanen.<sup>17</sup> *Stavanger Aftenblads* anmelder Sven Nilssen berømmer Normann for å fortelle om folks liv og levevilkår

<sup>15</sup> Winsnes: *Norges litteratur*, b. 5, 1937:519.

<sup>16</sup> *Bergens Aftenblad*, 11.12.1912, signatur E.W.-S.

<sup>17</sup> *Bergens Tidende*, 12.12.1912, usignert.

på en måte ”som både lokker og avskrekker” (Nilssen 1912). Nationaltidende i København skriver: ”Det er ikke Menneskeskildringen som vækker Interessen, det er de Billeder, der oprulles til Belysning av Forhold og Tankesæt - ... Mens de fleste Nordlandsskildringer har fortalt om Embedsmænd og Handelsmatadorer, dvæler Regine Normann ved Bønder og Fiskere og fremdrager Træk paa Træk af deres Liv.”<sup>18</sup> Drammens Blad påpeker at Normann makter å tilføre en annen dimensjon til eventyrlandet i nord enn tidligere forfattere har klart: ”At menneskene deroppe er av samme Kjød og Blod som de her sørpaa...se det begynte Regine Normann først at fortælle os...”<sup>19</sup> Avisen Nidaros påpeker at fortellingen skjer ”med den indviedes myndighet”,<sup>20</sup> og Hamar Stiftstidende bygger opp under det samme: Forfatteren har ”det inderligste Kjendskap til Landet og Livsvilkaarene nordpaa” (Tiberg 1912). Det er en klar tendens til at kritikerne ser *Dengang* - som et supplement til litteraturens tidligere framstilling av Nordland, et bidrag der ukjente sider ved landsdelen åpenbares. Realismepreget ved Normanns tekster gjør at noe av det romantiserte ved Nordland blir borte. Likevel viser anmeldelsene fra sør i landet tydelig at kritikerne fremdeles er overbeviste om at folket i nord lever i overtroens villfarelser, og på den måten skiller seg kraftig ut fra de siviliserte lenger sør i landet.

Nordlandsavisene er stort sett positive. Nordlandsposten framhever at det er snakk om en ny nordlandsfortelling, ikke ”det Nordland vi kjender fra Litteraturen.”<sup>21</sup> De samme toner kommer fra Haalogaland i Harstad, som omtaler romanen som et mesterlig tidsbilde.<sup>22</sup> Finnmarkspostens anmelder er positiv både til miljøskildringen og til kjærlighetshistorien og kaller romanen ”et nyt og fængslende verk.”(Tranaas 1912.) Varne anbefalinger om å lese boka gir også avisen Nordkap i Hammerfest.<sup>23</sup> Men en meget kritisk røst hever seg fra Svolvær-avisen Lofotposten. Det er folkehøgskolemannen T. Wicklund, som skriver at det blir for mye elendighetsskildring blant nordlandsforfatterne: ”Der findes snart ikke et eneste glimt av sol i hele denne literatur, ikke et pust av noget ædelt og skjønt” (Wicklund 1912). Det går ut over nordlendingenes ære: ”Man skal da ikke rope hurra for sin egen skjændsel!” (Wicklund 1912.) Wicklund hevder at nordlandsavisene bør se på nordlandslitteraturen med andre øyne enn avisene sørpå, og ikke la lovtone fra sør

<sup>18</sup> Nationaltidende, København, 22.08.1913, aftenutg., usignert.

<sup>19</sup> Drammens Blad, 12.12.1912, signatur og.

<sup>20</sup> Nidaros, 14.12.1912, signatur J.H.B.

<sup>21</sup> Nordlandsposten, 2.11.1912, usignert.

<sup>22</sup> Haalogaland, Harstad, 30.11.1912, signatur -aug.

"lyde som et fordoblet ekko her nord" (Wicklund 1912). Wicklunds utsagn bunner klart i den oppfatningen at folk i sør vet for lite om Nordland, og dermed blir de for lett overbevist om at en litterær skildring står til troende.

Kritikernes interesse for det eksotiske nord forneker seg ikke. Romanen "kaster dertil hyppige streiflys henover forhold og mennesketyper, som er ukjent her lenger sydpaa", skriver Morgenavisen i Bergen.<sup>24</sup> Anmelderen i Urd har merket seg forfatterens framstilling av overtro og finnegann, og bemerker dette ganske forundret: "At Regine Normann for fuldt alvor lar sine finnekjærringer trolle, vet vi ikke hva vi skal si om...uden at det er mulig at opdage andet end det urokkeligste alvor hos forfatterinden selv."<sup>25</sup> I Drammens blad noterer kritikeren seg det samme: "En særlig Kompliment fortjener Forfatterinden for det, hun tar med om Overtro og Trolddom...Tilsynelatende er der ikke Tvil i Forfatterens egen Sjæl om det alt sammen."<sup>26</sup> Og Dagbladet istemmer: "Regine Normann tror selv paa alt, og har skrevet boken med sit eget hjerteblod."<sup>27</sup> Den mest originale formuleringen kommer fra Sven Nilssen i Stavanger Aftenblad: "Særlig virker hendes fremstilling av overtroen ny og tiltalende." (Nilssen 1912.) Når virksom trolddomskunst forekommer i romanen uten at fortelleren distanserer seg fra det, tolker kritikerne det slik at Normann selv står for den samme oppfatning. Dette stemmer med bildet av Normann som allerede på dette tidspunktet har festet seg i samtidens litterære offentlighet: en ekte nordlending som selv eier del i landsdelens folketro. Regine Normann lever opp til denne myten. For nære venner og forfatterkolleger framtrer hun som om fortellinger om skrømt og det overnaturlige er en del av hennes egen anskuelse (Willumsen 1997:194).

Jevnt over er det slik at kritikerne berømmer romanen for skildringer av folkeliv og miljø, men gir ikke tilsvarende ros for personskildringer og handlingsgang. Som anmelderen i Haugesunds avis uttrykker det: "Utviklingen av kjærlighetsforholdet er ikke tilfredsstillende skildret".<sup>28</sup> Både Hambro og Nærup påpeker at menneskeskildringen er Regine Normanns svake punkt. Nærup sier at det er "skildringen av folkets daglige færd og ufærd, som gjør *Dengang* - til en god og værdifuld bok, ikke den psykologiske karakteristik av hovedpersonene." (Nærup

<sup>23</sup> Nordkap, Hammerfest, 20.12.1912, usignert.

<sup>24</sup> Morgenavisen, Bergen, 22.11.1912, signatur S.

<sup>25</sup> Urd, 14.12.1912, usignert.

<sup>26</sup> Drammens Blad, 12.12.1912, signatur og.

<sup>27</sup> Dagbladet, 1.12.1912, signatur e-ss.

1912.) Ettersom den psykologiske utbyggingen av personene var et udiskutabelt pluss den gangen, er det klart at signalene fra Nærup ikke er udelt positive. Han kan da heller ikke la være å ironisere over kjærlighetshistorien, "den litt langt utsprungne historien", som han kaller den.

Språket ble rost opp i skyene, nå lød der intet varsko om at forfatteren sprengte det dannede talemål. Denne gangen var oppfatningen at språket understøttet fortellingen. Avisen Oplandet på Hamar skriver: "Der er nordlandsk mystik og paa samme tid realisme over fortellingen, som er git i et malende og saa egte sprog, at skildringen virker næsten som et gammelt dokument (...) et mesterlig arbeide."<sup>29</sup> Johan Bjørge i avisen Nidaros istemmer: "Hendes sprog er en kunstpræstasjon for sig. Saa fremmedartet og helstøpt i tonen, saa eiendommelig nordlandsk i ordvalg." (Bjørge 1912.) Rimelig nok oppfattet kritikere at vesterålsdialekten falt bedre inn i en nordnorsk ramme enn i en Kristiania-ramme. Resepsjonen av *Dengang* - befester inntrykket av at kritikere leser og tolker Normann som nordlandsfolkets egen skildrer. Hun er en insider, en forfatter som gir et bilde av landsdelen i nord rensket for nordlandsromantikkens kolorering. Oppmerksomheten omkring den generelle tematikken som tas opp i romanen, må – kan hende fordi den blir vurdert som fortelleteknisk svakt håndtert - vike for skildringer av folkeliv og natur.

## 7.5 Innfallsvinkel til analysen

Lorenz (1996) nevner at *Dengang* - står for en fortellemessig fornyelse i Normanns forfatterskap. Jeg er enig i det, og vil i analysen gå inn på og forsøke å påvise og drøfte den endrede fortelleteknikken Normann legger for dagen i *Dengang* – sammenholdt med debutromanen *Krabvaag* med henblikk på narrasjonsgrepene stemme og fokalisering. Jeg vil argumentere for at *Dengang* - er en roman der den normannske fortellemåten vi kjenner fra debutromanen, med sterk aural fortellerstemme og hyppig bruk av ekstern fokalisering utfordres av personstemme og intern fokalisering. Disse individualiserende narrasjonsgrepene fører til at romanens fortelletekniske sentrering blir forskjøvet fra de ytre distanserte beskrivelers hegemoni til nærgående introverte personframstillinger. Fortolkningsmessig får dette stor betydning. Dette skyldes den tekstlige oppmerksomhet innadskuende persondiskurs og personkolorerte bilder får. Narratologisk metode bidrar til å belyse

<sup>28</sup> Haugesunds Avis, 7.12.1912, signatur Fr.Ø.

<sup>29</sup> Oplandet, Hamar, 9.12.1912.

det fortelle tekniske feltet ved å vise interaksjon og innbyrdes "ansvarsfordeling" mellom aural fortellerstemme og personstemme, men undersøkelsen får også fortolkningsmessige konsekvenser gjennom å tydeliggjøre romanens sentrale tematiske felt. Ikke minst vil integrert aural refleksjon og innlagt distanse ligge som normative henvisninger i fortellingen. De tematisk bærende partiene er knyttet opp mot personers indre anliggender, noe som fører til at det innholdsmessige tyngdepunktet i romanen ligger på det indre mer enn på det ytre plan. For min tekstlesning er disse momentene avgjørende, da jeg ser hovedpersonenes posisjonering overfor kjærlighet som romanens viktigste tematikk. Det impliserer at kjærlighetssyn og kvinnesyn kommer inn som viktige deler av analysen. At *Dengang* er en historisk roman, lagt til begynnelsen av 1800-tallet, kompliserer tolkningen av de individualiserende aspektene, men gjør ikke romanen mindre interessant av den grunn. I tillegg belyser en studie av narrasjonsgrepene stemme og fokaliserende andre betydelige emneområder i romanen, som kulturhistorisk stoff og tradisjonsstoff. Det er en vedtatt parole at Normann er en forfatter som forteller nordlandshistorier, men måten hun forteller dem på, har vært lite forsket på. Normanns fortelleteknikk forandrer seg fra verk til verk med hensyn til håndtering av aural stemme – og dermed implisitt håndtering av personstemme. Denne variasjonen i fortelleteknikk har vært lite vektlagt av litteraturhistorikere og i tidligere Normann-studier, der regionale og selvbiografiske aspekter har fått all oppmerksomhet.

En diskusjon av relasjonen mellom aural fortellerstemme og personstemme i *Dengang* - vil kaste lys over den "autoriserede" fortellerrøsten, som i samtidskritikken påpekes som overbevisende med hensyn til kulturaspektet. Dessuten vil en slik drøfting belyse personstemme og hva som aksentueres tematisk gjennom denne diskursive kategorien. Den utforskningen av stemme jeg foretar her, har betydning for hele studien av Normanns forfatterskap gjennom den nyansering av kategorien analysen bringer for en dag. Anvendt tekstlesning vil derfor bidra til teoretisk utbygging av et narrasjonselement på mer generell basis.

Endringen i fortelle tekniske grep knyttet til stemme er ikke noe nytt som dukker opp med *Dengang* -. Analysen av *Stængt* har vist en bevegelse bort fra en dominant aural forteller, ikke minst gjennom hyppig delegering av stemme til personer og utstrakt bruk av fri indirekte diskurs. *Stængt* viser en større grad av "maktfordeling" i fiksjonsuniverset mellom aural fortellerstemme og personstemme enn *Krabvaag*, noe som fører til at debutromanens myndige og faste fortellerrøst



modereres noe. Denne utviklingen går enda noen hakk videre i *Dengang* -. Den altomfavnende kulturbærende diskursen framføres ikke lenger av fortellerstemmen alene. Autorial fortellerstemme delegerer i større grad enn før til personene noen områder som tidligere lå under dens domene. Dette gjelder ikke bare områder som intuitivt hører med til personstemme, eksempelvis formulering av kjærlighetssyn, der en stigende individualisme forventes å gjøre seg gjeldende gjennom personstemme.<sup>30</sup> Det gjelder også romanens sjangermessige typologi, framstilling av historisk stoff, kultur- og tradisjonsstoff. Verdidommer og normative holdninger kommer fram også relatert til dette stoffet. Romanen framhever det nordnorske, men det blir gjort på en fortelleteknisk mer variert måte enn før, ved at noe av stoffet bæres fram farget, modifisert og tilpasset gjennom ulike karakterers stemme. Dette får i sin tur betydning for det verdikompleks som konstitueres i romanen. Nærmer man seg teksten ut fra narratologisk vinkling, får man tydelig blikk for at det ikke er likegyldig *hvem* i romanuniverset det er som formidler beretningen, fortelleren eller en av personene. I *Dengang* - taper autorial fortellerstemme terreng for personstemme sammenlignet med *Krabvaag*.

Tilsvarende tendenser er spennende å observere og undersøke når det gjelder fokalisering. Det skildrende talentet er et særpreg ved Normanns fortellekunst man som leser umiddelbart merker seg, og som ikke minst kommer fram i debutromanen. Når det gjelder natur- og kulturbilder i *Krabvaag* og *Stængt*, er det i hovedsak snakk om eksternt fokalisering. Det kan dreie seg om naturskildringer; tap av lys når sola forsvinner om høsten, møtet mellom lyset og landskapet når nysola kommer igjen, sommernattens strålende lys – alle årstiders veksling med sine sjatteringer. Det kan dreie seg om landskapsskildringer; skisser av det kontrastfylte landet i nord, det storslåtte landskapet og de små menneskeneboplassene. Det kan dreie seg om kulturskildringer; årstiders arbeidskrav og menneskers adlyden, merkedager og deres ritualer. I den tidlige delen av forfatterskapet er det autorial forteller som har hånd om denne tekstlige dimensjonen. I *Dengang* - trer ulike personer klarere fram som fokaliseringsinstanser. Mens eksternt fokalisering har et visst objektivt tilsnitt ved at teknikken får gyldighet for hele fiksjonsuniverset, har en internt fokalisert passasje gyldighet kun for den enkelte personen som uttaler seg eller som ser. At en landskapsskildring er eksternt fokalisert, gir beskrivelsen større autoritet enn om en av

<sup>30</sup> Det mentalitetshistoriske epokepreget påvirker valg av narrasjonsgrep.

personene er fokaliseringsinstans. Samtidig går den intensiteten og "personlige" gløden som tilligger intern fokalisering, tapt. Det samme gjelder beskrivelser knyttet til det kulturhistoriske stoffet og og tradisjonsstoffet. Personenes blikk får betydning for vår forståelse og tolkning av personene.

Jeg vil i analysen trekke inn synspunkter fra Møller Kristensens avhandling *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*<sup>31</sup>. Studien går inn på flere trekk som betegner oppløsningen av den episke form. Møller Kristensens term "den episke fortæller" omfatter både det vi vanligvis kaller direkte forfatterkommentarer<sup>32</sup> og narratologiens autorale fortellerstemme. Direkte forfatterkommentarer finner vi ikke hos Normann, men likevel er det noe i Møller Kristensens begrep "den episke fortæller" som slår an en streng knyttet til narratologiens forståelse av fortellerinstansen: "Den episke fortæller er suveren i den ældre prosafiktion. Ikke blot er det fra hans synsvinkel, begivenhederne bliver set, men hans *fantasi* indgår som et væsentligt led i værkets tilblivelse."<sup>33</sup> Betonningen av dikterfantasi er et vesentlig moment også i nyere arbeider om fortellerinstansen.<sup>34</sup> Restene av Møller Kristensens episke forteller fremdeles befinner seg i Normanns prosa gjennom autorale fortellerstemme, eksterne fokalisering og "den andre forfatterens" normative tilstedeværelse. Faktisk er det slik at Normann-stilens varemerke ligger akkurat her, i dikterfantasi slik den kommer til uttrykk i typiske utforminger av landskaper, årstider og kulturbilder. Tilsvarende den episke fortellers stempel på teksten er en myndig nærværenhet å finne i Normanns autorale fortellerstemme.

Når en undersøkelse av narratologiske grep kan knyttes til impresjonistiske trekk, har det å gjøre med at subjektiverende trekk kan etterspores i visse narrasjonsgrep. Med referanse til Käte Friedeman<sup>35</sup> sier Møller Kristensen at ingen forfatter kan gjengi virkeligheten annerledes enn han selv oppfatter den:

Natur og virkelighed er kun, hvad sanserne modtager; alt andet unddrager sig vores kontrol, og den, der som naturalisten hylder en streng objektivitet og vil have virkeligheden på første hånd, må holde sig til det, som sanserne fortæller; det øvrige må overlades til læserens fantasi.

<sup>31</sup> Avhandlingen ble publisert i 1938 og kom i revidert utgave i 1955 og 1968. Øystein Tjora (1977:339): "Om impresjonismen som litterært begrep" i *Norskraft* nr. 15, 1977, s. 30-67.

<sup>32</sup> Møller Kristensen definerer dette aspektet ved "den episke fortæller" slik: "staar som formidler mellem begivenhederne og læseren, og som i reglen er forfatteren selv, er bestandig til stede i beretningen og træder ofte direkte frem for åbent tæppe med henvendelser til læseren" (MK 1968:16).

<sup>33</sup> Møller Kristensen 1968:16, forfatterens utheving.

<sup>34</sup> Eksempelvis Reitan (2000).

<sup>35</sup> Friedeman: *Die rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910.

Forfatterens indtryk af tingene bliver det konkrete holdepunkt, og dermed er naturalismen slået over i impressionismen (Møller Kristensen 1968:20).

Møller Kristensen omtaler sitt tekstcorpus som naturalistisk-impresjonistisk prosa (1968:43). Når en slik betegnelse også kan brukes om sekvenser av *Dengang* -, er det fordi fortelleren bestreber seg på å framkalle nøyaktige og fullstendige bilder, og dermed forplikter seg overfor virkeligheten, samtidig som et visst subjektivt islett beholdes.<sup>36</sup> Når jeg mener det er fruktbart å se Møller Kristensens avhandling fra 1938 i lys av moderne narratologi, ja, nærmest som en tidlig narratologisk studie, er det fordi studien griper fatt i noen fortelleteknisk klassiske momenter som stadig er aktuelle.<sup>37</sup> Hans påpeking av den episke fortellers tilbaketreden og sentrale subjektiverende grep i sitt materiale kan på flere punkter fruktbart sammenholdes med narratologiens interesse for aural fortellerinstans og individualisering av personene, særlig gjennom de indirekte former for diskursgjengivelse. Selv om tekstcorpus for Møller Kristensens studie er fra før 1900, finnes det interessante teoretiske berøringspunkter til den aktuelle Normann-romanen, både hva stemme og fokaliseringsangår. Hans positur som forsker er preget av en strengt formell innfallsvinkel til litterær analyse, og han deler den interesse som Genette langt senere viderefører med henblikk på de språklige estetiserende aspektene ved litteratur. Riktignok brukes noe ulik terminologi, men i teoretiske posisjoner finnes i hovedsak et samsvar: styrking av det subjektive elementet gjennom personers sansninger, en omprioritering i fortellerstemmens autoritetsfelt, frekvent bruk av de beslektede teknikkene fri indirekte diskurs og dialog/scene, betoning av den dramatiske form, vektlegging av den iscenesatte fortelling, sceneanvisninger og stemninger. Min antakelse er at litterær narratologi gjennom presist begrepsapparat og ut fra metodologisk ståsted er godt egnet til å utforske momenter som finnes utkrystallisert i fortelleteoretiske arbeider langt tidligere enn Genette. Jeg håper å kunne vise at møtet mellom teoretiske tekster med flere tiårs mellomrom kan være produktivt og konstruktivt, dersom man ikke stirrer seg blind på ulikhet i termer.

Beskrivelsen av personers "indre" såvel som deres "ytre" er med på å skape det verdisystemet som ligger implisitt i romanen. Her vil tolkningen av distansen

<sup>36</sup> Møller Kristensen bruker konsekvent "forfatteren" der narratologien bruker "fortelleren". Jeg holder meg til narratologiens terminologi, noe som fører til lett omskriving av Møller Kristensen.

<sup>37</sup> Det påpekes i 1955-utgaven at det er gjort en del forandringer i innledningskapitlet, at avsnittet om lyrisme og subjektivism er nytt og at det avsluttende tillegget om impresjonismens utløp og overvinnelse i begynnelsen av 1900-tallet er nytt.

mellom personers utsagn og holdninger og fortellerens ditto være av betydning tematisk. Konstellasjonen ytre-indre er sentral i min drøfting av myndighetsforskyvning fra aural fortellerinstans til personer med henblikk på stemme og fokaliserings, og de tematiske konsekvensene dette får. Cohns studie *Transparent Minds* – som går nær inn på fiksjonspersoners ”indre”- vil, ved siden av Genettes arbeider, hovedsaklig gi teoretisk inspirasjon under tekstlesningen. Jeg vil i tillegg benytte post-genetteske studier som konsentrerer seg om indirekte diskursformer i fiksjonstekster, blant annet Martinez Bonati (1981), Fludernik (1993) og Philippe (2000). Min analyse av *Dengang* - vil gå inn på hvordan den episke grunnformens hovedkarakterer utfordres av trekk som virker i personenes favør og i fortellerens disfavør med hensyn til myndighet og dominans i fiksjonsuniverset. Jeg vil argumentere for at *Dengang* - illustrerer typiske fortellekniske grep som korresponderer med individualiserende trekk i ”den store generasjons” prosadiktning i Skandinavia etter 1900.<sup>38</sup>

På samme måten som under de tidligere analysene, ser jeg det som viktig å se på hva slags funksjon de ulike tekstelementene får i konteksten og hvordan narrative grep bygger opp under tematisk signifikante partier. Meir Sternberg slår i flere artikler til lyd for hva han kaller ”a functional poetics”, og han får støtte av Brian McHale.<sup>39</sup> Sternberg ser det nødvendig å snu narrativ metodologi bort fra en praksis han mener er ”all formalist in the sense of reifying<sup>40</sup> and ranking narrative sequences without regard to communicative (generic, historical, ideological, purposeful) context” (Sternberg 1990: 904). Jeg deler et stykke på vei dette synspunktet, men er ikke enig i at de ”formalistiske” sidene ved tekstanalyse er unyttig. Tvert imot, den formelt pregede delen av analysearbeidet har en oppklarende og begrunnende funksjon og bidrar til tekstlig underbygging av fortolkningsmessige utledninger. Men dette betyr ikke at andre belysningspunkter som kan løfte fram vesentlige aspekter ved teksten, ikke skal benyttes. Derfor vil jeg i analysen la de stringente trekkene ved narrativ metode spille sammen med en fortolkning der konteksten trekkes inn.

<sup>38</sup> Sven Møller Kristensen: *Den store generation*, Kbh. 1974.

<sup>39</sup> Se Sternberg: ”Proteus in Quotation-land” (1982), ”Deictic Sequence: World, Language and Convention” s. 277-316 i Gisa Rauh (ed.): *Essays on Deixis* (1983), ”Telling in time” (1990). McHale: ”Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. Linguistics and Poetics Revisited”, s. 17-45 i *Poetics Today*, vol. 4:1, 1983.

<sup>40</sup> Skrivemåten er korrekt sitert fra artikkelen, men jeg holder muligheten åpen for at det skal være ”rectifying”.

## 7.6 Rekkefølge

En drøfting av presentasjonsrekkefølgen framhever vesentlige momenter ved narrativets konstruksjon og bidrar til tematisk forståelse. Utvelging og framheving, hele handlingens utforming slik vi møter den i fortellingen, er aural fortellers verk. I artikkelen "Telling in time" (1990) sier Sternberg følgende:

To be sure, nobody who has thought about narrative structure and interpretation is likely to deny that for a narrative to make sense *as* narrative, it must make chronological sense. For if the events composing it do not fall into some line of world-time, however problematic their alignment and however appealing their alternative arrangement, then narrativity itself disappears. (Sternberg 1990:903, forfatterens utheving).

I tillegg til å påpeke den kronologiske linjen som bærende for narrativet, framhever Sternberg betydningen av kausalitet: "Being chronological, the sequence of events is followable, intelligible, memorable, indeed, chrono-logical." (Sternberg 1990:903). For *Dengang* - er både plasseringen av hendelser på fortellingsasken og årsakssammenhengen i narrativet med henblikk på utviklingen av kjærlighetshistorien, av avgjørende betydning for at at narrativet henger sammen og for at kjærlighetshistorien kan berettes. Når kjærlighetshistorien blir den konstruksjonsbjelken som fortellingen hviler på fra første til siste kapittel, er det fordi den evner å føre sammen narrative spor som spriker i mange retninger. Kjærlighetshistorien fører hovedaktører inn på arenaen. Livshistoriske analepser faller naturlig på plass og gjør at fortellingens store tidsspenn markeres. Kjærlighetshistorien utvikler seg gradvis i løpet av et år, og avgrenser dermed tidsrammen for nåtidshandlingen i romanen. Begge disse tidsmarkørene er avhengig av *chronos*, av at en hendelse skjer etter at en annen er avsluttet. Kjærlighetshistorien gjør det i tillegg mulig for bipersonene å komme fram med sin betydning, de opptrer alltid i en kausal forbindelse til hovedpersonene eller til prestegården. Dermed vil kjærlighetshistorien ligge i sentrum for et vidt spekter av hendelser som i narrativet har behov for å knytte seg til et sentralt punkt. Presten kobles til Nelle og til Rein-Ellen via Nilas' bryllup. Margrete kobles til Syvert-Andrine via den døde jenta som brukes som ærendssvenn. Eiler kobles til prestegården og jomfru Stolz gjennom sin gjeterjobb. Alle avstikkerne får en meningsfull plass i romanen. De narrative trådene har behov for å bli festet en plass, omtrent som når man fester trådene i et broderi på vrangen. Mange som er kyndige i broderikunsten, sier at de ser alltid på vrangen først, for å se om arbeidet er skikkelig gjort. Tilsvarende blir det med fortellingskunsten. Et

blikk på rekkefølge og kausale forbindelser blir et blikk på vrangen av broderiet, mens selve fortellingen ligger ferdig brodert på retten. Sternberg hevder at "theory traditionally leaves out of account the how's and why's of chronological narrative, its range and fortunes, sometimes its very existence" og at dette "produces the largest single hole in the study of temporality" (Sternberg 1990:907). Å bruke spørreordene hvordan og hvorfor i fortolkning av et kronologisk narrativ hører etter Sternbergs oppfatning med under analyse av fortellingens temporalitet.

Jeg er helt enig i at både kronologi og kausalitet utgjør to primære og likeverdige ordningsmuligheter i et narrativ, og at begge har implisitt betydning i fortolkningsammenheng. I *Dengang* - er det kjærlighetshistoriens hvordan og hvorfor - og svarene på disse spørsmålene - som utgjør romanens meningsbærende sammenhenger, deriblant alle passasjer med introvert persondiskurs som svar på hvorfor. Men rent kronologiske elementer har også betydning for at disse spørsmålene kan besvares, fordi det er rekkefølgen av begivenheter som legger til rette for den utviklingen som skjer. At Søfren dør, er utgangspunktet for at Margrete og Telman møtes, og utgangspunktet for at Margrete er fri til å finne seg en ny partner. At Margrete kommer til prestegården, en hendelse der de eldre damene har en finger med i spillet, gjør at følelsene intensiveres. At Margrete drar opp på sætra, gjør ytterligere sitt til at kjærligheten blomstrer. Og at de tre mennene drar til Vågan med andragendet til prosten, gir historien en lykkelig slutt. Slik er kronologien en betingelse for den utviklingen vi ser, og egentlig et svar på kjærlighetshistoriens hvordan.

Den store betydningen av å undersøke føringer på hendelsesforløpet i en fortelling er understreket blant annet av Günther Müller. I sitt kjente essay "Erzählzeit und erzählte Zeit" [1948]<sup>41</sup> sier han følgende:

Die Führung des Geschehnisverlauf, die Art der Zeitfügung dabei ist naturgemäss in der Gestalt erzählender Werke ein bestimmender Zug. Nicht nur das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ist damit gegeben, sondern auch der gleichmässige oder unterbrochene Ablauf, Eigentümlichkeiten wie die des Wachsens oder der Bilderreihe, der Monodie (Einlinigkeit) oder Kontrapunktik (Mehrlinigkeit), der Bedeutung oder Unwichtigkeit des Milieus, des Vorwiegens von Führkraft oder Schwellkraft. (Müller 1974:270, min utheving.)

Det er tankevekkende å se hvordan de eldre teoretikerne vektlegger fantasikraften som ligger bak et diktverk, *kunsten* å skape fortellingen og føye elementene sammen.

<sup>41</sup> Først publisert i *Festschrift Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet*, 1948, s. 195-212. Sitatet er fra 2. opplag av *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt 1974, herausgeben von Elena Müller.

Denne kunsten å føye sammen tidsforløp er det jeg vil se litt nærmere på. *Dengang* består av 26 unummererte kapitler, som jeg for referansemulighetens skyld har gitt nummer. Nå-planet i fortellingen strekker seg fra en sommer til neste sommer, men i dette tidsspennet er det analeptisk lagt til ganske mange tiår.

Rekkefølgepresentasjonen ligner på Normanns tre første romaner. De første kapitlene etablerer både et persongalleri og maler et lerret av folkeliv og arbeidsliv i bygda. Utvikling av kjærlighetshistorien mellom Jochum Telman og Margrete kommer i forgrunnen ganske langt ut i romanen. I kapittel 5 møter de hverandre da Telman i kraft av sitt embede som prest kommer for å gi henne sakramentet, noe som fører til at han blir inntatt i henne. Men først i kapittel 11 møter de hverandre i prestegården og får mulighet til å bekjenne sin kjærlighet til hverandre. Så kommer teksten med jevne mellomrom tilbake til deres kjærlighetshistorie, før siste kapittel gir oss den håpefulle løsningen.

Det betyr at romanuniverset er bygd opp møysommelig i bredden før kjærlighetstemaet ofres stor oppmerksomhet. Men personene Telman og Margrete er presentert tidlig i andre sammenhenger. Margrete møter vi allerede i romanens åpningssekvens, der hun venter på at festemannen Søfren skal komme heim fra sjøen. Kjærlighetshistorien mellom Margrete og Søfren må avsluttes før den neste kjærlighetshistorien påbegynnes, men den første kjærlighetshistorien blir liggende som en klangbunn gjennom hele romanen og får tematisk betydning for romanens totale kjærlighetsproblematikk og for Margretes morsrolle. Åpningsscenen in medias res, der først Margrete, så gammelmoderen, introduseres, får betydning for tematisk anslag mot kjærlighet og tap. Men de to ventende kvinnene blir også stående som tidløse representanter for kystens kvinner. Telman er med i handlingen i kapittel 3, da båten gjøres klar for å dra til Hadsel. Han presenteres nøyere i kapittel 4, der hans bakgrunn og hans første tid i Bø løftes inn analeptisk. Hans ruvende posisjon i romanen skyldes utdypende framstilling av hans indre gjennom sekvenser i fri indirekte diskurs, flere av disse av tilbakeskuende karakter.

Den utmalingen som finner sted, gjør at Telman framstår som en følsom og sympatisk person. Det er særlig Telman-skikkelsen og hans utlegninger som gir kjærlighetshistorien gjennomslag i romanen. Den blir det limet som holder sammen hovedhandlingen fra første til siste kapittel, og føyer anakroniene inn i handlingen. Uten kjærlighetshistorien ville romanen framstått som fragmentarisk og usammenhengende. Telman blir innflytelsesrik på grunn av de mange og lange

introverte skildringene. Derimot blir gammelmoderens indre lite belyst. Hun blir betydningsfull på grunn av ytre skildringer av hennes handlinger og gjengivelse av hennes tale. Hennes gode gjerninger manifesterer seg både på handlingens nå-plan og gjennom analeptiske glimt. Ellers viser rekkefølgepresentasjonen at hun agerer jevnt og trutt ut gjennom hele fortellingen, noe som styrker hennes posisjon som en betydningsfull skikkelse.

I tillegg til de kapitlene som dreier seg om Telman og Margrete, har romanen mange sidespor, for eksempel kapitlene 6 og 7, som handler om gjetergutten Eiler Hundevart, kapittel 10, som handler om Telmans besøk til Nelle legdslem og kapitlene 14 og 15, som handler om Syvert-Andrine og hennes mangehånde bedrifter for å stjele melk fra en av prestegårdens kyr. Kapitlene er relatert til prestegården og presten. Eiler er under jomfruens ledelse, og kapitlene om han legger inn en mørk nyanse i romanens bakgrunnskulør. Telmans besøk hos Nelle har betydning for hans selvvinnsikt, fordi han føler seg mislykket som prest. Det er kontekstuel plassert mellom jomfru Stolz' besøk i Maarsund, der hun ber om at Margrete må komme til prestegården for å hjelpe til, og kapitlet der Telman bekjenner sin kjærlighet til Margrete og kysser henne for første gang. Besøket hos Nelle fungerer motiverende i fortellingen ved at det mykner Telmans sinn forut for hans kjærlighetsdilemma. Syvert-Andrines trolldomskunster skaper spenning ved den kvinnejevningen mellom jomfruen og Syvert-Andrine som oppstår. Men Syvert-Andrines inntreden i fiksjonsuniverset bereder også grunnen for den døde jentas trussel mot lille Enok, episoden som sterkest viser polariseringen mellom Gud og Satan og dermed den dualistiske tankegangen i bygdesamfunnet.

De fleste hendelsene befinner seg kronologisk presentert på historiens nå-tidsakse. Det forekommer parallellhandlinger, eksempelvis kapitlene 16 og 17, som tar opp Telmans tur til Hadsel og hva Margrete opplever den samme dagen. Ved en slik "kryssklipping" økes spenningen med hensyn til det rådet Telman skal få fra sin kollega presten i Hadsel, et råd som har stor betydning for dem begge.

De mest iøynefallende omkastningene har å gjøre med måten livshistorebrokker analeptisk trekkes inn i fortellingen på. Når en ny person introduseres, er det en gjennomgående fortellestrategi å gjengi et streif av vedkommendes livshistorie. Dette gjelder Telman, gammelmoderen, jomfru Stoltz og Truls Eriksen. Vi får plassert dem geografisk og sosialt med hensyn til bakgrunn. Noen ganger tar analepsene dominans over hovedhandlingen, blant annet ser vi dette i



kapitlet der Telman tenker tilbake på sitt første møte med gammelmoderen i Maarsund, og hun viser ham likkisten. Sekvensen blir en egen beretning i romanen, en selvstendig fortelling med replikker og referat. Kapitlet avsluttes med dette møtet, leseren blir ikke ført tilbake til Telmans nåtid.

Tematisk signifikante passasjer presenteres noen ganger gjennom korte analepser, blant annet gjelder dette partiet som omhandler spenningsfeltet mellom utligger og lokale kjøpmenn. Den skapende kraften som ligger i denne romanen med hensyn til sammenføyning av fiksjonselementer, viser stor variasjon. Frodige og alvorlige hendelser veves sammen til et rikt univers.

## 7.7 Fasader

En fasade betegner det ytre, en skikkelse, et interiør - brikker som nødvendigvis må på plass i fortellende prosa. Autorial fortellerstemme og eksternt fokalisering er de nærliggende narrasjonsgrepene som blir brukt for å få disse brikkene på plass, men presentasjon av personer kan også skje gjennom andre persons blikk. I personbeskrivelser kan autorial forteller boltre seg i humor, ironi og respekt, alt etter hva slags holdning som legges for dagen. Slike sekvenser er en måte for "den andre forfatteren" å komme fram på, ut fra kolorering av personen som beskrives. Tilsvarende kan den eksternt fokaliserende instansen tilkjenne sine pro og kontra-momenter.

### 7.7.1 Hovedpersoner

Hovedpersonene i denne romanen er Margrete og Telman, kjærlighetspartnerne som må slåss for sin lykke. Den første festemannen til Margrete, Søfren, er også en betydningsfull person i romanen, til tross for at han er omkommet. Særlig i forbindelse med fiksjonens formulering av et førpietistisk kjærlighetssyn og kvinnesyn, er han en viktig aktør. I tillegg finner vi en skikkelse som vies tekstlig oppmerksomhet både gjennom sine utsagn og sine handlinger. Det er gammelmoderen. Hun er det gode menneske i romanuniverset, og hun blir en normativ instans som står støtt under alle tildragelser.

Slik presenteres Margrete:

Margrete lystret motvillig og kom langsomt *opover*. Hun var høi og ferm, hadde lyst krøllet haar, bred pande og store, litt utstaaende øine. Næsen var *ret* og munden som *en buet*

*strek med tynde, blodrøde læber; hodet sat vakkert paa den slanke, bare hals, og haken var sterk og mager. (S. 5, mine uthevinger.)*

Det er svigermoren som roper på Margrete, derfor kan retningsadverb som "opover" brukes. Men selv om det er svigermoren som roper på Margrete, er det ikke hun som er fokaliseringsinstans. Sansningssenteret er plassert i romanuniverset utenfor Margrete. I et avsnitt som dette blir det imidlertid tydelig at selv om det er mulig å gjøre et skille mellom intern og ekstern fokalisering, er det ikke like enkelt å koble dette til et skille mellom subjektiv og objektiv framstilling. I skildringen av Margrete ovenfor er det nærmest en klassisk skjønnhet som framstilles, et poetisk og nyanserikt bilde. Flere ladede adjektiver bidrar til positiv valorisering. At hennes hals nevnes allerede i presentasjonen, er en detalj verdt å legge merke til, for nettopp halsen hennes skal bli gjenstand for atskillig interesse etterhvert. Den Margrete som introduseres her, er romanens heltinne, og framstillingen gjør at leseren umiddelbart får et positivt inntrykk. Derfor er også ekstern fokalisering på sett og vis subjektiv, i alle fall farget. På den andre siden kan man, som Aaslestad påpeker, strengt tatt si at også intern fokalisering er formidlet gjennom fortelleren, slik hele teksten er. Derfor kan man komme i problematiske posisjoner når det gjelder å sette klare skillelinjer mellom ulike typer fokaliseringsgrep.

Autorial forteller har muligheten til å legge inn grunnleggende perspektiver. I passasjen nedenfor er det tilnærmet eksistensielt preg over bildet av den unge og den gamle kvinnen som går heimover en kveld etter forgjeves å ha speidet etter mann og sønn. Hovedperspektivet er at naturen er mektig og mennesket lite. Det er også maktesløst i møte med de store naturkreftene. Fortelleteknikken med innzooming der vi nærmer oss personene fra lang avstand, understreker de små og tafatte menneskenes plassering i de rommelige og frodige omgivelsene rundt gården. Margretes blikk på det fjerne landskapet er allerede presentert, nå er det gjennom ekstern fokalisering vi får presentert det nære miljøet:

*Sturen gik de stien efter rabben, gamlemoderen foran, Margrete nogen skridt bakefter, med tørklæet trukket vel over hodet og armene i kors. Ovenom rabben var der bare myr, men den hørte med til indmarken. Torv stod saatet langs dybe veiter, og midt paa myren var en liten haug; bortenfor den en elv og saa atter en myrstrimmel og saa var det aasen med smaaskog og græsli og ur og brede paller, dér rogn og vinbærtrær grodde frodig i lyvd av bergvæggen. (S. 6, min utheving.)*

Selv en så nøytral passasje som denne er ikke helt rensket for informasjon om kvinnenes indre. Det første ordet, "sturen", viser til deres skuffelse over kjæresten og sønnen som ikke kom heim. En slik bruk av psykonarrasjon blir særlig effektiv fordi følelsen gjelder begge kvinnene, en felles opplevelse av skuffelse knytter dem sammen i engstelse og uro.

Utfylling av personenes bakgrunn deles mellom aural fortellerstemme og personstemme. Dette er et av områdene der vi kan se en forandring fra *Krabvaag* i den aural fortellerstemmens disfavør. Eksempelvis er det gjennom Margretes stemme vi får høre hennes og Søfrens historie:

Det var fjerde kvelden paa rad hun sat der efterat de andre hadde gaat og lagt sig, for fæstemanden hendes, han Søfren Sørensen, var reist til Vaagan i Lofoten for at handle til bryllups og burde *efter al menneskelig beregning* være kommet tilbake. Sommersdag var det og makelig veir, *saa* hun *formaadde* ikke *tro andet end* han kom velberget hjem, selv om det drog ut, men *jamen* tok hun *saa smaat* paa at bli ængstelig likevel. (S. 1, mine uthevinger.)

En rekke talemålsmarkører og graderende ord gir et subjektiverende preg. Vi kan merke Margretes forsøk på å overbevise seg selv om at Søfren kommer tilbake. Modifiserende ord og kontrasteringer er vanlig i denne personkolorerte røsten, i motsetning til i aural fortellerstemme. Der fortellerstemmen bærer fram korte, refererende sveip over livshistoriebrokker, er den konsis, sammenfattende, effektiv, konsentrert. Detaljer vektlegges lite, det er snarere et flyktig streif over mange år for å gi noen knagger å "henge" personen på. Slik risses Telmans bakgrunn opp:

Jocum Telman var prestesøn, hadde gaat paa latinskolen i Trondhjem og studert i Kjøbenhavn.

Han hadde været personkapellan hos presten paa Ørlandet, da han syv og tyve aar gammel blev utnævnt til residerende pastor i Bø og Malnes under Hassels sognekald. Kundskapsrik og varmhjertet var han, men arm paa jordisk gods. (S. 33.)

En slik beskrivelse har mye av sagnets muntlige elementer i seg. Det er om å gjøre å få på plass opplysninger som kan tidfeste og stedfeste en person, før man kommer til selve saken, som her er Telmans menneskelige kvaliteter. Og nettopp disse to pro-ordene "kunnskapsrik og varmhjertet" følges gjennom hele fortellingen i den videre utbyggingen av Telman-skikkelsen. I så henseende er det en utmerket sats vi har i presentasjonen av ham. I tillegg til de rene deskriptive passasjene av personers utseende, spiller aural forteller en viktig rolle gjennom framstilling av personers dyder og egenskaper. Dette er ofte informasjon som plasserer personer i henhold til

romanens verdikompleks, fordi egenskapene kan tolkes innenfor en moralsk-etisk horisont. Fortelleren formidler implisitt en holdning som gjør at personen i fortellingsuniverset plasserer seg som edel eller ussel.

I *Dengang* - er det flere skikkelser som framtrer positivt, ikke bare ut fra bidrag til romanens ideologiske tankegods, men vel så mye ut fra gjerninger. Det er som om to ulike typer positive moralkodekser slår seg gjennom. Den ene er representert ved Telman, en sympatisk og ærlig person som blir talerør for romanens ettertraktelsesverdige kjærlighetssyn, men på en intellektuell måte ved at han fremmer et idehistorisk syn. Som komplementerende til denne kodeksen kommer de to gode kvinner av folket inn i bildet, nemlig Margrete og gammelmoderen. De formulerer det folkelige kjærlighetssynet, basert på fornuft og gammel sedvane. Særlig gammelmoderens handlinger er interessant å se litt nærmere på ut fra autotal fortellers signaler, fordi hennes omsorgsfullhet og varme skaper en aura av anstendighet rundt henne som representerer en viktig pilar i romanens normative felt. Det er ikke bare det høyverdige formulerbare som teller i personers møte med hverandre. Like viktig er en hverdagslivets og folkets etikk som manifesterer seg i de utførte dyder, de gode handlinger som utføres naturlig, uspurt og utvungent. Dette gjør at romanen får fram det praktisk-moralske aspektet og gjør at fiksjonen får et jordnært motstykke til de idehistoriske proklamasjoner som knyttes til Telman-skikkelsen. Allerede i første kapitlet møter vi en omsorgsfull gammelmoder som har lagt i ovnen og satt på kjelen før hun går ut for å hente den forfrosne Margrete, slik at Margrete får forpleining straks hun kommer i hus. Hyggen slår imot oss i et avsnitt som dette:

*Der var det varmt og koselig og duftet av kaffe, og paa bordet stod nykjernet smør, gomme og bygkaker.*

*'Saa snil og omtenssom som I, værmor, tror jeg ikke noget andet menneske er', sa Margrete og satte sig paa krakken og varmet hænderne mot ovnsiden.*

*Gamlemoderen less ikke høre kytet, hun smurte mat og skænket i koppen og gav svigerdatteren det i haanden, saa hun slap at reise sig. (S. 8, mine uthevinger.)*

Det er den naturlige, beskjedne omtanken, den man ikke vil ha skryt for, som er gammelmoderens varemerke. Hun gjør ting i stedet for å snakke om ting. Hun serverer enkel mat, men av god kvalitet. Denne velmenende holdningen gjør godt når vanskelige ting skal formidles. Slik blir Margrete tatt imot av gammelmoderen da hun, i vånde etter at Telman har bekjent sin kjærlighet, kommer heim til Maarsund:

Gamlemoderen kom med *kaffebrettet og et tændt lys*.

Margrete var skrubsulten efter vaakenatten og turen og spiste graadig mange stykker af de *nysmurte smørogbrød* og drak kaffe til. Og *med mættten kom velværet og trangen til at fortro sig*, og før hun visste av det, sat hun og fortalte nattens oplevelser fra først til sidst. (S. 119, mine uthevinger.)

Gammelmoderen blir omtanken inkarnert, samtidig som hun formidler en klokskap som er fundert i erfaring fra et langt liv. I tillegg antyder beskrivelsene av mat og koppestell en estetisk sans som er med på å gjøre bildet av henne litt folkelig forfinet. Slik skildres Margretes mor Susanne Dahls besøk i forbindelse med Søfrens forsvinning:

Gamlemoderen satte en stol til hende ved klaffebordet foran nedre vinduet og dækket op med en karaffel rosenlikør, to smaa guldrandede glas og kaker paa et sølvfat. Hun heldte likør i glassene og nødde smilende sin gjæst til at smake paa trakteringen og ikke forsmaa det ringe hun hadde at by. (S. 16.)

Dette lille interiørbildet er innledningen til en meget alvorlig samtale.

Gammelmoderen selv klarer ikke å få ned mat, men hun trakterer sin gjest. Passasjen får fram den høfligheten som er til stede hos gammelmoderen, selv i situasjoner der livets tragedier skal omtales. Det samme ser vi da Susanne er bekymret for sin mann, som er reist på vinterfiske: "Gammelmoderen dulgte straks sin egen kvide for at trøste Susanne" (s. 151). Denne måten å sette seg selv til side på, som gammelmoderen praktiserer, gjør at mange får nytte godt av hennes omtanke. Den eneste som ingen omtanke får, er gammelmoderen selv.

Gammelmoderen er til stede i mange alvorlige og høytidsfulle situasjoner, blant annet da Margrete ligger dødssyk etter fødselen og blir "meddelt" av presten. Hun har ansvaret for Margretes lille sønn, men "hadde sneket sig fra 'han liten' den stunden Margrete blev meddelt; men hun sat som paa glør for at han skulde vaakne og skrike sig fordærvet. Mer end tre kopper kaffe trøstet hun sig ikke til at drikke, saa sa hun farvel og næsten løp hjem." (S. 44.) Den humoristiske undertonen gjør at situasjonen tross alt får et forsonende skjær over sig.

Genette påpeker at metaforer ligger som en del av aural fortellerdiskurs. Selv om det er snakk om intern fokalisering, kan følgende passasje gjennom sin metaforikk sies å komme inn under aural fortellerdiskurs på grunn av overførbarheten i bildet:

Inderst paa laaven stod gamlemoderen bøiet over en stor kasse og gav kyllinghønen mat. De nyklækte kyllinger trimlet om hverandre paa bunden av kassen, pistret, pep og hadde ikke laget med at livnære sig, alt det *hønen lokket og mante hver især til at æte* av næpeskrællet og grøtskalken, matmoren var kommet med (...) Hun blev staaende og se paa iveren og maset. Der pistret et neb, der sparket et ben, *der strævdte et litet gult nøste av en fugleunge for at faa det lunt under de skjermende vinger*, og saa blev det stille - - - (S. 12, 14, mine uthevninger.)

Skildringen av hønemoren kunne like godt vært en skildring av gammelmoder selv, trygg, omsorgsfull og klok, en person alle pjuskete framtoninger kan søke tilflukt hos. Tematisk får hennes kyllingmorkvaliteter konsekvenser for den støtte hun kan gi til Margrete og til Margretes barn. Hun er alltid full av forståelse, også for Margretes ønske om å fostre opp den lille sønnen sin selv, til tross for at gammelmoderen gjerne ville beholdt 'han liten'. Gammelmoderen er en av mange eldre, kloke kvinneskikkelser i Normanns fiksjonsunivers. Hun har lært av livets skole, men hun er også utstyrt med en hjertevarme som ikke er tillært.

### 7.7.2 Bipersoner

Bipersonene bringer ikke minst det frodige og humoristiske inn i romanen. I hovedsak dreier det seg om flere grupperinger, de ansatte ved prestegården, deriblant gjetergutten Eiler, fiskerne og deres utbyttere, kalt "gjestgiverne", Margretes lett fornemme familie i Maarsund, det lavere sosiale lag representert ved Torberg-Larsine og så en liten bande med trollkjerringer som kan både dette og hitt og som tilfører fiksjonsuniverset spenning og kulør. Dette er et mangslungent galleri av bipersoner, men fortelleren klarer å få fram trekk ved de ulike gruppene ved å framstille noen typiske representanter for arten. En gjennomført kontrasteringsteknikk som går på både sosiale strata og personlighetsegenskaper, gjør at grupperingene kommer godt til sin rett med sine iboende kjennetegn. Vi møter høy og lav, staut og ussel, moralsk og kjeltringlik, tankerik og tanketom – en fargerik forsamling av bygdefolk.

Slik beskrives jomfru Stoltz, prestens nærmeste betrodde tjener, for første gang:

Jomfru Elisabet Stoltz var høi av vekst, svært smekker og vrikket i hofterne som en gaas. Blev hun nidkjær, tok hodet hendes til at skjælte og nikke og hadde vondt for at komme til ro igjen; tandløs var hun blit med aarene, men det dulgte hun ved at snurpe munden og holde sig fra at le.

De svære, rødbrune fletter bar hun lik en krone om sit vesle hode og ovenpaa dem en stramtsittende silkehue med lange hakebaand, knyttet i sløife paa venstre siden, nær øret. (S. 23.)

Under en storm hører hun rare lyder ute: "Hun hev dynen tilside, steg frem av sengen og grep boken og holdt den klemte mot barmen. Og slik stod hun, barbert, i kort uldstakk og rutet nattrøye, og glodde stivt mot døren, og ventet det usynlige, som vilde ramme hende." (S. 140.) Skildringene av husjomfruen er morsomme, karikerte - og lette å huske.

De færreste av kapitlene har en primærtid på mer enn et par timer. Når de likevel totalt sett dekker lange tidsrom, er det et resultat av innlagte analepser. Samtidig med introduksjonen av nye personer skjer et stort sveip i tid for å gjøre rede for personers bakgrunn. Vi ser dette gjennomført for alle de viktige personene i romanen. Jomfruens historie er presentert slik:

En av prestene hadde faat hende som husjomfru fra Lofoten og overlatt hende til sin eftermand i kaldet, da han reiste; og dennes enke hadde av pur barmhjertighet med Jochum Telman, som var ungkar og litet vant ved landsens stel, igjen overlatt ham det dyrebare klenodie av en husjomfru (s. 23-24).

At denne kvinnen forblir en trofast støttespiller for den nye presten også, overrasker oss ikke. Heller ikke at hun har fingrene med i litt andre saker enn husarbeid, bare de gagnar presten. Men gammelklokkeren kan hun ikke tåle. Han var årsak til hennes største forsmedelse, da han under et juleselskap "kysset jomfru Stolz, saa alle i laget saa paa det"(s. 243). Nylig kommet til Bø var hun "stiv og kry" (...) "som det anstod sig en lofotværing av bedre familie" (s. 243). Det dramatiske islettet i romanen er godt illustrert i en scene der jomfruen og Susanne Dahl treffes. Jomfruen er kommet for å tinge Margrete til hjelp i prestegården. Etter en lang passasje med vekslende mellom referat, direkte tale og fri indirekte tale, gjengir jomfruen en samtale mellom presten og henne selv. Et utdrag fra denne scenen er slik:

De er syk, hr. pastor, sier jeg.  
Jeg er frisk som en fisk, sier han.  
De sover ikke nogen nat, mente jeg paa.  
Det var sandt, men naar han ikke fik sove. – Aa reis ikke fra mig, kjære jomfru Stoltz! bad han og grep mig om haandleddet, og da jeg skulde se paa ham, var ansigtet hans drivende hvitt som salveten der ligger. (S. 77.)

En slik sekundær scene som er lagt inn i en primær scene fører til at jomfru Stoltz' personstemme blir en ny fortellerstemme, som igjen i replikkføring delegerer personstemme til pastoren og selv framstår i jeg-form. Dette er en livlig fortelleteknikk, med hang til å dramatisere og lage små opptrinn, uansett på hva slags

nivå i teksten man er. Slike beskrivelser gjør det med få ord klart hva slags persontype vi har å gjøre med, og persongalleriet befolkes etterhvert med lett gjenkjennbare skikkelser. Telman på sin side har lagt merke til hva som særpreger jomfruen, noe som kommer fram i denne lille detaljen han ser da hun skal reise med båt: ”Paa vorren ved siden av baaten stod den blaamalte kisten, over den laa færdesryen og ovenpaa den *jomfruens gulmalte løp*.” (S. 25, min utheving.)<sup>42</sup> Intern fokalisering er en velegnet teknikk for å beskrive detaljer, silt gjennom en persons ”bevissthet”. I en og samme setning kan det puttes inn et helt lite bilde. Den lille skissen fanger inn noe av den forventning og fargerikdom utflukten er omfattet med.

I en roman som denne, med mange personer involvert, fungerer korte livshistoriebrokker til å gjøre leseren fortrolig med et stort persongalleri litt etter litt. Det blir lettere å forstå en persons særpreg når man vet litt om personens forhistorie. På et par setninger kan man få inn mye informasjon, som i dette risset av en betrodd husmann på prestegården: ”Truls Eriksen var snaasning. Han kom til Bø med en Trondhjemsutligger og stedde sig til gaardsdreng hos Jakob Bork, som den tid var prest.” (S. 22-23.) Igjen er det den muntlige fortellers aksent som kommer fram, en rask plassering knyttet til tid, sted og sosial kontekst.

Gjetergutten Eiler Hundevart er presentert i sine rette omgivelser:

I en græsgrodd bergskøre sat en granvoksen niaars gut og blaaste paa siljufløite. Den lyse haarlug strittet frem under kanten av bundingshuen og hang ned i panden. Han bar kort, sauebrun verkens kofte uten halslinning og garvet lærbelte rundt livet. De lange vadmelsbukser var skjøvet op til ovenom knæet, og brunsteckt av vind og sol trampet de bare ben takten mot det bløte græs.(...) Rundt ham laa svarte, hvite, blaagraa og flekkete kid og lyttet til spillet, og længer nede i skøren gnog en flok lam, og en messingbjelde singlet omkap med siljufløiten. (S. 46.)

Vi kan høre en fortellerstemme som er nøyaktig i utmalingen av detaljer, som vet hva slags klesdrakt gjeterne brukte, og som får fram den singlende lyden av messingbjellen.

Av Margretes folk i Maarsund er det moren, Susanne Dahl, og søsteren vi hører om. Særlig er samkvemmet mellom Susanne og gammelmoderen fint og levende skildret, de møtes for å snakke ”kvinnfolkprat” når vanskelige ting skal avgjøres. I det hele og det store tar aural fortellerstemme godt vare på kvinnefelleskap og kvinnesysler. Margrete og søsteren Doreth sitter i veven, de baker

<sup>42</sup> Se Møller Kristensen s. 36, om den betydning en detalje i scenebildet får.



til jul og de pynter i huset. Miljøet i Maarsund er tiltrekkende skildret hva husstell og trivsel angår.

Da er det helt andre toner å høre når trollkvinnene presenteres, her representert ved en av dem, Syvert-Andrine:

Syvert-Andrine var fjordfjinn av fødsel, svarthaaret, liten og styg i opsynet. Hun var gift med en bumands slamp av en stril, som var kommet røkende nordefter og hadde truffet sammen med hende under sildefisket i Eidsfjorden.

De giftet sig braatt, tok ved en liten husmandsplads under Maarsund, dér Andrine hadde tjent budeie hos Christen Dahl, og bygde sig gamle paa Korsnesstranden.

Et eneste barn hadde de hat, det var Arntine, som syv aar gammel frøs ihjel atmed torvstakken deres paa myren, mens hun sat og agtet efter kubeistet. Faren fandt hende der om kvelden og bar hende hjem, og Christen Dahl og gamlemoderen kostet barnet til jorden og fulgte selv med i begravelsen.

Men Syvert-Andrine undte ikke baansungen sin gravhelg og nyttet hende idelig og altid til erendsvend, naar hun vilde øve ondt. (S. 123-124.)

Ikke bare gir passasjen innblikk i Syvert-Andrines livshistorie, den gir også et glimt av en trolldomsutøver som ikke respekterer grensene for gravfred. Dermed er hun plassert blant de "onde" trolldomsutøverne, ikke blant dem som bruker sine kunster i god hensikt. En slik fortelleteknikk er virkningsfull for et romanunivers som er så omfangsrikt som det vi møter i *Dengang* -. Fortellingens utvidelse med hensyn til personer skjer hurtig, og da er det greit å kunne plassere dem i båser. Nye personer kommer inn på arenaen og påvirker forløpet, for eksempel Torberg-Larsine og Nelle, Rein-Ellen og Syvert-Andrine. Flere av kvinnene som driver med trolldomskunster, blir negativt framstilt utseendemessig, blant annet Rein-Ellen: "Det magre fjæs var rynket og gløgt under den svarte luen, og stemmen pep og fræste, mens hun dirrende av opriktig harme sa fra om det, her var bedrevet" (s. 133). Det gjennomgående lugubre og ustelte, som er gjennomgangstonen i beskrivelsen av disse trolldomskyndige kvinnene, har til tider triviallitterært preg ved at de nærmer seg karikaturer. Og bedre blir det ikke når vi ser hvordan de har det heime.

### 7.7.3 Interiører

Den autorale forteller bidrar til romanens naturalistisk-impresjonistiske preg gjennom beskrivelse av interiører. Det er særlig skildringer preget av fattigdom, urenslighet og sykdom som underbygger romanens naturalistiske islett. Eksempelvis presenteres heimen til Torberg-Larsine slik:

Der var *uffjelgt* i stuen og kvalmt av alle dem som aatte tilhold derinde baade natten og dagen. Ved ene langvæggen var en bred seng, skindfelden og hodeputen og barnedyner laa hulter til bulter oppi der. Ved røstvinduet var et bord og en krakk, og paa andre langvæggen en sengbænk og et skap. *Filler og boss var der alle steds*, og nede ved døren stod vandstampen og bøtter og en sopelime og alle slags fotbudnad, baade stort og smaat.

Alle ungerne var *storummet og graablek i ansigtet, paabjultret oventil* med tørklær og halsbind, men halvnakne nedentil og *usselig spinkle paa lægger og laar*. (S. 87-88, mine uthevninger.)

Fokaliseringsinstansen er udefinert, men befinner seg utenfor rommet, noe man ser av bruken av retningsadverbialer som "derinde", "oppi der", "nede ved døren".

Beskrivelsen er ellers gjennom ordvalg egnet til å gi et lite lystelig inntrykk av denne heimen, der en ungeflokk på seks "krydde" rundt Larsine. Det er en besk tone over bildet, ikke minst ser det ut til å mangle mye på det hygieniske. Tilsvarende negativt er inntrykket av Syvert-Andrines gamle, den er lite tiltalende med kraftsende smådyr oppunder taket og en latsabb av et mannfolk borti senga: "Foran ildmørjen paa peisen sat Syvert-Andrine og røkte kridtpipe og snakket høit med sig selv. Kvigen sov i fordøren til gammen, og Syvert sov borti sengen; men i mørket opunder sperreloftet kraslet det av mangeslags levende som aatte tilhold i taknæveren." (S. 126.) Det overrasker ikke leseren at nifse ritualer snart skal utføres her.

Møller Kristensen påpeking av *beskrivelsens* nye funksjon under naturalismen er vel verdt å ta fram i denne sammenhengen:

Beskrivelsen skal ikke være et ornament, men et nødvendigt led i skildringen af mennesket (...) Det er naturalismens opdagelse og dyrkelse af milieuet, som kræver en ny funktion af beskrivelsen, milieuet som en grundfaktor i forståelsen af mennesket. (Møller Kristensen 1968:18-19.)

Torberg-Larsines heim og Syvert-Andrines gamle blir mer enn skisser av elendige rom. De fungerer som understrekelse av personlige kvaliteter hos de aktuelle personene, men også som ansatser til det som skildres senere i kapitlet. Når aural forteller bærer slike skildringer fram, får de preg av lovmessighet for hele fiksjonsuniverset, det er ikke et tilfeldig inntrykk som formidles. Motsetningen til den sjuskete stua til Torberg-Larsine, der det tross alt yrer av liv, får vi i skildringen av det sterile sykerommet til Margrete, der hun ligger dødssyk:

De la *hvit duk* paa klaffebordet foran sengen, og paa duken la de bibelen og bønneboken. De satte frem messingstaker med to tykke talglys i og lysesaksen paa en *blank brikke* ved siden av; for vinduerne hængte de *florsgardiner*, de hjemmevævede var ikke staselige nok, og paa gulvet strødde de finhakked brisk. (S. 41, mine uthevninger.)

Dette er en respektabel heim. Ikke minst en detalj som hva slags tekstiler som finnes i værelset, gjør sitt til et vakkert, velstelt og gjennomført, men kaldt, inntrykk. Fra dette rommet er avstanden stor til de lavere stiltes boliger, og interiørene blir også gode eksempler på en kontrasteringsteknikk som hyppig benyttes i romanen, og som samsvarer med dikotomien god-ond.

Det er karakteristisk at når interiører formidles gjennom personstemme, blir de mildere og mer personlig preget, selv om rommene er aldri så usle. Først skildrer fortelleren rommet til gamle Nelle legdslem: ”*Graat* dagslys trængte *sparsomt* ind gjennom en *liten vindusglugge* i røstet og *vandt ikke lyse op det lave loft*, der Nelle laa i brisken og bidde presten.” (S. 90, mine uthevninger.) Så er det Nelles stemme som overtar, fri indirekte diskurs kommer fram gjennom posisjonerende adverbial og anaforisk pronomenbruk:<sup>43</sup> ”*Her* paa loftet hadde hun hat hjem og tilhold hele høsten, og *her* hadde hun de fattige eiendelene *sine*: den blaamalte bommen og hankekurven og klædesplaggene; de hang med vrangen ut, at ikke støv og lys skulde skjæmme leten.” (S. 90, mine understrekinger.) Der aural fortellerstemme gjennom ordkrets vektlegger det små, lave og lysfattige, ser Nelle selv tingenes farger, og hun har omsorg for de få klesplaggene sine. Personstemmen tilfører ikke bare noe personlig, men også noe positivt, mens fortellerstemmen legger seg på et stilleie som ikke virker oppmuntrende. Imidlertid bygges personene ut ved at de opptrer som sansningscentre, og betydningsbærende nyanser kommer fram gjennom måten de forskjellige romanpersonene ser sine omgivelser på. Slik framstilles Nelle gjennom Telmans blikk: ”Hun vørte ham ikke, laa og snudde det av smerte og kval fortrukne ansigt mot ham – Haaret klinte i vaate tjafser til de indfalne tindinger, og munden gjepte mellem latter og graat” (s. 97). Det er stor forskjell på dette bildet og den romantiserte dødssyke Margrete. Det groteske og heslige dominerer i en nesten karikert skildring, som kombinert med signaler om sosial tilhørighet antyder determinerte skjebner. Noe av spennet i romanen ligger akkurat her, mellom det vakre og opphøyde på den ene siden og det stygge, nedrige og skitne på den andre. Det er av stor betydning at beskrivelser av den sist siterte typen kommer fra en person, ikke fra aural forteller. Framstillingen ovenfor blir begrenset til Telmans syn, og blir stående som hans bilde fanget i en rådvill og lettbevegelig situasjon.

<sup>43</sup> Om anafori og deiksis, se Konrad Ehlig: ”Deixis und Anapher” i Gisa Rauh: *Essays on Deixis* (1983) s. 79-97, for drøfting av deiktisk funksjon se særlig s. 84-85.

## 7.8 Ytre og indre landskaper

I en roman der kultur og natur som betegner nordlige egne, er vesentlige bestanddeler i konstituering av fiksjonsuniverset, vil landskaper ha en framtrædende plass. Jeg vil i det følgende vise at kategoriene stemme og fokalisering er fruktbare å utforske i forbindelse med romanens framstilling av landskaper, fordi narrasjonsgrepenes mulighet til å skilne en ytre-indre-dimensjon tydeliggjør subjektiverende trekk i fortellingen.

### 7.8.1 Autoral fortellerstemme

Årstidsskildringene er et av de områdene der den autorale fortellerstemmen holder stand og hevder seg med styrke. Passasjene får fram årstidenes rutinemessige gjøremål og naturlig kjønnsbestemte arbeidsområder. De får fram fortellerens store kunnskap om og sterke innlevelse i disse omgivelsene og de store krav som stilles til utholdenhet og tålmodighet for sjeler som bor i utsatte strøk. Skildringene blir på et vis stående som innspill til feltet "dengang og nå" gjennom elementer som har tidstypiske kjennetegn. Samtidig blir dette de sekvensene i fiksjonen som nettopp bestrider seg motsetningen mellom dengang og nå gjennom sitt preg av bestandighet, grunnelementene som ligger i de naturgitte vilkår. Det vedvarende og gjentakende understrekes fortelleteknisk gjennom bruk av iterasjon, mens de tidstypiske signalene løftes fram gjennom kollektiv fri indirekte diskurs. En tilstrebet balanse formelt og innholdsmessig holder beskrivelsen i sjakk, uten at det ene eller det andre momentet overtar makten. Den spesielle effekten av kontrasterende hastigheter i en konsentrert tekstsekvens gjør sitt til å meisle ut denne skildringen av senhøstes mørketid:

Fra snesklette og silregn hele høsten fremefter var det slaat om til klarveir og frost; vandene hadde lagt sig, og der var faldt passe sne til ski og slæde.

Indendørs hadde *kvindfolket* det brændende travelt med at faa karfolket *til vinterfisket*. Det var ikke smaatteri som krævdes av inder- og ytterklær, og desforuten var det votter og sjøstøvelhoser og andre hoser og læster som skulde spindes og strikkes og være færdig paa datoen. Og ikke et minut var hænderne ledig.

Men ungerne de sov – aat og sov næsten døgnet rundt. De *hadde det slik i mørketiden*; mens de *sommersdag* ikke var at formaa til at gaa i seng.

*Karfolket* paa sin side *drev med* smaaline og jugsogn inde ved land for at prøve dra litt julefisk til huset. – Var de indendørs, syslet de med børnskapen: Spant forsønn, rørte angler og satte op liner. Nogen enkelte av de mest fremmelige bandt torskegarn (...) Mer end ofte hadde de ønsket hver garnfille og hver linefavn *i Tykje sit helvete*, for han var det som hadde indgit *sine tjenere paa jorden* lærdommen med at fange vintertorsken paa anden slags vis, end de hadde brukt før i tiden. (S. 69-70, mine uthevinger.)

Singularisformene "kvindfolket" og "mandfolket" brukt kollektivt gjør at kjennetegn for en menneskegruppe kan løftes fram. Det er typiske detaljer som framheves, kvinnenens arbeid med klesdrakt til mennene og mennenes arbeid med fiskeutstyret. At begge grupper arbeider innendørs for det meste, understreker at mørketiden også virker inn på hva som tradisjonelt regnes som kvinnens og mannens arbeidsplass. Fortellerstemmen er karakteristisk ved detaljerte kunnskaper om arbeidsmiljøet og ved muntlighetstrekk som bannskap og spill på tradisjonsstoff. I konteksten står årstidsbildet som introduksjon til et tidsbilde av all elendigheten som "nå" er kommet til Lofoten, både linefiske og brennevin og slagsmål. Dermed bidrar iterasjon i det siterte avsnittet over til å motivere andre årvisse begivenheter, for eksempel Lofotfisket. Som kapittelintroduserende parti er sitatet velegnet til å vise hvor systematisk fortellerstemmen er i sin presentasjon av stoff, de ulike brikker skal på plass; kvinnfolk, unger og karfolk. Dette er et sentralt trekk ved en fortellerstemme som behersker muntlighetsdiskursen og vet at det er viktig introduserende å få både omgivelser og aktører på plass i bildet.

Kapitlenes viktige initialsekvens blir ofte ivaretatt av fortellerstemmen, som i denne innledningen til et kapittel om gjeterguttene Eiler Hundevart: "Tæt, vaat og isende kald drev *havskodden* indover land, fyldte skar, hegtet sig til fjeld og tok bort mêd og stængte lei *for fisker og farende mand*. Blev det vindstille med den *skodden*, var det stor fare for at næpehagen og bygakrene frøs, for ikke at tale om poteten." (S. 58, mine uthevninger.) Ordet "skodde" gir en våt og kald fornemmelse. Det som følger er da også en nifs historie. Eilers kjenning Tigger-Ola er blitt drept av faren sin. "Skodde" blir brukt igjen senere i kapitlet om alle fattigungene som stod der "som faldt ut av skodden" (s. 59). Fortellerstemmen bærer preg av muntlighet. Bokstavrimet "for fisker og farende mann" gir det barske bildet et poetisk skjær og underbygger de gjennomgående parataktiske og opphopende strukturene i sekvensen med hensyn til adjektiv og fortfølgende verbalfraser. Rytmikken viser fortellerstemmens beherskelse av muntlighetens finesser. Walter J. Ong sier det slik: "Protracted orally based thought, even when not in formal verse, tends to be highly rhythmic, for rhythm aids recall, even physiologically." (Ong 1982:34.) Den praktiske kommentaren på slutten er også typisk for den autorale fortellerstemmen – det poetiske brytes mot en jordnær tanke. Årstidsbildene blir et innholdsmessig akkompagnement til temaet som skal behandles i et kapittel, en liten akkord som ofte er mollstemt, samtidig som årssyklusen gir holdepunkter for handlingsrekkefølge.

### 7.8.2 Ekstern fokalisering

Det blikket som ser et landskap på avstand, kan bevege seg innover landet fra havet til fjellet, se hvordan menneskene blir små og fattige i et stort og mektig rom. I slike beskrivelser blir det både gåtefullt og forklarlig at menneskene har klort seg fast på en landstripe. Slike skildringer av landskaper ligger som perler på en snor gjennom hele romanen. De framtrer med gjennomslagskraft, mer inntrengende i beskrivelse av nordnorsk vintermørke enn av sommerens solmåner. De gir næring til en beskrivelse av landet i nord som er poetisk, mystisfiserende og realistisk på samme tid. Denne lille runden favner hele året – og nordlandskystens topografi:

Fjeldet levnet en strimmel jord ved sin fot, og havet slengte sand og rullesten op mot den.

Og strimlen vokste og bredte sig. Den blev vold og myr og homp og haug og glinsende hvit fjære, som høvet var til. Bak stod fjeldet, foran laa havet uten anden grænde end brynet, der det gik i ét med himlen.

Ødslig var strimlen de lange, lange uker, naar mørket raadde jorden, og sne skiftet med hølende regn – En stormdreven fugl, en strandet hval, nogen selvdøde fisk paa fjærens sand, og ellers intet.

Vakrere var strimlen naar vinteren kom for alvor og prydet den med sit hvite dække, og havet stormet imot den med skumpisket faks paa de vældige, blaagrønne baarer.

Men vakrest var strimlen en forsommernat, naar den klædd i mykt, nygrodd græs og mangfoldige blommer hvilte ved kanten av det store, solglitrende hav. (S. 190.)

Sekvensen er en liten skapelseshistorie, der den sakte utvidelsen av jordstrimmelen blir et streif over mangfoldige hundreår. Samtidig står fjellet fast, ubevegelig, trygt. Ekstern fokalisering benyttes for å få fram et landskap som åpner seg gradvis mot heia og fjellet. Denne sveipende bevegelsen i en deskriptiv passasje, som innebærer en beskjeden grad av temporalitet, er avhengig av at fokaliseringsinstansen befinner seg på lang avstand fra landskapet som skildres, slik at et stort perspektiv kan fanges inn suksessivt. Et slikt glidende perspektiv, som språklig markeres ved stedsadverbialer, dekkes som narrasjonsgrep bedre av Bals begrep *dveling* enn av Genettes deskriptive pause.<sup>44</sup> En typisk passasje har vi i beskrivelsen av landskapet ovenfor Maarsund, det er som om vi får være med på tur opp til setra:

Bjørkeskogen *nede i dalen* var *rank* og tèt, saa tèt at himlen ikke var til at se gjennom løvet høisommersdag.

<sup>44</sup> Eksemplet viser godt hvordan Bals kategori *dveling*, som kommer i tillegg til Genettes kategorier, fanger opp et temporalt aspekt som ikke kommer fram gjennom den måten deskriptiv pause utlegges på.

*Opimot liene* tok skogen paa at glisne og blev lavere og lavere til den sluttet i smaa kratt, og *ovenom* der laa græslien. Med rikt i slætt [sic] av blommer strakte den sig helt dit, hvor gammelsneen laa og braante i bergskôrene og svettet isvand. Og der hadde lien fattigslig brunsvidd brem med flekker av lysegrønt, og sløike og kvanne hadde fæstet rot i sildret fra sneskavlen.

*Øverst i dalen*, der skogen var glesen og græs bunden myk, laa sætrene, Maarsundsæteren og Bøsæteren og Snarsetsæteren. (S. 213, mine uthevinger.)

I tillegg til de adverbiale markørene og ord som "rank", som trekker oss oppover, er sekvensen preget av å være rik på kunnskap om planter og trær, samtidig som språket er lyrisk, med bruk av poetiske virkemidler, eksempelvis svetter snøen. Preget av autentisitet i Normanns prosa er hyppig påpekt av kritikerne. Men det poetiske, som også er et viktig aspekt ved skildringene, er mindre påaktet. Likevel er det poesien i språket som gir skildringene kvalitet.

### 7.8.3 Intern fokalisering og persondiskurs

Skildringer av landskaper framstilles også gjennom personers blick og med personers stemme. Landskapene forandrer karakter og funksjon i narrativet etter hva slags fokaliseringsinstans som gjengir det. I motsetning til eksemplene over, der perspektivet er utvendig i en framstilling primært rettet mot skildring, vil i internt fokalisererte passasjer skildringsakten være sekundær, et middel som brukes for å oppnå en annen hensikt. Det er hovedsaklig hovedpersonene som "åpner" seg på en slik måte at vi kan følge deres blick og tanker.

Allerede i romanens første setning benyttes intern fokalisering. Vi føres inn i romanens lange fortelling via Margretes blick mot havet: "I heldingen bak Ørntuen sat Margrete, ældste datteren til Christen Dahl Maarsund, og stirret ut paa fjorden efter baat" (s. 1). Dette utnyttes så i fortellingen videre som en overgang for å gjøre rede for hvor mange kvelder hun hadde sittet der og ventet på Søfren og hva som er hennes og Søfrens forhistorie. Intern fokalisering er ofte inngangen til analeptiske sekvenser. Da Margrete skal reise seg og gå heim, finner vi en internt fokaliseret passasje som viser oss hele landskapet rundt Maarsund:

Tungvint reiste hun sig og stod trind og rank i den bratte helding og *stirret spændt utover sjøen*. Som et *vældig gap* var fjorden. Længst i vest gik den i et med himlen, og skybanken derute ulmet i rødlig brand av solen som nyss sank.

I syd og sydøst var Lofotfjeldene. *Kolde og fjerne* stod de *nu*, men spredte solen glans over de blaanende tinder og de dype skar, og laante den gammelsneen guldskjær, var det *næsten* som de laa og fløt paa vandet. (S. 3, mine uthevinger.)

Margretes blikk på landskapet speiler hennes sinnstilstand, men viser også hvor steil og utilgjengelig naturen er. Den klareste indikasjonen på at det er et subjektivt formidlet syn, er bruken av vurderende adjektiver; fjorden er som et "veldig gap", fjellene står der "kolde og fjerne", og bruken av modifierende adverbialer, såkalte dempere og forsterkere, "næsten" og "veldig". Dette er en del av en episode, et øyeblikksbilde der den deiktiske markøren "nu" bringer inn utsigelsesnivået og etablerer en akse som peker ut over fortellingen. Dette styrker tekstens subjektiverende preg og framhever tidlig i romanen Margrete som et sansende og nærværende individ. Margretes usikkerhet farger hennes blikk på landskapet ved at hun distanserende legger inn tanke om kulde og fjernhet.<sup>45</sup>

Telman kommer fra større forhold lenger sør, og han ser til å begynne med mistenksomt på det karrige øyriket han er havnet i: "Han saa spredte gaarder med strimer av lys groe og gul soløie paa de snebare flekker. Husene var *usselig* smaa mot dem han var vant med paa Ørlandet, og *fattigslig* tok de sig ut i graaveiret." (S. 35, mine uthevinger). Likedan er det med kirken, "den ruvde ikke stort" (side 35). Denne vurderingen av landskapet blir mildere etterhvert som han blir kjent med sin menighet i Bø, som "mest av alt var at ligne med barn" (s. 35).

De glimtene av landskapet vi får gjennom Telmans øyne, er svært avhengige av hans sinnstilstand. Vi ser det da han på heimvei fra Nelle plager seg selv med tanker om at han ikke har fått utrettet det han ville under besøket. Både i begynnelsen og på slutten av dette kapitlet er naturskildringene dominert av iskald og vakker himmel, men Telman ser ikke skjønnheten: "Med en svak dæmring av rødt ség dagen i vest. Paa den klare høie himmel tændtes stjernene, og nordlys flammet i korte, jagende blaff – alt tydet paa *ustadig veir*. Men Jochum Telman merket sig ikke aspekterne." (S. 98, min utheving.) Da Telman er på vei tilbake til Bø etter turen til presten i Hadsel, er det ikke landskapet i seg selv som er viktigst for ham, men at han kan plassere *Margrete* i dette landskapet:

Tilbaketuren la de om Ulvøyholmerne – I syd grodde gylden dæmring av kommende sol over den grønblaa himmel, fjorden gik hvit, og langt, langt over paa andre siden *skimtet* han Maarsund og prestegaarden paa odden.

Mon hun sat bak Ørntuen og speidet efter baat, som dengang hun ventet Søfren.

Hans arme, arme Margrete, hans dyrebare, deilige pike, for en sorg han nu paany bragte over hende. – Han skulde ikke ha tilstaat hende sin kjærlighet, aatte ikke ret til det, saa hadde hun nu sluppet graate for den lykke, de ikke kunde naa. (S. 148, min utheving.)

<sup>45</sup> Dette eksemplet er noe annet enn hva Aaslestad kaller variabel fokalisering (Aaslestad 1999:88f), der fokalisingen veksler mellom ekstern og intern.



Anføringsverbet "skimtet" underbygger intern fokalisering. De hurtige narrative bevegelsene fra referatets knappe form til malende naturbilde og videre til tankegjengivelse gjør at vi får følelsen av å dele hans skuffelse.

#### 7.8.4 Kulturhistoriske riss

Som historisk roman er *Dengang* - mer preget av løse kulturhistoriske riss enn av historisk kunnskap i form av eksakte årstall og begivenheter. Den muntlige beretters form slår gjennom også i de historiske rissene. Spesielle trekk som har med kystbefolkningens fortid å gjøre, er lagt inn som små bilder, preget av enkeltteksemplets makt. Det er ikke tvil om at det er folkets historie, ikke storkarenes historie, fortelleren gir til beste. Landsdelens agg til Bergenskjøpmennene og deres håndlangere stikker seg fram. Fortellernes syn på maktstrukturene kommer til syne, ikke minst gjennom ironi. Autorial fortellerstemme er overbevisende i bilder som har med kollektiv hukommelse å gjøre. Men også på dette feltet ser vi en videreføring av naturalistisk-impresjonistisk stil mer individuelt utformet enn i debutromanens tilsvarende sekvenser, der autorial forteller er enerådende.

*Dengang* - er, med sine brede penselstrøk og rikholdige persongalleri, godt egnet til å mane fram en nyansert og rikholdig "virkelighetstro" verden. Rammen rundt miljø og mennesker utvides systematisk ved at kulturstoff løftes inn. I sitatet under presenteres utliggerfartøyet fra Trondhjem, som kommer til Hadsel. Hendelsen benyttes til å få fram gjestgivernes utarmende virksomhet. Sekvensen dekker en relativt lang, om enn upresist angitt tidsepoke, og dermed får vi høy hastighet i en del av framstillingen. Dette i kontrast til den lave hastigheten i midtavsnittets indirekte og fri indirekte diskurs, der stemmen er lagt til gjestgiverne. Vi kan høre historiens sus i denne raske skissen:

Farende mand bar tidende fra Hassel til Bø, at et utliggerfartøi fra Trondhjem laa i Stokmarknes og drev tuskhandel, og at rivsten om varene var større enn størst.

Menigmand glædet sig, men *gjestgiverne blev olm og vild* ved tidenden og truet hver gjeldbunden fisker med øvrighet og søksmaal, om nogen vaagde søke trondhjemmeren med saameget som en eneste sperre fisk. *Herren annamme, skulde de da faa blaasvelte, baade de og kjærringen og ungehorgen atpaa.*

Før i tiden var det intet særsyn at der kom utliggerer til Hassel og engang imellem til Bø og Malnes. Men da gjestgiverne *tilrante sig herredømmet over almuen* og fik *bugten og begge enderne*, blev det slut med den herligheden. De hadde løst kongensbrev paa handelen, og *gjeldbunden almuesmand blev for træl* at regne i deres hænder. (S. 21, mine uthevninger.)

Uttrykkene "farende mann" og "menigmand", begge singulativ, burde ideelt medført "gjestgiveren" også i singulativ, og dermed naturliggjort bruken av bannskap i fri indirekte diskurs. Likevel er framstillingsformen blitt "felles bannskap" hos gruppen av gjestgivere. Fortellerens standpunkttagen mellom almue og gjestgivere kommer fram i bruken av det evaluerende verbet "tilrante", det tyngende adjektivet "gjeldbunden" og det kolorerte substantivet "træl". At mye informasjon kan innpasses på liten tekstplass, har betydning for den spesielle typen historisk roman dette er. Det er fri gjenfortelling av historisk stoff som gjennomføres, slik at forstudiet av folkets kår i Lofoten og Vesterålen i tidligere tider dukker opp som dikterisk utformede skisser.<sup>46</sup> Det dreier seg om integrering av historisk stoff i fortellingen. Et sjørøveri refereres på denne måten til av skipperen på bygdefarsjekta: "Den dævelen av en pirat hadde engang tat en Bøfjerdings jægt; men saa salte pine hans syndige sjæl, om han nogen gang skulde faa kloen i den Jon Røst Schelderup førte" (s. 54-55).<sup>47</sup>

Autoral forteller gir stemme til hverdagslivets slitere, og viser respekt for det som gjelder arbeidslivets rutiner og dagliglivets gjøremål. Slik skildres tre karer på tur til Vågan, da de skal overlevere bøneskrift for Telman og Margretes giftermål:

For strykende bør seilte eftermiddagen den femte juli en nybredd firroring op til Vaagan.

Den la til paa yttersiden av en liten holme og Nils Johannesen og begge de andre karene gik iland. De tok færdeskisten med sig; og i lyvd av nogen store sten vrængte de av sig klærne til skindet, skiftet til inder og ytter, tvættet sig i øskarret med vand fra drikkekaggen og kjæmmet haar og skjeg. At matfjone sig blev der ikke stunder til, og straks de var færdig med paaklæningen [sic], steg de atter i baaten og rodde videre ind til prestegaardsstøen. (S. 247-248.)

Det er nærværenhet å spore hos fortelleren. Hele bildet er grundig gjennomtenkt. Små detaljer er viet oppmerksomhet i skildringen av disse staute mennene, som vil se ordentlig ut før de møter prosten. Det jordnære og erfarte løftes fram i all sin logikk. Dette gir et troverdighetsstempel til framstillingen. Dialektale navn på redskaper og andre kulturhistoriske innretninger viser overbevisende kjennskap til folkets liv.

Når en individuell stemme bærer fram den samme kulturkunnskapen, er stemmen subjektivt farget. Muntlighetstrekk som redundans, parataktiske strukturer, aggregering og empatisk språk gjør dette til utsagn som gjelder for taleren alene, ikke

<sup>46</sup> Normann satte seg inn i historisk stoff før denne romanen, blant annet Erich A. Colban: *Forsøg til en Beskrivelse over Lofodens og Vesteraalens Fogderie i Nordlands Amt*, Kria. 1918, Andreas Erlandsen: *Biographische Efterretninger om geistligheden i Tromsø Stift*, Chr. 1897, Jacobsen: *Om Bø prestegjeld i Vesteraalen*, Trondhjem 1900. Schilvold 1947:114-115. Hans Henrik Jensen, foredrag under Reginedagan 2001, Bø i Vesterålen.

et altomfattende utsagn med gyldighet for hele fiksjonsuniverset. Da Telman besøker bygdefarsjekten og samtaler med skipperen, får vi samtalens hovedsynspunkt referert gjennom Telman: "Det var ikke længer som i gamle dager, at alle bosittende mænd og inderster og løskarer med skikket vinterlot og vaarskraap til Bergen, og lot skipperen handle ind for sig det som tiltrængtes av livets fornødenheter. Det var som sagt i gamle dager, det." (S. 56.) Telman avslutter med følgende vurdering: "Men et *lystelig* og *skjønt* syn var det nu som dengang, naar bygdefarsjægten ankret op paa vaagen, og ombord maatte en" (s. 57, mine uthevinger). Telman opptrer nærmest som en bygdefader, med omtanke i tykt og tynt for sine sognebarn. Hans blikk framstilles som sensitivt. Derfor blir hans synsinntrykk noen av de flotteste skildringene i romanen.

Med referanse til Herman Bang<sup>48</sup> omtaler Møller Kristensen impresjonismens kunstneriske framstilling:

Vi ønsker fremfor alt, at Stilen skal kunne male; vi fordrer af Sproget i en Forfatters Haand baade Farver og Toner (...) Vi opgiver Lovene, tillader Lovløshed og forkaster mange Regler, men saa fordrer vi ogsaa til Gengæld, at den Frihed, vi skænker, maa blive nye Baand, der binder paa anden Maade og former paa anden Vis; at vi faar Maleri i Stedet for Linier, og Toner i Stedet for Bogstaver...(Bang 1879:36.)

Er det noen passasje i *Dengang* - som fortjener å bli omtalt med slike ord, er det da Telman ser båten og folket ferdigpyntet til å dra til Hasseløya: "Nybredd, med grønne og gule riper var baaten. Karenes skjorteærmer lyste blændende hvitt, og festlig rød flammet jomfruens silkesalop, der hun råk som et lys tronet i agterskotten." (S. 27-28.) Både farger og toner, i tillegg til rytme, er på plass i maleriet.

## 7.9 Grenseoverskridelser

### 7.9.1 Interaksjon

I enda større grad enn Normanns tidligere bøker er *Dengang* – preget av kunnskapen om magi og trolldomsutøvelse. Det er snakk om seremonier og regionalt institusjonaliserte skikker. Blant annet belyser romanen gjennom slike framstillinger den etniske problematikken i nord, møtet mellom finn og bumann. Fortellerstemmen blir tidvis dominerende i partier der autorisert kunnskap formidles. Men også her skal vi se at personstemme overtar og at dette får spesiell effekt.

<sup>47</sup> Schilvold 1947:118.

<sup>48</sup> "Realismens Kunst" i *Realisme og Realister* (1879)

Interaksjon mellom personstemme og intern fokaliserings er et fortelleteknisk moment Genette og Bal hopper lett over, men som Fludernik (1993) klart påpeker. I min analyse er det viktig å vurdere om denne interaksjonen har noen betydning for personenes innholdsmessige gehalt – og med det for romanens tematiske felt.

### 7.9.2 Rein-Ellens rituale

I særstilling blant rituelle handlinger står episoden der Rein-Ellen dreper sin elskede hund Sarak. Den eldgamle offerhandlingen, framstilt én gang i Rein-Ellens regi, bærer bud om århundrers samiske religiøse ritualer. Etter å ha funnet offerplassen utfører Rein-Ellen den gjerningen hun må: "Saa tørket hun næverne paa koftekanten, blottet barmen og knælte ydmyg ved alteret og bødde panden mot jorden, mens hun gjorde Beiga-Galles tegn for sit ansigt og for sit bryst" (s. 233).

Rein-Ellen ofrer hunden for å bøte at sønnen Nila gifter seg med ei jente som ikke er finn. Etterpå går hun heim, møter Nila, som er kommet på besøk, og dør så heime i gammen. Tekstens bevegelse mellom fastlagt seremoni og tankeflyt gjør sekvensen ladet. Kapittelintroduksjonen slår an tonen for det høytidelige som skal skje, og gir signaler om det mytiske vi skal bivåne, ritualer som ikke lar seg knuse av overmakt eller rase:

Der grodde en bjørk i en dyp kløft ute mot det aapne hav. – Vinterstormen rusket og slet i den, og sne tynget grenene. Men løste vaar og lindveir is og tæle, skrapte skred og jordras med sig det meste av muldlaget bjørken skulde næres ved, og derfor stod den saa fattigslig krøkt og strakte vridde grener op mot den dagsol, som snaut naadde ind i kløften, og mot den natsol som gav liten varme. Og havgulen sved sprættende blad og bristende knop. (S. 228.)

Rein-Ellen legger av seg hele bumannshammen og ruster seg til en stor gjerning:

"Ved bjørken hukte hun sig ihop og sat lik en stor mørk fugl og stirret med glippende øine mot raaken, hun nyss hadde gaat" (s. 229). Similen gir assosiasjoner i retning av det mytiske og kan slik sett kan sies å varsle den videre handlingen. Hun skifter klær, tok fram "en flunkende ny, mørkeblaa finnekofte pyntet med brede border i rødt og gult. Der var roset silkeduk til at ha i brystet, og sølvnaaler og dingel til at fæste den med, og beltet var prydelig utstaffert med underlige figurer støpt i sølv og i tin. En tollekniv i hvit utkroget benslire hang ved beltet." (S. 229.) Et nøyaktig bilde, der alt har sin betydning, fargene, figurene, kniven. Den samme høytidelige tonen føres videre i en natur-lyrisk passasje som motiverer overgangen til hennes indre: "*Stor og rød som skinnende kobber* rullet midnatssolen over havbrynet, og lyng og mose og

vasgraatt fjeld lyste og glitret. Der var ikke sky paa himlen, og ikke krusning paa havets *blygraa flate*, hverken langt ute eller inde ved land hvor det *dumpt steg og sank* om fjeldets fot" (s. 230, mine uthevinger). Særlig metaforikken som går på farger og metaller er virkningsfull her, assosiasjonene går i retning av samiske ritualer med runebomme. Dessuten er ordet "dumpt" illevarslende. Rein-Ellen utfører sin dans: "Lik et *underlig insekt* snurret Rein-Ellen sin dans og gjeiket enstonig pipende gjeiken til ende; saa hukte hun sig sammen og sat *likstiv*, og svetten silte over det brune, skrukkete ansigt." (S. 230, mine uthevinger.) Sammenligningen med innsekt bringer oss igjen til de egenskaper ved denne skikkelsen som er hinsides det menneskelige, og "likstiv" varslers død.

Til å begynne med er det aural forteller som fører ordet, men så skjer det en overgang der Rein-Ellen blir den som bærer fram historien om sitt folk: "Længe, længe sat hun. Ind i svundne tider *stirret* hun." (S. 230, min utheving.) Fortelleteknisk er det fokaliseringsverbet "stirret" som gjør at hun "ser" hendelser som videreformidles gjennom hennes stemme. Hos Normann, der romanpersoner ofte er i stand til å "se" hinsides rasjonalitetens slør, er denne overgangen fra fokalisering til stemme via et synsverb, vanlig. Rein-Ellen får kontakt med en dimensjon der vanlig tidsregning overskrides og mytisk tid overtar. Forbindelsen mellom fokalisering og stemme er fortelleteknisk en logisk kobling når det er et poeng i fortellingen å knytte forbindelse mellom to verdener. Rein-Ellens konsentrasjon leder henne inn på en reise som det ikke er hver mann gitt å foreta. Hun er en seerske, og den rette til å formidle det hun ser. Hele bakgrunnen for konflikten mellom finn og bumann skisseres så, en århundrelang historie som ender med hennes eget liv: "Her sat hun, av sin ætt den sidste som hadde holdt sig fri fra bumandslegt" (s. 231.) Vekselvis med en ytre skildring av offiseremonien får vi høre fra hennes munn om den urett som er begått mot samene. Aural fortellerstemme og ekstern fokalisering gjør at vi som lesere kan følge ritualet som på en scene. Sammenknyttingen av intern fokalisering og stemme gjør at vi kan følge et ytre historisk drama om samenes historie empatisk framstilt fordi det knyttes til Rein-Ellens egen livshistorie.

Rein-Ellens tanker og synsinntrykk viser en følsom og kunnskapsrik kvinne. Hennes kjærlighet til hunden er stor, "ikke en dag hadde de været skilt ad, hun og Sarak" (s. 235). Hun ser med sorg på den gamle graven, som på nytt skal brukes. Likevel viser hennes handling stor kunnskap om det ritualet hun skal utføre. Svekkelse av den autoritative fortellemåten fører ikke til at kunnskapsmengden

reduseres, den blir bare mer personlig fortalt. Hennes motivasjon blir redegjort for, og offeret blir forståelig ut fra hennes egen begrunnelse. Handlingen er ledsaget av detaljrike beskrivelser av handling og landskap, som da Rein-Ellen risser Beiga-Galles tegn i den døde hundens hjerte: "En flok skarv fløi skrikende forbi og vingespiderne ripet i flugten havets blanke flate" (S. 233-234). Ritualet framstilles gjennomført på en verdig måte. Hun er skildret med respekt. Det er ingen distanse til skikkelsens handlinger på det normative plan. Fortelleren stiller seg sympatisk til det offeret hun må gjøre.

De ubesvæerte skiftningene mellom intern fokalisering og stemme fører til at grenseovergangene mellom "syn" og tanke kommer i fokus, og dermed ledes sekvensen tematisk mot de områder av tilværelsen vi ikke ser og ikke behersker, men som ligger der, bakom fornuften. Rein-Ellens evner er virksomme. Bare dødsfloden er henne overmektig: "Og fjorden lettet sig utfor vinduet og veltet indover gammen" (s. 241). Hun går over grensen med sine hemmeligheter intakt, også for sønnen. Her er det ingen kristen bekjennelse med syndsforlatelse som skal skje før døden inntreffer. Beretningen understreker at hun er sterk og konsekvent og at hennes religion er virksom i langt større grad enn den kristne. Sammenhengen mellom natur og religion framheves, det er oppe på fjellet offeret skjer. Rein-Ellen blir eksponent for anskuelsen at passasjen mellom vår synlige verden og den usynlige "andre" verden er mulig å komme over for den som kan se.

### 7.9.3 Trolldomsutøvelse

Trolldom kan utøves i god eller ond hensikt, og vi finner utøvere av begge kategorier i *Dengang* -. Innslagene om trolldom virker til å løfte fram et felt av tilværelsen som stadig vender tilbake i Normanns forfatterskap, nemlig grensetilstander, en tematisering som er mangefasettert i Normanns forfatterskap. Framstillingen hviler på grundige kunnskaper om tradisjonell trolldomskunst. Like nøyaktig som Rein-Ellens rituale får vi beskrevet Syvert-Andrines seremoni heime i gammen da hun kaster ondt over prestegårdkua ved bruk av trollkatt. Etter å ha hentet ullgarn, vadmél, tørrede urter og andre remedier, er hun klar til å begynne:

Saa karet hun friske glør ut av varmen opi en jernøse med kort skaft og drysset litt fra posen ovenpaa dér, stillet sig midt paa gulvet og svang øsen og gjeiket høit (...) Saa røsket hun haar av sig selv og la i lappen, og av posen lette hun frem urter, som der endda var indtørket

troldkjærringspyt paa, og la dit, og tullet lappen sammen til en avlang rull og bandt uldgarn for begge enderne. (S. 126-127.)

Beskrivelsen virker overbevisende; den er detaljert og tydelig. En slik måte å fortelle på gjør sitt til at opplysninger om spesielle emner kan integreres i romanteksten uten at det virker utenpåklistet eller encyklopedisk. Episoden begynner med Syvert-Andrine sett utenfra mens hun røker krittpipe. Så følger en nøyaktig beskrivelse av hva hun gjør og sier til trollkatten: "Fanden gi dæg liv i namn gud fader, gud søn og gud den helligaand" (s. 127). Vekslingen mellom referat og replikker, selv om hun utfører sitt rituale alene, har en illusjonsskapende effekt. Leseren bivåner alle hennes handlinger. Først etter at hun tre ganger har lest over trollkattungen og sett den forsvinne ut døra, finner vi en sekvens der hennes egen sansning blir sentral. Også her er det et synsverb som fører til aktivering av andre sanser: "Hun blev staaende litt i den aapne dør og se ut i natten. Stummende mørkt var det uten glimt av stjerner, og skymørket varslet regn. Fra fjæren stank det næsten som naalugt, og havet mól hult over skjær og flu og mot strandens rullesten." (S. 127.) I denne internt fokaliserte passasjen blir naturens dysterhet, gjennom syn, lukt og hørsel, et akkompagnement til hennes ondskap. Hun er tilfreds med hva hun har utrettet, men fremdeles full av hevntørst: "Styrte skulde Jeriko og slæpes av fjøset som *et vanhutelig aadsel*, før det var *forsmædelsen ikke tvættet*" (s. 128, mine uthevninger). Syvert-Andrines idiolekt er preget av aggressivitet, et godt eksempel på hvordan uttalens ulike aksenter bevares og gjengis differensiert i fri indirekte diskurs.<sup>49</sup>

Vi får en utvendig skildring av Syvert-Andrines troldomsutøvelse i langt større grad enn i framstillingen av Rein-Ellens rituale. Ved at vi mangler tilgang til Syvert-Andrines tanker, og i liten grad har tilgang til hennes syn, får vi ingen annen begrunnelse for handlingen enn de hevntankene hun setter fram i replikkene sine. Dette gjør at skikkelsen blir negativ, og lite utdypet. Seansen hun utfører er skummel, selv mannen hennes synes det, "han skimtet kjærringen staa i blaa flamme, og fort sluttet han dem [øynene] igjen. Vorherre bevare ham fra, at hun nu skulde tro ham vaaken –." (S. 126.) I konteksten tjener historien om Syvert-Andrine umiddelbart til å lage en humoristisk vri på uoverensstemmelsen mellom to bestemte kvinner; "den næshøge jomfruen" som bestyrer prestens hus og den kyndige trollkjerringa som har

<sup>49</sup> For drøfting av dette momentet, se bl. a. Philippe Gilles: "Les divergences énonciatives dans les récits de fiction" i *Langue Française*, 128, des. 2000 og McHale: "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts."

alliert seg med andre makter enn de som rår i prestegården. Men episoden gir også innsyn i det skisma mellom tro og overtro som er et kulturelt innslag i folkets liv. Syvert-Andrines rituale er for det meste i tråd med triviallitteraturens trollkjerringkunster, urter og ulltråder og spytt som blandes sammen. At hennes kunster er virksomme, er et tegn på at fortellingen går god for magiens kraft, enten den brukes i ond eller god hensikt.

En positiv bruk av trolldomskunst får vi demonstrert i episoden der gammelmoderen legger den døde jentungen Arntine til hvile på kirkegården.<sup>50</sup> Arntine er datter av Syvert-Andrine og en stril "som var kommet rækende nordefter", og hun frøs ihjel tolv år gammel "attmed torvstakken" mens hun passet kua: "Men Syvert-Andrine undte ikke baansungen sin gravhelg og nyttet hende idelig og altid til erendssvend, naar hun vilde øve ondt" (s. 124). Den døde jenta blir sendt for å gjøre ondt mot Margretes lille gutt, og gammelmoderen tar da på seg ansvaret for å få henne lagt til hvile for godt. Gammelmoderen benytter seg av korsets tegn og guds ord i forening med folketradisjonens konvensjoner. Gjennomføringen av ritualet blir skildret steg for steg. Dette fører til at passasjen får karakter av mer enn en engangshandling. På en bestemt måte har det vært gjennomført tidligere, slik er det blitt overlevert i generasjoner, og slik blir det gjennomført nå. Spillet på repeterende elementer virker spenningsoppbyggende:

Barnet stod og blikket op mot hende, og for gammelmoderen saa det ut som øinene var aldeles søvndrukne. Og mildt sa hun: 'Lægg dæg nu, baan, saa skal æg stille dæg til kvile.'

Det bleke vesle jentebaane foldet hænderne over brystet og sank og sank, og saa var det ikke mere; men der syntes ingen aapning og ikke et snekorn rørte sig.

Da vendte gammelmoderen sig tre ganger med solen, slog kors over graven, foldet hænderne og sa: 'Du døde, kvil i guds favn, som Jesus kvilte i jordens skjød, i namn gud faders, gud søns, og gud den helligaands.'

Tre ganger gjentok hun handlingen, saa vandret hun sagtmødig mellem gravene tilbake til utgangen, lukket forsigtig porten efter sig og vendte hjem.... (S.188-189.)

At det er gammelmoderen som blir Syvert-Andrines motpart i den kampen som utkjempes, er ikke tilfeldig. I fiksjonsuniverset er det gammelmoderen som mer enn noen annen person står for den overleverte tradisjonskunnskap kombinert med kristne dyder. Sammenlignet med Syvert-Andrines moralske habitus rager gammelmoderen skyhøyt. Siktemålet med all hennes gjerning er høyverdige, og hun er derfor den ene

---

Linguistics and Poetics Revisited", s. 17-45 i Poetics Today, vol. 4:1, 1983. Begge disse forskerne mener det er belegg for at uttalens aksenter kan gjengis i fri indirekte diskurs.



personen som kan passere grensen til trolldomsverdenen med kristendommens symboler til bruk. Den innsikt og myndighet hun har, er unik i romanuniverset fordi den kombinerer den gamle tids kunnskap og den nye tids tro. Der Telman blir sittende fast i ideologiske funderinger, kan gammelmoderen håndtere saker på en mer praktisk måte, uten at hennes kristentro kastes overbord. I romanens kodeks blir derfor denne kombinasjonen av praktisk kristentro og førkristen kløkt den dimensjonen som får flest positive fortegn. Sammen med mange vakre eldre kvinneskikkelser i Regine Normanns forfatterskap er gammelmoderen i Maarsund i godt selskap. Hun er klok, god, varm og omtenkstom. Hun bærer i seg den positive summen av kvinners akkumulerte kunnskap. Gammelmoderen kan sine ting. Hun repeterer og befester folketradisjonens gode virkning. Det er gammelmoderens trygghet som kan lede den døde piken og gi henne ro. Store krefter er i virksomhet, krefter som fordres brukt av riktig person og med det rette sinnelag.

Episoden mellom gammelmoder og Arntine er på den ene side å betrakte som en engangshendelse. Like fullt blir hele sekvensen et uttrykk for praksis i uminnelige tider, noe som fører til en forståelse av at framstillingen er iterativ. Normanns bruk av tradisjonsstoff i denne romanen blir mer enn en etterrettelig gjengivelse av tradisjon. Denne bruken av stoffet er vel så spennende som i de rene sagnsamlingene fordi det får en helt annen effekt. Tradisjonsstoffet går inn i et dynamisk felt mellom dengang og nå, der store krefter tilkoblet et mytisk univers berører små jordiske anstrengelser. Fortelleteknisk blir resultatet at episoden sprenger seg ut av engangsforeteelsens singulativitet og kan tolkes som iterasjon.

Varianter av virksom trolldom skaper en repetisjonseffekt i fortellingen, selv om ulike personer utøver trolldommen. Syvert-Andrine lager trollkatt, Rein-Ellen utøver mot-trolldom til denne, gammelmoderen i Maarsund legger døde til hvile og Margrete forsøker på å tvinge Telman til å gjengjelde hennes følelser ved hjelp av en frosk. Episodene bindes sammen gjennom visse former for repetisjon, for eksempel lett variert betegnelse på samme skikkelse, som "han Meisk" og "han Tykje" (s. 70, 124, 127). Dessuten er besvergelsen et element som tydeliggjør gjentakelse. Når noe gjentas tre ganger, blir det i romanen fortalt tre ganger. Både aktivering av tretallsloven og et intertekstuel spill på folkeeventyret ser vi i episoden der de tre

<sup>50</sup> Gjentatte ganger i Normanns forfatterskap kommer denne handlingen fram, eksempelvis i fortellingen om svergeslappen Bjønn Jørn som må legges til hvile i kista, der en gammel finnkall som "kan legge lik til kvile" til slutt får han til å legge seg ned i Jesu navn, se *Nordlandsnatt* s. 69.

søstrene sitter og spinner: "Margrete spant hvit uld, Doreths var steinmosbrun og Susannes staa graa" (s. 73-74). Folkeeventyret der prinsessen skal velge mellom tre kjoler, spøker i bakgrunnen, det samme gjør Normanns eget eventyr om prinsessen som gikk til jordens hjerte. Sjutallet, som også er kjent fra tradisjonsstoff, nevnes av Rein-Ellen, da hun instruerer Margrete hvordan hun skal vinne Telmans gunst: "Naar du e færdig med det, skal du ta aa grav han ner i ei maurtuve; og om sju daga og sju nætter skal du grav han op igjen, og daa finn du bære beinraden" (s. 217). Repetisjon har til alle tider vært i bruk for å lette overleveringen av tradisjonsstoff. Samtidig oppnås en spennende effekt ved at de klassiske momentene ved det traderte materialet anvendes i en ny kontekst.

## 7.10 Sjelens rystelser

### 7.10.1 Tematisk sentrering

Til tross for grundig innføring i landsdelens kulturhistoriske dimensjon, er min tematiske tolkning av romanen sentrert rundt en annen akse, en akse der sjelens rystelser blir fiksjonens hovedanliggende. Jeg leser denne romanen som en fortelling der grunnleggende menneskelige emosjoner står i fokus; tap, kjærlighet og angst. Dette har å gjøre med den intensitet disse aspektene er båret fram med. Det mangfoldige galleriet av bipersoner, det vide og brogede teppet av skikker og historiske hendelser, av tro og overtro, blir kulisser rundt det dramaet som utspiller seg i og rundt hovedpersonene. Det er basale elementer i tilværelsen som står på spill og tiltrekker seg oppmerksomhet. Narrative strukturer er med på å framheve og bygge ut menneskenes indre, deres kvide og deres glede, deres sorg og deres håp. Når personenes sjeleliv og funderinger får så stor oppmerksomhet i fortellingen, er det ikke minst fordi den sterkeste spenningen er knyttet til de veikryss som skiller liv fra død, lykke fra ulykke, sinnsro fra angst. Slik sett viderefører denne romanen en linje påbegynt i *Krabvaag* og *Stængt*.

### 7.10.2 Tap

Tapet antydes allerede i romanens første setning. I bildet av en ung kvinne som sitter fjerde kvelden på rad ved sjøen og venter på sin kjæreste, er det en antydning til et tap som skal skje. Når mor og festemø "sturen" går heim etter timers venting, er det med tanker om tap i sinnet. Bud om tapet kommer da også, og nok en gang er det alders

erfaring som viser seg å bli skillett mellom den eldre og den yngre kvinnens måte å ta imot dødsbudskapet. Gammelmoderens evne til fattet å ta imot tunge bud kommer fram i hennes holdning, hun sitter som en statue. Susanne Dahl, Margretes mor, er kommet for å fortelle gammelmoderen om ulykken:

Hun sat rolig, men svært blek og støttet hodet mot stolryggen, og læberne rørte sig som snakket hun for sig selv.  
 Susanne skyndte sig bort til hende.  
 'Vil I ha drikke?'  
 'Nei, æg er van med at miste mine. Herren gav, Herren tok, Herrens navn være lovet.'  
 (S. 18.)

Den samme roen viser gammelmoderen da Christen Dahl og sommerkaren Josef kommer for å fortelle om forliset. Hun tar høflig imot dem, setter fram stoler og henvender seg til Christen: "Med dirrende haand heldte hun fuldt et glas og rakte ham det" (s. 18). Sekvensen oppfyller impressionistenes mål om at man "skal oppleve prosafiktionen, som om man var vidne til et skuespil" (Møller Kristensen 1968:24). Den samme fortelleteknikken ser vi anvendt da Josef skal forklare hva som har skjedd:

De va paa heimveien austa Brettesnes da ulykken skjedde, fortalte han. Der kom ei rossa og kvælva dem. Han Søfren og han Hans hendes Adolf-Mita blev borte straks; men han Karoles og han Josef kom sig paa kvælvvet. Der sat de og red fremimot et døgn; men da var han Karoles saa utmatta at han slap sig. En baat fra Raftsund frelst han Josef, og ottringen den stod nu paa Brettesnes hos han Jørgen Larsa.  
 'Er det længe siden?' spurte gamlemoderen.  
 'Det e akkurat sju og et halvt døgn sian,' svarte Josef.  
 'Hørte I ikkje maal i han Søfren? Sa han ikkje nokke før han sokk?'  
 'I Jessunamn, sa han høgt og tydelig i det samme baaten kvælva, meir hørt æg ikkje.'  
 Gamlemoderen smilte, mens taarerne dryppet.  
 'Gud ske lov at han fik suk for sæg, saa kan æg ha godt haap om aa møtes med han hos gud. - Men la os nu gaa til ho Margret. Sorgen er tønger for ungdommen end for alderdommen. Og det ho bær under brystet, Christen Dahl, det skal æg ta til mæg i Søfren sit sted, om hun vil anfortro mig det -' (S. 19.)

Vekslingen mellom aural fortellerstemme og talemålsnære replikker er velegnet til å vise oss scenen utenfra. Bare enkelte småord får fram at det er store følelser med i bildet, som gammelmoderens tårer og hennes smil. Fortellemåten får fram at sjebnen til *den enkelte* av mennene blir av betydning, hver av dem følges til de dør. Josefs personstemme framstår som uforfalsket, blant annet bidrar den hyppige bruken av "han" knyttet til egennavn til å framheve et dialektalt preg.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Det gjelder et dialektalt preg generelt, enten man tenker på nordnorske eller andre dialekter.

For gammelmoderen er det viktigste at Søfren er kommet til Gud. Hennes dypt rotfestede tro på at man skal møte sine igjen etter døden, er like viktig kulturkunnskap i denne romanen som historisk kunnskap og tradisjonsstoff. Den anskuelse gammelmoderen bærer fram, og som enhver gammelmoder "dengang" hadde lært, er den kristne overbevisningen om gjenforening hinsides. Når gammelmoderen blir så ruvende i fiksjonsuniverset, er det ikke bare på grunn av sine moralske kvaliteter, men faktisk fordi hun blir den sterkeste bæreren av håp – tross sine mange tap i livet. Som representant for et folk i kontinuerlig kamp med havet blir hennes posisjon den eneste måten å berge seg på. Dermed formulerer hun en gyldig innsikt for absolutt alle som bor i bygda, og som vet at havet er en ubarmhertig nabo. Uten den religiøse dimensjonen, der det å "møtes hist ved floden" er en overbevisning og en realitet i det daglige, ville gammelmoderen ikke vært den kloke kvinnen hun er. I hennes perspektiv er Telmans grublerier for småting å regne. Fortellingens framstilling av gammelmoderen griper like mye av bygdefolkets innsikt i livets kår som Telmans sinnrike tanker om kjærligheten. Sammenlignet med problematikken liv kontra død, er det å leve ut den eneste rette kjærligheten et luksusproblem.

Gammelmoderen innkalkulerer på en konkret måte døden i sin tilværelse. Lorenz påpeker at Normann beskriver "en selvfølgelig dødsbevidsthed hos menneskene i det nordnorske miljø" (Lorenz 1996:208). Døden er ikke bare uskjønn. Utgangen fra livet skal ha en estetisk ramme. Dette viser seg under gammelmoderens møte med presten, her gjengitt som Telmans erindring: "I ene hjørnet under et *vakkert aaklæde* hadde hun likkisten sin. Hun løftet på snippen og synte frem gavlen, og *smilende* sa hun: 'Her har æg den, og pastoren kan lite på at den e *forsiggjort*.'" (S. 31, mine uthevninger.) Fortellemessig er vi så over i en selvstendig beretning fra gammelmoderens munn med fullt utbygde variasjoner i framstillingsformene, både replikker og referat. Rytmissk virker den innlagte sekvensen til ro og følelse av stillstand, og det passer godt i den tekstlige sammenhengen. Etter en hektisk morgen med mye ståk får endelig Telman mulighet til å slenge seg ned og slappe av, og en liten stund slumrende på gressbakken resulterer i en lang tankemonolog der hans egne og gammelmoderens tanker blir presentert på to ulike narrative nivåer, diegetisk og hypodiegetisk. En slik "lek" med de diegetiske nivåene egner seg godt når det skal puttes en anekdote inn i den lange fortellingen. Denne gangen åpner fortellemåten for beretningen om gammelmoderens forberedte holdning til forventet tap.

Margrete reagerer på en helt annen måte enn gammelmoderen på dødsbudskapet. Slik framstilles situasjonen da Margrete og søsteren ser at båtkameraten til Søfren returnerer alene til Maarsund:

Da ropte Margrete og hev sig fremover væven med ansigtet i hænderne:  
'Aa herre gud, hvad skal det bli av mig, naar han Søfren er tilsat!'  
'Hys da, ikke rop saa,' *formante søsteren*. Det var *slettes ikke sikkert* at Søfren var  
tilsat, for det om Josef kom alene. Han kunde være blit syk eller heftet paa anden vis.  
Margrete virret brydd med hodet. (S. 9-10, mine uthevninger.)

Scenen er situasjonsnær. Møller Kristensen peker på at det ikke er nok med "de nøgne repliker" for å virkeliggjøre idealet om det framstilte skuespill: "Man må også kunne se personene i deres bevægelser, deres mimik og gestus" (Møller Kristensen 1968:32). Dette skjer i impresjonistisk prosa tilsvarende det skrevne dramas parentetiske regibemerkninger. I eksemplet ovenfor ser vi at "scenearvisningene" er med i form av knappe referater, for eksempel "formante søsteren". Mens vi ser Margrete utenfra og hører hennes replikker, har vi større tilgang til søsterens indre gjennom fri indirekte diskurs, der graderende uttrykk benyttes. Etter at dødsbudskapet er gjort kjent, avsluttes kapitlet slik:

Men Margrete hadde ikke gamlemoderens styrke til at ta imot sorgen. Hun fik krampegraat og fødte for tidlig. Gamlemoderen hjemmedøpte gutten og kaldte ham Enok Søfren Mattias, og tok ham hjem til sig, for moren var uten sans og samling og nærmere døden end livet. (S. 20.)

Det nøkterne referatet klarer å få fram stor dramatik. Det er død mot liv. Tapet er definitivt. For Margrete er det snakk om å miste hele framtidshåpet; barnefar, familieplaner. For gammelmoder er det snakk om å miste en kjær sønn. Men det er også snakk om å berge nyfødt liv. Og gammelmoderen har krefter til å være mor for mange, også for sitt spede barnebarn. Betydningen av dåpen, av navnetradisjon og oppkalling, er også kommet med i disse korte setningene som for begge kvinnenes vedkommende stadfester at deres liv aldri blir som før.

Tapdimensjonen er en vedvarende dimensjon i Normanns forfatterskap. I denne romanen er det tap av kjæreste som tematiseres. Margretes reaksjoner framstilles gjennom aural fortellerstemme, konsentrert og noe tilbaketrukket. Det største tapet i romanen blir fortelleteknisk behandlet med manglende innlevelse, der verken individualisert stemme eller intern fokalisering anvendes. Ved at det *ikke er* personstemmen som bærer fram hovedpersonens smerteligste tap, men aural

fortellerstemme i knapt referats form, oppstår en spesiell effekt. Der man ut fra hendelsens innholdsmessige karakter hadde forventet Margretes egen følelsesladede beretning, finner man i stedet en fortellemåte blottet for subjektiverende trekk. Setningen "Hun fik krampegraat og fødte for tidlig" (s. 20) rommer fortvilelse, sorg og engstelse for barnet. Det å føde et prematurt barn på denne tiden var en alvorlig sak. En høydrantisk hendelse avspises med en kort setning. Det tilbaketrengte preget gjør at sekvensen blir ladet. Den samme fortellemåten blir brukt ved Paulinas død i *Krabvaag* og spebarnets død i *Stængt*. Situasjoner der kvinner opplever død eller smertelige tap av partner eller av spebarn, blir i Normanns fortellinger nøytralisert, sammentrengt og nedtont. Av den grunn tilføres narrativet spenning på dette tematiske punktet.

### 7.10.3 Kjærlighet

I tillegg til kjærighetshistorien mellom Margrete og Telman, som er den dominerende strengen innenfor romanens kjærighetsproblematikk, er det en annen kjærighetshistorie som ofres en del oppmerksomhet. Det er kjærigheten mellom Margrete og Søfren. Deres kjærighetshistorie setter et gammelt og hevdvunnet kjærighetssyn i relieff mot et mer komplisert og intellektualisert romantisk kjærighetssyn. Både synet på kvinnen og synet på barn født i eller utenfor ekteskap berøres ved denne kontasteringen.

Kjærigheten mellom Margrete og Søfren framstilles som sterk og positiv, også på det erotiske området. Margretes minner om Søfren blir vekket til live da hun legger spebarnet til brystet: "Mens hun gik med ham, hadde hun tænkt sig det som det deiligste i verden at ha ham ved brystet, og nævnt det for Søfren. Men da hadde han villet leke liten. Hun sukket ved mindet. Hadde Søfren levd, skulde dagene sikkert blit lettere end de nu var." (S. 184.) Margrete og Søfren har selv valgt hverandre, og gammelmoderen uttrykker klart at det ifølge gammel skikk er uproblematisk at de får et barn sammen før de gifter seg. Gammelmoderen blir vred da Margrete gjengir hva Telman har sagt, at loven forbyr ham å ekte en med lausingsunge:

"Forlate min blodige synd, kor du snakka! Du forklarte ham daa vel endelig at baane har du hatt med han salig avdøde Søfren, *fæstemanden* din, og ikkje med *en strik*? (...) Æg kan fortelle han Jochum Telman det, at saa langt tilbake i tiden som æg kan mindes – og nu blir æg femogfirsinstjuge aar til Vorfrumess – saa ha det blit regna for ægtefødt som var avla med *fæstemanden*, enten det var ét baan eller flere." (S. 120, mine uthevinger.)

I gammelmoderens kodeks ligger det en moralsk forpliktelse i det løftet man gir når man fester seg bort til en mann, og denne forpliktelsen er like sterk om kirken har velsignet forbindelsen eller ikke. Det er betydningsforskjell på festemann og "strik". Mens "fæstemand" er et respektfylt ord, er "strik" i Bø-dialekten en litt nedsettende betegnelse.<sup>52</sup> Margrete bruker også "fæstemand" i en replikk til Telman: "Jeg har avlet ham i tugt og ære med fæstemanden min, og det er ingen horunge, saa meget du vet det" (s. 112). Gammelmoderen og Margrete står for den sedvanlige oppfatning i bygda av hva som er sømmelige rammer omkring det å få barn - en kontrær oppfatning til prestens syn. Gjentakelse innenfor ordkretsen hor/skjøge/lausingsunge bidrar til at ulike syn på seksualmoral blir aksentuert. Ordspillet kommer til syne blant annet i en meningsutveksling mellom Margrete og Telman, der han forsøker å legge armen rundt henne: "Rør mig ikke. Er jeg en skjøge for dig, saa er jeg det, men i mine egne øine holder jeg mig like god som du." (S. 113.) På dette ene punktet gjør Margrete opprør mot normer som hun finner uforståelige og krever å bli behandlet med respekt. Hun trer fram som en stolt kvinne som opponerer mot Telman, mens hun i andre situasjoner ser på seg selv som Telman underlegen. På den måten uttrykker hun at kystbygdas syn på kvinners moral slett ikke stemmer overens med det lærde synet som presten representerer.

Lorenz setter kvinnenens syn opp mot borgerskapets idealer: "Regine Normanns nordlandskvinder er fri for den borgerlige pigeopdragelses pynteligheder." (Lorenz 1996:211.) I Normanns fiksjonsunivers erstattes det borgerlige kvinneideal av et mer jordnært idealbilde. De to tematisk bærende kvinneskikkelsene i *Dengang* -, gammelmoderen og Margrete, forholder seg fornuftig ved store omveltninger, Margretes umiddelbare reaksjon på Søfrens dødsfall til tross. I et samfunn med hyppige dødsfall på havet fordres en praktisk innstilling til kriser i livsløpet. Man kan ikke ta et livslangt ekteskap for gitt. Da Søfren omkommer, er det et pragmatisk syn på Margretes videre livsløp som blir det rådende. Det er naturlig at hun skal ha en ny mann, og det er naturlig at Margrete bringer med seg barnet inn i et nytt forhold. Margrete selv uttrykker dette med styrke: "Ingen lov og anordning skulde faa stemplet ham som lausingsunge, og med ham paa armen skulde hun trø over dørstokken til Jochum Telman, ellers skedde det aldrig. Det hadde hun svoret en dyr hellig ed

<sup>52</sup> For eksempel sammensetningen "rampstrik" betegner en røverunge, og for jenter bruker tilsvarende "førkje", for eksempel rampførkje om ei som finner på mye ugagn. I andre deler av landet er

paa, og den agtet hun holde, alle dumme lovstængsler og prestepaaht tiltrods.” (S. 116.) Margrete viser faktisk mer temperament når det gjelder å forsvare barnets rettigheter enn når det gjelder å sette fram krav på egne vegne.

Der romanens kvinner er toneangivende for formulering av det gamle bygdesamfunnets syn på kjærlighet, er det en mann som får æren av å fremme et nymotens romantisert kjærlighetssyn, nemlig Jochun Telman. Kjærlighetshistorien mellom Margrete og Jochum Telman utvikler seg i flere faser. Mange hindringer står i veien. Gjennom lange og utbroderte indre enetaler formulerer Telman sitt dilemma. Leseren får kjennskap til Telmans tanker om karriere og livsdrøm, hans syn på en manns ideelle plikter overfor samfunnet og seg selv, hans syn på kvinnen og på kjærlighetslykken. Fri indirekte diskurs muliggjør framstilling av en idemessig horisont i romanen, ikke bare en miljømessig og historisk. Ved å legge formuleringer om kjærligheten så nær personstemmen som mulig, bidrar diskursformen til å skape intensitet og til å lage en troverdig kontekst. Fortellerstemmen kunne ha formidlet tilsvarende informasjon, men da i en mindre innlevet stil. Siden dette er en historisk roman, er det forventet at kjærlighetssynet som formuleres, skal korrespondere med den historiske epoken som skildres. Min forståelse er imidlertid at det kjærlighetssynet som formuleres i teksten, er nyere enn den historiske epoken romanen er lagt til. Det er et triviallitterært romantisk konsept som brukes i historien om Telman og Margrete.

Telmans første møte med Margrete er motivert i fortellingen gjennom pyntingen av både rommet og Margrete: ”Fjelget og pyntet i hvit dreiels nattrøie og kappe med kniplingsbrus laa Margrete i sengen paa kammerset og ventet paa at faren skulde komme med presten” (s. 41). Moren henter et fint hollandsk sengeteppe av gul silke. Margrete protesterer på at moren skal spandere det fine teppet: ”Du skulde faat det paa *brursengen* din, om gud hadde villet’, sa moren og strøk ømt over datterens foldede hender” (s. 42, min utheving). Brudemetaforikken videreføres av Margrete, men da knyttet til foreningen med Søfren etter døden. Hun ønsker at Gud må stemme hennes sinn til anger ”saa hun ikke aat og drak sig selv til doms og for evig blev skilt fra han Søfren” (s. 42.) Møtet mellom Margrete og Telman er fortelleknisk forberedt ved at vi deler hennes sansninger da Telman nærmer seg: ”Træt døste hun av, men vaaknet ved klangen av stemmer paa stuen” (s. 43). Det oppstår en stigning i narrativ

---

betydningen noe annerledes, eksempelvis brukes ”strik” i Nordfjord som det generelle ordet for guttunge, ingen negativ valør. På islandsk brukes ”strákur” om guttunge generelt.



spenning ved at Telman gradvis kommer nærmere: først høres han fra siderommet, så står han ved sengen og til slutt innlemmes han i Margretes hemmelige tanker. Fortelleteknisk er denne intensivering knyttet til intern fokalisering og psykonarrasjon. Margrete og Telman får kontakt gjennom blikket: ”*Barmhjertig fanget presten hennes rædde, flakkende blik, og før hun riktig vandt sansen sig, sat han med hendes hete haand i sin friske, kjølige og talte mildt og godt for hende om adskillelsens smerte og om himmerikets glæde og fred*” (s. 43, mine uthevninger.) Psykonarrasjon benyttes her i forbindelse med kvaliteter tillagt både Margrete og presten. Ved at vi får tilgang til begge hovedpersonenes psyke, legges til rette for inntrengende personschildring. Den engstelige Margrete blir trygg på mannen som står ved sengen i samarie, ”slik maatte vist Jesus selv ha set ut, da han vandret her nede paa jorden” (s. 44). Margretes lengsel etter trygghet samsvarer med Telmans tanker om omsorg og beskyttelse, vesentlige momenter i det kvinnesynet Telman legger for en dag. Introverte narrasjonsgrep blir avgjørende for deres respektive framtoning utover i fortellingen, og for formidlingen av deres kjærlighetshistorie.

Telmans romantiske diskurs er gjennomsyret av assosiasjoner til det rene ved den alltid ventende kvinnen. I tillegg understrekes det tragiske, hvor håpløst det er å oppnå kjærlighetslykke. Her kommer Telmans hang til selvmedlidenhet og selvbebreidelse beleilig forsterkende inn. Det hyppig brukte ordet ”dyrebar” bygger opp om anskuelsen at kvinnen er enestående. Telman motsier Margrete da hun uttaler at hun bare er en simpel pike: ”Nei, nei, min *dyrebare* pike, det er ikke fordi du er av for ringe en stand. Du er hundre, tusen ganger finere og ædlere end alle andre kvinder jeg vet om - - Men det er loven som forbyr mig at egte dig, min *dyre*, hellige skat.” (S. 111, mine uthevninger). Bruken av ”dyrebar” og ”dyr” understreker hvor mye som står på spill for Telman spesielt, men bekrefter også det generelle romantiske synet på kvinnen som opphøyet og mannen som beskyttende patriark. Dessuten hviler ansvaret tyngst på mannen for at kjærligheten er bekjent og at kvinnen har begynt å elske. Her er et av Telmans typiske tankestreif:

Hans arme, arme Margrete, hans *dyrebare, deilige pike*, for en sorg han nu paany bragte over hende. – Han skulde ikke ha tilstaat hende sin kjærlighet, aatte ikke ret til det, saa hadde hun nu sluppet *graate for den lykke, de ikke kunde naa*.

*Et barn var hun av sind og tanker*, snar til latter og villig til graat, og gud var hende en gud nær hos, og ikke en gud langt borte, saa kanskje vandt hun over det uten varig mén. (S. 148-149, mine uthevninger.)

Telmans sinnstilstand underbygges av en mørk bakgrunnsstemning, der han går rundt i stuene på prestegården med ansigtet "pint og visnet av søvnløs kval" (s.65): "Det var senhøstes og nat. Fra en glætte mellem jagende uveirsskyer glimet maanen over de vastrukne, nakne marker, og stormen ulte og jamret rundt naaverne og skraklet med dører og vinduer." (S. 65.) Den malende skildringen, som introduserer en lang tankemonolog, antyder tapet av hjertefred som ledsager kjærlighetens kvide.

Problemet for Telman og Margrete er hans presteløfte. De hindringene som gjør det vanskelig for Telman og Margrete å få hverandre, er så spesielle og så sterkt betinget av en forgangen epoke, at det er nødvendig for leseren å få belyst både faktiske og følelsmessige sider ved problemet. Derfor er Telmans lange utredninger nødvendig for at problematikken skal komme fram i sin bredde. Hans sterke følelser for Margrete og hans heroiske kamp for å glemme henne blir bevegende framstilt. Han søker råd hos sognepresten i Hadsel og får dårlig fortrøstning: "Lik et gjenfærd fra graven tren han ind paa stuen og hen til Margrete, som sat der og ventet paa ham, og tok hende i sine arme. 'Mellem os maa det være forbi, min dyrebare pike,' sa han, 'loven kjenner ingen naade.'" (S.173.) Tidskoloritten kommer fram gjennom Telmans dannede tale, som forsterker bildet av en lærd person dratt mellom embetsplikt, yrkesmessige framtidsvisjoner og flammende kjærlighet.

Telmans lange funderinger i fri indirekte diskurs fører til nedsatt hastighet i fortellingen. Møller Kristensen skriver om indre monolog-beretnings tempo i kapitlet "Lyrisme og subjektivism":

Ofte får formen karakter af tankens væven og søgen og famlen sig frem, eller eventuelt af den grundige tankes kredsen omkring et bestemt fænomen. Det sproglige udtryk for denne dvælen er *gentagelsen*, en tilbagevenden af en tanke, en sætning, et nøgleord for den pågældende sindstilstand eller stemning, eller en variert gentagelse af et og samme motiv til opnåelse af en suggestiv massevirkning. Altså et udtryk, der ligger lyriken nær. (Møller Kristensen 1968:54, forfatterens utheving.)

Senking av tekstens hastighet og bruk av gjentakelse kobles av Møller Kristensen til et lyrisk uttrykk. Det er snakk om narrasjonsgrep som motvirker en hurtig fremadskridende episk beretning. Dette passer godt på de sekvensene i *Dengang* - der det ikke skjer noe nytt på handlingsplanet, men der mye av romanens dramatiske nerve likevel ligger. Det er å bemerke at Møller Kristensen bruker begrepet "dvælen"

om tankegjengivelse, noe som foregriper Mieke Bals bruk av termen flere tiår senere.<sup>53</sup>

Fri indirekte diskurs er et velegnet fortellegrep for å ivareta Telmans skikkelsens formulering av kjærlighetsproblematikken, der fortelleren ubetinget går god for Telmans romantiserte kjærlighetssyn. Dette diskursive planet som løftes fram i teksten, gir oss eksklusiv tilgang til Telmans bevissthet og dermed innblikk i hans konfliktsituasjon. Ikke minst bidrar hans betraktninger om en manns yrkesvisjoner kontra hans kjærlighetsvalg til at han framstår som en sympatisk og reflektert person. Margrete kommer fram med sine tanker i mer beskjeden grad. Likevel er fri indirekte tanke det best egnede fortellegrepet for å framstille de elskendes syn på hverandre og den våde de må gjennomgå hver på sin kant før de endelig får hverandre. Fortellegrepet gir oss viten om personenes indre, og personenes ståsted blir tydeliggjort. Men disse tankene får de nesten aldri formulert til hverandre. Tankegodset konstituerer i romanens diskurs et mentalitetshistorisk ideplan der aural forteller og personer går sammen om å tilkjenne det kjærlighetssynet som får størst gjennomslagskraft i romanen. Ricoeur uttrykker dette aspektet ved narrasjonsgrepet presist i sin metaforiske definisjon av fri indirekte diskurs:

At any rate, this marvellous combination of psycho-narration and narrated monologue constitutes the most complete integration within the narrative fabric of others' thoughts and words. The narrator's discourse takes in hand the character's discourse by lending this discourse its voice, while it conforms to the tone of what the character said or is saying. The "miracle" of the well-known *erlebte Rede* thus adds the crowning touch to the "magic" of internal transparency. (Ricoeur 1985:90-91.)<sup>54</sup>

Nettopp ved at fortellerdiskursen tar persondiskursen "i hånden" i passasjer i fri indirekte tanke og "låner" bort sin stemme hva det innholdsmessige på ideplanet angår, får fortellingen en uovertruffen mulighet til å la hovedpersonene spille på lag med aural forteller og formidle det kjærlighetssynet som avslutningsvis går av med seieren.

Mens fri indirekte stil viser ulike måter å tenke og reflektere på, viser intern fokalisering ulike måter å ta imot sanseinntrykk på. Fri indirekte stil blir et hjelpemiddel til å forstå personene, intern fokalisering til å medoppleve deres inntrykk. Dette kommer tydelig fram gjennom Telmans selektive måte å sanse skikkelsen Margrete på, der utbygging av enkeltdetaljer er karakteristisk for en

<sup>53</sup> Se avhandlingen teorikapittel 2.3.2, der Bals bruk av termen *dveling* drøftes.

poetisk og sterkt subjektiv beskrivelse. Vi ser bruk av den impresjonistiske teknikken ”der blot ved en antydning, en detaille i scenebildet, ønsker at udløse hele stemningen” (Møller Kristensen 1968:36). Den detaljen ved Margrete som Telman fester seg ved fra første stund, er hennes hals. Under deres første møte blir halsgropen knyttet til Margretes puls, det livgivende blodet, samtidig som hennes hvite hud beskrives. Slik blir det inntrykket Telman får ved deres første møte mulig å videreføre i kvaliteter han senere tillegger Margrete; liv, renhet og fryktsomhet, det siste ytterligere understreket av fuglemetaforikk:

Han hørte paa hende, med hendes hete haand i sin. De to øverste knapper i nattøien var aapne, han saa pulsen dunke [i] halsgropen og aarenes blaa gren gjennom den klare, hvite hud. Hvor hun var lys og uskyldig i sin angst, og hvor hun mindet ham om en skræmt fugl, han engang hadde fanget – (S. 44.)

Senere blir halsen, dens hvite farge og vakre linjer, koblet til Telmans erotiske blikk på Margrete. Slik ser han henne i stuen på prestegården like etter at hun er kommet dit: ”Hun var barhodet, hadde lavhalset, sort kjole og nøstet hvitt garn” (s. 99). Halsen er blikkfanget, med det udekte håret og den sorte kjolen som forsterkende erotisk ramme. Det uskyldsrene hvite er med på bildet, men som et perifert element. Telmans blikk på Margrete er farget av de mange ukene han har lengtet etter henne, der den erotiske tiltrekningen har dominert hans lengsel. I det kvinnesynet Telman formulerer, er halsen ”the crucial point”, der litt av kvinnekroppen synes, mens resten er tildekket. Altså et punkt som lokker mannen, men som det er lov å se på. Hvitt og rødt som uttrykk for uskyld kontra erotikk ser vi anvendt i scenen der Margrete spinner hvit ull mens hun ser på jomfruen som strikker på et rødt skjerf til presten, ”blikket hang som forhekset ved skjerfet, for penere rødt hadde hun aldrig set –” (s. 74-75). Her spiller også eventyrets ”hvit som snø og rød som blod” med i assosiasjonskjeden og vever seg inn i romanens sinnrike spill på tradisjonsstoff.

Da Margrete kommer til Maarsund for å hjelpe sin gudmor, jomfru Stoltz, med julebaksten, blir den første natten spesiell. Margrete ligger våken, og ”Jochum Telman saa hun livaktig for sig enten øinene var aapne eller igjen, og kysset hans kjendte hun og krislingen av det nydelige, silkebløte skjegget hans” (s. 108). Margretes lidenskap kommer fram i beskjednen grad, ofte koblet til et taust ønske om at mannen skal kunne merke hennes attrå. Halsen representerer en grense for fysiske tilnærmelser. Går man over den grensen, utløser man sterke emosjoner:

---

<sup>54</sup> Ricoeur: *Time and Narrative*, volume 2, orig. publ. 1984.

Långe sat de slik. Saa la han hende bakover paa armen sin, aapnet kjolen i halsen og suget graadige kys i halsgropen hendes.

'Margrete, Margrete, jeg kunde forgripe mig paa dig, du deiligste paa jorden - - Men jeg maa ikke - - Nei jeg maa ikke. Og aldrig, aldrig kan du bli min,' næsten hulket han.

Hun grep fastere om ham. *Hvorfor tok han hende ikke, han maatte jo kjende at hun vilde.* (S.110, min utheving.)

Små glimt inn i Margretes tanker tiltrekker seg oppmerksomhet på grunn av at Telman generelt er langt mer åpenhjertig og formuleringsvillig enn henne. Det lille innsmettet i fri indirekte tanke lagt til Margrete ovenfor, er viktig fordi det er et av de få stedene i romanen hun kommer fram med sine erotiske følelser. Men det er viktig å ha i mente at hun ikke formulerer seg slik at Telman kan høre henne. Dermed blir Margretets lille hjertesukk en hemmelighet mellom henne og leseren, og ikke en opplysning som blir Telman til del. Bals påpeking at det er av stor betydning hvem i fiksjonsuniverset som uttrykker følelser, får aktualitet her ved at Margretes hemmelige melding til leseren faktisk understreker tilpasning til et kvinnebilde der erotiske ønsker ikke skal uttrykkes verbalt.<sup>55</sup> Margrete tenker ut fra forestillingen om at kroppslige signaler kan uttrykke det som ikke tillates sagt om sanselig attrå. Dermed blir hennes tanker av betydning for romanens framstilling av kvinnementalitet.

Telman formulerer seg tydelig som sansende erotisk person, Margrete ikke. Verbet "saa" brukes for å uttrykke at den romantiserte kvinne er umælende og passiv, med likevel i stand til å gi sitt samtykke gjennom blikket.<sup>56</sup> Slik framstilles scenen da Telman første gang erklærer seg og kysser Margrete:

Lysningen fra ovnen laa over hendes skinnende fletter og den hvite, slanke hals, og ikke sig selv mægtig fattet han med begge hænder om hendes hode og snudde ansigtet op mot sig.

'Margrete, du søte deilige Margrete, se paa mig! Jeg har længtet efter dig hver stund og time i døgnet siden jeg sidst saa dig. – Bryr du dig om at høre det?'

*Hun bare saa paa ham til svar, og han kysset hende.* (S.100-101, min utheving.)

Er Margrete stille, så er Telman tilsvarende talefær: "Jochum Telman reiste sig og stod og saa paa hende. Hun var bitter og vred, *kunde han se*; det skar ham i hjertet at han

<sup>55</sup> Jfr. Bal 1997:43 ff.

<sup>56</sup> Møller Kristensen påpeker at for impresjonistene er passivitet "i de dikteriske figurene", i framstillingen av figurenes psykologi, et kjennetegn (Møller Kristensen 1968:22).

hadde krenket hende, og nu maatte han *tale* ut.” (S. 112.) Hun ser og han taler. Han ser og må tolke henne ut fra det han ser.

Telmans følelser for Margrete er blandet. Som prest skal han rettledde henne på en faderlig måte. Som mann tiltrekkes han av henne som kvinne. Dermed havner han i skjæringspunktet mellom kirkens krav til ham som embetsperson og kjødets erotiske draging. Dette er kjernepunktet i den vanskelig håndterlige kjærligheten som tematiseres i *Dengang* -.

#### 7.10.4 Angst

Beretningen om gjeterguttene Eiler Hundevart er et sidespor på to kapitler i romanen, men et meget viktig sidespor, ettersom Eiler blir fortellingens katalysator for det sterkeste opptrinnet i hele romanen. Den fløytespillende Eiler vi først møter i skogen, skal komme til å høre noe helt annet enn fløytetoner. Kontrasten mellom pastoral idyll og ram realisme gjør Eiler-sporet intenst. Episoden der Eiler ser morderen, tematiserer angst og gru, fomedrelse og håpløshet, og er fortellingens sterkeste argument for at forordet faller i grus. Den lille gjeterguttene Eiler, barnestemmen med voksen aksent, målbærer en eksistensiell opplevelse.<sup>57</sup>

Vårt første bekjentskap med Eiler viser et barn med blikket vendt utover, mot det uendelige: ”Men gutten ænste hverken kidene eller de smaa lam. Længselsfuldt stirret han dit, den fjerne blaa fjeldkrins aapnet sig i bred port. Bakenfor, der hav og himmel gik i et, var det faren forliste jægten og blev borte.” (S. 46-47.) Ordene viser en gutt med det eventyrlige i sinnet. Portrettet av Eiler røper en forteller som ser de muligheter barnet har gjennom dets særegne utløp for fantasien. Eilers evne til å bygge seg opp ved fabulering og tankelek vektlegges. Vi har for oss en sjarmerende liten gutt med en stor framtidsdrøm:

Gutten smilte og satte sig og tok frem *fløiten* av *næverskrukken*. Og atter laat *tonen* spinkel og *fin*, og *messingbjelden* *singlet* omkap med den. - -

Gaarden skulde han kjøpe igjen, og en stor hvitmalt stue, like *fin* som den gamle futegaarden paa Vinje, vilde han bygge sig. Og jægten laa paa vaagen søkkladd med varer, og to engelskmænder hadde han seilet ifra. Alle folk saa gik de og snakket om det. 'Har dokker hørt ka han skipper Eiler Hundevart ha gjort?' sa de - - - (S. 53, mine uthevinger.)

Det antydningvis er nok til å skape et bestemt bilde. Likevel kommer settingen godt fram, det skoglige, fløytetonen og den lille detaljen med messingbjellen – et idyllisk

<sup>57</sup> Eiler blir hovedperson i Normanns neste roman *Eiler Hundevart* (1913).

maleri.<sup>58</sup> Den narrative bevegelsen ytre-indre er virksom i konstitueringen av skikkelsen. Fortelleren manøvrerer hurtig inn mot guttens egen stemme og fokuserer på subjektiverende trekk. Etter fortellerens raskt skisserende streker er vi med ett slag inne i Eilers tanker: gutten som ser seg selv som framtidig skipper og rikmann, en mann som inngyder respekt. Eiler vil bli en vidgjeten kar med store bragder knyttet til navnet sitt. Og bakom ligger savnet av faren, bildet av en stor jekteskipper som Eiler på grunn av kystlivets harde realiteter kun har mulighet til å holde i live i drømmen. Tankeflukten blir et plaster på såret for de prøvelser han har gjennomgått, en trøst i sorgen over faren. Kårene for Eiler er slett ikke lukrative. En liten gjeter med en saueflokk er ikke rik. Hans tanker om framtidig storkarsstatus blir en påminning om at veien er kort mellom rikdom og fattigdom i kystbygda. Selv om Eiler ikke tilhører fattigungene, er hans store fall fra jekteskippersønn til gjetergutt symptomatisk for det motsetningsfylte miljøet som skisseres i *Dengang* -. Tematisk har hans inntreden i romanuniverset relevans både for det han som karakter bringer inn i fortellingen og for bakgrunnsteppet, som maler sosiale motsetninger. Ikke minst representerer de omstreifende fattigungene den grimme polen, som utfordrer Eilers tilværelse:

Det var ellers *stridt nok for en stakkar* at berge livet i sig og sine, om ikke den ulykken laes til det øvrige. Sotten herjet, engelskmanden laa sørpaa og lurte, og krig og rygter om krig fylde luften. Og *det værste var*, at den andre bygdefarsjægten endda ikke var kommet. Der trasket alt flokker av *fattigunger* efter landeveiene og bad om mat. Ingensteds kom de fra, ingensteds hørte de hjemme, *sky som skræmte dyr* og *graadige som aamer paa nybrodden aaker* om vaaren. (S. 58, mine uthevinger.)

Det er en rørende veslevoksen klang i denne tilstandsrapporten. Fattigunger er enkle å ha med å gjøre så lenge det er kjentfolk og de enkeltvis kommer og slår av en prat. Mer skremmende blir det da fattigungene dukker opp i skogen: "Som faldt ut av skodden stod de der, en hel rad av filletuller, uttærte og graableke, med øine som brandt og tagg og var sløve samtidig" (s. 59). Eiler prøver å springe fra den, men de "fulgte som hunder paa frisk spor" (s. 60). Det ender med at Eiler overvinner redselen. Ungene får varme seg ved bålet hans, og han gir dem hele nisten: "De hekste efter maten, smattet og slukte, og den første var færdig med sit, før han rak gi den siste" (s. 61). Eiler må vise dem at han er fri for mat, før de slår seg til ro foran varmen og den eldste forteller historien om Tigger-Ola. Så sovner de. Etterpå får vi vite litt om hvordan Eiler har opplevd dette. Han "vandt sig ikke til at spørre mer.

<sup>58</sup> Møller Kristensen sier at inntrykkene hos impresjonistene "gjengives mere løst, blot sammenstillet,

Sturen sat han og nørte baalet og lydte paa aandedrættene til filletullene. De sov vist hver eneste én efter pusten at dømme." (S. 63.) Fortellemåten her går via ytre beskrivelse av situasjonen og av Eiler før det åpnes for tilgang til hans reaksjoner gjennom hørsel og tanke. En gradvis innsnevring av perspektivet leder til subjektivert persontegning. Personstemmen får slippe til mer og mer, og det fører til at vi føler med den lille gjeterguten og hans opplevelse av hvor "fortærende ødslig det blev" (s. 63). Den fortellemessige overgangen fra ytre til indre understreker romanens individualiserende preg og bereder grunnen for tematisk tolkning.

### 7.11 Tematikk

Undersøkelsen av stemme og fokaliserings i *Dengang* - viser at aural fortellerstemme svekkes og personstemme styrkes sammenlignet med *Krabvaag*. De individualiserende trekkene er tydeligere enn i *Krabvaag*. Når man utforsker fortellerinstansen og dens delegerende myndighet, registrerer man en tiltakende vektlegging av det individuelle i hele den romanproduserende delen av Normanns forfatterskap, det vil si 1905-1921.<sup>59</sup> I *Dengang* - ser man en videreføring av naturalistisk-impresjonistisk prosa fra rundt 1900 i en mer individualistisk retning. Disse stiltrekkene gjør at forordet mister noe av sin betydning. Romanens skildringer av det stygge, grelle, uskjønne og gruvekkende er framført med en slik styrke at passasjene blir en motvekt i fortellingsuniverset til det harmoniske "dengang". Det som oppnås ved maktforskyvning i narrative grep fra dominant aural fortellerstemme til de individualiserende grepene fri indirekte diskurs og intern fokaliserings, er at allmenn tematikk som tap, angst og kjærlighet styrkes i romanen og kulturhistorisk dimensjon reduseres.

På samme måten som Normanns tre første bøker har *Dengang* - mange "sidespor" i form av ekstra beretninger som er lagt inn i hovedhandlingen. Stoffet er en integrert del av romanpersonenes liv og levnet, det er ikke løftet ut fra hovedhandlingen til et metadiegetisk nivå. Eksempelvis inneholder sagnene virkningsfulle elementer som driver handlingen framover. Dette gjelder både samisk trolldomskunst og gamlemoderens ferdigheter i å øve mot-trolldom. Den måten virksom trolldom er benyttet på i romanen, bidrar til å dramatisere og forsterke en tematisk akse om kjærlighet, lengsel, savn og tap - hele det allmenngyldige spekteret

---

ofte kun i antydninger, overfladen av tingene" (1968:21).

<sup>59</sup> Den siste romanen Normann gir ut, er *Havørnens nabo* (1921), etterpå kun fortellinger.



av menneskelige emosjoner som kystfolket i Bø ikke er unntatt fra. I spillet mellom ulike tekstplan og tekstbrokker åpenbarer det seg et romanunivers der personer arbeider, hviler, elsker, håper og lengter. Relasjoner mellom mennesker løftes fram både gjennom kjærlighetshistorien som står i fokus og gjennom et fargerikt bakgrunnsteppes av bygdeliv. Slik blir den lille kystbygda sett i et stort perspektiv.

Tradisjonselementene aksentuerer det feltet i tilværelsen vi frykter, men slett ikke mestrer eller forstår. Det som står på spill, er relasjoner der mange personer er involvert, relasjoner styrt av hevn, utnyttning og makt. Tradisjonsstoffet får tematisk betydning ved at det bryner seg mot andre tekstelementer. Jeg leser romanen som en beretning om menneskers strev og gleder i skjønn forening, der fortellingen om de to elskende i front forløser en forståelse av at bygdemenneskers liv tidfestet til "dengang" ikke er helt løsrevet fra vårt eget liv tidfestet til "nå". Paradoksalt nok blir folketradisjon fra en tid da virkelighetsforståelsen var langt fra "moderne" en effektiv brobygger mellom det fortidige og det nåtidige. Dette stoffet, slik det blir brukt i *Dengang* -, allmenngjør og understreker menneskelig væremåte hva angår skjæringspunktet mellom det å søke å ha kontroll og det å kaste seg ukjente krefter i vold. Slik sett utfyller det fortreffelig kjærlighetstematikken i romanen. Om det er onde, demoniske krefter eller gode, kjærlige krefter som utløses, så har de det til felles at personene er kastet ut i et felt der fornuften ikke lenger strekker til. Hvordan man skal takle dette, og hvem man skal gå i ledtog med, varierer. Likedan hva slags argumentasjon som legges til grunn for det ene eller det andre valget. Det universet vi, gjennom fortelleteknikk og tematikk, møter i *Dengang* -, sirkler inn en allmenn menneskelig arena. Romanen gir innsikt i hvordan mennesker har levd til alle tider.

Romanens tittel viser til forgangen tid. Forordet, som har full forfatterunderskrift, understreker de positive verdier som er å finne i det gamle Nordland, og må oppfattes som et utsagn om romanprosjektets intensjon. Forordets status forblir noe uavklart, ettersom fiksjonen slett ikke entydig idylliserer gamle dager. Vi finner passasjer som klart ironiserer mot oppfatningen at det gamle er best, og dermed blir forordet tvetydig.

Kontrasten mellom "dengang" og "nu" berøres gjentatte ganger, blant annet i avsnittet om bygdefarsjekten som har ankret opp på Bøvågen, akkurat som i gamle dager. Her byr anledningen seg til en mannjevning mellom gammelt og nytt. Telman besøker bygdefarsjekten og samtaler med skipperen, og det er Telmans stemme som formidler samtalen i fortellingen. I gamle dager sendte "alle bosittende mænd og

inderster og løskarer med" (s. 56) lotten sin til Bergen og lot skipperen handle inn det nødvendige, mens "nu" satt en gjestgiver i hver vik og tok imot all havets velsignelse, som "svandt i skuddersmudder for en slikk og ingenting" (s. 56). Kontrasten mellom gamle dagers dyder og nymotens unoter risses videre slik opp:

Kristsømmelige og ærbare, som det anstod sig skikkelig folk, hadde kvinderne dengang nøiet sig med hjemmevirkede klær baade til inder og ytter. Men fra dét, stasen paa kramboderne skar dem i øinene, var de blit besat efter at klæ sig i kjøptøi og pynte sig med silke og krus og kniplinger og alt slags unyttig kram. Som om karfolket ikke hadde utgifter nok desforuten til tobak og brændevin, det nu var blit slik *herlig* anledning at bekomme og nyte paa stedet og i godt lag. (S. 56, min utheving.)

I tillegg er krumtappen i det gamle bygdesamfunnet, fellesskapet, gått tapt: "Og med hensyn til bygdefaret, saa var det blit bortforpagtet og var ikke mere fælleseie, som før i tiden" (s. 56-57). Skepsisen til nyere tider er her knyttet til omlegging av økonomien og forskyvning av fiskernes avhengighet. Det dreier seg også om synet på materielle verdier kontra samhold og fellesskapsfølelse. Kjøpeklær og brennevin settes opp som uønsket. Det lille ordet "herlig" er klart ironiserende. Men til tross for disse positive formuleringene om gamle dager, skal vi se at det er elementer i romanen som peker i en annen retning.

Dengang -og-nå-aksen, behørig varslet i tittel og forord, konstituerer en fasettert bakgrunn for en romantisk kjærlighetshistorie med lykkelig utgang. Men det er anakronistisk. Den sterke vekten på subjektiv kjærlighet, store følelser for den eneste rette partner, er å finne senere enn begynnelsen av 1800-tallet, som er Winsnes' og Amdams plassering av romanens historiske stoff. Slik får valget av en historisk roman for å formidle romantisk kjærlighet en dobbelt bunn. På den ene siden kan avstand til vår egen tid betinge en lykkelig slutt. På den andre siden blir et epokebetinget kjærlighetssyn plassert i "feil" mentalitetshistorisk periode. Dette fører til en tvetydighet i fiksjonen hva angår kjærlighetens muligheter. På andre områder er det lettere å spore entydige positive signaler til gamle dager. Dyder som kollektiv lojalitet og samhold muliggjør kjærlighetens seier. Hele bygda er for at kjærlighetens røst skal adlydes. Slik er bygdefolkets reaksjon etter at gammelklokkeren har foreslått å skrive til biskopen om at Telman må få lov til å gifte seg med Margrete:

Der blev stilt kring bordet som i en kirke, og den ene ventet den anden skulde svare, men indi sig var de alle villig.

Først da kjøgemesteren høitidelig forkyndte, at det var en begjæring det anstod sig ethvert rettænkende menneske at være med paa, løsnet tungebaandet – Kvindfolket graat av rørelse og karene blev kaute og kry (...)

Nogen prat om saken vilde de ikke ha, før utfaldet var kjendt; og gjensidig lovde de hinanden at holde det hele hemmelig for Jochum Telman; de visste alle at han like saa gjerne vilde ha Margrete som at leve, saa de trængte jo ikke raadspørre ham. (S. 244-245.)

Romanens forfekter et romantisk kjærlighetssyn, som historisk er senere i tid. Dette blir understreket også av de innlagte visene, som innholdsmessig er beslektet med folkevisen om Bendik og Årolilja. I dette livet er det ikke mulig for de elskende å få hverandre, men etter døden vil det vokse opp ranker som forenes og som symboliserer deres kjærlighet.<sup>60</sup> Telman formulerer samme oppfatningen:

Hans stilling som prest forbød ham at nærme sig hende uten som ven og sjælesørger. Hun var ingen jomfru i tugt og ære, og aldrig skulde han kunde be hende bli hans hustru, om end hans hjerte vansmegtet av kjærlighet og længsel. Han var som den tørstige hjort der segneferdig skrek efter de rindende vandstrømme, og aldrig, aldrig skulde han faa læske sin attraa og holde den elskende i favn (...) Aldrig hadde han elsket en kvinde før, aldrig hadde han attraaet hende med legeme og sjæl som nu. (S. 65-67.)

Tilsvarende gjentas av Telman før han reiser til presten i Hadsel med sin nød: "Hun var blit livet for ham, og han hadde git hende sin manddoms kjærlighet – sin sjæl hadde han git hende. Hvad hun hadde at yde ham til vederlag, brød han sig litet med at granske. Hun var til, og det var ham vederlag nok." (S. 142.) Unektelig virker det jo slik at Telman ser på seg selv som større enn henne, at han har mer å gi. Men uansett er det for ham snakk om den eneste rette kvinne. Margrete gir derimot uttrykk for også å ha vært glad i sin første festemann. Hun representerer et syn der den store kjærligheten er mulig å oppleve flere ganger i livet. Men hovedtendensen i romanen er romantisk. Et slikt konsept lar seg vanskelig innpasse i det gamle samfunnets normer, der pragmatiske omstendigheter ved giftermål og forsørgelse var tydelig inne i bildet. Preget av en moderne kjærlighetsoppfatning fører til at romanens hovedprosjekt ikke blir valorisert i henhold til de gamle normene, men derimot underlagt den nye tids oppfatning. Slik bygger ikke romanens hovedanliggende opp under "dengang" som det ideelle, og dette gir et tvetydig tolkningsgrunnlag. På samme måten som romanen, blant annet i forordet, proklamerer det utmerkede ved det gamle, viser den tematisk gjennom utviklingen av kjærlighetshistorien det utmerkede ved den nye tids oppfatninger. Slik sett kan romanens tematiske vektlegging leses

<sup>60</sup> Jfr. bl. a. Denis de Rougement: *Love in the Western World* (1974), Bredsdorff: *Tristans børn* (1982)

som enten en motvekt mot det idylliske "dengang" eller ytterligere idyllisering ved å tilbakeflytte et nyere "idyllisk" kjærlighetssyn.

Framstillingen av Eiler gjetergutt bryter romanens romantiserende passasjer. Hans pastorale idyll blir snudd på hodet og invertert til det rene helvete. På den ene siden er kapitlene om Eiler med på å bygge ut romanens realistiske verden gjennom fattigdomsskildringene. På den andre siden fungerer de som et tematisk innspill til det irrasjonelle, til den overveldende angsten. Eiler introduseres slik i en plassering av sauer og fløytespill og sommerlig harmoni på brekka ovenfor prestegården: "Rundt ham laa svarte, hvite, blaagraa og flekkete kid og lyttet til spillet, og længer nede i skôren gnog en flok lam, og *en messingbjelde singlet omkap med siljufløyten*" (s. 46, min utheving). Etter et meget positivt valorisert glimt av Eiler, der messingbjellen og fløyten kappes om å gi fra seg gode toner, blir harmonien borte. Det skjer stegvis. Først kommer Tigger-Ola og slår av en prat. Noen dager senere kommer en flokk tiggerunger fra bygda forbi og forteller at Tigger-Ola er drept av far sin. Så hører Eiler ei kjerre som kjører over brekka:

Der gik nogen dernede, men han kunde ingenting se. Jern skrapte mot sten, det skrek i hjulaksen paa en vogn, saa var det en hest som knegget, saa nogen mandsrøster, og en som jamret sig høilydt, og saa et ul av mandsgraat, haapløst, gagnløst, et vræl i dødsangst ingen og intet kunde stilne. (S. 64.)

Fra den varme, trygge, gode fasen da bålet i god gammel jegerånd "gjorde Eiler modig og trygg og mild til sinds" (s. 61), er verden snudd om til å bli fiendtlig og nifs. Nå er det ingenting ute i naturen som kan trøste Eiler, og han rømmer heim til en tryggere plass:

Eiler stod blek og skalv. Han visste ikke selv hvad det var for en stor, tung rædsel som hev sig over ham, bare at han maatte tilgaards og gjemme sig hos jomfru Stoltz. Og dermed la han avsted, bort fra krøtturte og baalet og næverskrukken og slirekniven og alle filletullene – Ned efter stien fløi han, gjennom smaaskogen og videre til prestegaarden. Efter ham stimet lam og kid, og *messingbjelden singlet kort og iltert i skodden*. (S. 64, min utheving.)

Messingbjellens toner er blitt uhyggelige. Det store og tunge som kommer over Eiler, er en følelse av eksistensiell karakter. For første gang har Eiler møtt fortvilelsen ropt ut som et ul i skogen. I motsetning til de nesten burleske innledningsavsnittene til denne episoden, er det avslutningsvis en tilbaketrengt fare som signaliseres. Den favner om mye mer enn den ene fortvilte mannen på brekka. Det er den uskyldige

guttens møte med voksenverdenens uoverkommelige problemer som skildres, hans opplevelse av krefter og emosjoner så sterke at flukt synes å være eneste utveien:

...Saa fortærende ødslig det blev. Smaakrøtturte holdt sig unda og var skvætten for herket her laa, og ikke kunde han faa sig til at spille som ellers om dagene - - - Huf, han turde ikke tænke det, men hvis han Steffen kom sig løs og rømte fra lensmanden og la paa skogen og tok til at røve og myrde, akkurat som de sa tyrken gjorde i gamle dager, saa blev det først følt at gaa alene i skogen og gjæte - - - (S. 63-64.)

Her skjer store tankeprang. Veien fra lokale vesterålsrøvere til tyrken er ikke lang i Eilers utlegning. Gjennom kontrasteringen av det fändenivoldske og det desperate, er episoden der Eiler for første gang aner tilværelsens dystre sider, en mesterlig liten studie i angst. Det pastorale er et tilbakelagt stadium. Hva skal Eiler gjøre ute i den store skogen når han møter krefter så sterke at han ikke kan roe seg ned med fløytespill?

Denne typen omsnudd harmoni er et av elementene i teksten som underminerer romantittelens og forordets positive anslag og bidrar til et inntrykk av at den gamle verden slett ikke var enkel. Barn går i filler, barn sulter, barn er redd andre barn, en far dreper sitt eget barn. Dette er tegn på at samfunnet dengang var grusomt, hjerteløst og brutalt. Fattigdommen fører til forferdelse. Morderen utstøter fortvilelsens ul. Angst fyller luften.

Nelles beretning om et mulig barnedrap er ytterligere en episode som bidrar til at "dengang" ikke blir skjønnet. Hendelsen tilsløres i fortellingen som en drøm, men dekker egentlig over den fortvilelsen en kvinne opplever som ikke ser annen utvei enn å føde i dølgsmål, og så ta livet av spebarnet sitt. Det samfunnet som driver en kvinne til slike handlinger, er et nådeløst samfunn. Det er sprengkraftig stoff som dukker opp i Nelles tanker mens hun venter på at presten skal komme:

Aa ja, folk var støtt snille mot hende, syntes Nelle, naar de bare lot være at spørre efter bankjønnet hun skulde ha født i dølgsmal og omkommet.

Visste hun om hun hadde dræpt det – Og om saa var, skilte det dem? (...)

--- Det hændte for umindelige tider, og ikke turde Nelle avlegge sin salighets ed paa at det *var* hændt. Det kunde være en livaktig drøm, dem hadde hun hat mange av. (S. 91, forfatterens utheving.)

Fri indirekte diskurs skaper et frirom i narrativet der Nelle får lov til å formulere seg uklart om barnefødselen. Nettopp ved å legge tankene til Nelle, som er syk og utmattet, og ikke til fortelleren, får den diffuse framstillingen troverdighet. Trolig er

det slik at Nelle ikke er i stand til å gripe tilbake til denne opplevelsen på en måte som etterligner "virkeligheten".

Den doble klangbunnen gjør at romanens univers ingenlunde kan sies å være bygd opp utelukkende som en hyllest til "dengang". Fattigdommen og dens følger er et moment i negativ retning. Virksom trolldomskunst huserer til de grader at både folk og fe ramler om som fluer. Telmans framstilling av sognebarna er ikke udelt positiv. Samfunnets forstokkede krav til prestens framtidige hustru er uforståelig. Riktignok er bygdefolkets aksjon for å hjelpe Telman framstilt som en solidarisk handling, jomfru Stoltz er lojal til tusen overfor sin arbeidsgiver, og familierelasjonene i Margretes heim er framstilt som solide og gjensidig støttende. Likevel er det en broket floke som kommer for en dag i dette tekstuniverset. En lykkelig slutt gjør sitt til å legge glasur over kaken, men forfatterønsket i forordet blir ikke bare stående uforløst når det gjelder romanens totaluttrykk. Det kan oppfattes som forfatterens forsøk på å "narre" leseren (og muligens seg selv med) ved å sette opp en kontrakt som ikke oppfylles. Det er en foruroligende tone i *Dengang* - som gjør romanen mer komplisert enn forfatterens uttalte anslag skulle tilsi. For bakom de idylliske bildene av ei bygd der mennesker fungerer godt i arbeidsliv og samkvem uten noen innblanding av nymotens redskaper og fartøy, pengesamfunnets kjøpepress, klesmoter og krav til regler omkring ekteskapeleg samliv, lurer det noen signaler om at det gamle bygdesamfunnet var nådeløst og menneskene uten dannelse, noe som kommer fram blant annet gjennom Telmans refleksjoner. Romanen korrigerer lengselen tilbake gjennom de antiidylliske innslagene.

*Dengang* - dreier seg tematisk om tap, savn og lengsel – og om oppfyllelse av det samme. Margrete mister sin tilkommende ektemann. Hun lever i lange perioder med et sterkt savn fordi hun ikke har mulighet til å være nok sammen med sin lille sønn. Hun lengter seg nesten fordervet etter Jochum Telman – og vice versa. Gammelmoder i Maarsund opplever et stort tap da hun mister sin siste sønn på havet, en sorg hun aldri forsoner seg med. Men der hennes lengsel går mot en gjenforening med sine i det hinsidige, går Margretes lengsel mot det å erfare den jordiske kjærligheten på nytt. Romanen dreier det tematiske i positiv retning ved at Margrete får sin lengsel etter Telman tilfredsstilt. I hennes framtidige tilværelse sammen med Telman hører den lille sønnen også med. Selv om tapet av Søfren hele tiden ligger som en skygge over Margretes liv, er ikke sorgen til hinder for å oppleve kjærlighet på nytt. Familie og bygdefolk opptrer som støttespillere for Margrete og Jochum

Telman. Hovedpersonene opplever ikke bygdemiljøets nedbrytende krefter som dominerende. De oppfatter heller ikke religiøse miljøer som destruktive. For hovedpersonene finnes det en redning, det finnes hjelp, det finnes vekstmuligheter. Det er en eventyrroman der alt går godt til slutt. For bipersonene er bildet på langt nær så positivt. Fattigdom og fornedrelse spiller en stor rolle i utformingen av deres liv. Mens alt er lagt til rette for hovedpersonene når det gjelder status, økonomi og til slutt kjærlighet, er de hele tiden omgitt av personer som ikke er fullt så vel plassert på den sosiale rangstige. I disse hjemmene yrer det av fattigunger. Det er ustelt. Det er usselt. Hovedpersonene blir utsatt for store følelsesmessige påkjenninger i forbindelse med tap av nære personer, og det er lenge tvil om de får leve ut sin kjærlighet. Men det blir på sett og vis luksusproblemer all den tid romanen også tegner et bilde av en nådeløs verden uten særlig håp for en rekke andre personer. Totalt gir romanen et tvetydig inntrykk: håp for de få, håpløshet for de mange. Denne motsetningen følger romanens doble anslag; en forgrunnshandling med romantisk tilsnitt og et bakgrunnsbilde av adskillig barskere kaliber. Kontrasten blir påtrengende tydelig i episodene om Eiler og fattigungene og om Nelle legdslem på kvisten. Der fattigdommen rår, er det lite rom for føleri. Men for Margrete og Jochum Telman viser romanen gjennom sin trivialkarakter en seier for romantikken og lykken.

## Del IV EVENTYR

### Kapittel 8: *Eventyr* (1925) og *Nye eventyr* (1927)

#### 8.1 Nedskrivning

I 1925 kom *Eventyr* ut, den første av to eventyrsamlinger fra Regine Normanns hånd. Den andre kom i 1926 under tittelen *Nye eventyr*. Eventyrene skulle vise seg å bli Normanns mest levedyktige tekster. Det er disse tekstene framfor noen andre som gjør at Regine Normann er et kjært forfatternavn for voksne og for barn år 2000 så vel som på 1920-tallet. Eventyrene er tekster som blir brukt, lest for barn og framført som barneteater.

Regine Normann var et muntlig fortellertalent. Hun kunne trollbinde en forsamling – barn eller voksne - med sin fortellekunst. Hun var et eksemplar av en rase som den ene fortelleteoretiker etter den andre i etterkrigstiden har bebudet utdøende. Walter Benjamin sier i sitt essay "Der Erzähler" at det

mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können. Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. Es ist, als ein Vermögen, das uns unveräusserlich schien, das Gesicherste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.<sup>1</sup>

Ricoeur gjentar det samme, at fortelleren av den gamle skolen er i ferd med å bli borte:

"Perhaps indeed we are the witnesses – and the artisans – of a certain death, that of the art of telling stories, from which proceeds the art of narrating in all its forms (...) The paradigms that were spoken of heretofore are themselves only the sedimented deposits of a tradition."

(Ricoeur 1985:28).<sup>2</sup> Når slike røster hever seg og proklamerer Fortellerens død, blir det påtrengende å undersøke hva det er som kjennetegner en genuin forteller, fordi det kan si oss noe om hva det er som blir borte. Regine Normann er en av de sjeldne fortellere med røtter tilbake til muntlig fortelletradisjon. Hun er eksempel på en kunstner som ikke bare kan fortelle, hun står også for fortellingen som moralsk posisjon. Det å fortelle gir til kjenne en spesiell innsikt. Tobin Siebers refererer i sin bok *Morals and Stories* til et essay skrevet om en stor skandinavisk forteller:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Essayet har som undertittel: *Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. NL (1831-1895) russisk forfatter. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* II. 2, Frankfurt am Main [1977], 1989:439.

<sup>2</sup> *Time and Narrative*, vol. 2, 1984,1985.

<sup>3</sup> Essayet om Isak Dinesen er skrevet av Hannah Arendt: "Isak Dinesen 1885-1963", publisert i *Men in Dark Times*, New York 1968.



In her beautiful essay on Isak Dinesen, Hannah Arendt tries to capture what she calls Dinesen's 'philosophy of storytelling', and this philosophy weighs heavily on any thoughts we may have about dividing morals and stories. Dinesen, of course, considered herself to be a 'mere storyteller', but stories, in her view, carry the enormous burden of revealing the meaning of what otherwise, as Arendt puts it, would remain 'an unbearable sequence of sheer happenings' (104). The path between stories and life appears to cut both ways. Storytelling reveals meaning, for Dinesen, without committing the mistake of defining it, and it brings about reconciliation with things as they really are. (Siebers 1992:55.)

Slik er det også for Regine Normann og det miljøet hun kommer fra. Normann står i gjeld til en lang rekke fortellere som har levd før henne, og for dem alle har fortellingen en vesentlig plass i livet. Det er fortellingen selv som taler, med sin innsikt og sine besvergelses. Normann bevarer alltid troen på at mennesker gjennom fortellingen har noe viktig å dele med hverandre. Selv har hun erfaringer, hun har evnen til å formidle sitt stoff og, ikke minst, hun har en ubetinget tro på den barnlige fantasi. Dette får betydning for kraften i hennes eventyrtekster.

Dessuten er Normann en forteller som i løpet av sin kunstnerlige utvikling går motsatt vei av det Ricoeur hevder er vanlig, at man begynner med den enkle fortellingen og så går videre til å fortelle i mer avanserte narrative mønstre. Normann begynner sitt forfatterskap med romanen og slutter med fortellingen, ikke omvendt. Selv om eventyr og sagn har spilt med i hennes skriftlige tekster fra begynnelsen av forfatterskapet, og er blitt utprøvd muntlig over enda lengre tid, går bevegelsen i forfatterskapet fra kompliserte til enkle narrasjonsstrukturer. Når det gjelder eventyrenes bidrag til Regine Normanns forfatterskap, er det fristende analogt å sitere en av Francis Bulls anekdoter om H.C. Andersen:

Det var 3-4 mennesker i København som skjønte at H.C. Andersen var noe merkelig. H.C. Andersen kom ukentlig i 25 år – hver onsdag tror jeg det var – og spiste middag hos H.C. Ørsted. For denne fattige, ensomme mannen var dette en vesentlig ting, og H.C. Ørsted skjønte H.C. Andersen så godt at han en dag sa til ham noen forløsende ord. H.C. Andersen hadde da skrevet en roman og et lite hefte eventyr. Han var stolt av romanen, som ble oversatt på flere sprog, men så sa H.C. Ørsted: "Ja, kjære unge venn – Deres roman kan gjøre Dem berømt; men det er eventyrene som skal gjøre Dem udødelig!" Så vid forståelse hadde H.C. Ørsted.<sup>4</sup>

Sitatet er aktuelt som kommentar til Normanns eventyr. For Normanns vedkommende ble eventyrene ikke tallrike. Likevel er det min oppfatning at det er i disse tekstene Normann når høyest som forfatter. Det har å gjøre med den gjenklagen eventyret hadde i henne og den spesielle eventyrfortellerstemmen hun behersket. Det fortellertalentet hun eide fra barndommen av, korresponderte ganske enkelt med eventyrets særegne form og mulighet.

Derfor ble eventyrene hennes helstøpte tekster.<sup>5</sup> Utgivelsen av eventyr varsler et sjangermessig skille i forfatterskapet. Etter *Eventyr* gir Normann kun ut samlinger med eventyr, sagn og fortellinger.<sup>6</sup> Overgangen hadde delvis sin rot i at Regine Normann selv følte at hennes dikterkraft var brukt opp rundt 1920.<sup>7</sup> Sommeren 1919 var hun på besøk nordpå hos sin mor, og alt var lagt til rette med skriveplass på loftet. Men dette året hjalp det ikke med skriveplass, det ble ikke noe manuskript i løpet av ferien. Om høsten skrev hun til forlaget at moren hadde vært syk, ”og jeg hadde ikke hjerte til at forlade hende for at skaffe mig arbeidsro et andet steds. Kanskje ligger den dypeste aarsak i at jeg tørker ut indvendig.”<sup>8</sup> I en slik situasjon var det lettere for Regine Normann å få ferdig korte tekster enn lange romaner. Likevel publiserte Normann en roman til, *Havørnens nabo*, i 1921. Etter denne utgivelsen synes det som Aschehoug har sett Regine Normanns situasjon og støttet henne på å skrive ned eventyr utover 1920-tallet. Særlig var det Johan Grundt Tanum som så hennes talent som eventyrforteller. Det er derfor forståelig når hun i 1926 takker ham for ”all den omsorg De har vist eventyrene.”<sup>9</sup> Men også Georg Møller er oppmerksom på Regine Normanns arbeid med eventyrene, og følger med i arbeidet fra sidelinjen.<sup>10</sup>

Dreiningen mot eventyr ble forsterket gjennom oversettelse av to små samlinger med svenske eventyr til norsk, et oppdrag fra Aschehoug som gir Regine Normann inspirasjon til egen eventyrskrivning.<sup>11</sup> Hun sitter sommeren 1923 på stabburet på Bårdsetbakken i Ringsaker<sup>12</sup> og strever, ”jeg sitter spikret til skrivebordet og har snart træler på rumpen av at sitte.”<sup>13</sup> Men hun er svært takknemlig for dette arbeidet, som hun kaller ”et meget intimt arbeide (...) Selv om min egen bok blir forsinket vil dette arbeide aapne for eventyrskattene inde i mig selv.”<sup>14</sup> Så tidlig som sommeren 1923 var Normann i gang med nedskrivningen av egne eventyrtekster, og i 1924 ønskes hun fra forlagshold utbytte av ”opholdet i Deres

<sup>4</sup> *Møter med Francis Bull* (1967:11).

<sup>5</sup> *Ringelihorn og andre eventyr* er gitt ut av Aschehoug i 1967 og 1972, av Bokklubbens barn i 1977. Alle disse utgavene er illustrert av Kaare Espolin Johnsen. Normann gav kun ut to samlinger med eventyrtekster, men eventyrene er flere ganger gitt ut samlet under tittelen *Ringelihorn*.

<sup>6</sup> *Nye eventyr* (1926), sagnsamlingene *Nordlandsnatt* (1927) og *Det gråner mot høst* (1928), en samling med fortellinger, *Usynlig selskap* (1934).

<sup>7</sup> Etter en i hovedsak realistisk preget romanperiode på nærmere 20 år gikk Regine Normann i 1922 over til kortformatet med *Min hvite gut og andre fortellinger* (1922).

<sup>8</sup> Brev fra RN til William Nygaard d.e. 4. sept. 1919, Aschehougs forlags arkiv.

<sup>9</sup> Brev fra RN til Grundt Tanum, 22.12.1926, Aschehoug forlags arkiv.

<sup>10</sup> RN titulerer ham som ”Hr. prokurist Møller”, det er han som sender penger og evt. bøker, og som står for det forretningsmessige, mens Grundt Tanum står for den faglige kontakten.

<sup>11</sup> *Prins hatt under jorden* (1923) og *Sølvhvit og Veslevakker* (1924).

<sup>12</sup> RN eide denne gården en kort periode, hun fikk den overdratt fra venninnen Fredrikke Tønder-Olsen, forretningskvinne i Kristiania som bygde opp Kristiania Visergutkontor (Willumsen 1997: 199-206).

<sup>13</sup> Brev fra RN til moren, Tina Berntsen, 3.08.1923. Privat eie.

<sup>14</sup> Brev fra RN til Georg Møller, 8.08.1923, Aschehoug forlags arkiv.

stabur".<sup>15</sup> Møller var redd for at oversettelsesarbeidet skulle gå ut over hennes egne eventyr: "Jeg haaber de ikke nå forsinker deres egen bok for meget."<sup>16</sup> Normann ble også noe distraheret disse årene av det pågående arbeidet med å få ut *Krabvaag* på tysk. Debutromanen kom på tysk i 1925.<sup>17</sup> Til eventyrsamlingen sendte Regine Normann inn et og et eventyr, og hun fikk betaling etterhvert, noe som passet godt for en forfatter som stadig var pengelens.

## 8.2 Resepsjonen av *Eventyr* (1925)

Samlingen består av 11 eventyr, og den er illustrert av Gerhard Gjerding. Anmeldelsene, mer enn 40 over hele landet på en måned, er meget positive. Men det merkes at det er litteratur for barn det er snakk om, for anmeldelsene er jevnt over kortere enn det som var tilfelle for romanene. Likevel – eventyrsamlingen høster en samstemmig ros fra litterater og fagfolk innenfor folkeminne, bare godord allevegne. De er skjønt enige i at det er en ny og uforfalsket eventyrfortellers stemme som nå høres. Boka blir betegnet som en verdifull tilvekst til nordisk eventyrlitteratur. Regine Normann har våget seg helt inn på fantastikkens område, og boltrer seg blant draug og trolldom og forheksede skikkelser med overbevisende resultat. Naturlig nok kan ikke fantastiske eventyrtekster på samme måten som realistiske romaner underlegges krav om at de skal ligne på plasser eller miljøer. Kritikerne kan ikke avsi noen dom over hva som er rett og gal framstilling. Dermed får man ikke i anmeldelsene den samme todelingen mellom nord og sør i landet som vi har sett tendenser til i resepsjonen av hennes tidligere bøker.

De mest anerkjente av anmelderne er professorene Fredrik Paasche og Knut Liestøl. Sitater av begge disse benyttes i forlagets annonsering. Det gjør også en uttalelse fra en litterat, som på publiseringstidspunktet er gått bort. Anders Krogvig, "som nogen tid før sin død hadde anledning til at læse nogen av eventyrene, betegnet eventyrstilen og eventyrtonen som mønstergyldig!"<sup>18</sup> Paasche anmelder *Eventyr* positivt i *Tidens Tegn*, der han røper en viss usikkerhet om han skal plassere eventyrene som folkediktning eller "nydigtning". Han påpeker ulike eventyrtyper som er representert: "Her er glans av legende (...) Her er det humor som mange av våre folke-eventyr dyrker (...) Og her er den forheksede verden som

<sup>15</sup> Brev fra Møller til RN, 14.06.1924, kopibok 1920-1927, Aschehoug forlags arkiv, pag. 979.

<sup>16</sup> Brev til RN fra Georg Møller 10.08.1923, kopibok 1920-1927, Aschehoug forlags arkiv, pag. 236.

<sup>17</sup> Her fikk hun mye hjelp av Grundt Tanum til å sette opp kontakt med tysk forlag, hun var helt avhengig av forlagskyndig og språklig bistand. Se brev fra RN til J.G. Tanum april-juni 1925 med vedlegg utkast til "Nachwort" i tysk utgave *Die Krabbenbucht*. Se også brev til RN fra oversetter Dr. Ellinor Drösser, 13.02.1924, der det kommer fram at hun har arbeidet med å finne utgivelsesmuligheter i Tyskland for *Krabvaag* allerede fra før krigen, Aschehoug forlags arkiv.

<sup>18</sup> Jfr. forlagsannonse *Eventyr*, Aschehoug forlags arkiv.

brer sig gjennom alle folkeslags eventyrdigting".<sup>19</sup> Han framhever Normanns stempel på eventyrtekstene: "Ikke alle er like merkverdige; men i mange har fantasien en sjelden styrke. Og alle er ypperlig fortalt, - for *dette*, idetminste, maa Regine Normann ha en væsentlig del av æren."<sup>20</sup> Liestøl anmelder eventyrsamlingen i Dagbladet. Han er tilbakeholden når det gjelder å kalle eventyrene folkeeventyr, men gir Normann full uttelling når det gjelder fortellemåte.<sup>21</sup> Han kaller eventyrene "heilstøypte kunstverk, og difor hev dei evna til å hugtaka både born og vaksne – sameleis som Asbjørnsen og Moes og brørne Grimms eventyrsamlingar hev det."<sup>22</sup> Men han liker ikke ordforrådet helt: "Det hender fleire gonger at ho nyttar dansk-tyske ord som hev ein altfor litterær smak – ord av det slaget som Asbjørnsen og Moe kunde nytta i dei fyrste utgåvene av eventyrsamlingane sine, men som dei etter kvart bytte ut med rotekte norske ord som fell laglegare i eventyrstil."<sup>23</sup> Liestøl håper at Normann, "som tydeleg er av dei *gode* eventyrforteljarane i so maate vilde fylgje i fotefari åt dei gamle eventyrmeistrane våre."<sup>24</sup> Det er en klart positiv tone blant de mest faglig skolerte av kritikkerne. Deres poengtering av Normanns spesielle fortellemåte er det mange andre anmeldere som følger opp.

Normann blir framhevet som prototypen på en forteller som makter å gjøre en tekst medrivende, spennende og følelsesladet. Ikke minst gjelder dette hennes muntlige framføring: "Har man engang hørt Regine Normann selv fortælle, vil man vite, hvorledes hendes fantasi kan føre en med sig", skriver Andreas Paulson i *Arbeidet*, Bergen.<sup>25</sup> Paulson har dette synspunktet på eventyrenes tilblivelse: "Det er eventyr som har ligget i hendes sind og modnet sig gjennom aarene, født av Nordlandsnaturen, formet av hendes levende fremstillingsevne. Det er 'mundtligheten' som er hendes vuggegave, og stoffet har hun faat av folkets egne læber oppe i sin fødeegn."<sup>26</sup> Men han har en tilleggsreplikk: "*Kan hende* har disse eventyr som saa mange andre gjort sin vandring gjennom mange land og folk; hos hende er de blit norsk helt igjennem, i syn og i humor og i fantasien egenartet." (Min utheving.)<sup>27</sup> Det lille forbeholdet Paulson tar, vitner om usikkerhet på folketradisjonens vegne. Dette er et gjennomgående trekk i kritikken. Anmelderne er litt usikre på opphav, men er overbevist om at fortelleformen og framføringsmåten er Regine Normanns og bare hennes.

<sup>19</sup> Tidens Tegn 14.12.1925.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Dagbladet 25.12.1925.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> *Arbeidet* 1.12.1925, signatur A.P.

<sup>26</sup> Ibid.

Usikkerheten når det gjelder eventyrenes tradisjonstilknytning blir gjerne omgått på den måten at forklaringen ligger i den merkelige landsdelen langt der oppe i nord, som har stoff i levende muntlig tradisjon vi ikke kjenner til og mennesker som på en særegen måte er tildelt eventyret i voggegave. Signaturen V.S. i Morgenavisen, Bergen, skriver på selveste julaften:

Regine Normann har som fuldblods nordlænding en medfødt forstaaelse av eventyrets idé. Denne spesielle uttryksform for fantasien, denne høiere enhet av drøm og virkelighet falder hende naturlig, disse to verdener strides aldrig i hendes rike og harmoniske sind. Og har man som undertegnede hat den oplevelse at se og høre 'Regine' fortælle midt i en haug unger, har man ogsaa set eventyrets aand sindbilledlig, og man forstaaer hvorfor barn og voksne maa elske dette sjeldne menneske som de gjør.<sup>27</sup> Og anmelderen avslutter med følgende juleønske: "Jeg skulle ønske at vi hadde en høiskole i eventyrfortælling her i landet, med Regine som 'Rector magnificus'!"<sup>29</sup>

I Aftenposten er det en forfatterkollega av Regine Normann, O. Lie Singdahlsen, som anmelder *Eventyr*.<sup>30</sup> Singdahlsen legger vekt på Normanns forutsetninger for å skrive eventyr for barn, men er litt reservert: "Hun har fantasi, som bare maa holdes noget i tømme, hun er pædagog av dem som virkelig forstaaer barn, og saa skulde hun ha stof, eftersom hun skriver sig fra den del av landet, hvor eventyrets mangehaande skikkelser endnu ikke var blitt hjemløs, da hun færdedes der."<sup>31</sup> Tonen i eventyrene blir av Singdahlsen karakterisert som mer avdempet og stillferdig enn i folkeeventyrene, "meget er borte, som barn ialfald godt kan undvære, det nye som er kommet til, betegner en vending."<sup>32</sup> Singdahlsen legger vekt på at publikum av "den rette aargang" har bedømt eventyrene som morsomme. Det samme roser Liv Løvland samlingen for, de fleste eventyrene har "den rette stilen, slik born likar det".<sup>33</sup> I Morgenposten er det nok en forfatterkollega som anmelder *Eventyr*, nemlig Carles Kent.<sup>34</sup> Han ser på tekstene som folkeeventyr, og sammenligner dem med Tobias Olsens samling, der noen framstod slik som Olsen selv hadde skrevet dem ned<sup>35</sup>: "Regine Normann har stolt helt paa sin egen stilistiske evne under nedskrivningen av sine eventyr. Og som den ypperlige prosaist hun er, har hun levert et arbeide som staaer høit over Olsens."<sup>36</sup> Men når han sammenligner Normanns tekster med den stilramme "som Jørgen Moe i sin tid trakk op for gjengivelsen av folkeeventyrene, og som hans søn Moltke Moe overholdt, naar han hjalp f.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Signaturen V.S i Morgenavisen, Bergen, 24.12.1925.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> For øvrig er han selv bidragsyter til *Den nye eventyrboken*, del 2, som kom ut samme år.

<sup>31</sup> Aftenposten 8.12.1925.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Den 17. Mai 11.12.1925

<sup>34</sup> Kent var redaktør av *Helgeland, Mo i Rana*, 1910-1914.

<sup>35</sup> De fleste eventyrene i Olsens samling var bearbeidet av Moltke Moe.

<sup>36</sup> Morgenposten 16.12.1925.

eks. sogneprest Olsen med hans bok”, gjør han en uventet refleksjon: ”...fru Normanns stil virker uimotsigelig mindre muntlig, ialfald paa en østlænding.”<sup>37</sup> Og han spør om det kan være slik at nordlendigens blomstrende og kunstferdige stil, ”ialfald naar han uttrykker sig paa riksmaal”, er så dyptgaaende ”at den ogsaa har satt sitt præg på den mundtlige folkelige overlevering dernord.”<sup>38</sup> Dette er overraskende toner fra en østlænding, all den tid nordnorsk dialekt og muntlighet er blitt betraktet som et av kjennetegnene på Normanns forfatterskap, og noe flere andre kritikere påpeker gjelder også for *Eventyr*. Kent trekker fram hvordan gjenfortellingen er farget av ”fru Normanns eget elskverdige og følelsesfulde temperament. Ogsaa heri skiller hun sig fra Jørgen Moe, som altid la stor vekt paa at gjenfortælleren lot ’Begivenhetene gaa anskuelig frem uten al indblanding av den berettendes medfølelse,’ slik som den ekte, folkelige tradition gjør.”<sup>39</sup> Dette er en observasjon jeg vil komme tilbake til under analysen, men som viser et subjektiverende trekk ved Normanns eventyr som ikke er vanlig i de østnorske folkeeventyrene.

Et moment som stadig går igjen i kritikken, er hvorvidt eventyrene er diktet av Normann eller nedskrevet tradisjon. Når det hevdes i forlagsannonsen at *Eventyr* danner ”et fuldgodt supplement til Asbjørnsens og Moes eventyr”<sup>40</sup>, er det fordi forlaget ønsker å selge eventyrene som ”En ny samling av vore prægtige folke-eventyr”. Imidlertid er det usikkerhet blant kritikerne angående dette spørsmålet. Inge Debes er en av anmelderne som uttrykker dette dilemmaet: ”Regine Normanns eventyr staar nemlig helt i pakt med vor største eventyrskat: Asbjørnsen og Moes samlinger, men med den særlige form og farve som skriver sig fra at de er skapt av forfatterindens barndoms minder og erindringer fra Nordland. Enkelte er vistnok kunsteventyr, digtet av hende selv helt i eventyrets aand og stil, men andre synes aa være gjenfortælling av eventyr hun har hørt som barn.” Singdahlsen mener dette ikke har så stor betydning: ”Om denne samling bygger paa tradition og fortælling eller om Regine Normann selv har spundet dem ihop, vet jeg ikke noget bestemt om. Det kan ogsaa være likegyldig. De fleste har det tilfælles at de er i slekt med folkeeventyrene, men de har sammenligningsvis en anden, mer avdæmpet og stilfærdig tone”.<sup>41</sup> Inge Debes reflekterer også over eventyrenes tilknytning såvel til en allmenn grunnstamme som til en ”nordlandsk herkomst”.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Aftenposten 8.12.1925, signatur O. Lie Singdahlsen.

<sup>42</sup> Debes peker i Nationen 19.11.1926 på at ”Oterhammen”, ”Det røde guldbergslottet i Nordvesthavet” og

Det de fleste kritikere lander på, er at Normann har hørt eventyrene fortalt under sin oppvekst i Nordland, men at hun selv som forteller og som kunstner har satt sitt preg på den skriftlige utformingen. Det er enighet om at Normann har truffet eventyrtonen godt, og at fortellemåten bærer preg *både* av hennes eget språk og av eventyrets spesielle tone. Når det gjelder *graden* av Normanns påvirkning, har kritikere ulike oppfatninger. Signaturen H.Ø. i Den ny Social-Demokraten framhever pedagogen Normann<sup>43</sup>: "Regine Normann er en av dem som har lyttet og lyttet godt. Men hun har også tatt sin frodige dikterfantasi til hjelp, og med det intime kjennskap hun fra sin skolegjerning har til barns sjeleliv, er det lykkes henne å skape en eventyrbok som vil leve lenge i landet."<sup>44</sup> Et tilsvarende synspunkt fremmes av signaturen S.M. i Tønsberg Blad: "Det er vanskelig å si for en utenforstaaende med sikkerhet hvad som er diktning og hvad som er folkeeie i disse eventyrene, saa godt avstemt er tonen og indholdet efter det ekte, virkelige eventyr. Ekte eventyrfrisk er ogsaa fantasien som har sat dem sammen."<sup>45</sup> Inge Debes går lenger i å påpeke Normanns eget preg på eventyrene i sin anmeldelse i Nationen:

Endelig har da Regine Normann git os den eventyrsamlingen som hun var kaldt til aa skrive – eller rætttere fortælle, for eventyrene er helt mundtlige. Hun har søkt nær ind til vort klassiske eventyrsprog saaledes som det er utformet paa folkemunde og kunstnerisk fullkommengjort av Asbjørnsen og Moe, dog uten slavisk aa efterligne. Hun har sit eget sprog, sin egen uttrykksmaate, sin egen tone og bryter dog ikke ut av traditionen. Hendes eventyr ligger ogsaa i vore gamle folkeeventyrs plan, de har momenter derfra, *men ikke som større laan end fællestrækkene i alle verdens eventyr.*" (Min utheving).<sup>46</sup>

Debes peker på eventyrtrekkenes allmenne karakter. Dette understreker Normanns store kunnskap om eventyr generelt. Samtidig er det klart at anmelderne vet mindre om nordnorske eventyr enn om østnorske, og derfor er det nærliggende at et visst romantisert og eksotisk blick på landsdelen der nord slår gjennom i kritikken av eventyrene, slik vi hører det i anmeldelsen til signaturen S. i Opland Arbeiderblad: "Forfatterinnen har samlet sitt materiale i Nordland. Og hun har gjengitt eventyrene med den farve hun har hørt dem. Der er frodig fantasi i dem, og de gjenspeiler mye av den mystikk og overtro som vel ennå lever blandt folket i noen avkroker."<sup>47</sup> Det samme gjentas av signaturen E.G. i Eidsvolds blad, som omtaler samlingen som "en samling av ypperlige eventyr, som forfatterinden har fundet blant

---

"Magt mot magt" hører til eventyr "av mest ublandet nordlandsk herkomst, selv om ogsaa disse jo har visse fællestræk med de almindelige rækeeventyr, hvis grundstamme er lik over hele verden."

<sup>43</sup> Signaturen H.Ø. i Den ny Social-Demokraten 15.12.1925.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Tønsberg Blad 8.01.1926, signatur S.M.

<sup>46</sup> Nationen 26.11.1925, signatur Inge Debes.

folk i Nordland. De er ypperlige fortalt, lagt helt hen til eventyrenes egen stemning og tone, enkelt og fint. Forfatterinden har fundet de riktige strenge og hun slaar paa dem saa det hele blir den rette harmoni."<sup>48</sup> Anmelderen framhever at eventyrsamlingen er "av blivende værd", og underholder mangfoldige ganger mer "end det som i vore dage gaar under navn av litteratur, og som oftest er en forjaget hjernes kunstfærdig sammensatte spidsfindigheder, uten større interesse og ingen værdi utover dagen."<sup>49</sup> Julius Sundet peker i sin anmeldelse i Trondhjems Adresseavis på Normanns "charmerende og rikt malende fortællerkunst".<sup>50</sup> Han knytter an til folkeeventyrenes vandringer fra land til land og akklimatisering gjennom overlevering fra slekt til slekt:

Just i vor tid stod de i fare for at bli litt for graa og slit de eventyrene som ingen Asbjørnsen eller Moe hadde reddet fra straadøden. Det var som om prinsen holdt paa at krype ind i vadmelskoften og for altid skulde være nødt til at ta til takke med bygmelsgrøt og havrelefse.

Over eventyret maa der være glans og festivitas, - ihvertfald over dem som er kommet fra fremmede lande og er født under renæssansens brogede pragt —og det er det over Regine Normann's eventyr. Og likevel har de ikke tapt noget av sin norske hjemstavnsret. Bade prinser og prinsesser er norske, baade i sind og tale. Det er et norsk eventyrland som trylles fram for hvert nyt eventyr, hvor sydens evige sommer bølger over fantastiske eventyrskoge og gyldne slotte, hvor feer og hekser, onde og gode dyr og vidunderlige prinsesser og prinser lever sit begivenhetsrike liv.<sup>51</sup>

Avslutningen er her så generell at den kunne gjelde for enhver eventyrsamling hvor som helst fra. Og det er nok slik at kritikerne er usikre når det gjelder vurdering av opphavet til tekstene. Derfor griper de til fraser om eventyret. Det samme ser vi i omtalen i Nylænde: "Det er neppe for meget at si, at de danner et fullgodt supplement til Asbjørnsens og Moes eventyr. Som der, ogsaa her: eventyrene glimter av folkevidd og folkevet, de lever snart i dagliglivets tusen gjøremaal, snart i fantasiens drømmeverden."<sup>52</sup> Selv om anmelderen understreker at Normann har lyttet sig sikkert fram til den muntlige stil, er det en omtrentlighet å spore når det gjelder beskrivelse av eventyrene. Kritikerkorpsset griper til allmenne utsagn som ikke sier mye om denne samlingen spesielt. Men grunntonen er velvillig og positiv.

De eneste negative kommentarene kommer i forbindelse med eventyret "Presten og klokkeren", et eventyr der en grautklatt utilsiktet havner over bakenden på kjerringa i huset mens hun sover. Rjukan Dagblad melder: "Men isch da! Rigtignok skal det være realistisk

<sup>47</sup> Opland Arbeiderblad 2.12.1925, signatur S.

<sup>48</sup> Eidsvolds Blad 7.12.1925, signatur E.G.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Trondhjems Adresseavis 9.12.1925, signatur J.S.

<sup>51</sup> Trondhjems Adresseavis 9.12.1925.

<sup>52</sup> Nylænde 15.01.1926.



kost i vore dage, men det faar da være maate paa au."<sup>53</sup> Dette synspunktet gjentas litt moderert av Inge Debes i *Nationen*, at eventyret "muligens for nogen vil virke litt for drastisk paa en enkelt punkt."<sup>54</sup> Flere anmeldere uttrykker misnøye med at dette eventyret er tatt med i samlingen.<sup>55</sup> Singdahlsen uttrykker forbauselse over at pedagogen Regine Normann har tatt med eventyret og særlig at det er plassert etter legendeeventyret "Jomfru Marjas guldsko". Men det finnes også de som ser humoren i skjemteeventyret, og kaller det en folkelig og komisk historie.<sup>56</sup> Dette eventyret, som påviselig har et folkelig grunnlag, blant annet nedskrevet av Quigstad, er vanskelig for anmelderne å fordøye.<sup>57</sup> De vil ikke bare ha det folkelige, men også det litt forfinede og kultiverte når det gjelder eventyr til barna.

Gjennomgående fikk *Eventyr* meget god mottakelse, noe som var av stor betydning for Normanns forlag.<sup>58</sup> Det var dessuten med tilfredshet Normann kunne gi Aschehoug en liten blomst fra en spesiell instans. Normann satt nemlig som medlem av Skoleboksamlingskomiteen<sup>59</sup>, og hun skrev til Grundt Tanum etter et møte der: "Eventyr fik to stjerner og udstyret rost som aarets vakreste. Jeg bringer Dem herved den store del av æren som tilkommer Dem."<sup>60</sup> Normann stolte på "sitt" forlag, og de stolte på henne.

### 8.3 Resepsjonen av *Nye eventyr* (1926)

"Tredokka" er et av eventyrene i samlingen *Nye eventyr* fra 1926. Kritikken er denne gangen enda mer overveldende enn året før, minst 100 omtaler i landets aviser i løpet av en måned må sies å være rikelig omtale for ei lita bok med 9 eventyr. En ny norsk eventyrforteller, særegen i sin appell, befester sin stilling: "Det er med eventyr som med salmer, mange kan

<sup>53</sup> Rjukan Dagblad, 14.12.1925, signatur H.K.

<sup>54</sup> Inge Debes i *Nationen*, 26.11.1925.

<sup>55</sup> Eksempelvis Liv Løvland i *Den* 17. Mai.

<sup>56</sup> Signaturen S. i *Opland Arbeiderblad* sier at det ikke er noe egentlig eventyr, men en munter historie: "Litt respektløs er den kanskje, men ekte folkelig og komisk." *Opland Arbeiderblad*, 2.12.1925.

<sup>57</sup> "Presten og klokkeren" er et eventyr som lever i folkelig overlevering. Det er nedskrevet av Quigstad og publisert i *Lappiske eventyr og sagn* (1927-1929). Informant er Ole Larsen, f. 1854, Lyngsdalen. Nedtegnet 1885. Opptrykt i Brita Pollan (red.): *Samiske beretninger* (1997:214-215).

<sup>58</sup> Regine Normann fikk en noe vekslende mottakelse av sine bøker mellom 1912 og 1925. Et vendepunkt i negativ retning var Carl Nærups slakt av *Riket som kommer* (1915). Det er tydelig at Aschehoug fryktet Nærups mottakelse av forlagets forfattere. Regine Normann ble faktisk anmodet av Møller i november 1923 om å anmelde en bok av Kristian Elster i *Tidens Tegn* med begrunnelsen: "jeg tror at hr. Elster vilde sette pris paa om han kunde reddes ut av CNs behandling."

<sup>59</sup> I Kirke- og undervisningsdepartementets rådgivende komite for skoleboksamlinger satt RN som representant for forfatterne helt fra komiteen ble oppnevnt i 1915 og til 1936, Statens bibliotekstilsyns arkiv. Loven om skolebibliotek ble vedtatt i 1935, og Regine Normann hadde i en årrekke hatt et fruktbart samarbeid i komiteen blant annet med den 30 år yngre Rikka Deinboll. Rikka Deinboll: Regine Normann og skoleboksamlingskomiteen" s. 174-179 i Ruth Frøyland Nielsen m. fl.(red.): *Festskrift til B. Ribsskog 25. jan. 1953* (1953).

<sup>60</sup> Brev fra RN til Grundt Tanum, 12.02.1926, Aschehoug forlags arkiv

føle sig kaldet til at skrive dem – faa er utvalgt. Regine Normann er en av de få”, skriver Jean Føyen i Sjøfartstidende.<sup>61</sup> Finn Halvorsen går enda lenger: ”Regine Normann er for tiden den eneste virkelige eventyrfortæller vi har.”<sup>62</sup> Dette var ingen dårlig attest i en periode da mange eventyrbøker var ute på markedet.<sup>63</sup> Særlig ble det utgitt mye folkedikting for barn på siste halvdel av 1920-tallet. Olav Solberg skriver i artikkelen ”Utgjeving av folkedikting for barn i mellomkrigstida” at hele 10% av et totaltall på ca 300 barnebøker i perioden 1926-1930 var folkediktingsbøker for barn, og at denne prosentatsen sank sterkt utover 1930-tallet.<sup>64</sup>

Kritikerne viser til eventyrsamlingen fra året før: ”Regine Normann hadde ifjor paa en maate *sin anden debut*, nemlig som eventyr-fortæller.”(Min utheving.)<sup>65</sup> De fleste vurderer *Nye Eventyr* som bedre enn *Eventyr*, enda mer fullkommen i sin stiltone og fortellemåte. Eventyrsamlingen oppfattes som gjennomført og helhetlig og kritikerne er meget lydhøre for den normannske eventyrfortellerstemmen. Som Tilla Valstad sier: ”Regine Normann fortæller sine eventyr uanfegtet av tiderne.”<sup>66</sup> Den ene anmelderen etter den andre nevner boka ved siden av Asbjørnsen og Moes eventyrsamlinger, og Regine Normann sammenlignes med størrelser som Selma Lagerlöf og H.C. Andersen. Flere kritikere bemerker at *Nye eventyr* har et litt nifsere drag enn *Eventyr*, og anbefaler den derfor for større barn. At eventyrtekster vurderes med tanke på barn som målgruppe, er naturlig, og kritikerne understreker den store oppgaven å ”skaffe barnene bøker som kan fengsle deres fantasi og sind paa den rette

<sup>61</sup> Sjøfartstidende 15.11.1926.

<sup>62</sup> Morgenposten 27.11.1926.

<sup>63</sup> At det er interesse for eventyr midt på 1920-tallet, og at flere norske skjønnlitterære forfattere bidrar til utgivelser, viser en rekke utkomne samlinger, bl. a. H.C. Andersens eventyr: *Tinnsoldaten og andre eventyr*. Paa norsk ved Oskar Braaten, Oslo 1926 og H.C. Andersen: *Eventyr*. Paa norsk ved J. Mørland, Oslo 1926, opplysninger hentet fra Eidsvolds Blad 29.11.1926, ”Litteratur”, en samleanmeldelse av Aschehous bøger 1926, signatur E.G. og samleanmeldelse i Arbeidet, Bergen under overskriften ”Bøker”, signatur A.P. (Andreas Paulson), 23.11.1926. Aschehoug gir dessuten i 1926 ut oversatte eventyr av Zack. Topelius: *Ride Ranke og andre Eventyr*. Dessuten rommer samlingen *Norsk Sogukunst*, red. Rikard Berge, Aschehoug, Kra. 1924, en rekke ”Eventyr efter forskjellige fortællere” av Sigrud Undset, ibid. s. 158-174. I tillegg en rekke eventyr ved Rikard Berge, Sophus Bugge, Anna Monrad og Nikka Vonen. Dessuten kom *Den nye Eventyrboken* i 1924 på Cappelen, en antologi med bidrag av Regine Normann, Matti Aikio, Johan Bojer, Vilhelm Krag, Gabriel Scott og Johan Falkberget. Falkberget ga dessuten ut sin eneste barnebok *Eventyrfjell 3*. Opplag i 1925, 1.-2.-opplag i 1916 på Aschehoug. Johan Bojer ga tidligere ut *Paa Kirkevei. Eventyr i 1897* på P.T. Mallings Boghandels forlag, samme år som *Norske Folkelivsbilder III. Folk fra Dalen* av Jacob Breda Bull kom ut. Det ser særlig ut til at Aschehoug forlag har publisert mange eventyrbøker, norske og oversatte, på 1920-tallet, noe som trolig har sammenheng med Johan Grundt Tanums store interesse for dette området.

<sup>64</sup> Av folkedikting for barn gitt ut 1926-1930 kan nevnes Asbjørnsen og Moe: *Barneeventyr og Nye barneeventyr*, Knut Liestøl og Moltke Moe: *Uval av norske folkeviser til skulebruk*, Jacob og Wilhelm Grimm: *Eventyr* (v. H. Welle), *Utvalde Grimm-eventyr* (ved Andreas Haavoll), *De tre små grisene* (engelske eventyr), *Prinsessen på glassberget* (svenske eventyr oversatt av Regine Normann), *Slåttekaren* (islandske eventyr), *Soga um Sindbad farmann* (først publ. i 1901) og *Eventyret om guten med styrkebeltet*. Referanse Solberg (1991:41-42). Til sammenligning kan det nevnes at for perioden 1920-1925 kom det ut 26 bøker med folkedikting for barn, og i perioden 1931-35 kom det ut 15 tilsvarende bøker.

<sup>65</sup> Valdres Tidende, Aurdal, 25.11.1926, usignert.

<sup>66</sup> Tilla Valstad i Asker & Bærums Budstikke, 17.12.1926.

maate".<sup>67</sup> Det er ikke til å undres over at anmelderkorpset denne gangen, i tillegg til mange av Normanns forfatterkolleger,<sup>68</sup> inkluderer toneangivende pedagoger. En av disse er overlærer Anna Sethne, som sier at *Nye eventyr* "eier diktverkets makt over barnesindet."<sup>69</sup> I en omtale full av rosende ord understreker hun bredden i samlingen og spør hva en leser egentlig kan ønske seg mer eller annerledes enn dette. For

"Ungdomslandet" eier folkeeventyrets poesi, "Den snartænkte kjærringen" er hun som klarer alle vanskeligheter, "Tredokka" er kirkemystikken, "Oterhammen", "Det røde gullbergslottet" og det forfærdelige "Makt mot makt" er sprunget like ut av hav og himmel, naturmaktene som der nord viser seg i sin vælde.<sup>70</sup>

Denne variasjonen understrekes også av Aftenpostens anmelder: "Tonen og stemningen skifter i de forskjellige eventyr, det virker forfriskende."<sup>71</sup> "Tredokka" trekkes fram som spesielt i samlingen, det blir koblet til legendeeventyr.<sup>72</sup> Søren Haugland skriver i *Agder Tidend*: "Framum dei hine stend eventyret um "Tredokka". Det fortel oss løynde ting um kjærleik og kunst paa ein aandfull maate som minner um H.C. Andersens biletale."<sup>73</sup> Andre kritikere mener "Tredokka" handler om inspirasjon.<sup>74</sup> Men også andre eventyr med sjelden grad av fantasifylde nevnes.<sup>75</sup>

I tillegg til eventyrenes poetiske aspekter trekkes innslag av nordnorsk trolldom fram. Dette er et trekk som egentlig bare vektlegges i en av tekstene, "Makt mot makt", en tekst som sjangermessig må betegnes som et sagn. Når det likevel framheves i mange anmeldelser, kan det ha sammenheng med at kritikere sørpå ennå er av den oppfatning at "eventyr og overtro spøker hos mange av de kummerlige nordlendinger og er en makt i virkeligheten."<sup>76</sup> I *Trondhjems Adresseavis* blir det påpekt at "spøkeri og draug og finnegann fra den dunkle nordlandske sagnverden" gjennomsyrrer flere av tekstene.<sup>77</sup> Tilknytning til sagntradisjon påpekes også av Tilla Valstad i *Asker & Bærums Budstikke*.<sup>78</sup> Når dette trekket får relativt

<sup>67</sup> Eidsvolds Blad 29.11.1926, signatur E.G., Ella Gjervig.

<sup>68</sup> Regine Normann er på dette tidspunktet godt kjent i forfattermiljøet i hovedstaden, ikke minst fordi hun helt fra 1913 kontinuerlig har sittet i styret for Den norske Forfatterforening.

<sup>69</sup> Anna Sethne i *Oslo Aftenavis* 4.01.1927.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> R. Grieg i *Aftenposten*, 18.12.1926.

<sup>72</sup> Blant andre framheves eventyret som spesielt av Jean Føyen i *Sjøfartstidende*, 25.11.1926, Søren Haugland i *Agder Tidend*, Kristiansand, 3.12.1926 og Hast.(Halldis Steinhamar) i *Dagbladet* 25.11.1926. Erik Humlegaard i *Eidsiva* 4.01.1927 mener eventyret er i slekt med Maria-legende.

<sup>73</sup> Søren Haugland i *Agder Tidende*, Kristiansand, 3.12.1926.

<sup>74</sup> Signaturen Hast., Halldis Steinhamar, i *Dagbladet* 25.11.1926.

<sup>75</sup> "Det røde gullbergslottet i Nordvesthavet" og "Ungdomslandet" blir nevnt.

<sup>76</sup> Signaturen R.S. i *Laagen*, Lillehammer, 3.12.1926.

<sup>77</sup> *Trondhjems Adresseavis*, 15.12.1926, signatur J.S.

<sup>78</sup> *Asker og Bærums Budstikke*, 17.12.1926.

stor vekt i omtalene, har det nok også sammenheng med at Regine Normann på dette tidspunktet er etablert i litterær offentlighet som en forfatter nordfra med skrømt og overtro som spesialer. I Trøndelag Socialdemokrat innleder signaturen Kr. sin omtale slik: "Regine Normann er innviet i Nordlandsk trolldom og i mange andre dunkle ting."<sup>79</sup> Her er det ikke bare tekstene som omtales, Normann selv får sitt pass påskrevet som en mystikkomspunnet forfatter.

Kritikerne viser mindre interesse enn året før for eventyrenes opprinnelse. De fleste er av den oppfatning at dette er eventyr Regine Normann har hørt som barn og diktet videre på som voksen. En gjennomgående reservasjon kan spores med hensyn til helt sikkert å si noe om opphavet. Berger Bergersen skriver i sin anmeldelse i Harstad Tidende: "Enten det nu er gamle motiver som ligger til grunn eller det er nydiktning, må man medgi at de er mesterlig fortalt."<sup>80</sup> Men han påpeker også at det nordnorske kommer fram ved at det er "påfallende meget av hav og fjell i dem."<sup>81</sup> Signaturen O.A.B.P. skriver i Sandefjord Blad: "Hvor meget av disse eventyr er barndomsminner og hvor meget er tildigtning, er ikke godt at si."<sup>82</sup> Men anmelderen påpeker at eventyrtonen er sikker grunnet nordlendingens frodige fantasi og livfulle fortellekunst, samt dikterens øre for innhold og form. Selv den overstrømmende Anna Sethne må melde pass når det gjelder å bestemme eventyrenes opphav. Om "Makt mot makt" sier hun at teksten har "en saa betagende kraft i skildringen og en slik uhyggestemning, at den maa være bygget over en fortælling fra forfatterens barndom; eller er det bare minnet fra uveirsnættene som har skapt den?"<sup>83</sup> Dikteren Normann tas altså med i betraktningen når utformingen skal beskrives. Også signaturen R.S. i avisen Laagen sier at Normann nok har hørt de fleste eventyrene som barn: "Men hun har delvis laget dem pånytt i sin fantasi."<sup>84</sup> Sven Svensen i Trondhjems Adresseavis framhever gode *mønstre* med hensyn til fortelling, men nedtoner det lokalfargede preget, "de aller fleste kunde ha sit hjemsted hvorsomhelst i landet." (Min utheving.)<sup>85</sup> Dette er en klar påpekning av Normanns store kompetanse på eventyr. Hun kan sjangertrekkene, og bruker disse aktivt i utformingen av ulike eventyrtekster. Normanns forfatterkollega Inge Debes peker i sin anmeldelse i Nationen på at noen av eventyrene ser ut til å være av mer "ublandet nordlandsk herkomst" enn andre, selv om fellestrekkene "med de alminnelige rækeeventyr, hvis grunnstamme er lik over hele

<sup>79</sup> Trøndelag Socialdemokrat, Trondhjem, 4.12.1926.

<sup>80</sup> Berger Bergersen i Harstad Tidende 1.12.1926.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Sandefjord Blad, 26.11.1926.

<sup>83</sup> Anna Sethne i Oslo Aftenavis 4.01.1927.

<sup>84</sup> Signaturen R.S. i Laagen, Lillehammer, 3.12.1926.

verden", er til stede.<sup>86</sup> Likevel tas forbehold formuleringsmessig ved bruk av dempende modale uttrykk som "vistnok" og "antagelig". Trolig er han i villrede og prøver å føle seg fram når det gjelder eventyrenes opphav. Kombinasjonen mellom traderte eventyr, Normanns individuelle utforming av tekstene og en hyppig gjentatt muntlig fortellesituasjon vektlegges av samme anmelder:

Regine Normanns eventyr staar nemlig helt i pakt med vor største eventyrskat: Asbjørnsen og Moes samlinger, men med den særlige form og farve som skriver sig fra at de er skapt av forfatterindens barndoms minder og erindringer fra Nordland. Enkelte er vistnok kunsteventyr, digtet av hende selv helt i eventyrets aand og stil, men andre synes at være gjenfortælling av eventyr hun har hørt som barn (...) Om alle hendes eventyr gjælder det at de er saa nær det fuldkomne som vel mulig og helt ut muntlig gjenfortalt i en fast, sikker og avklaret form, slik som alene den hyppige gjenfortælling midt mot blanke, undrende barneøine kan skape den.<sup>87</sup>

Debes manøvrerer etter mitt syn godt når han klarer å sirkle inn de normannske eventyrenes særpreg på denne måten. At Regine Normann utfolder seg som eventyrforstellerske for sine "gutter" på Sofienberg skole og for andre barn på Deichmannske bibliotek, er etterhvert godt kjent i Oslo, og det er rimelig at kritikere kobler inn denne kunnskapen når de skal anmelde samlingen. Det er tydelig at et innlegg av Regine Normann trykt i Oslo Aftenavis i november 1926, som ledd i lanseringen av eventyrsamlingen, har skapt føringer for hvordan kritikere oppfatter eventyrenes tilblivelse. Innlegget heter "Hvordan eventyrene hjalp mig". Avisen har bedt fru Normann "om et par ord i anledning den nydelige eventyrsamling, hun netop har utsendt."<sup>88</sup> Hovedpoenget til Regine Normann er at eventyrfortelling hjalp henne til å vinne over en vanskelig gutteklasse da hun kom som ung vikar til Sofienberg skole, og at hun siden har fortalt eventyr en time hver lørdag på selvsamme skole. En rekke av kritikere viser til dette innlegget. Den erfarne overlærer Anna Sethne tenker seg da også tekstenes tilblivelse i Regine Normanns klasserom og hevder i sin anmeldelse i Oslo Aftenavis at "de længtende gutteøinene og den spillevende fantasien deres har inspirert dikteren".<sup>89</sup> Lærerkollega av Regine Normann, Berger Bergersen, beretter fra en eventyrtime på skolen: "Hun fortalte slik at det krisslet nedover ryggen på tilhørerne og jeg la merke til et par gutter som la benene op på benken. De var øiensynlig redde for at trollene skulde komme og ta dem i benene."<sup>90</sup> I

<sup>85</sup> Signaturen S.S., skoleinspektør Sven Svensen, i Trondhjems Adresseavis 24.11.1926.

<sup>86</sup> Inge Debes i Nationen 29.11.1926 peker på at antakelig hører "Oterhammen", "Det røde guldbergslottet i Nordvesthavet" og "Magt mot magt" med til eventyr med særlig nordlandsk preg.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Oslo Aftenavis 19.11.1926.

<sup>89</sup> Anna Sethne: "Regine Normanns eventyr" i Oslo Aftenavis (Tidens Tegns aftenutgave) 4.01.1927.

<sup>90</sup> Lærerkollega Berger Bergersen i anmeldelse av *Nye eventyr*, Harstad Tidende 1.12.1926. Denne beretningen er en av mange når det gjelder Regine Normanns fortellingstimer på Sofienberg skole.

vandrefortellingens ånd øker denne historien i omfang etter hvert, signaturen J.H.B. i Nidaros får det til å høres ut som alle guttene i klassen ble redde, ”gutt efter gutt trakk benene op under sig på benken i redsel for de ’dauinger’ henne fortelling hadde mant frem.”<sup>91</sup>

Det momentet anmelderne synes å utelate, er Regine Normanns store kompetanse på skriftfestede eventyr, det være seg kunsteventyr eller folkeeventyr.<sup>92</sup> Dette er en kunnskap hun har tilegnet seg i voksenalder, ut fra interesse, og det er etter min mening ikke tvil om at denne kunnskapen spiller med som et vesentlig moment når Normann forteller sine eventyr, med penn eller med munn. Andreas Paulson sammenfatter i sin omtale mange anmelderes oppfatning når han skriver at eventyrene er så ypperlig fortalt at leseren ”gjennom dem alle føler nordlandsluften, salt sjøskvætt, trolldskap, tro paa draug og hulder, underjordiske og gjenferd...Saa er det os likegyldig, om hun selv har digtet dem eller om hun har hørt dem.”<sup>93</sup> Her sammenfaller Paulsons synspunkt med folkeminnegranskeren Knut Liestøls anmeldelse av *Eventyr*.<sup>94</sup> For øvrig nevner flere av anmelderne de positive uttalelsene fra professorene Liestøl og Fr. Paasche fra året før. At Regine Normann da som eventyrforteller vakte oppsikt innen granskeres og litteraturkyndiges krets, er respektinngydende. En annen kyndig folkeminnegransker, Reidar Th. Christiansen,<sup>95</sup> uttalte seg om Normanns to eventyrsamlinger i organet For Folkeoplysning. Han betrakter Normanns samlinger som ”friere gjenfortalte eventyr” og poengterer hvor ømtålige folkeeventyrene er når noen vil gjenfortelle dem på en ny måte, ”det er tonen, måten å se og dømme på som gjør utslaget.” (Min utheving.)<sup>96</sup> Til tross for at man kan ane en viss reservasjon, avsier Christiansen positiv dom: ”Hun kan bruke eventyrets personale, og la dem op tre uten at de forgår sig mot de lover som de har å leve efter i sine riker.”<sup>97</sup> Christiansen er den som klarest påpeker sagnteksten, og han mener det kommer av at vi her har å gjøre med en forteller med stort register. For det er mer som en av ”de gamle, gode eventyrfortellerne med et stort repertoare, enn som en utgiver, at en uvilkårlig forestiller sig den som fører ordet.”<sup>98</sup> Det samme formuleres av Inge Debes: ”Og

<sup>91</sup> Signaturen J.H.B. i Nidaros, Trondhjem.

<sup>92</sup> Dette er en kunnskap som blant annet kommer til syne i profileringen av hennes boksamling, i hennes korrespondanse og i hennes virksomhet som kåsør og foredragsholder diverse plasser i hovedstaden, bl.a. i Nordlændingernes Forening og på radio.

<sup>93</sup> Andreas Paulson i *Arbeidet* 23.11.1926. Paulsons formulering stemmer godt overens med de anekdotene som går om Regine Normanns eventyrfortelling på Sofienberg skole.

<sup>94</sup> Liestøl gjentar forøvrig sitt synspunkt i en artikkel i *Syn og Segn* i 1927.

<sup>95</sup> Da Normanns eventyr kom ut, var det kun en eventyrkatalog utarbeidet over det norske materialet, nemlig *Christiansens Norske Eventyr. En systematisk fortegnelse efter trykte og utrykte kilder*, Kristiania, Jakob Dybwad, 1921.

<sup>96</sup> For Folkeoplysning nr. 1, 1927.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

bak eventyrene, *gjennom deres tone* finder vi frem til eventyrfortællersken selv; hun sitter der som en av dem mestrene lyttet til, selv en mester som dem." (Min utheving.)<sup>99</sup> Kritikernes insistering på at *tonen* i eventyrene er spesiell, er en omskriving for å si at Normann tar i bruk særegne virkemidler. Kritikernes opplevelse av den normannske tonen henger sammen med hva *dikteren* Normann har tilført tekstene. Å redusere dette kreative elementet, forfatteren Normanns stempel på teksten, er etter min mening å gjøre forfatteren Regine Normann et nummer mindre enn hun er. Tonen i eventyrene henger sammen med stilistiske grep og bevisst bruk av estetiske virkemidler. Slik sett kan ikke Normanns pondus som eventyrforteller ses atskilt fra hva hun selv har utrettet i skriftliggjøringen av tekstene, nemlig et skapende formuleringsarbeid der de vesentlige sider ved eventyret i tillegg til hennes egen eventyrfantasi ivaretas. Når Tilla Valstad peker på at der er eventyr av de "gjengse eventyrtyper, men rikere paa mystik og fantasifuldere"<sup>100</sup>, setter hun nettopp ord på denne ekstra dimensjonen som Normanns eventyr eier sammenlignet med vanlige folkeeventyr, og som må tillegges forfatterens kraft til å *skape* eventyr. Dette er da også hovedmomentene i Liestøls vurdering av Normann ved flere anledninger, både umiddelbart etter publiseringen av *Eventyr* og senere, "ho er diktar, og ho eig eventyrstemningi i sjeli."<sup>101</sup>

En kritiker som mer utfyllende enn de andre formulerer seg om eventyrenes tone, eller hva han kaller "eventyrstemning", er Erik Humlegaard.<sup>102</sup> Hvis denne stemningen mangler, mister teksten ifølge anmelderen sitt verd som eventyr, og det er da en almindelig fortelling eller en skisse tilbake: "Regine Normann har på en merkelig overlegen måte maktet å skape dette umiddelbare og naive som alle gode eventyr er besjælet av, og som gjør dem til kjærlesning både for store og små." Humlegaard framhever "en lyrisk fylde som står på høide med de gamle kjendte eventyrdikteres lyrik". Han er den eneste av kritikerne som gir eksempler på Normanns dikterfantasi ved å sitere noen av sammenligningene hun bruker, slik at eventyret en liten stund viker for det poetiske billedspråket. Og han peker på et vesentlig trekk ved eventyrene, nemlig variasjonen, "en underlig blanding av alvorstunge, humørfylde og legendariske beretninger."<sup>103</sup> Humlegaards omtale er original fordi han prøver å eksemplifisere og sette ord på hva det er i det språklige uttrykket som betinger eventyrstemningen. Ikke minst peker han klart på poetiske virkemidler som et aspekt ved Normanns tekster, og at hun der skiller seg fra vanlig eventyrstil.

<sup>99</sup> Nationen 29.11.1926.

<sup>100</sup> Tilla Valstad i Asker & Bærums Budstikke, 17.12.1926.

<sup>101</sup> Anmeldelse av Eventyr 1925, artikkel i Syn og Segn, hefte 10, 1927, Den 17de mai 26.03.1928.

<sup>102</sup> Eidsiva, 4.01.1927.

<sup>103</sup> Ibid.

Eventyrenes tone er knyttet til den skriftlige framstillingen og den fortellemåten som kommer for en dag. Denne fortellemåten er preget av tekstenes tilknytning til det muntlige på den ene siden, og det skriftlige, kunstferdig litterære på den andre siden. Det blir sagt klart av kritikerne at Normann "valgte en noget mere litterær form" enn Asbjørnsen og Moe hadde gjort.<sup>104</sup> Og det er nettopp i dette skjæringspunktet Regine Normanns tekster kommer til sin rett, takket være kombinasjonen mellom hennes muntlige begavelse og den beherskelsen av skriftlige virkemidler hun etterhvert tilegnet seg. Når Dagladets anmelder Halldis Steinhamar skriver at det er en eventyrsamling "levende så det rent grøsser i en og samtidig full av ynde og poesi",<sup>105</sup> så rommer karakteristikken akkurat det spesielle uttrykket som er betegnende for Normanns eventyr og som aldri lar en leser være i tvil om at dette er en av hennes tekster.

Mange kritikere har merket seg eventyrenes muntlige preg. Sven Svensen skriver i Trondhjems Adresseavis: "Alle [eventyrene] uten undtagelse har præget av mundtlig fortælling."<sup>106</sup> Andreas Paulson formulerer i en rosende anmeldelse denne evnen Normann har: "De [eventyrene] har levet seg frem i Regine Normanns formende evne, hun har git dem levende liv, hvert ord i dem har den mundtlighet, at naar vi ser bokstavene saa hører vi fortælleren."<sup>107</sup> Forfatterkollega Finn Halvorsen sier at eventyrsamlingen "er ikke skrevet, den er fortalt."<sup>108</sup> Han poengterer at han ser eventyrene som et renere kunstnerisk uttrykk enn romanene: "Ja, naar jeg læser dem [eventyrene], er det som jeg ser, hvor hun kaster alt det tillærte og overflødige av sig og bare staar der, som den hun var i sin første seende og lyttende barndom. Og allikevel er hendes kunstneriske kultur saa uryggelig fast og sikker at barnets fantasi ikke et øieblik faar lov til at jage utenom eventyrets egne hemmelige grænser."<sup>109</sup>

Mer enn en av kritikerne har notert seg evnen Normann har til å skape "billeder". I Trondhjems Adresseavis skriver Julius Sundet: "Regine Normann har i en grad som ingen anden nulevende norsk forfatter den begavelse at kunne fortælle eventyr, fremtrylle farverige og fantastiske billeder med en bred og ægte norsk pensel mot eventyrhimlens kongelige bakgrund."<sup>110</sup> Denne karakteristikken er meget treffende for Normanns fortellekunst. Hennes evne til å male fram bilder berører teksten som visuelt uttrykk. Men skildringene påvirker i

<sup>104</sup> Valdres tidende, Aurdal, 25.11.1926, usignert.

<sup>105</sup> Dagbladet 25.11.1926, signaturen Hast., Halldis Steinhamar.

<sup>106</sup> Trondhjems Adresseavis 24.11.1926.

<sup>107</sup> Signaturen A.P., Andreas Paulson, i Arbeidet, Bergen 23.11.1926.

<sup>108</sup> Morgenposten 27.11.1926.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Trondhjems Adresseavis 15.12.1926, identisk med anmeldelse i Trondhjems Folkeblad 16.12.1926. Signatur J.S.(Julius Sundet).



vesentlig grad tekstens hastighet og gjør sitt til at det handlingsmettede tempoet vi kjenner fra tradisjonelle eventyr dempes noe. Poesi, nyanserikdom og utbygging av personers indre kommer inn i stedet og bidrar til de normannske eventyrs litteraritet. Spesiell framstilling av eventyrpersonene registreres blant annet av Jean Føyen: "Regine Normanns skikkelsesdannende evne er betydelig, - hendes fantasi rikt skapende og dristig, og hendes fortællemaate folkelig og troverdig."<sup>111</sup>

Språket kommenteres ikke hyppig. Enkelte kritikere påpeker et nordnorsk preg, blant annet trondhjemsavisen *Ny Tid*, som skriver at eventyrene er "nordlandske i sujet, sprog og tone".<sup>112</sup> De fleste framhever riksmålet heller enn det dialektale. Sven Svensen i *Trondhjems Adresseavis* omtaler Normann som en av våre beste og sikreste riksmålsforfattere, og gir henne ros for "et feilfrit, rent og kraftig riksmåal."<sup>113</sup> Han mener eventyrene har vunnet betydelig på at Normann har arbeidet seg fram til et "helt normalt riksmåal" der man ikke lenger snubler over "underlige dialektord."<sup>114</sup> Denne rosen gjentas av signaturen R.S. i *Laagen*, Lillehammer: "Regine Normanns eventyr utmerker sig ved å være skrevet på et kraftig fornorsket riksmål. Det er et glimrende sprog."<sup>115</sup> *Dagbladets Halldis Steinhamar* er av den oppfatningen at "Sprogformen er naturlig og fullkommen ekte."<sup>116</sup> Det samme kommenteres av *Aftenpostens* anmelder R. Grieg: "Sproget i eventyrene er velgjørende enkelt og naturlig, i god forstand folkelig, og virker aldrig søkt eller anstrengt."<sup>117</sup> En morsom antydning om språket kommer fra anmelderen i *Den 17de mai*, som sier at Normann skriver på "eit friskt og morosamt maal som *i alle fall mange byborn sjølve nyttar og alle forstaar*"<sup>118</sup> (min utheving.) Anmelderen mener at bybarna har påvirket språket i eventyrene. Det kan vel være en rimelig antakelse når det en eventyrfortellende lærer som har arbeidet i hovedstaden i 25 år på utgivelsestidspunktet. De kritikerne som nevner språket, kommer fra Østlandet eller Trøndelag.

Ser man på den samlede vurdering fra kritikerkorpset, er det ingen tvil om at resepsjonen gir uttrykk for en kompetent vurdering, med en påpeking av en rekke kvalitative momenter. Tre kvart århundre senere er det ikke vanskelig å gi Finn Halvorsen rett i sin

<sup>111</sup> *Sjøfartstidende* 25.11.1926, Jean Føyen.

<sup>112</sup> Signaturen I.B.J. i *Ny Tid*, Trondhjem, 4.12.1926.

<sup>113</sup> Signaturen S.S., Sven Svensen, i *Trondhjems Adresseavis*, 24.11.1926.

<sup>114</sup> *Drammens Tidende*, 23.11.1926.

<sup>115</sup> R.S. i *Laagen*, Lillehammer, 3.12.1926.

<sup>116</sup> Signaturen Hast., Halldis Steinhamar, i *Dagbladet* 25.11.1926.

<sup>117</sup> R. Grieg i *Aftenposten* 18.12.1926.

<sup>118</sup> Signaturen J.H.B. i *Nidaros*, Trondhjem, 22.12.1926.

spådom: ”De vil bli gjemt paa og læst igjen, av nye og atter nye generasjoner.”<sup>119</sup> Selv om Normann i 1926 er en godt voksen forfatter, er det ingen grunn til å tvile på anmeldernes ærlighet når de uttrykker stor optimisme med henblikk på videre produksjon. Eventyrene er språklig polerte perler. De eier fantasi og poesi, overflatens spenning kontra dypets understrømmer.

#### 8.4 Kunsteventyr eller folkeeventyr?

Forholdet mellom kunsteventyr og folkeeventyr har i liten grad vært gjenstand for forskning i Norge. Dette kan muligens komme av at i en rekke tilfeller er det vanskelig å avgjøre hva som er ekte folketradisjon og hva som er skjønnlitterære motiver i den gruppen eventyr som ligger i et ubestemmelig grenseland med hensyn til sjangerplassering. Her befinner eventyrene til Regine Normann seg. Blant andre har Reimund Kvideland plassert dem med en fot i hver sjanger.<sup>120</sup> Ørnulf Hodne og Bjørn Tysdahl har med artikkelen ”Johan Storm Wangs eventyr – folkeminne og skjønnlitteratur” (1997) bidratt til en grenseoppgang mellom de to eventyrkategoriene.<sup>121</sup> Med utgangspunkt i en studie av Storm Wangs samling *Ti norske Eventyr* (1868) tar forfatterne opp distinktive forhold mellom Storm Wangs eventyr og Asbjørnsen og Moes samling *Norske folkeeventyr*: ”Han [Storm Wang] bruker en mer litterær stil med iøynefallende innslag av naturskildringer, og hans eventyr-versjoner trekker inn religiøse temaer og kjønnsrolle-motiver som Asbjørnsen og Moe stort sett holder seg unna.” (Hodne og Tysdahl 1997:346.) Selv om det er mer enn et halvt århundre mellom publiseringen av Storm Wangs eventyr og Regine Normanns eventyr,<sup>122</sup> viser det seg at det er flere fellestrekk en man skulle forvente når det gjelder de to forfatternes spesifikt litterære utforming av eventyrtekstene og av eventyrenes tematiske register. Hodne og Tysdahl foretar en gjennomgåelse av tradisjonsinnholdet i Storm Wangs eventyr, komparert med de internasjonale AT-typebetegnelser av eventyr, før de går inn på struktur, stil og tematikk.

Når det gjelder tradisjonsinnholdet i Storm Wangs eventyr, peker Hodne og Tysdahl på at man i utgangspunktet står ”på temmelig bar bakke” med en samling som er blottet for

<sup>119</sup> Morgenposten, 27.11.1926.

<sup>120</sup> Se Norsk eventyrbibliotek, bind 8, *Eventyr frå Nord-Norge*, ved Reimund Kvideland, Oslo 1977:214, der Normanns eventyr, med referanse til Rikard Berge, omtales som en blanding av folkeeventyr og kunsteventyr, med 7 av hennes eventyr som typebestemte folkeeventyr. Hodne har fulgt denne inndelingen i *Types of the Norwegian Folktale*.

<sup>121</sup> Artikkelen er publisert i Edda, hefte 4/97, s. 346-357.

<sup>122</sup> Hodne og Tysdahl gir for øvrig den interessante opplysningen at Wangs manuskript har ligget upublisert hos forleggeren helt fra 1842, og at det dermed plasseres tidmessig til tiden omkring 1840. Til sammenligning kom første bind av Asbjørnsen og Moes eventyr ut i 1841.

kildeopplysninger: "Vi kjenner heller ikke originaloppskriftene til fortellingene, slik tilfellet er for Asbjørnsen og Moe. Vi vet derfor ikke hvem som fortalte, som oftest ikke hvor det kan ha skjedd, og ikke hvordan han konkret bearbeidet det han hørte." (Ibid. s. 347.)

Artikkelforfatterne er i tvil om stoffet stammer fra levende folketradisjon og om det er basert på egen innsamling. Kildene kan være helt andre: "Mulighetene for skriftlige forelegg, såkalt 'booklore'", er til stede. (Ibid. s. 347.) Artikkelen peker avslutningsvis på muligheten for at Storm Wang kan ha vært inspirert av H.C. Andersens første eventyr publisert i 1830-årene, selv om dette ikke kan kildebelegges. Ifølge Hodne og Tysdahl er det ikke noe entydig som kan peke mot en bestemt sjangerplassering for Storm Wangs eventyr. Etter en gjennomgåelse av tradisjonsinnholdet i alle ti eventyrene konkluderer Hodne og Tysdahl: "Så langt vi kan se er altså Storm Wangs samling en broget blanding av kjente eventyr- og sagnmotiver, ispedd egen oppdiktning og 'lånte' trekk fra uidentifiserbare kilder. Men dette betyr ikke at boka er blottet for ekte norsk folketradisjon." (Ibid. s. 352.) I de ti eventyrene til Storm Wang finner Hodne og Tysdahl to motivtro versjoner av homogene eventyrtyper, fire eventyr som er kompilasjoner av flere kjente eventyrtyper og -motiver og fire eventyr som er vanskelige å rubrisere, "da tradisjonsgrunnlaget virker svært sammensatt og må være betydelig revidert." (Ibid. s. 352.)

For Normanns eventyr totalt sett er blandingsforholdet når det gjelder tradisjonstilknytning ikke så ulikt det som kommer fram når det gjelder Storm Wangs eventyr, noe som understøttes av Kvidelands vurdering.<sup>123</sup> Normann bruker sin store kompetanse på eventyr. Det kan være eventyr hun ha hørt muntlig, det kan være "booklore" og det er utvilsomt dikterfantasier som har spilt inn under utformingene.<sup>124</sup> Ofte finner vi sammenplukking av motiver fra ulike eventyr. Når man skal vurdere hva som er tradisjonsstoff og hva som er utformet av forfatteren, er det lite man har å holde seg til. De originale foreleggene mangler, informantene mangler og proveniensen er uklar. For å vurdere Normanns eventyrtekster, må man se på denne spesielle forfatteren og de talenter hun hadde. Den store forskjellen når det gjelder å bedømme Storm Wangs og Regine Normanns eventyr, er at i Normanns tilfelle har man faktisk kjennskap til hennes store muntlige og skriftlige eventyrkompetanse. Kjennskap til skriftlig eventyrtradisjon på meget bred basis er belagt

<sup>123</sup> Reimund Kvideland (red.): *Norsk eventyrbibliotek*, bind 8, Oslo 1977:214.

<sup>124</sup> Det legges ofte vekt på at Normann "diktet" eventyrene selv når hennes gamle elever ved Sofienberg skole forteller om sin gamle lærerinne, som ikke "gjorde annet enn å fortelle eventyr". Informanter: Frank Neubert, samtale 21.11.1993, Hans Lambeck, samtale 20.08.1994, Bitten Borgen Hansen, enke etter tidligere elev Frank Hansen, samtale 20.02.1994. Bitten Borgen Hansen sier at hennes mann diktet eventyr når han skulle legge seg med barna, nye eventyr for hver gang. Det hadde han blitt inspirert til av sin folkeskolelærerinne.

gjennom eventyrsamlinger i hennes eie.<sup>125</sup> Den muntlige kompetansen er belagt gjennom mennesker som har hørt henne fortelle.<sup>126</sup> De vektlegger hennes evne til å forme en tekst i øyeblikket, bruke fantasien, justere seg etter signaler fra tilhørerne. Det er helt klart at Regine Normanns muntlige fortellertalent har virket inn på utformingen av eventyrene. Grundt Tanum så på henne som den fødte forteller, med et dragende grep på publikum og en mystisk utståling.<sup>127</sup> Allerede som ung vikarlærer i Vesterålen ble hennes fortelleevne brukt som argument av elevenes foreldre da hennes lærervikariat skulle forlenges.<sup>128</sup> Denne evnen polerte og videreutviklet hun. Det er fullt mulig at Regine Normann kan ha diktet eventyrene ut fra kjente eventyrmotiver og ut fra tekster hun kan ha hørt i vidt ulike faser av livet. Som barn hørte hun fortellinger fra eldre fortellere, som voksen fra familie og bekjente. Men utformingen er hennes egen. Reidar Christiansen peker på, med henvisning til Moltke Moe, at eventyr generelt til en viss grad viser seg å være bearbeidet folketradisjon, fordi de "har modtaget flere eller færre tilsætninger og forandringer af fortælleren og viser sig desuden ved den form, i hvilken de fremtreder".<sup>129</sup> Denne påpekingen viser til en forventet påvirkning i nedskrivings situasjonen, og det er noe annet enn nydiktning av eventyr.

Hodne og Tysdahl peker i sin artikkel på litteraturhistorienes store betydning i kanoniseringsprosessen. De hevder at en av grunnene til at Storm Wang er blitt glemt, er at Fredrik Paasche så på ham som en uvitenskapelig folklorist, "en forfatter som på romantisk vis brukte nasjonalt tradisjonsstoff som råmateriale for egen diktning, slik Tieck, Oehlenschläger, Welhaven og andre gjorde."<sup>130</sup> En slik subjektiv og ukritisk forlengelse av det gamle kulturprogrammet stred mot tidens "objektive" program, noe blant annet Anders Faye peker på i sin "Fortale" til Norske Folke-Sagn (1948).<sup>131</sup> Det var altså viktig for de tidlige litteraturhistoriene å opprettholde et skille mellom subjektivt og objektivt i nedskrivning av tradisjonsstoff. Disse synspunktene synes mindre relevante innenfor dagens litteraturforskning, ettersom tekstbegrepet har forandret karakter i løpet av de siste femti år.

<sup>125</sup> Se oppsett av særeie bøker ved giftermålet med Tryggve Andersen, datert 24.03.1906 og 11.04.1906, 18.02.1908, 26.12.1912, boks R 11, Regine Normanns privatarkiv, UBTØ. Liste over Normanns bøker i forbindelse med skiftet etter hennes død, skifte nr. 10/1939, Serine Regine Normanns dødsbo av Steinsland, boet sluttet 18/10-1940, Trondenes sorenskriverembete, Statsarkivet i Tromsø.

<sup>126</sup> Uttalelser fra foreldre til skolebarn i Bø da Regine Normann var vikarlærer, fra elever på Sofienberg skole, fra Rikka Deinboll og Grundt Tanum og andre som hørte henne fortelle eventyr i Kristiania.

<sup>127</sup> Grundt Tanum: "En utvikling og et brev" i *Festskrift til Sigurd Hoel på 60-årsdagen* (1950).

<sup>128</sup> Jfr. forhandlingsprotokoll Bø skolekommisjon 1885-1905, Bø bygdemuseum, Bø i Vesterålen.

<sup>129</sup> Hodne og Tysdahl 1997:348, med henvisning til Reidar Christiansens eventyrkatalog.

<sup>130</sup> Hodne og Tysdahl peker likevel på at Paasches inntrykk ikke gir grunnlag for å fastslå at Storm Wangs eventyrsamling er "et rendyrket produkt av samme skjønnlitterære omgang med tradisjonsstoffet, og altså er betydningsløs som folkloristisk kildeskrift." Hodne og Tysdahl 1997:348.

<sup>131</sup> Ref. Hodne og Tysdahl 1997:348, sluttnote 13.

Viktigere enn å klassifisere en tekst og finne opphavet til teksten, blir det å finne ut hva den autonome teksten uttrykker. Ut fra en narratologisk tilnærming blir hovedinteressen å drøfte hva slags måte de tradisjonelle elementene brukes på i teksten og hva slags tematisk betydning de får. Hos Normann er motivene etter mitt skjønn brukt for å få fram en bevisst tematikk. Dette ser vi blant annet i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte", der både brudd og likhetstrekk med tradisjonelle eventyr bidrar til at eventyrets tematikk står tydelig fram. Narratologisk metode er en måte av flere mulige når det gjelder å finne ut hva slags fortellegrep som karakteriserer kunsteventyret. Imidlertid viser det seg at de "kunstgrepene" som via narratologisk analyse viser seg å særprege Normanns eventyr, i store trekk er de samme som tiltrekker seg tekstlig oppmerksomhet fra forskere som anvender en annen metodisk vinkling, for eksempel Hodnes og Tysdahls tilnærming fra et folkloristisk ståsted. Det som skiller tilnæringsmåtene, er ulik terminologi. Det som forener, er interessen for fortellerinstansen i teksten og den måten fortelleren manøvrerer på for å fortelle eventyret.

Litteraturhistoriene tilkjenner ulike oppfatninger av spørsmålet om det er kunsteventyr eller folkeeventyr vi finner i Regine Normanns samlinger. Elster (1934) sier at "i en lykkelig stund brøt hun av og gav sig til å berette sagn og eventyr fra Nordland"<sup>132</sup>, men han nevner kun titlene på sagnsamlingene når han videre snakker om Normanns "eventyr". Winsnes (1937) går ikke inn på skillet kunsteventyr eller folkeeventyr. Han siterer Liestøls utsagn om at eventyrene går ut over det folketradisjonelle, men likevel er helstøpte kunstverk. Amdam nevner kun titlene på eventyrsamlingene, men kommenterer dem ikke.<sup>133</sup> Dahl (1984) mener eventyrsamlingene er "egentlig mer innsamlet folkeminne enn kunsteventyr"<sup>134</sup>. Engelstad (1989) sier at Normann samlet og utga folkeeventyr. Lorenz (1996) skriver at Normann i sine eventyrsamlinger framstår som "folklorist og traditionsformidler". Andersen (2001) sier at eventyrene er kunsteventyr.<sup>135</sup> Litteraturhistoriene tilkjenner altså sprikende oppfatninger av eventyrenes sjangertilhørighet. Kunsteventyraspektet er historisk blitt lite vektlagt. I de eldste litteraturhistoriene synes begrepet "eventyr" å dekke både sjangrene eventyr og sagn, og den samme begrepsbruken ser vi faktisk hos Normann selv.

Regine Normann uttalelser i en artikkel fra 1926 og i et intervju i 1927 kan til en viss grad kaste lys over spørsmålet hvordan eventyrene ble til. Hun knytter både eventyr og sagn til fortellinger hun har hørt som barn, under oppveksten både i Bø i Vesterålen, der hun ble

<sup>132</sup> Elster 1934:71.

<sup>133</sup> Amdam holder imidlertid hennes første sagnsamling, *Nordlandsnatt*, for å være den beste boka fra siste del av forfatterskapet. Amdam 1995:358.

<sup>134</sup> Dahl 1984:240.

<sup>135</sup> Andersen 2000:363.

født, og i Trondenes, der hun var bortsatt som barn fra hun var 5 til hun var 10 år:

Om vinterkveldene stjal jeg mig ned i forstuen til tjenestefolket, og til rokkeduret der, var det jeg fikk høre saa mange sagn og eventyr. Efterpaa fikk jeg riktignok bank, for jeg hadde ikke lov at gaa dit. Men gamle farmor oppe paa salsloftet, stagget graaten med eventyr som var endda gildere og sagn som var langt forunderligere end de jeg hadde hørt nede i forstuen.<sup>136</sup>

Det er særlig i skolesammenheng den voksne Regine Normann har hatt bruk for å ta fram eventyr, helt fra sine første erfaringer bak kateteret i Vesterålen.<sup>137</sup> Hun fortalte eventyr hun kunne minnes fra sin egen barndom, og hun lyttet til eventyr elevene kunne.<sup>138</sup> Mange år senere stod hun overfor en vanskelig klasse på Sofienberg skole i Kristiania:

Da – just som jeg ingen utvei øinet, mindtes jeg eventyrstundene hjemme i Nordland. Hvor stille det var, naar en fortalte, og hvor nøie vi barn voktet paa at ingen brøt stemningen. I et glimt stod eventyrene lyslevende for tanken. De om røvere, de om dauinger og skrømt, de om prinser og prinsesser og trolld, og saa alle dem om drauger og underjordiske og hulder og tusser. Som en rad av gode hjælpere stod de der, og frykten og rædselen randt av mig (...)

Men jeg hadde seiret!

I seksogtyve aar har jeg nu været guttelærerinde ved Sofienberg skole, og i alle de aarene har jeg eslet en time hver lørdag til at fortælle eventyr i for guttene mine. Og det er en godt anvendt time; slitet og maset er glemt, og barnesindet glir over i fantasiens vidunderlige verden.<sup>139</sup>

Regine Normanns credo er ikke til å ta feil av. Det er tuftet på respekt for fortellingen. Det er tuftet på respekt for barnet. Og mest av alt – det er tuftet på en aldri avtakende tro på at barnets fantasi er det som kan bære det framover i livet, gi det glede, gi det håp. Jeg tror mange foresatte og pedagoger har noe å lære av denne sterke personligheten som i alt hun gjorde urokkelig bar fram sin egen overbevisning om ordets magi, ordets velsignelser og ordets kraft til å gi hvile – i kjærlighet til alle "sine" barn.

Jeg ser eventyrene som en viktig del av Regine Normanns forfatterskap fordi hun her viser seg som den usedvanlige fortelleren hun er og fordi eventyrtekstene er et originalt bidrag til norsk litteratur. På spørsmål om hvordan hun fikk ideen til å gi ut eventyrene, svarer hun at hun etter mange års fortelling på skolen omsider kom "til at tænke paa at ogsaa eventyrene nordfra burde optegnes, for at nordlændingen skal lære sig til at ta vare paa de skatte som aldrig kan opveies med sølv eller guld. Og ogsaa for at gi folk her sydpaa et mere intimt indblik i nordlændingens sjæleliv, som de kanske best vil kunne forstaa just gennem

<sup>136</sup> "Eventyr og sagn fra Nordland" i Tidens Tegn 28.10.1927.

<sup>137</sup> Under ekteskapet med Peder Johnsen fikk hun vikarjobb i Malnes skolekrets fra 1890 av og arbeidet både på Eidet skole og i tillegg ved noen mindre skolekretser.

<sup>138</sup> Ref. Rikka Deinboll i forordet til *Ringelihorn* (1977).

<sup>139</sup> "Hvordan eventyrene hjalp mig" av RN, Oslo Aftenavis 19.11.1926.

eventyret og sagnet.”<sup>140</sup> Det er ingen tvil om at Regine Normann bærer med seg den rikdom det er å være oppvokst i en kultur der den muntlige fortellingen ble holdt i hevd og aktet høyt. Det er også klart at Normann hele sitt liv hadde en spesiell interesse for eventyr og at hun var seg bevisst sitt spesielle fortellertalent, som gjorde at slemme barn satt som tente lys og at voksne ble helt oppslukt. Likevel er det et spørsmål om hvor mye et barn nøyaktig kan huske som voksen av tekster hørt i førskole- og småskolealder, utenom enkelte glimt og en viss atmosfære. Jeg mener eventyrene er blitt til i et samspill mellom Regine Normanns erindring av tradisjonsstoff og hennes dikterfantasi. Ikke minst understøtter beretninger fra Normanns elever på Sofienberg skole at hun selv har medvirket til utformingen av eventyrene. Hun lot fantasien bære seg avsted, diktet ofte spontant mens hun fortalte, improviserte, tilpasset utformingen til mottakergruppen, så hva som fungerte og hva som ikke fungerte.<sup>141</sup> Selv om barndommens eventyr fra Mårsund og fra Trondenes spiller med i Normanns eventyrskatt, har den voksne Regine Normann satt sitt preg på tekstene. Det gjelder både kunstneren Normann og pedagogen Normann. Ikke minst tror jeg Regine Normanns stadige utprøving overfor barn, og hennes evne til å se barn og ta imot respons fra barn, er avgjørende for den formen eventyrene fikk i endelig nedskrivning. Dermed knyttes Normanns pedagogiske evne til hennes fortelleevne.

I tillegg til det Regine Normann hadde hørt av muntlig overlevert tradisjon, har hennes store kompetanse på eventyr generelt, både kunsteventyr og folkeeventyr, hatt betydning. Hun var tidlig opptatt av å skaffe seg eventyrbøker, blant annet kjøpte hun Tiecks tyske eventyr i München da hun var på sitt utenlandsopphold der sammen med Tryggve Andersen i 1909-1910.<sup>142</sup> Hun hadde i sin boksamling eventyrbøker fra ulike tidsepoker, utenlandske og norske, blant annet H.C. Andersen, Ludvig og Edvard Bechstein, brødrene Grimm, Quigstad, Legli og Winterhjelm.<sup>143</sup> Normann brukes av Aschehoug som konsulent for eventyr for barn, forlaget ser det slik at hun kjenner til hva ”barn evner at forstaa”.<sup>144</sup>

Normann sier det var arbeidet med eventyrene som fikk henne til å ta fatt på sagnene,

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ref. RNs gamle elever, elevene husker lærerinnen som ”alltid” fortalte eventyr, enken etter Frank Hansen i flere samtaler, hvordan hennes mann var inspirert av RN til å dikte eventyr til sine egne barn.

<sup>142</sup> Utgave fra München 1910.

<sup>143</sup> I tillegg til de bøkene som er nevnt i note 63 og note 64 ovenfor, kan nevnes: Ludvig og Edvard Bechstein: *Eventyr og sagn*, 1877, 1898, Petter Dass: *Samlede skrifter* 1877, Inge Debes: *Eventyr* 1917, Olav Duun: *Somar-eventyr* 1936 nyutg, Freie Lehrere – Vereinigung in Berlin, *Meister des Märchens Tieck*, Nils Legli: *Eventyr og sagn fra Nordland*, 1924, Knut Loupedalen: *Eventyr og Segnir fraa Telemarki* 1923, Fiona MacLeod: *Syndätaren och andra keltiska sägner* 1915, Isaac Olsen og J. Quigstad: *Kildeskrifter til den lappiske Mythologi. Om Lappernes villfarelser og overtro*, Trondheim 1900, Kr.A. Winterhjelm 1918, 1922, *Eventyrboken*.

<sup>144</sup> Brev til RN fra Tanum 1.05.1924, kopibok Asch.1920-1927, pag. 638.

og hun utdyper forskjellen mellom eventyr og sagn slik: "Det er nemlig to slags eventyr som er kjendt og lever sit liv i Nordland: prins og prinsesseeventyrene som vel for det meste er indvandret, og hvis motiver er gjængse den hele verden over, og saa har vi de stedege, de som er vokset frem av natur og folkelynne."<sup>145</sup> Når det gjelder eventyrenes opphav, er det av særlig interesse å se hva de to ekspertene i mottakerpanelet, professorene Liestøl og Paasche, mener. Paasche er tydelig usikker på dette: "Paa titelbladet til boken er ingenting sagt om eventyrenes oprindelse. Har Regine Normann hørt fortællingene i Nordland, eller har hun diktet dem paa grundlag av gamle motiver? Snarest har hun hørt dem, - her er paafaldende meget av hav og fjeld i disse eventyr, de virker nordnorske. Og helt ut ekte. Om dette skulde være nydiktning, saa maatte det sies at den var utført med mesterskap."<sup>146</sup> Paasche velger altså å se på eventyrene som folkedikting. Knut Liestøl er et større navn innen feltet folkeminne. Aschehoug sitter meget spent og venter på hva slags dom han vil felle. Liestøl har en høy stjerne hos Grundt Tanum, som ser på ham som "vor første sakkyndige og en virkelig fin kjender av norske eventyr og sagn"<sup>147</sup> Grundt Tanum tar det som en stor ære at Liestøl er begeistret for Regine Normanns eventyr. Liestøl anmelder eventyrene i 1925. Dessuten uttaler han seg om Normanns eventyr i en artikkel i Syn og Segn i 1927:

Det er ikkje folkeeventyr i den meinig at ein kann kalla det ei vitskapleg samling av norske folkentinne. Men dei hev eit ekte folkelegt grunnlag, og ein kjenner att fleire vanlege eventyrtypar. På dette folkelege og heimlege (*truleg nordlandske*) grunnlaget hev so Regine Normann bygt. Det plar som oftast gå gale når utgjevarar skal skipa på det uheile og sundbrotne ved eventyrtradisjonen i vår tid; eller når dei skal gjeva hold og lit til det som i poesilause tider hev vorte magert og skrokke. Det endar so tidt med at det vitskaplege verdet gjeng til spilles, utan at eventyret kunstnarleg set hev vunne noko – tvertimot. Men Regine Normann (...) er så kongenial med emnet at um ho stundom gjeng lovleg langt utum det folketradisjonelle, vert det aldri stilbrot. (Min utheving).<sup>148</sup>

Liestøl tar her sine reservasjoner. Særlig er det påfallende at han trekker i tvil det nordlandske grunnlaget for eventyrene. Normann er bare passelig begeistret for denne omtalen. I brev til Grundt Tanum skriver hun: "Professor Knut Liestøls uttalelse i Syn og Segn om Nordlandsnatt og om eventyrene har han godhedsfuldt sendt mig sertrykk av, og jeg har takket ham enda det drygde svært lenge før jeg gjorde det."<sup>149</sup> Liestøl har sitt eget nåløyne han lar tekster passere gjennom for å finne ut om de har den rette *norske* stiltonen, og denne prøven foretar han også på Normanns eventyr. Resultatet viser seg å være bedre enn for andre

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Fredrik Paasche i Tidens Tegn 14.12.1925.

<sup>147</sup> Brev til RN fra J.G. Tanum 11.11.1927, kopibok 1920-27, pag 973, Aschehoug forlags arkiv.

<sup>148</sup> Liestøl i Syn og Segn 10.hefte 1927, s. 463, jfr. Dagbladet 22.12.1925 og Den 17. Mai 26.03.1928.

<sup>149</sup> Brev fra RN til JGT 28.02.1928, Asch. forlags arkiv.



eventyrbøker på riksmål. Etter å ha lest hele boka på landsmål på den måten at dansk-norske ordformer og endinger konsekvent blir byttet ut med norske, uttaler han: "Det var berre ein ende gong at ein turvte snu litegrand på ordsetnaden. Det er sameleis med Asbjørnsen og Moes samling." (Liestøl 1925.) Med dette uttaler Liestøl seg om språkføringen, men ikke om det folkloristiske innholdet. Han synes rett og slett å ta sine forbehold når det gjelder eventyrenes nordnorske opphav.

Ørnulf Hodnes klassifiserende verk om norske folkeeventyr, *The Types of the Norwegian Folktale* (1984), er det eneste typologiserende arbeidet som foreligger på norsk etter Reidar Th. Christiansens *Norske Eventyr. En systematisk fortegnelse efter trykte og utrykte kilder* (1921). Hodne peker på at Christiansen, "being associated with the teachings of the Finnish school (...) registered the motif chain for each variant in a formula referring to the 'motif clue'." (Hodne 1984:9.) Christiansen anvender den fundamentale typen klassifikasjon lansert av Aarne og Thompson, som gir en et meget komplisert oppsett. Dette er gjort i håp om å gi en eksakt, pålitelig dokumentasjon av innholdet i eventyrene, selv om Christiansen selv innrømmer at det kan være forvirrende med mange nummer og tall, og at en slik katalog "can never be a substitute for the original records; it can only provide a survey and facilitate the access to them" (Christiansen 1921: XI). Hodne fører denne skepsisen videre, og hevder at eventyrmotivene "are so tightly inter-linked that it is difficult to separate them objectively; much will be left to one's own judgement" (Hodne 1984:9). Han peker dessuten på at motivkjedene har en tendens til å være skisseaktige. Hodnes eget valg til presentasjon av eventyrtyper er internasjonalt anerkjente AT-nummer samt en kort beskrivelse av hovedmotivene som konstituerer typer i norsk tradisjon.<sup>150</sup> Hodnes bibliografi over trykte kilder inkluderer Regine Normanns to eventyrsamlinger, og i den geografiske oversikten over innsamlere er Normann ført opp med 7 typer fra Nordland.<sup>151</sup> Dette betyr at mange av Regine Normanns eventyrtekster ikke er knyttet til de eventyrtypene som finnes hos Hodne. "Havmannens sønn" er typifisert som variant AT 425, Østenfor sol og vestenfor måne (The

<sup>150</sup> Hodne følger i disponeringen av stoffet AT-nummer, en typebetegnelse som er mindre detaljert enn Christiansens motiv-presentasjon, der han forsøker å signalisere alle avvik og detaljer i mengden av varianter. Hodne baserer seg på typologien til Antti Aarne og Stith Thompson i: *The Types of the Folktale*. FF Communications No. 184, Helsingfors (1973).

<sup>151</sup> Variantene innført på Normann er AT 303, 311, 400, 425, 506, 551, 1775. AT 303, Tvillingbrødrene, er knyttet til eventyret Kveita, 311, Risen og de tre søstre er knyttet til eventyret Risen i Blåberget, 400, De tre prinsesser i Hvidtenland er knyttet til eventyret Jomfru Rosenving på Santavajasø, 506, Den takknemlige døde, er knyttet til eventyret Jan Matros, 551, Ungdomslandet, er knyttet til eventyrene Ungdomslandet og Ringelihorn, 1775, Den uheldige presten, er knyttet til eventyret Presten og klokkeren. De typene som hos Hodne er ført opp på Normann er et lite antall sammenlignet med innsamlere nordfra som eksempelvis Ole Tobias Olsen og Ragnvald Mo med henholdsvis 18 og 16 varianter innført.

search for the lost husband),<sup>152</sup> samme eventyrtypen som "Kvitebjørn kong Valemon" tilhører. Beskrivelsen av denne varianten avviker imidlertid på vesentlige punkter fra "Havmannens sønn", blant annet har Normanns eventyr ingen falsk brud som gifter seg med brudgommen, kvinnen får ingen magiske objekter for å vinne tilbake ektemannen, det er tvilsomt om kvinnen virkelig vinner tilbake ektemannen, og den viktigste forskjellen – folkeeventyrets variant har ikke noe barn som aktør. Normann spiller nok på motivet i sin tekst, men utformingen må sies å være meget fri sammenholdt med typebeskrivelsen hos Hodne. Det samme gjelder de andre variantene som er knyttet til Normann i *The Types of the Norwegian Folktale*. Hennes utforming avviker på vesentlige punkter fra beskrivelsene av de internasjonalt kjente eventyrtypene. Man kan finne kjente eventyrmotiver hos Normann, men hennes utforming er original. Hodne nevner ingen informanter i forbindelse med Normanns eventyr. Normann er oppført med betegnelsen *edit.*, som står for redigering av den første trykte utgaven av et eventyr.<sup>153</sup> Hun nevnes heller ikke spesielt i forbindelse med eventyr som er forandret fra de originale opptegetninger (*amended copies*)<sup>154</sup>. Normann blir regnet som en første nedskriver og en redaktør av de eventyrvariantene hun er oppført med. Dette er fullt forenlig med at hun overtar fortellemåte og motivvalg fra folkeeventyret, og bruker det som kunstmiddel i utforming av eventyrtekster.

Nyere verker om folkeeventyr, for eksempel Hodnes bok *Det norske folkeeventyret. Fra folkedikning til nasjonalkultur* (1998), nevner ikke Regine Normann i sin framstilling av folkeeventyrets framvekst.<sup>155</sup> Han sier om folkeeventyret: "det er vanlig å si at eventyret er uten tids- og stedsbestemmelse, bruker skjematiserte navn og typer i personskildringen, ikke historiske personer slik sagnet gjør, og heller ikke gjorde krav på samme troverdighet." (Hodne 1998:9.) Hodne nevner heller ikke Regine Normann blant de navngitte kunsteventyrforfatterne: "Vi må skjelne mellom de egentlige folkeeventyrene og eventyr som skjønnlitterær genre skapt av navngitte forfattere som H.C. Andersen, Alf Prøysen og Astrid Lindgren." (Hodne 1998:9.) Olav Solberg nevner heller ikke Regine Normann i sin studie i *Norsk folkedikning. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiver* (1999).<sup>156</sup> Normanns eventyr kommer på et vis imellom de vanlige kategoriene. Den samme tendensen kommer

<sup>152</sup> Hodne 1984:97,101.

<sup>153</sup> Hodne 1984:67, 72, 93, 101, 114, 130, 302.

<sup>154</sup> Hodne nevner at noen av Asbjørnsens manuskripter bare er å finne som forandrede kopier (*amended copies*).

<sup>155</sup> Men Hodne inkluderer *Norsk eventyrbibliotek* (1967-81), der Normanns eventyr "Presten og klokkeren" er med i bind 8.

<sup>156</sup> Solberg følger den vanlige inndelingen i fire grupper: dyreeventyr, vanlige eventyr (deriblant undereventyr og legendeeventyr), skjemteeventyr og ramseeventyr.

fram i poulærvitenskapelige framstillinger av folketro.<sup>157</sup>

Lothe, Refsum og Solberg er tydeligere når det gjelder plassering av Normanns eventyrtekster. Regine Normanns *Eventyr* og Jonas Lies *Trold* settes i *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (1997) opp som eksempler på norske kunsteventyr, som per definisjon "overtar både fortellemåte og motivvalg fra folkeeventyret, men siden det er skapt av en bestemt forfatter, fremstår her overnaturlige innslag som et bevisst kunstmiddel. Likevel er også kunsteventyret karakterisert ved sammenveving av realistiske og fantastiske detaljer." Tilsvarende er folkeeventyret definert som "en fortelling med overnaturlig innhold som har levd i muntlig tradisjon uten navngitt forfatter." Forskjellen mellom disse to definisjonene ligger klart i det at kunsteventyret er skapt av en navngitt forfatter, noe som må regnes å være tilfelle med Normanns eventyrsamlinger. Jeg følger Lothes utlegning og mener Normanns eventyr i hovedsak må betraktes som kunsteventyr, men med inspirasjon fra tradisjonsstoff. Imidlertid er det viktig å påpeke, som også en del kritikere gjorde, at enkelte av Normanns eventyr ligger nærmere folketradisjon enn andre. Hennes eventyr kan ikke betraktes som en homogen gruppe.<sup>158</sup> "Kjerringen som ikke forstod å passe måten" og "Presten og klokkeren" ligger nær skjemteeventyret, "Jomfru Marjas gullsko" nær legendeeventyret, mens to av de eventyrene jeg har valgt å analysere, "Havmannens sønn" og "Prinsessen som gikk til jordens hjerte", ligner undereventyret, dog mer sammensatt og kunstferdig utformet. En slik "gradering" av eventyrene antydte Normann selv. Hun sier i brev til Grundt Tanum som kommentar til rekkefølgen av eventyrene: "Jeg tror nemlig at Havmannens søn er mer fremmedartet en presten og klokkeren."<sup>159</sup> Mitt valg av eventyrtekster til analyse har sammenheng med den kompleksitet de formelt og innholdsmessig representerer. Den kunstneriske bearbeidelsen av tekstene blir da av stor betydning.

Selv uttrykker Normann at hun har vokst opp med levende fortelletradisjon og at hun som voksen får tradisjonsstoff formidlet av moren og andre familiemedlemmer.<sup>160</sup> Jeg har i artikkelen "Regine Normann og hennes eventyr fra mellomkrigstida" stilt spørsmålene om

<sup>157</sup> Eksempelvis Birger Sivertsen: *For noen troll. Vesener og uvesener i folketroen* (2000).

<sup>158</sup> I *Nye eventyr* er det naturlig å nevne "Makt mot makt" som en tekst som tydelig skiller seg ut fra de andre. Dette er et sagn, det oppfyller alle sagnkonvensjonens krav, og det er underlig at teksten er plassert i en eventyrsamling.

<sup>159</sup> Brev til Grundt Tanum av 18.10.1925, Asch. forlags arkiv.

<sup>160</sup> I brev uttrykker Normann at hun gleder seg til å høre moren fortelle under ferieopphold nordpå. Også folk på Steinsland, der hennes bror bor, har bidratt med fortellinger. Imidlertid er dette særlig snakk om sagn. Willumsen 1997:220. I flere avisintervjuer i forbindelse med publiseringen av *Nye eventyr og Nordlandsnatt* nevner Regine Normann betydningen av å ha hørt fortellinger i barndommen, blant annet av farmor i Breivika, jfr. "Hvordan eventyrene hjalp mig" i Oslo Aftenavis, 19.11.1926, "Eventyr og sagn fra Nordland" i Tidens Tegn, 28.10.1927, "Regine Normanns nye bok" i Tidens Tegn, 9.12.1927. Regine Normanns privatarkiv, UBTØ, inneholder kun renskrevne manuskripter til eventyr, samt enkelte fragmenter av tidlige utkast.

eventyrene er nedskrevet folketradisjon eller diktning og om metoden under innsamlingsarbeidet kan aksepteres som vitenskapelig holdbar:

For å finne svar på disse spørsmålene må man gå til det som finnes av forarbeide til Regine Normanns eventyrtekster. Det er ingenting i Regine Normanns etterlatte papirer som kan belegge eventyrtekstene som ren nedskrevet folketradisjon, heller ikke nedtegnelser som viser hvor og av hvem hun har hørt eventyrene. Imidlertid er det klare elementer av nordnorsk fortellertradisjon i hennes eventyr- og sagnsamlinger - eksempelvis forekommer daunger hyppig både hos Regine Normann og i nordnorsk materiale generelt.

Vi står altså overfor tekster der brokker av nordnorsk materiale spiller med som elementer i eventyrene, men kunstnerisk bearbeidet av forfatteren Regine Normann. I tillegg bærer eventyrene preg av at forfatteren sitter inne med en omfattende eventyrkompetanse, som hun anvender fritt i sin utforming av tekstene. Totalt sett blir eventyrene hennes stående i en meget interessant posisjon mellom tradert folkelig materiale og diktete eventyr.<sup>161</sup>

Jeg står fast ved denne formuleringen, som er i tråd med Lothes definisjon og også i overensstemmelse med hovedtrekk i samtidskritikken. Faktisk ligger flere av kritikerne svært nær Lothes definisjon på kunsteventyr når de omtaler eventyrene. Det viser seg også at Liestøl antakelig hadde rett i sin litt avventende holdning til eventyrenes opphav når man ser på den posisjon senere folkeminneforskere har inntatt. Imidlertid blir ikke tekstene noe dårligere ved at Normann har blandet sin egen fortellerstemme inn og latt den få klinge med i utformingen.

Eventyrtekster vil alltid være preget av den eller de som har foretatt den litterære utforming av det muntlige stoffet. Aarseth hevder at når Asbjørnsen og Moes eventyrsamlinger har oppnådd et slikt ry som de har gjort, har det sammenheng med at innsamlerne er fremragende stilister.<sup>162</sup> (Aarseth 1991:108) Det faller likevel mest naturlig å sammenligne Regine Normann med forfattere som utnytter eventyrformen, samtidig som de stiller seg relativt fritt til tradisjonen. Jonas Lie er den mest kjente norske kunsteventyrforfatter med sine to samlinger *Trold. En tylft eventyr*, 1891 og *Trold. En tylft eventyr. Ny samling*, 1892. Aarseth framhever Lie-tekstenes klare avvik fra folkeeventyret med hensyn til handlingsutvikling, person- og miljøsskildring. I stedet anvendes symbolikk og "en indirekte, antydende framstillingsmåte" (Aarseth 1991:116.) Som vi skal se i analysene, er det også i Normanns eventyr anvendt typisk litterære virkemidler.

Det må ellers ha vært klima for kunsteventyr blant norske forfattere på 1920-tallet.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Willumsen 1995:173. Trykt i *Nye studier i barnelitteratur*. Artikkelsamling fra et arbeidsseminar, Søgne 1994.

<sup>162</sup> Aarseth mener imidlertid at senere samlere som Moltke Moe og Knut Liestøl har større respekt for materialet, noe som gjenspeiler seg i tekstenes ekthet.

<sup>163</sup> Falkberget publiserte samlingen *Eventyrffeld* i 1916. Den kom i 2. opplag i 1916, er senere kommet ut i 1925, 1951, 1971.

Flere forfattere var bidragsytere til antologien *Den nye eventyrboken*, del 1, (1924), ved siden av Normann Matti Aikio, Johan Falkberget, Johan Bojer, Vilhelm Krag og Gabriel Scott.<sup>164</sup> Denne samlingen fikk en oppfølger året etter, *Den nye eventyrboken*, (del 2), der Bacher Fürst, Vilhelm Krag, Christine Nordbye, Stein Balstad, Lie Singdahlsen, Severin Lieblein, Olaf Benneche og Johan Bojer hadde bidrag. Disse eventyrbøkene nevnes flere ganger i kritikken av Normanns eventyr.

Dessuten hadde Olav Duun to eventyr på trykk i 1924, innlagt i *Blind-Anders*: "Fram" og "Åmund og Vemund". Birkeland påpeker i *Olav Duuns soger og forteljingar* at man kan gjenkjenne trekk både fra undereventyr, dyreeventyr og fabel i disse tekstene, samtidig som litterære drag og klart symbolske elementer benyttes.<sup>165</sup> Birkeland viser til Halvor Floden, som mener at eventyret som form er benyttet av Duun fordi "det bar 'bod fraa andre oppkomer i diktarhugen'." Og Birkeland føyer til for egen regning: "Og truleg hadde han [Floden] rett." (Birkeland 1976:101.) Etter mitt skjønn er Birkelands antakelse gyldig for Regine Normann også.

## 8.5 Eventyr for barn eller for voksne?

Jeg møter Normanns eventyrtekster som en voksen leser. I hennes eventyr ser jeg konvergensen av ulike linjer, som antydningvis og manifest har vokst fram gjennom hele forfatterskapet. Eventyrene blir en arena der vage erindringer langt tilbake i tid kan flette seg inn i erfaringer tilegnet i voksen alder, der en glansfylt barndom kan føye seg inn i den voksnes anskuelse. Eventyrene blir en møteplass for inspirasjon utenfra og innenfra, der miljøets avtrykk og sinnets kreasjoner forenes i et særegent toneleie. Eventyrene blir et møte mellom det nordnorske, det norske og det europeiske, der kystlige og regionale trekk smyger seg sammen og gjør krav på sin rett, men likevel underordner seg sterke sjangermessige føringer. Eventyrene blir et møte mellom det mytologiske og det jordnære, der det spesifikke omsvøpes av dimensjoner hvelvet over alt menneskelig liv.

Jeg ser det slik at eventyrene inngår som et naturlig utfyllende element til romanene i Regine Normanns forfatterskap. Den voksne leseren kan se eventyrenes dybde. Både kritikkerne og Regine Normann selv understreker den "utvidede" aldersgrense som gjelder for eventyrets publikum, "de virker likefrem spennende også på gamle, grånende barn."<sup>166</sup> Selv

<sup>164</sup> Utgitt på Cappelens forlag, illustrert av Ridley Borchgrevink.

<sup>165</sup> Birkeland 1976:98-101.

<sup>166</sup> Signaturen H.Ø. peker på at noen av tekstene i *Eventyr* har en "betagende stemning", *Den ny Social-Demokraten*, 15.12.1925.

svarte Normann på spørsmål fra Rikka Deinboll om hvor gamle barna måtte være når Regine skulle fortelle eventyr: "Fra fem til nitti."<sup>167</sup> Regine Normann skjønnte at hun kunne nå to målgrupper med sine eventyr, barna og de voksne, alt etter hva slags nivå av kompleksitet tilhøreren var i stand til å annamme. Det er ingen todeling av gruppen eventyr som ligger til grunn for dette, men at de mottas på ulik "frekvens". Dessuten er noen eventyr kvalitativt bedre tekster enn andre. "Havmannens sønn" er et slikt eventyr, med stort fortolkningsmessig potensiale. Teksten er fortettet, men rommer samtidig en stor nyanserikdom. Jeg betrakter det som *den* teksten i hele Regine Normanns forfatterskap som bærer i seg essensen av forfatterskapets tematiske kretsing.

Dagmar Grenz (1990) fremmer interessante synspunkter på forholdet mellom barnelitteratur og voksenalitteratur.<sup>168</sup> Grenz argumenterer for at dette må vurderes i en historisk sammenheng. Hun holder det som umulig å finne et normativt svar på hva det er som skiller de to typene litteratur og går mot en tankegang basert på en "naturlig" dikotomi mellom de respektive typene. Grenz gjør seg til talskvinne for hva hun kaller en ambivalent posisjon når det gjelder barnelitterære tekster, "die auch Erwachsene als Leser unmittelbar ansprechen". Det vil ikke si "ambivalent insofern, als sie gleichzeitig zwei oppositionellen Systemen angehören, dem System der Kinderliteratur und dem System der Erwachsenenliteratur" (Grenz 1990:70). Dette ser Grenz som ensbetydende med at de ikke tilhører noe system i det hele tatt. Hennes syn er følgende:

Ich plädiere dagegen dafür, den Begriff *der Ambivalenz* wieder in dem ursprünglich von Lotman gebrauchten Sinne zu verwenden: im Sinne von Nichtvoraussagbarkeit, Nichtausschöpfbarkeit der möglichen Bedeutungen – und das in Bezug auf alle literarischen Texte, nicht nur in Bezug auf Kinderliteratur, die auch von Erwachsenen gelesen werden kann (...) Wenn der kindliche Leser und der erwachsene Leser von Hoffmanns Kindermärchen jeweils andere Aspekte realisieren, so ist das noch kein Hinweis dafür, dass der Text zwei unterschiedlichen Systemen angehört, sondern lediglich ein *Rezeptionsvorgang, der uns allen von literarischen Texten der Erwachsenenliteratur her vertraut ist*: Hier gibt es unterschiedliche (und dennoch angemessene) Konkretisationen desselben Textes durch Leser verschiedener Epochen und auch durch Leser derselben Epoche. (Grenz 1990:71, mine uthevinger.)<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Deinboll i Forord til *Ringelihorn*, Bokklubbens barn, 1977.

<sup>168</sup> I artikkelen "E.T.A.Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene. Oder: das Kind und der Erwachsene als Leser der Kinderliteratur".

<sup>169</sup> Jfr. Shavit: "Teksters ambivalente status", s. 97-133 i Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka* (1997). Grenz' tanker blir stående i motsetning til den israelske litteraturforskeren Zohar Shavits posisjon. Grenz polemiserer mot Zohar Shavit og ambivalensbegrepet slik Shavit bruker det. Shavit har dette begrepet fra Lotman, men Grenz mener åpenbart at Shavit bruker begrepet i en annen betydning enn Lotman. Shavit vakte oppmerksomhet med sin bok *Poetics of Childrens Literature* (1986), der hun blant annet analyserer *Alice in Wonderland*. Shavit argumenterer for at barneboka har en ambivalent appell på grunn av at den spiller på to typer litterære koder, og at teksten oppnår en dobbelt tale gjennom brytningen mellom disse kodene (Se Bache-Wiig 1996:183). Shavits artikkel "Teksters ambivalente status", der *Alice in Wonderland* er analysert, er publisert i Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*, 1997. Grenz' synspunkter deles av

At en tekst ikke er mulig å utlegge som en eneste, objektivt riktig interpretasjon, men rommer ulike fortolkningsmuligheter, er det neppe noen litteraturforsker i dag som er uenig i. Grenz' understreker betydningen av historisk kontekst i vurderingen av litteratur for barn kontra litteratur for voksne. Normann betonte barnets fantasi og evne til opplevelse av fantastikk. I hovedsak samsvarer hennes syn med Grenz' utlegning av romantikkens tilnærming mellom barne- og voksenlitteratur:

Das Märchen (als Chiffre für nichtentfremdetes Dasein) ist die höchste Form der Poesie – für Kinder und für Erwachsene. Nicht die Erwachsenen lassen sich zu den Kindern herab, sondern die Kindern sind – aufgrund ihrer grösseren Nähe zum Unendlichen, zum Wunderbaren – diejenigen, von denen die Erwachsenen zu lernen haben. (Grenz 1990:70.)

Harald Bache-Wiig gir sin støtte til Grenz' synspunkter<sup>170</sup>:

Til en viss grad tror jeg det kan være interessant og givende å lete etter to leserinstanser, to typer implisitte lesere i enkelte barnelitterære tekster. Og da tenker jeg ikke på slike som søker applaus både hos en 'ansvarlig' med-leser og et spontant barn, men slike tekster som treffer de to menneskeslagene med samme kraft, hvor begge nivåer er like primære. (Bache-Wiig (1996:188-189).)<sup>171</sup>

At Normann på 1920-tallet har stor lykke med sine eventyr, er interessevekkende sammenholdt med Grenz' utsagn om forfattere i omkretsen til de russiske formalistene, "die auf der Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenliteratur stehen. Die Theorien des 'Neuen Sehens' – die Verfremdung eingefahrener Sehweisen durch die Literatur – wird dabei in enger Anlehnung an die Vorstellung von dem 'unbefangenen Kinderblick' entwickelt, der Menschen und Dinge gleichermassen 'neu' sieht." (Grenz 1990:70.) Interessen for eventyr i norsk mellomkrigstid kan godt ses i forlengelsen av det synet at barnet er i stand til umiddelbart å ta til seg de aspektene ved litteratur som formidler det fantastiske, mens den voksne leser realiserer tekstens mer rasjonelt pregede fortolkningsmuligheter. I forhold til eventyr som eksempelvis "Havmannens sønn" vil det være naturlig for en voksen leser å vektlegge tekstens symbolsk-allegoriske nivå der en barneleser forblir i fantastikkens "underbare" tilstand.<sup>172</sup>

barnelitteraturforskeren Torben Weinreich.

<sup>170</sup> I artikkelen "Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen".

<sup>171</sup> Artikkelen er trykt i Bache-Wiig: *Norsk barnelitteratur – lek på alvor. Glimt gjennom hundre år*, 1996.

<sup>172</sup> Jfr. Grenz 1990:75-83. At den voksne aldri kan nå fram til barnets forståelse av litteratur, er Hans Rittes tese i en studie av Lindgren. Han hevder at barnelitteraturen er utilgjengelig for voksne på grunn av voksnes fjernhet til barndommen og det å være barn.

Grenz' anvender begrepet "Duplizität" i analyser av Hoffmanns eventyr. Hun definerer dette begrepet som "die Zweisichtigkeit des Daseins: Der Autor ist 'weder weltfremder Schwärmer noch Realist; er lebt und dichtet aus der doppelten Perspektive'.<sup>173</sup> Beide Realitätsebenen relativieren sich gegenseitig, bilden erst zusammen die ganze Wirklichkeit."<sup>174</sup> De to realitetsnivåene det er snakk om i forbindelse med Hoffmanns verker "ist das Neben- und Ineinander zweier unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen. In die empirisch-alltägliche Welt, in der man die zeitgenössische Realität des Autor erkennen kann, bricht das Phantastische ein, das mit den Gesetzen der Logik nicht zu erfassen ist." (Grenz 1990:65.) Disse to nivåene gjør det mulig for barn og for voksne å la seg anrope av forskjellige elementer i teksten og med gradert mottakerbevissthet ta til seg ulike betydningslag. Grenz trekker et skille mellom "Wirklichkeitsmärchen" og "Volksmärchen" på grunn av at det fantastiske er selvkjent i folkeeventyrene, mens det ikke uproblematisk kan tas for gitt i Hoffmanns virkelighetseventyr, som er båret fram av en mer moderne bevissthet: "Kennzeichnend für diese Gattung ist ja gerade der Zweifel des impliziten Lesers, welche Realitätsebene über die andere dominiert" (Grenz 1990:65-66). Det er denne tvilen som åpner for komplementerende fortolkningsstrategier og som gjør en reader-response-posisjon, som den Grenz står for, mulig. Duplisiteten i verdensanskuelse er konstitutiv for Hoffmanns eventyr. De to realitetsnivåene eksisterer ved siden av hverandre som mulige innsikter i teksten, fattbare for både barn og voksne ut fra den resepsjonstilgang de ulike gruppene har ut fra sin modenhet.

Ut fra Hoffmanns eventyr slår Grenz til lyd for at flere virkelighetsnivåer eksisterer samtidig i tekster. Dermed tilbys produktive fortolkningsmuligheter for barn såvel som for voksne. Dette er markant også når det gjelder "Havmannens sønn". Det impliserer at heller enn å se barne- og voksenlitteratur ut fra en dikotomi-tankegang, er det mulig å nærme seg en analyse av en "allalderstekst" ut fra ulike abstraksjonsnivå og med ulik intuitiv innrømmelse av det fantastiske under lesningen.

<sup>173</sup> Wolfgang Nehring (1981:56). „E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variation“, s. 55-73 i *Zu E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart 1981.

<sup>174</sup> Grenz 1990:64.



## Kapittel 9: "Havmannens sønn"

### 9.1 Innfallsvinkel til analysen

I analogi med Grenz' teoretiske posisjon vil jeg benytte en innfallsvinkel til analyse av "Havmannens sønn" der jeg hevder at det å undersøke visse narrasjonsgrep i teksten kan bidra til å belyse tekstens kompleksitet og dermed dens "voksne" lese måte. Jeg vil argumentere for at de fortelle tekniske grepene stemme og fokaliserings løfter fram det fortelle teknisk forfinede ved eventyret, dette som gjør at Grenz' begrep duplisitet får relevans. Normanns forteller er, i likhet med Grenz' formulering, også svermer og realist, og dette kommer til uttrykk i epilogen i "Havmannens sønn". Eventyret handler om mer enn det fantasiske. Likeverdige livsanskuelige nivåer er i høy grad konstituerende elementer. Det er dette som gjør at eventyret taler til den voksne leser. I tillegg til den fantastiske verden som er fattbar for barnet, bringer eventyrteksten inn et realistisk virkelighetsnivå som handler om livet, om eksistensen.

Eventyrets nøkkel ligger i min fortolkning i sluttsekvensen, som representerer et brudd med subsekvent presentasjonsrekkefølge og dermed gir innspill til tematisk fortolkning uvanlig for eventyr. Forholdet mellom personstemme og fortellerstemme er et felt som er av stor interesse for eventyrets subjektive anslag – og lite utforsket i eventyrsammenheng. Jeg vil argumentere for at det er kompleksiteten i fortelle grepene stemme og fokaliserings som muliggjør en "voksen" fortolkning der individualiserende trekk ved den kvinnelige hovedpersonen får tematisk signifikans. Det samme gjelder barnets forenende funksjon – både med hensyn til gjenforening av familien og sammenføring/sammenføyning av det jordiske og det ikke-jordiske riket. Begge disse forholdene står for en videreføring av tematiske tråder fra Normanns tidlige forfatterskap. Videre vil jeg, med referanse til Grenz, vise hvordan guttens og morens ulike anskuelser med hensyn til "das Wunderbare", er avgjørende for deres utviklingsmuligheter og for deres endelige posisjon. Avslutningsvis vil jeg vise hvordan en komparativ metafiksjonell lesning av eventyrets motivtilknytning, til folkevise og til andre kunsteventyr, beriker det tematiske feltet.

### 9.2 Handlingsreferat

"Havmannens sønn" handler om ei fattig jente som gifter seg med en fremmedkar og bosetter seg på en holme, der han har jordhytte, naust og båtstø. Han er mye borte på fiske, og da er der mange fugler som holder kvinnen med selskap. Paret får en liten gutt, og ikke lenge etter sier mannen at han må reise bort på ubestemt tid, og forlater så holmen. Etterpå kommer det hver

dag drivende til holmen mat, vakre klær og leker. Etter et par år berger kvinnen en skadet havhest under et uvær, og hun steller med den på beste måte. Fuglen og gutten blir venner, de kan snakke med hverandre. En dag ser moren gutten ri på havhesten ute på havdypet. Kvinnen jager fuglen, men neste morgen er det to havhester der. Da kvinnen våkner etter en blund, ser hun mannen og sønnen forlate holmen på hver sin fugl. Etter en tid kommer gutten tilbake til holmen. Han har med seg en fugleham, og tilbyr moren å bli med til farens - havmannens - rike. Hun vil gjerne bli med, og sammen flyr de gjennom skoddemuren. Hver midtsommernatt kommer kvinnen i en fugleham tilbake til holmen og vandrer opp til jordhytta. Hun kan ikke bli kvitt minnene om den jordiske tilværelsen.

### 9.3 Rekkefølge

Rytmask balanserte mønstre er gjennomført brukt i teksten når det gjelder håndteringen av handlingssekvenser. Både innføring av nye elementer på handlingsplanet og bruk av ellipser influerer på rytmen. Teksten er preget av en meget jevn veksling mellom de forskjellige rytmegruppene. Referatet føyer fortellingen sammen, pausene lager små pusterom, scenene får inn samtalepreget og dramatiserer episodene da mannen drar og da gutten rir på havhesten. Eventyret er preget av en regularitet som ivaretar både behovet for nye fortellingsmomenter og den nødvendige hvile mellom hver hendelse. Dette gjelder ikke bare teksten som helhet, men slår også gjennom på setningsnivå. Birkeland nevner at eventyrtonen kjennetegnes ved sterkt rytmiske grupperinger som markerer farten: "Ei treledda periodebygning med rytmisk parallellisme pluss kvileledd kjem att gong etter gong"<sup>1</sup>. En slik periodebygning har vi mange eksempler på i "Havmannens sønn": "Og da sommeren led / lettet flere og flere på vingene og strøk sydover / og det blev stussligere og stussligere ute på holmen for hver skare som drog (...) Havet skulde bringe det / bare hun selv vilde være tro mot ham og bære ham i tankene både tidlig og sent." (S. 14.) Vi ser at de treleddede periodene er karakterisert av et trykktungt substantiv som plasseres langt fram, rytmisk virkende repetisjoner eller modale verbalkonstruksjoner med opphoping av trykklette stavelser i mellompartiet og lange preposisjonsledd mot slutten, noe som totalt for perioden gir en kraftig ansats og en rolig og langtrukken avslutning. Den rytmiske bolkingen samsvarer på flere språklige nivåer med Walter Ongs påpeking av muntlige kulturers prinsipper for å huske fortellinger: "Think memorable thoughts. In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence." (Ong 1982:34.)

Funksjonelle hendelser og ellipser følges ad. Ellipsene fungerer uten unntak som markører for overgang til ny hendelse. Den hyppige forekomsten av ellipser gjør at den relativt korte eventyrteksten kan spenne over et stort tidsrom.<sup>2</sup> De antyder hva som har skjedd i løpet av den tidsperioden som er sprunget over i teksten, og har dermed en forklarende funksjon. For sammenhengens skyld er det en av fortellerens viktige oppgaver å gi den nødvendige forklaring på det som er utelatt. Alle ellipsene har en form for tidsbestemmelse, enten et tidsledd eller et tidsadverb, som berører den utelatte tidsperioden. Det kan være "da sommeren led", "før året var omme", "da gutten var årsgammel", "næste morgen", "hun sovnet fort", "oplevet hun en dag", "en dag i kveldingen", "da moren våknet av blunden", "det blev tunge dager for henne" og "en dag hun lå oppe på brattberget". Slik bidrar den sammenlimingen som ellipsene er, til å kaste lys over det utelatte, men mest til å skape jevne overganger mellom handlingssekvensene. Segmenteringen stemmer godt overens med Genettes "demarcation criterion", der han legger til grunn "the presence of an important temporal/or spatial break".<sup>3</sup> Det er tydelig at de temporale bruddene er koblet til avgjørende romlige bilder; mannen som flyr, gutten som flyr, mannen og gutten som flyr. Demarkasjonskriteriene samsvarer med de sentrale øyeblikkene som bærer narrativet, også gjennom romlige forflytninger, og som gjør at handlingen tar nye veier.<sup>4</sup>

Et spesielt trekk ved dette eventyret er epilogen. Etter et eventyr som nesten til siste slutt har full overensstemmelse mellom fortellingsakse og historieakse når det gjelder presentasjonsrekkefølge, hva Genette kaller "zero degree"<sup>5</sup>, får vi en epilog på 8 linjer som bryter med det vanlige eventyrmønsteret og fortolkningsmessig kommer inn som et tematisk bærende element. De fleste hendelsene på historieaksen befinner seg på et retrospektivt tidsplan. Jeg tolker dette som en lang ekstern analepse: et brudd på fortellingens kronologi som begynner og slutter før fortellingens "nå". Hendelsene er ordnet kronologisk innen analepsen. Bare den siste hendelsen, epilogen, befinner seg på et nåtidsplan. Analepsen er et homodiegetisk segment som interfererer med den nåtidige handlingen: "Men hver midtsommernatt kommer en blåskarv vandrende op sjøveien på holmen. Den går rundt den nedfalne jordhytten og setter sig på brattberget, strekker sig og slår med vingene mot solen. Det er konen som ikke kan bli kvitt minnene om *den gang hun var menneske og bodde på holmen.*" (S. 25, min utheving.)<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Se Birkeland 1976:98-100.

<sup>2</sup> Det er ikke snakk om rene ellipser, men hva Genette kaller pseudo-ellipser.

<sup>3</sup> Genette 1983:88-89.

<sup>4</sup> Jfr. Chatmans begrep 'hinges'. Se Per Thomas Andersens analyse: "Hans E. Kinck: Hvitsymre i utslaatten. To veier til litterær forløpsanalyse", s. 59-95 i Hans Erik Aarset (red.): *Renessaner. Åtte studier i Hans E. Kincks forfatterskap*, 1995.

<sup>5</sup> Definert som "a condition of perfect temporal correspondence between story and narrative" (Genette 1983:36).

<sup>6</sup> Genette kaller dette en sylleptisk formulering (Genette 1983:116).

Epilogens status kunne blitt vurdert på en annen måte, som et tillegg. Når jeg tolker teksten slik jeg gjør, er det fordi epilogen er for betydningsfull og for lang til å bli redusert til et haleheng.

Fortellerens distanse og kontroll forsterkes ved ellipsen som skiller epilogen fra resten av eventyret. Som den eneste klassiske ellipsen i teksten framstår den som en markant åpning på tidslinjen. I epilogen trer fortelleren fram som en evig tilskuer til kvinnens tilværelse. Vi finner en samtidighet mellom fortelling og narrasjon som eliminerer alle slags temporale spill. Ved bruk av presens er fortellingens øyeblikk og fortellerøyeblikket brakt sammen. Man kan her snakke om temporal isotopi mellom forteller og fortelling i en form for utvidet tid, som også peker ut over fortelleøyeblikket og inn i framtida. Sammensmeltingen mellom flere "tidspunkter" framtrer som en konvergering, en samling av mange av fortellingens øyeblikk i et iterativt narrasjonsøyeblikk. Genette beskriver effekten slik:

...these effects of final convergence play on the fact that the very length of the story gradually lessens the interval separating it from the moment of narrating. But the power of these final converges results from their unexpected disclosure of a temporal isotopy between the story and its narrator, an isotopy which until then was hidden. (Genette 1983:221.)

Fortelleren trer fram som altoverskuende, med makt til å se ubegrenset framover i tid og med innsikt i blåskarvens beveggrunner for å komme tilbake til holmen. Med en slik avslutning på eventyret markerer fortelleren sin styrke i enda større grad enn i et vanlig eventyr, der fortelleren gjennom avslutningsformularen forestår utgangen fra eventyruniverset.

Epilogens betydning er interessant. Den ligner folkeeventyrets "Og er de ikke døde, så lever de ennå". Likevel er den annerledes enn eventyrets slutt i sin konkrete beskrivelse av kvinnen, at hun faktisk lever, at hun går rundt hytten. Det er ikke noe spørsmål *om* hun lever. Eventyrsjangerens konsept om tid og rom blir derved brutt. Tida eksisterer fortsatt som en faktor, likeledes rommet, både det hinsidige og det dennesidige. En overskridelse av skoddemuren foregår stadig, enten den forstås som en grense mellom de levende og de døde i religiøs forstand eller som en grense mellom det jordiske liv og det eventyrlige rike. Selv om de fleste eventyr bringes til et "nå"-tidspunkt med en sluttrepikk, så er den slutten usikker. I "Havmannens sønn" er slutten konkret.

Epilogen bryter etterstilt narrasjon. Vi får en form for simultan narrasjon som er flytende på grunn av iterativ frekvensform.<sup>7</sup> Det ubestemte "hver midtsommernatt" og presens "Det er konen" er fortellingens uavsluttede "nå". Dette er uvanlig for en eventyrtekst. Det nåtidige her kan ikke tolkes på samme måten som "nu" og presens i den vanlige avslutningsformelen for et

<sup>7</sup> Denne formen for simultan narrasjon innebærer ikke streng samtidighet, se Genette 1983:218.

eventyr, "*nu er eventyret ute*". Epilogen i "Havmannens sønn" får mye større vekt enn en vanlig eventyravslutning. Den løfter ikke teksten ut av en eventyrtid. I stedet understreker den at eventyrets magiske grep varer ved, i det uendelige. Interessant er tempusskiftet fra preteritum til presens. Hva kvinnen gjør som beboer i havmannens rike, er holdt i presens, mens hva kvinnen var som jordisk menneske, er holdt i preteritum. Dette er første gang i teksten presens er anvendt sammen med iterativ. Virkningen er en voldsom utstrekning av "nå". Tolkningmessig får dette konsekvenser, all den tid denne iterativ-serien setter kvinnens tilværelse i havmannens rike både i relieff til hennes menneskelighet "den gangen hun *var* menneske" og til hennes stedbundethet "bodde på holmen". Dette, i tillegg til at den står som epilog, gjør at sekvensen kommer i en privilegert og utstående posisjon.

Ikke minst har vekslingen mellom singulativ og iterativ en tematisk virkning i epilogen. Kvinnens grensepassering ender aldri. Hennes tilhørighet blir aldri avklart, hun forblir splittet mellom havmannens rike og det jordiske riket. Grensepasseringen blir tvetydig. Den viser hennes frihet til å reise mellom ulike verdener. Men den viser også hennes ufrihet fordi hun hele tida må tilbake til den siden hun ikke befinner seg på. Eventyret toner ut med en manifestasjon av denne ufriheten, frambrakt av iterasjon. Dermed framtrer dette narrasjonsgrepet som vesentlig for å underbygge tekstens innholdsmessige hovedmoment. Genette hevder at iterativ i det klassiske narrativ har mye av beskrivelsens funksjon, "is at the service of the narrative 'as such', which is the singulative narrative"<sup>8</sup>. Ser vi på epilogen til "Havmannens sønn", er iterativ ikke underordnet singulativ. Heller er det slik at frekvensformen får betydning ved å omkalfatre tekstens enkle singulative grep og dermed bidra til å gjøre den flertydig og gåtefull. Epilogen representerer noe konstant uavsluttet. Epilogen blir en demper, en avkreftelse på at den endelige gjenforening medførte lykke.

I artikkelen "Telling in Time" (1990) argumenterer Sternberg for revitalisering av studier av fortellingens kronologiske løp, også med hensyn til tematisk implikasjon.

To put it in a nutshell, chronology is what chronology does, and its doings not only have their rationale but also surprisingly vary with the operative norms and choices. The uniform-looking, early-to-late-sequence thus comes to perform multiple as well as distinctive roles, which inform and in effect transform it from one context to another. So much so that the sequence may generate what theory is traditionally least able to envisage and accommodate: functional deformation (of norms, responses, world views, expectancies) in chronological formation. (Sternberg 1990:905.)

Sternberg legger hovedvekten på hva et vanlig kronologisk forløp kan gi fortolkningmessig,

<sup>8</sup> Genette peker på at Flaubert var den første forfatter som tok på seg "to liberate the iterative from the functional dependence" (Genette 1983:116-117).

men han nevner også brudd på kronologien, "if disorder lurks below the surface of temporal order (...) then the very notion of (dis)ordering needs to be redefined accordingly" (1990:905). I forhold til "Havmannens sønn" er både Sternbergs påpekning av kronologi og av det motsatte, relevant. Nettopp det forholdet at teksten beveger seg jevnt kronologisk et langt stykke på vei, styrker båndene til vanlige eventyrkonvensjoner og gjør at fortolkeren tenker i retning av eventyrets trygge og gode slutt. Men det fortelletekniske grepet på slutten, som formelt omdefinerer hele den tidligere teksten til en analepse, plasserer tekstens betydning en helt annen plass – i det uavsluttede, ubestemmelige. Slik kan man si med Sternberg at hele den uorden som lurder under kronologisk overflate fører til at vi både formelt og sematisk må forandre oppfatningen av hva som er hovedaksen i fortellingen. "[T]he notion of (dis)ordering" hviler ikke lenger i den lengste første del av eventyret, men er forflyttet til den langt kortere, men likevel dominante, epilogen. Slik kan noe så bastant som temporal orden indikere langt mer sofistikerte dimensjoner ved teksten, som normative og eksistensielle aspekter.

## 9.4 Fortellerstemme

### 9.4.1 Fortellerstemmens register

Genette påpeker det problematiske i analysearbeid, der vi er nødt til å betrakte elementer som suksessive, når de egentlig fungerer simultant i teksten. Dette slår ikke minst ut når vi skal si noe sammenfattende om fortelleren:

A narrating situation is, like any other, a complex whole within which analysis, or simply description, cannot differentiate except by ripping apart a tight web of connections among the narrating act, its protagonists, its spatio-temporal determinations, its relationship to the other narrating situations involved in the same narrative, etc. (Genette 1983:215).

I en eventyrtekst som har vært fortalt utallige ganger, er "the web of connections" særlig tett. Men det at vi er nødt til å rive fra hverandre noen forbindelser, gjør også at andre forbindelser kommer tydeligere fram. I dette eventyret er handlingen enkel, figurene få og stedlige forhold minimale. Fortellerstemmen bærer på sedvanlig vis gjennom referater og eksternt fokaliserede beskrivelser fram eventyrets ramme, dets figurinventar og hovedtrekkene i handlingen. I tillegg håndterer fortelleren ubesværet balanserte rytmiske og frekvensielle forhold. Fortellerstemmen tilfredsstiller konvensjonens krav ved å ivareta den formelle fasthet påkrevet for enhver eventyrtekst. Stemmen tar vare på roen, rytmen, regelmessigheten, sammenhengen og formularene. Den bygger det reisverket som er nødvendig for at vi skal kunne ferdes ubesværet og trygt i eventyrbygget. Den tar vare på fantastikken og tilgodeser dermed barneleserens behov for det underbare. Stemmen har islett av muntlighet, som seg hør og bør i eventyr, og gir

gjennom innlagte dialektord et eget stilistisk anstrøk.

Men fortellerstemmen gjør noe mer, og det er dette "mer" som løfter den normanniske eventyrstemmen opp i en sfære for seg og som ansporer en voksen leser. Den tilfører eventyret eleverte klanger som gjør at det blir tiltalende og stilistisk velmodulert. Eventyret er poetisk, klangrikt, billedrikt og tematisk utfordrende. Teksten er gjennomsyret av vellydsklanger og gjennomvevet av karakteristiske poetiske bilder. Det poetiske i tekstene fører til at markeringen mot folkeeventyr blir tydelig. Det etableres et symbolplan, som går på bekostning av handling, og som er langt mer framtredd enn i et vanlig folkeeventyr. Det introduseres noen gåtefulle rekvisitter som skoddemuren og fuglene. Dermed bringes teksten opp på et abstrahert nivå med hensyn til fortolkning.

Bruk av psykonarrasjon gjør at den kvinnelige hovedpersonen blir presentert og utbygd på en helt annen måte enn hva som blir tradisjonelle eventyrfigurer til del. Fortellerstemmen legger til rette for en subjektiverende skildring av kvinnen. En forsiktig, antydningvis skisse av kvinnen i første del leder fram mot en intensivert skildring av kvinnens lengsel i andre del. Dette muliggjør en tolkning av kvinnen som identifikasjonsfigur for voksne lesere. Gjennom fortellerstemmens ulike valører legges det inn et perspektiv og en holdning til det fortalte, med et dertil hørende normativt nivå. Fortellerens aksenter underbygger tekstens kompliserende og dupliserende strukturer.

#### 9.4.2 Muntlighetstrekk i fortellerstemme

Normanns epitetiske stil bidrar til en frodig tekst. Hennes rike bruk av adjektiver får fram farger, smak, lukt, lyd. Teksten har mange eksempler på bruk av epiteter for å forskjønne skildringen; moren "tok frem de vakreste lekene hans" (s. 21), mannen var "både vakker og lett å omgås" (s. 13-14), hun "fløi som en vakker blåskarv" (s. 24). Denne bruken av språket er det som mer enn noe annet gjør at fortelleren i eventyrets ånd kan forvandle en fattiglig hytte til et slott. Det overdådige veves inn i teksten gjennom språklig utsmykning.

Additive og antitetiske strukturer er muntlighetstrekk vi finner rikelig av i eventyret. Slike strukturer fanger opp trekk ved eventyrstil generelt, men sier også noe om det spesielle normanniske muntlighetspreget. Slike trekk viser en stil der det analytiske kommer i bakgrunnen, det er en beskrivende og framvisende fortellemåte. Når det gjelder sideordning av ledd i et syntagma, ser vi hyppig eksempler på sammenkjeding av verb, substantiv eller adjektiv med "og" som forbindelsesledd. Noen eksempler på markert sidestilling er "jenten var blidlynt og trallet og sang" (s. 13) og "tigget og bad". Motsetningen mellom natt og dag

kommer fram i setningen. "Hele natten red han, og da det atter blev dag, kom de til en mur av tett skodde." (S. 24). Regine Normanns eventyr ble også formidlet muntlig til en gruppe lyttere, og da spilte additive strukturer og det lydlige aspektet en stor rolle.

Et avdempet regionalt preg er å finne i teksten gjennom dialektpregede ord.<sup>9</sup> I tilfeller der Normann først trykte enkelttekster i blad, ser man at der ofte er gjort språklige forandringer underveis fra tidlige publiseringer til endelig trykt tekst. Det samme gjelder innlagte tekster i romaner. Eksempelvis kan nevnes de endringer vi finner i eventyret om Jomfru Rosenving fra det står som innlagt tekst i "Bortsat" til det blir publisert i *Eventyr*, der en rekke dialektale uttrykk er fjernet. Forandringene går i retning av svakere muntlighetspreg generelt og svakere dialektalt preg. Det vil si at i eventyrsamlingene er muntligheten gjennomgående mindre markant enn i innlagte eventyrtekster i romaner og lange fortellinger i tidlig fase av forfatterskapet. Jeg viser her til analysen av "Bortsat", kapittel 5.4.

Mye av Normanns diktning er kjennetegnet av en tilsynelatende brå blanding av ulike stilarter. Eventyrprosaen er klart mer homogen enn romanprosaen og sagnene. Kayser opererer med et skille mellom "Brüchiger Stil" og "Einheitlicher Stil". Den første typen omtales som at "es geht um keinen als Dichtung auftretenden Text, sondern um eine kleine Skizze" (Kayser 1965:301). For å belyse den andre stiltypen viser Kayser til Heinrich von Ofterdingens diktning:

Diese Prosa liest sich mühelos. Ohne Anstrengung gleiten wir weiter. Und wie wir als Leser nicht vom Inhalt gespannt werden, so ist die Sprache selber nirgends straff gespannt. Sie fließt natürlich dahin, wir brauchen nicht zu konstruieren, brauchen keinen Satz noch einmal zu lesen, weil wir ihn zunächst falsch entworfen hätten, finden keine raschen Anstiege und keine gedachten Halte." (Kayser 1965:305.)

"Havmannens sønn" er en tekst som langt på vei oppfyller de meget strenge stilistiske kravene Kayser setter til enhetlig stil. Stilen er lettfattelig og variert, intens til tider, poetisk til andre tider. Symptomatisk for Regine Normanns eventyrtekster er en fortellemåte preget av språklig artisteri i grenseland mellom en folkelig uttrykksmåte og en ærbødig høystil. Dette gir i bokstavelig forstand mening til uttrykket kunsteventyr.

### 9.4.3 Billedspråk

Ongs formuleringssknagg "memorable thoughts" i forbindelse med traderbare narrativer viser

<sup>9</sup> For å se hvordan Normann forandret ord og uttrykk i sine tekster, kan originalmanuskriptene gi noen få opplysninger. I det håndskrevne manuskriptet er det først skrevet at fremmedkaren hadde "et jordhus". Dette er så strøket over og erstattet med "en jordhytte". Regine Normanns privatarkiv, UBTØ.



helst til fortellestrukturer. Når det gjelder "Havmannens sønn", kunne man godt utlegge termen som "memorable images", for bildene i dette eventyret holder fast ved en. Det er bilder som har å gjøre med flukt, letthet, overskridelse. Gutten på fuglens rygg er et sentralt motiv for de to kunstnerne som har illustrert *Eventyr*, Gerhard Gjerding og Kaare Espolin Johnsen.<sup>10</sup> Det er et bilde som knytter an til et verk av en annen kvinnelig nordisk forteller, nemlig Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906-1907). Men også Bernt Lie har brukt bildet av "Eventyrets sterke Fugl" i boken *I Eventyrland. Fortælling fra det nordlige Norge* (1898, 1912). Lie bruker bildet knyttet til opplevelsen å sitte på glatte svaberg på en holme og oppleve havets bølger, "gjennom Eventyrets endeløse Lande rider du med Barneundren paa den sterke, hærdede Fugl" (Lie 1912:6). Lis Möller sier i artikkelen "Om figurativt språk": "I selve uttrykket billedsprog ligger der en påmindelse om litteraturens og digtningens sanselige særegenhet (...) Den litterære tekst søger ikke at begrebssliggøre; den fremmaner - skaber - en forestillingsverden i dens stofflige fylde." (Møller 1995:153.) Billedspråket i "Havmannens sønn" er egnet til å lede oss bort fra dagligspråket og lede oss inn i en anskuelse av livet som inkorporerer et grenseområde: den andre verden, luftrommet, det overnaturlige, det oversanselige. Hele Normanns eventyrunivers har en klangbunn som bare kan komme fram gjennom en fortolkning som fører oss ut over det bokstavelige.

Figurativt språk utfordrer dagligdags språkbruk.<sup>11</sup> Den ønskede dreiningen fra normalspråket, som gjør at man både kan se tropen som et poetisk bilde og ut fra en språklig og tekstuell forståelse, gjør det fruktbart å inkludere både deskriptiv poetikk og analyse av det billedlige uttrykk i en litterær analyse.<sup>12</sup> Møllers referanse til Hawkes underbygger beskrivelsen av nødvendigheten: "Tropens essensielle modus er lingvistisk; dens virkemidler er verbale og fordrer derfor en lingvistisk og tekstlig og ikke blot en visuel eller på anden måde sansemæssig respons." (Møller 1995:154.) Konsentrasjonen om det bokstavelige språket understrekes av flere forskere: "Inde i humanvidenskabernes generelle sproglige vending og i genkomsten af den retoriske tankegang ligger billedsprogets problem og i kernen af dette først og fremmest metaforen", skriver Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard i innledningen til *Billedsprog* (1997:15).

En hermeneutisk tilnærming til feltet billedspråk finner vi hos Paul Ricoeur.<sup>13</sup> Bjørn

<sup>10</sup> Gjerding er illustratør for den første utgaven og Espolin Johnsen er illustratør for *Ringelihorn*.

<sup>11</sup> Møller viser til Terence Hawkes, som sier at bokstavelig språk "er sprog der betyder - eller har til hensigt at betyde - det, det siger. Figurativt sprog, derimod, utfordrer dagligdags sprogbrug." (Møller 1995:154.) Betegnelsen "trope" betyr "dreining".

<sup>12</sup> Møller 1995:154.

<sup>13</sup> Ricoeur har i omfattende arbeider fokusert direkte på billedspråkproblematikken og på den antikke

Kvalsvik Nicolaysen gjengir i *Omvegar fører lengst* et intervju med Ricoeur, der Nicolaysen gjør rede for de strukturene av dobbeltmening som Ricoeur kaller symbolske: "Ricoeur tek feste i spørsmål om røynsle gjennom analogiar, og kallar symbol alle strukturar som omveges syner til ei sekundær, figurleg meining ved hjelp av ei endefram og bokstavleg framstilling (...) Den figurlege språkbruken tek symbola i bruk og ordnar heilskapar, som vert meiningsfylte med di dei kan samanliknast eller jamførast med andre røynsler." (Kvalsvik Nicolaysen 1997:129.) Ut fra denne forståelsen av figurativt språk i "Havmannens sønn" er det nærliggende å se på eventyret som en beskrivelse av menneskelig søken i forskjellige former - etter kjærlighet, etter glede, etter kunst. På denne måten kan eventyret oppfylle et behov hos barn og voksne – og - ut fra forvissning om den gode slutt, gi mot og håp. For voksne lesere kan en metaforisk forståelse av eventyret føre til at de eksistensielle sider ved tekstene synliggjøres.

I "Havmannens sønn" finner vi en rekke eksempler på figurativt språk, der similer er vel så hyppige som metaforer. Jeg ser similer, i tråd med Genettes synspunkt, som fortellerens håndverk, selv om de ofte kontekstuellet opptrer som forlengelsen av kvinnens synsinntrykk. Min interesse er å se på hva bildene uttrykker, og hvordan de fungerer i helheten. Beskrivelsen av gutten i vuggen er en negert simile: "han hadde ikke vinger som flyttfuglene". Ved hjelp av et nektingsadverb brytes forbindelsen mellom de to leddene i sammenligningen. Likevel gir språkfiguren assosiasjoner til flyttfugler som blir borte og dermed knyttes forbindelsen til neste setning, som stadfester at moren får ha gutten hos seg både sommer og vinter, i motsetning til fuglene som blir borte. Dessuten peker similen mot omtalen av mannen som stadig er borte på fiske, og til det store tapet som inntreer da mannen plutselig forteller at han må reise bort på ubestemt tid. Språkfiguren bidrar til å understreke fortrøstningen som ligger i at moren får ha gutten hos seg når fuglene flyr og mannen blir borte. Dessuten er figuren med på å introdusere det store tapet, mannens avskjed. Similen opptrer som en noe overraskende katalysator og et samlingspunkt og vekstpunkt i teksten for viktige tematiske momenter. Bildet av fuglen som symbol bygges ellers ut på flere måter, blant annet i fortellerkommentaren om havhesten, "som ellers er den skyeste av alle fugler" (s. 19). At gutten får kontakt med slike sky skapninger, sier noe om hans evner og om havrikets særegenhet.

Språklige bilder er ofte elementer i beskrivende pauser, sekvenser som er stillestående med henblikk på hastighet. Vi befinner oss på steder i teksten der den handlende linjen blir brutt, og en av personene beskriver noe de ser. Bal argumenterer for at beskrivelser må

---

diskusjonen av metaforen hos Aristoteles, særlig i *The Rule of Metaphor* [*La métaphore vive*, 1975] 1977,1978,

motiveres tekstlig. Hun hevder at en slik motivasjon for "the act of looking" (Bal 1985:131) blir skapt av å snakke, se og handle. Det må være et blick eller en bevissthet til stede som iakttar noe som i sin tur gjør beskrivelse naturlig. I den aktuelle eventyrteksten er det mange passasjerer der beskrivelse faller naturlig, for eksempel da kvinnen finner kista med alt sitt vakre innhold. Bildet av kista har et stort meningspotensiale. Innenfor tekstens univers blir kista med klærne et direkte forbindelsesledd mellom kvinnen og mannen, kista er hans utsending. Figuren viser til de uendelige muligheter som finnes i denne "trollmannens" skattkammer: han er rik, han er gavmild, han er ordholden, han er omsorgsfull, han er mektig. Og han er god mot hustru og barn. Klærne blir den åpenbaringen som signaliserer håp og fortsatt kontakt med mannen. Kvinne og sønn er ikke glemt, der er kontakt og der er kjærlighet å spore. Tematisk knytter dette bildet an til det lindrende, harmonien, det vakre som ennå kan og skal skje. Sammenligninger kan føre til en viss grad av oppsmuldring av beskrivelsene:<sup>14</sup> "...så hun at klærne hadde farve som havet når det lå speilblankt og fanget glød fra kveldsolen." (S. 16, min utheving.) Similen bringer beskrivelsen over i en narrativ form der indirekte presentasjon av kvinnens tanker forstørret det persiperte, forstørret øyeblikket ved at hastigheten senkes.

Billedbruken i teksten sett under ett virker tematisk understrekende, og bygger opp under andre aspekter som temporalitet og varighet. Gjennomgåelsen ovenfor viser at bildene har betydning på flere plan; på det bokstavelige plan, på et plan som har med tekstens interne vev av relasjoner å gjøre, og på et tematisk plan der figurene fungerer støttende og utvidende i forhold til andre fortolkningsknagger. Dessuten bidrar bildene til en poetisk dimensjon ved teksten. Billedspråket i "Havmannens sønn" er preget ikke bare av havet, men også luftens rom. Fugler, flygeturer, havmannens rike som ligger bortenfor alle blåner - det er bilder som har i seg en letthet og en mulighet til flukt.

Språklige bilder og beskrivelser tilfører teksten poesi. Bal betrakter "a fragment as descriptive when this function is dominant." (Bal 1985:130.) I dette eventyret har vi mange dominante beskrivelser, for eksempel kvinnens blick på havhestene i flukt: "På den ene satt en høi mann med gullkrone på hodet, og den blå fløielskåpen han bar, slepte efter ham i kjølfalet. På den annen satt en liten gutt i skinnende sølvrustning med hvit fjærbusk på hjelmen." (S. 21.) Også beskrivelsen av sønnen som flyr ved siden av kvinnen mot havmannens rike, er meget poetisk: "Solen seg, og natten tendte stjerner på det mørke himmelhvelv. Hun så stjernene speile seg i havet, men de var ikke blankere enn morilden, som lyste og brant i skumskavlen som

1986, 1994, 1997.

<sup>14</sup> Jfr. Genettes henvisning til Stendhal, som pulveriserer beskrivelsene ved å trekke inn karakterenes handlinger og dagdrømmer, og på den måten unngår en etablert kanon (Genette 1983:101).

fosset om bringen på havhesten sønnen hennes red på." (S. 24.) Bilder som disse blir bærende innholdsmessig i teksten, og de beskrivende pausene har stor betydning for tekstens ro.

Regelmessig innlagte pauser gjør at teksten ikke galopperer for fort fram, men lar det bli åpne lommer der leserne kan komme inn med sin imaginasjon. I motsetning til Bal peker Chatman på beskrivelsenes egenverdi, at de ikke er underlegne annen tekstlig hensikt og derfor ikke trenger spesiell tekstlig motivasjon. Chatmans synspunkter er i overensstemmelse med min måte å tolke Normanns beskrivelser på.

#### 9.4.4 Figurenes valører

Behovet for å kunne identifisere seg med en tydelig helteskikkelse, som ifølge Ong et viktig trekk ved den muntlige kulturen, blir bare delvis imøtekommet i dette eventyret. Det har å gjøre med at det ikke bare er kvinnen som skildres medfølende. Vi får også positivt valoriserte glimt av havmannen, om enn ikke med like stor grad av innsyn i skikkelsene. Den samme motstanden i teksten når det gjelder å svare til et forventet sjangermønster, ser vi på et annet nivå. Ong gjør et poeng av at muntlige kulturer til en viss grad bærer et preg av motsetning.<sup>15</sup> Men i "Havmannens sønn" er det ingen utpreget antagonisme mellom havmannens rike og den jordiske verden. Det er ikke slik at havmannen er ond og at kvinnen er det motsatte. Dette gjør heltetegningen utydelig. Men det gjør også at de signaler som legges inn i fortellerstemmen i retning av empati og identifikasjon, tillegges stor vekt. Og nettopp her finner vi etter min oppfatning det samme trekket ved eventyrprosaen som jeg har påpekt ved romanprosaen, sløring av markante sort-hvit-motsetninger. Fuglene i havmannens rike er ikke bare fiendtlige. Kvinnens egen sønn kommuniserer med dem. En viss motsetning er det mellom de to rikene, og barnet opptrer som et medierende element. Men det er ingen grunnleggende fiendtlighet som er årsaken til motsetningen. Snarere er det et faktum at de tilhører og skal tilhøre hver sine verdener, og *disse verdener er ikke forenlige*. Denne innsikten utløser sorg hos den kvinnelige hovedpersonen, ikke sinne og kamplyst - og fører i siste instans til et kompromiss, en evig uavsluttet handling. Kvinnen blir for alltid en trespasser begge veier.

Følelsmessige uttrykk er sterkest knyttet til kvinnen. En sjelden gang viser havmannen følelser, for eksempel står det at han strøk over guttens hår med "var hånd". Men totalt sett gir beskrivelsen av kvinnen leseren et helt annet innsyn i hennes følelsesliv enn i de andres. Dessuten er kvinnen skildret sentimentalt. Dette har ikke bare med inderlige og

<sup>15</sup> "Not only in the use to which knowledge is put, but also in the celebration of physical behaviour, oral cultures

følelsesladde ord å gjøre, men henger mer sammen med at hennes tilstand er en smertefull tilstand i lange perioder. Slike trekk ved teksten peker mot voksne lesere. Det er usikkert hvorvidt barn kan forstå kvinnens vånne der hun lengter etter sin havmann. Fortellerstemmens bruk av psykonarrasjon er helt avgjørende for å få fram nyanser i skildringen av kvinnen og for å framstille en positivt ladet skikkelse. Små glimt inn i kvinnens tanker fører til at vi lever med denne kvinnen i hennes lengsel, angst og kamp. Tydelige eksempler på psykonarrasjon har vi i sekvensen der kvinnen ser gutten ri på havhesten ute på brådyper. Da "blev hun tilgagns *skremt*. Hun ropte ham i land og rystet ham *ublidt*." (S. 19, min utheving.) Det er karakteristisk for eventyrets tone at fortellerens røst på ulike vis er på vei bort fra det nøytrale. Det skjer gjennom glidende overganger mot karakterstemmen, det skjer gjennom ordvalg og valoriseringer, eksempelvis "*Varlig* tok hun den (...) med *linn* hånd" (s. 17, min utheving). En slik fortelleteknikk påvirker persontegningen og legger føringer for hvor leserens sympati og antipati havner. Psykonarrasjon bidrar dessuten til at det tekstlige uttrykk blir mer spennende og nyansert.

Fortellerstemmen bygger opp en norm gjennom det perspektiv og den holdning til det fortalte som kommer for en dag. Denne normen går klart i retning av plussfortegn for kvinnens romantiserte kjærlighetssyn og hennes sterke morsfølelse. Det samme gjelder guttens ønske om først far-sønn-gjenforening, dernest familiens gjenforening. Endelig formuleres indirekte en aksept av mannens sterke dragning mot sitt rike, til tross for følelsesmessige bånd til kvinne og barn. Det er familiens samhold og et romantisk kjærlighetsideal som proklameres attråverdig. Gjennom oppbygging av ordkretser som spiller på et emotivt register blir fortellerstemmen engasjert, nærværende og følelsesladet i forhold til det fortalte, til tider intimitetsskapende. Kvinnens savn er framstilt med innlevelse og sympati, hun tilkjennes retten til en lengsel så sterk - først etter mann, så etter mann og sønn - at den tar makten over hennes tilværelse. En slik holdning til kvinnens opplevelse av tap av kjærlighetsobjekt underbygger et syn der kjærlighet aksepteres som altoppslukende emosjon og der kjærlighetstap resulterer i aldri avtakende smerte.

Knytter man an til Grenz' synspunkter, er det mulig å se de normativt førende verdier som uttrykk for tilværelsens tvesjiktete karakter. En tilnærming til eventyret ut fra et slikt perspektiv gjør det mulig å oppfange elementer som taler til både barn og voksne. En umiddelbar lesning synliggjør familiens gjenforening og de dyder som ligger i familiens samhold. Barn vil oppfatte at gutten er en heltefigur som ved hjelp av sine spesielle evner

bringer familien sammen. De uslitelige båndene mellom foreldre og barn tydeliggjøres. Men mens morskjærlighetens fane løftes høyt, understrekes som enda sterkere og mer bindende de båndene mellom gutt og far som går på artstilhørighet, at de tilhører den samme orden. Voksne vil oppfatte at gutten forestår foreningen mellom mor og barn og mellom mann og kvinne, men teksten bekrefter ikke harmonisk gjenforening for de voksne. Det romantiske kjærlighetsidealet konsolideres ikke. Dermed legger teksten an til at en voksen leser ut fra modenhet kan fange en mye mer kompleks tematikk i eventyret enn et barn.

## 9.5 Fokaliseringsspillet

Bal og Vitoux framhever Genettes modusutlegning av fokalisering som problematisk fordi de mener hans essensielle distinksjon mellom ekstern og intern fokalisering er utilfredsstillende når det gjelder å utrede hele feltet fokalisering. Det er *ikke* perspektivet der fortelleren behersker historien og vet mye mer enn sine personer, som skaper problemer. Vitoux kaller dette perspektivet, der det *a priori* ikke legges noen begrensninger på fokalisators innsyn, for ikke-delegert fokalisering: "Le narrateur ne sait pas 'tout', mais il maîtrise sur le plan de la focalisation la totalité de l'histoire qu'il organise en récit." (Vitoux 1982:361.) I forhold til den gamle termen allvitende forteller, får Vitoux her uttrykt at fortellerens allvitenskap ikke er av teologisk karakter, men begrenser seg til det som framkommer i fiksjonsuniverset. Det perspektivet som derimot volder problemer, og som ifølge Bal og Vitoux får konsekvenser ut over det Genette tar opp, er intern fokalisering, der fortelleren begrenser seg til det perspektivet en eller flere av personene har. Bal og Vitoux hevder at Genettes interne fokalisering avslører seg som dobbel, og at det er nødvendig å skille mellom den som ser/opplever og den som ses/oppleves, altså mellom fokaliseringens subjekt og fokaliseringens objekt. Som Vitoux, med referanse til Bal, uttrykker det: "Il faut distinguer entre 'focalisation par' (un sujet) et 'focalisation sur' (un objet)." (Vitoux 1982:359.) En posisjon i fokaliseringsspillet vil altså ikke bare være kjennetegnet av at der foreligger begrensninger i innsynsmuligheter i personene gjennom delegert fokalisering, dette at en persons synsvinkel 'lånes' en stund, men også av fokaliseringens status på en subjekt-objekt-akse.

Disse posisjoneringene genererer interessante fortolkningsmuligheter i forhold til "Havmannens sønn". Nettopp ved at fortelleren underkaster seg spillets regler og periodevis begrenser seg til det perspektivet en av personene har, skapes det fokuserte passasjer som ikke får fullt tematisk gjennomslag i narrative, men er begrenset til den ene personen som

ser. Det samme gjelder for forholdet mellom fokaliseringssubjekt og fokaliseringsobjekt. Når fokaliseringssubjektet tillegger objektet visse tiltalende valører, er det ut fra dette subjektets innstilling evalueringen foregår, med dertil hørende begrensninger. Fortolkningsmessig får dette konsekvenser, fordi den fokaliserte passasjen kan eller kan ikke ha støtte i det normative byggverk som fortellingen ellers utgjør. I dette eventyret, der kvinnen er en hovedfigur, vil hennes fokaliserte sekvenser naturlig fortolkes i forhold til narrativets positivt fargelagte verdier. Når kvinnen så er en basalt positivt framstilt skikkelse, og de fokaliseringer som gjøres gjennom hennes blikk, korresponderer med ekstern fokalisering, styrkes fortellingens *credo* gjennom det fokaliseringsspillet som foregår. Men de personer som ikke får delegert subjektfokalisering tillagt seg, som gutten og havmannen, er for leseren fortsatt bare tilgjengelig enten som fokaliseringsobjekt gjennom kvinnens blikk eller ut fra eksternt fokaliserte episoder. Dette har betydning for deres invitt som identifikasjonsfigurer og for deres normative posisjonering i fiksjonsuniverset. Mens delegert subjektfokalisering innvier leseren i sansningen til en person, og dermed foregir et intimt og *normdelende* preg, kan ekstern fokalisering ha den motsatte effekten, men ikke nødvendigvis. Dette nyanserende ved fokalisering som modusutlegning er like viktig for tolkning av eventyret som en tosidig distinksjon mellom ekstern og intern fokalisering. Ikke minst blir havmannen en meget ugjennomtrengelig figur i dette universet, men også spennende på grunn av den moderasjon som positivt blir ham til del gjennom kvinnens syn. Jeg vil i det følgende se litt nærmere på hva slags tematiske utslag ulike fokaliseringsposisjoner, eksterne og interne, medvirker til i det foreliggende eventyret.

Eksternt fokaliserte passasjer bevirker automatisk distanse til objekter og personer, men ikke nødvendigvis nøytralitet. Vekslingen mellom ekstern og intern fokalisering har stor innvirkning på hva slags nærhetsrelasjoner til de ulike personene teksten gir rom for. Ekstern fokaliseringsinstans introduserer mannen og kvinnen på en kortfattet måte. Den samme knappe formen preger framstillingen av omgivelsene. Opplysningene er ikke overdådige, men tilstrekkelige til at fortellingen får de ulike brikkene på plass slik at handlingen kan ta til. Ekstern fokalisering er høvelig til den type hurtig introduksjon til personer og miljøer som er en nødvendig del av eventyrets inventar. Vi skimter figurene og omgivelsene, men ut fra meget spinkle opplysninger.<sup>16</sup> Referanse til den menneskelige verden er tydelig i disse omgivelsene, og eventyret følger dermed opp hva Ong hevder er et trekk ved muntlige

<sup>16</sup> Dette er gjort på samme måten som i introduksjonen til et sagn.

kulturers traderte kunnskap.<sup>17</sup> Selv om eventyret utforsker den "andre" like mye som vår virkelige verden, eller tematiserer møtet mellom de to verdener, er rammen knyttet til "the human lifeworld". Havmannens rike er knyttet til det jordiske riket ved at gutten både kan eksistere som jordisk og som havmannens sønn. Både for ham og havmannen eksisterer det egentlig ingen grenser. Som jordisk bærer gutten kvalitetene til andreriket i seg. Forflytning mellom rikene er mulig. Kvinnens verden inkluderer også den verden som ikke er mulig å se. Tilsvarende er det med havmannens rike. I det normanske fortellingsunivers er det alltid slørete grenser mellom de to verdener. Det er et univers som i særdeles grad inkluderer og aksepterer en magisk verden tilknyttet den menneskelige. Det er et univers man ikke kan forstå ut fra analytiske kategorier. Dette elementet er lett for barn å gripe ut fra deres umiddelbare aksept av det underbare.

Eventyret gir gjennom skildringen av havmannens farvel til holmen et utmerket eksempel på at en ekstern fokalisert passasje ikke nødvendigvis er objektiv i sitt uttrykk. En "utvendig" setning kan gi betydelig forståelse av at det er tilbakeholdte følelser ute og går. For eksempel er mannens avskjed framstilt slik: "Han *sa* henne ikke imot. *Tok* bare konen og barnet *inn til sig* i et *siste farvel*, *sprang* i båten og *skjøv* fra land." (S. 15, min utheving.) Det er avstandsperspektivet og verbenes uttrykk for fart og forflytning, kombinert med det melodramatiske siste farvel og at han tok dem "inn til sig", som gir signaler om at det også for mannen er en tung avskjed å ta. Ekstern fokalisering skaper et tilsynelatende objektivt anslag, men får samtidig fram at de ytre foreteelser egentlig dreier seg om bevissthetsmessige forhold.<sup>18</sup> Fortelleren foregir å ikke ha kunnskaper om mannens indre. Likevel presser det seg fram i teksten signaler om at mannen er emosjonelt berørt. I eksemplet ovenfor kommer fortellerens uvitende posisjon i klemme gjennom de emotive signalene som ligger i favngrepet og av den sentimentale avskjed. I forhold til tekstens norm understøtter dette bildet av havmannen det romantiske kjærlighetssynet kvinnen er eksponent for. Mannen elsker henne og han elsker barnet, men der er mytiske og uimotståelige krefter som drar enda sterkere.

Den stramme regien med de opplysningene som gis ut, gjør at hvert enkelt moment tillegges stor vekt, både med henblikk på konfirmasjon og negasjon. Et eksempel på dette er *vingene* som flyttfuglene har, og som gutten ikke har. De skal borge for guttens bofasthet, "ham fikk hun da beholde både sommer og vinter" (s.14). Her trer negasjon i kraft. Ut fra kontrastvirkning blir vingen et forvarsel om guttens kontakt med havhestene, og dermed et forvarsel om hans

<sup>17</sup> Ong 1982:42-43.

<sup>18</sup> Jfr. Aaslestad, som indirekte knytter ekstern fokalisering til behaviourismen og direkte til Hemingways skrivemåte og den amerikanske mellomkrigs litteraturen (Aaslestad 1999:86, note 55).



reise bort fra holmen - akkurat det motsatte av hva moren tror. Fuglemetaforen introduseres gjennom kvinnens tanker, hun hadde fugler til selskap når mannen var borte. Bildet bygges ut ved flyttfuglene som drar sørover, en passasje som er innledet av en ren fortellerkommentar om sortens egenskaper: "Men fugl har flyttehug i blodet." Koblingen mellom vinger og gutten spinnes da også videre på den skadede fuglen med den knekte vingen, den såre vingen som leges, vingene som bærer gutten over farens rike. Kvinnen behandler til å begynne med den skadede havhesten med omsorg. Hun tok den "varlig" og hun la den ved fotenden av senga så den skulle få det "mykt og varmt". Også mannen i drømmen strøk med "var" hånd over fuglens pjuskede fjær. Det er kvinnen som ser den skadede fuglen, som ser mannen stryke fuglen i drømmen, som ser gutten og fuglen prate, som ser gutten på havhesten og som ser gutten og faren forlate holmen sammen. Hele tida er det kvinnen som er fokaliseringssubjekt og fuglene fokaliseringsobjekt. De blir det hun gjør dem til for sitt blikk. Og etterhvert som hun ser at den skadde havhesten er en trussel fordi han får kontakt med gutten, forandrer hennes holdning til fuglen seg. Fuglen omtales som "den fæle fuglen" og en av "de gamle flyttfuglene". Og da mannen og sønnen forlater holmen, rider de på "de underlige hestene sine".

Stor er derfor forandringen da fuglene kommer tilbake for å hente henne: "Det satt fullt av fugl på berget, og *alle stirret på henne*" (s. 22, min utheving). Fra å være fokaliseringssubjekt er kvinnen blitt fokaliseringsobjekt, det er fuglene som stirrer på henne, ikke hun på dem.<sup>19</sup> Anaforisk referanse understøtter hennes objektposisjon. Dette skiftet innevarsler hennes egen overgang til fugl. Like etter trekker hun fuglehammen på. Overgangen fra den som ser til den som blir sett samsvarer for kvinnens vedkommende med hennes forandring av status fra menneske til fugl, fra jordisk til ikke-jordisk. Fra å være den som qua subjekt styrer og tolker sitt blikk, blir hun den som må bli det de andre legger i henne som objekt - utlagt hva fuglene ser i henne som nytt tilskudd til havmannens rike. Å ofre det jordiske innebærer å ofre sin integritet som seende og tolkende. Det innebærer å underlegge seg krefter som står over de individuelle kreasjoner. På samme måten som havmannen ble dratt tilbake til sitt rike av krefter som var sterkere enn hans individuelle behov som kjærlighetspartner og far, blir kvinnen snudd til å underlegge seg havriket med dets kollektive regler. Det at kvinnen ut fra tekstuelle signaler får sin subjektposisjon forrykket, kan i tematisk forstand tolkes som et tilsvarende skifte fra en posisjon der hun kan fordre rom og utløp for sin individualitet til en posisjon der det

<sup>19</sup> Uttrykket kan også tolkes slik at blikk møter blikk, at det er snakk om en speilfokalisering; hun stirrer på fuglene og fuglene stirrer tilbake på henne. I en slik fortolkning får uttrykket et visst narcissistisk tilsnitt. Hun speiler seg i deres blikk, men dette har ingen lindrende eller bekreftende funksjon for henne. Snarere fører det til tristhet på grunn av de minnene fuglene bringer med seg. Jfr. avhandlingens omtale av speilfokalisering i forbindelse med Normanns romanprosa kap 4.9.4.

individuelle må underlegges mytisk lovmessighet. Fokaliseringsspillet tydeliggjør de muligheter og begrensninger som er heftet til kvinnens posisjon som aktiv og passiv fokaliseringsaktør.

Framstillingen av fuglene blir interessevekkende på grunn av dunkel og sparsom informasjon. Likevel gis det ut nok opplysninger til å skape en sammenbinding som kulminerer i bildet av gutten i flukt på havhestens rygg. Bruk av foregripelse spiller inn her. Antisipasjonen som ligger i den grammatiske tiden kondisjonalis, benyttes: "tiden vilde aldri falle henne lang" (s. 14), "Havet skulde bringe" (s. 14), "ham fikk hun da beholde både sommer og vinter" (s. 14). I tillegg til den forventningsoppbyggende effekten som ligger implisitt i kondisjonalis, får betydningen av verbal koblet til adverbial en tematisk effekt i eksemplene over. Barnet innebærer et avgjørende skille i kvinnens tilværelse. Dette understrekes i verbalfrasene "ville aldri falle", "beholde både sommer og vinter". Morsstatus har betydning både for den voksne kjærlighetsrelasjonen og for mor-sønn-relasjonen. Der mannen er en usikker medspiller, er barnet alltid å lite på. Barnet representerer en trygghet som mannen ikke tilbyr på grunn av avhengigheten til mor. Barnet erstatter mannen når det gjelder å fylle en viktig emosjonell plass i kvinnens liv.

I serien av forventningsbærende hendelser blir fuglen den sammenbindende enhet. At kvinnen tillegges perspektivet i en lang introduserende del av eventyret, og at fuglesymbolikken kommer så sterkt inn i samme del, gjør at kvinnens indre landskap gjennom similer framstilles som fokusert mot fugler. Koblingen til flyttfuglene skjer i kvinnens bevissthet og uttrykker hennes egen redsel for at gutten skal forsvinne. Kvinnens indre landskap framstilles parallelt med det ytre landskap, med fuglene som ledsagere til hennes utvikling, først som selskapelige vesener, senere som fryktinngytende skapninger. De varsler både mannens og barnets ferd bort fra holmen, *flyttfugler* som de er. Denne analogiske tilnærmingen til kvinnens bevissthet fører til at en fornemmelse av uro tidlig knyttes til kvinneskikkelsen, i tillegg til en falsk form for selvforsikring om at gutten ikke skal fly bort.

De assosiasjoner som etter hvert vekkes til live gjennom havhesten, bidrar til en spenningsøkning og gir assosiasjoner i retning det spatiale, det som er bortenfor. Dette bidrar også til å tydeliggjøre forskjellen på kvinnen og gutten når det gjelder tilgang til det fantastiske rom. Kvinnen oppfatter fuglene som annerledes enn gutten. Han ser deres magi med en gang og kommuniserer intuitivt med dem. Fuglenes inntreden på arenaen, som peker mot at mannen og sønnen skal forsvinne, og kvinnens flygetur ved siden av sønnen, som gir signaler om hennes vedvarende flygeturer, spiller stor rolle for billedkraften i eventyret. Mot tekstens avslutning har

vi en simile i beskrivelsen av kvinnens flukt etter hamskiftet. Hun "fløi som en vakker blåskarv ved siden av havhesten" (s.24). "Som" er ikke sammenligningskonjunksjon her, men må oversettes med "i liknelse av". Kvinnen har foretatt et hamskifte, men er likevel "som" en blåskarv, hun er ikke helt blitt skarv. Den språklige figuren peker på kvinnens doble eksistens, fugl og kvinne. Slik vil hun fortsatt være etter ankomsten til havmannens rike, og det er dette som gjør tilbakekomst til holmen mulig. Hun bevarer altså noe av det jordisk-kvinnelige i seg etter at muren er passert. Similen blir en forvarsel om epilogen. Tematisk blir konstruksjonen en understreking av kvinnens dilemma etter hamskiftet. Hun blir aldri helt verken det ene eller det andre. Hva hammen består i og hva grensen består i kan være gjenstand for fortolkning, men selve den ambivalensen som ligger i dette bildet og som kan følges i en rekke andre tematisk signifikante komponenter, er konstant. Kvinnens flukt *som* en blåskarv er et pregnant uttrykk for en skikkelse som tilsynelatende er noe, men under hammen noe annet. Det blir et bilde av en reise, gjennom luft og gjennom liv, der det ytre kan forandres, men der likevel noe uforanderlig innenfor hammen vil dra og dra. En kvinneskikkelse i forandring, men likevel ikke. Der havmannen har sitt tyngdepunkt i sitt ukjente rike, forblir kvinnens tyngdepunkt i det jordiske. Bildet av havhestene i flukt muliggjør også en tolkning i retning av et kunstnermotiv, der fuglehammen blir å sammenligne med Pegasus, den vingede hest, og kvinnens hamskifte og flygeturer med kunstnerisk virksomhet.

Skoddemuren er et bastant skille. Kvinnen bevarer sin delegerte posisjon som fokaliserende subjekt helt til hun møter muren. En forsiktig ekstern fokaliserings finnes allerede da hun går over til å bli fugl og "trakk hammen på". Men hun ser både sønnen og naturen helt til hun kommer til skoddemuren. Etter det deler vi ikke hennes blikk. Hun blir i bokstavelig forstand borte da hun "fulgte sønnen inn i skodden". Det samme perspektivet beholdes i epilogen, selv om hennes minner om holmen formidles. På samme måten som i eventyrets introdukerende avsnitt er det igjen fortelleren som behersker fortellingsuniverset og som avveier nøye hvor mye informasjon han skal gi ut. Han vet mer enn sine personer og snevrer inn intimitetskanalen ved ikke lenger å gi leseren muligheten til å 'låne' personers synsvinkel. Det er ekstern fokaliserings som gjør at vi i eventyrets avslutningsfase kan være tilskuere til den evige flygeturen fram og tilbake, der, med Genettes ord "the hero performs in front of us without our ever being allowed to know his [her] thoughts or feelings" (Genette 1983:190). Ved å følge fokaliseringsgrepe har vi vært vitne til en gradvis overgang der kvinnen får delegert mulighet til først å se, så å bli sett, for til slutt å bli fratatt denne muligheten for godt. Hun beveger seg fra fokaliseringssubjekt til fokaliseringsobjekt. Til slutt blir hun kun sett på avstand.

Denne bevegelsen mot større distanse fører til at kvinneskikkelsen framtrer som gradvis mer avklart, og gjør det mulig å innlemme henne i mer stiliserte tekstlige sammenhenger, som delmotiv i eventyrets kraftfulle billedkonstruksjoner.

## 9.6 Persepsjon og kognisjon

Regine Normanns eventyr preges av en utradisjonell eventyrfortellerstemme sammenlignet med folkeeventyret. Den normanske stemmen borer seg inn under overflaten på de vanlige sjablonger av eventyrfigurer og lar skikkelsene stå fram som emosjonelle og tenkende skapninger.<sup>20</sup> Dette fører til spennende forbindelser mellom personers sansninger og tanker, mellom deres persepsjon og kognisjon. Fortelleteknikken insisterer på tette koblinger mellom fokalisering og tankegjengivelse, noe som i dette eventyret bidrar til å framstille kvinnens indre på en nyansert måte. Enten det skjer gjennom rene persepsjonsverb som se, stirre, eller på mer fordekte måter, som ikke lar seg beskrive billedmessig, er det kvinnen som er det mottakende og tenkende senter. Dermed framtrer kvinnen som en person som det er mulig å utforske, en person leseren kan dele savn og engstelse med, men også en person som uttrykker begeistring. Gutten er vakker, gavene som skyllles på land, er dyrebare, kostelige og deilige - emosjonelt betingede uttrykk. Det er stort sett gjennom nominalfraser den sansende instansen beskriver en person eller et objekt. Men teksten gir også eksempler på at verbaler visualiserer personlige egenskaper, gjerne kombinert med anafori<sup>21</sup>, eksempelvis står det om guttebarnet i vogga at han "sparket og lo mot henne" (s. 14). Jeg vil i det følgende trekke oppmerksomheten mot hvordan fokalisering og framstilling av kognitiv virksomhet bygger ut kvinnens indre og fører til at hun inntar en dominant rolle i fiksjonsuniverset. Ofte er det slik at et persepsjonsverb og innslag av psykonarrasjon eller fri indirekte tanke står i tekstlig nærhet. Dette viser at fortelleren anvender beslektede narrasjonsgrep når målet er å framstille en persons mentale tilstand eller sansninger av den omkringliggende verden. Cohn uttaler:

<sup>20</sup> Jfr. Aarseths analyse av Jonas Lies eventyrtekster, der han påpeker den store forskjellen som eksisterer mellom folkeeventyrets personskildring og Lie-tekstenes tilsvarende. (Aarseth 1976:116).

<sup>21</sup> Jeg bruker termen "anafori" i samsvar med P.H. Matthews: *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics* (1997), som definerer "anaphora" slik: "The relation between a pronoun and another element, in the same or in an earlier sentence, that supplies its referent. E.g. *Mary disguised herself*, the reflexive pronoun *herself* is understood as anaphoric to *Mary*, that is, it refers to whoever *Mary* refers to. Likewise, e.g. in conversation, across sentence boundaries. Thus if A asks 'Where's Mary? And B says 'She's in the garden', *she* in the sentence B utters is meant to be anaphoric to earlier *Mary*." Faarlund m. fl.: *Norsk referansegrammatikk* definerer anaforisk binding slik: "Når eit element er bundi av eit ledd i teksten, kallar vi det *anaforisk binding*" (1997:1152). Jeg synes imidlertid den første definisjonen ovenfor er mest dekkende og opplysende i forhold til mine eksempler, og vil holde meg til den.

In figural novels especially, where the narration of external reality is intimately related to subjective perception, there is no clear borderline between the external and the internal scene. When they are introduced by perception verbs, the sights a character sees and the sounds he hears link psyche and scene, and psycho-narration can no longer be clearly differentiated from scenic description. (Cohn 1978:49.)

Flere passasjer i teksten understøtter denne fortellemåten. Veien er kort mellom en persons persepsjon av omgivelsene og gjengivelse av personens tanker: "En dag hun lå oppe på brattberget (...) syntes hun tydelig hun hørte gutten sin skrasle og le slik han hadde for vane når han var i godlaget" (s. 22, min utheving). Fra en passasje med flere sanseverb kobler teksten umiddelbart inn morens kunnskaper om gutten, slik bare hun kjenner ham. Dette viser hvordan intimitetsbånd som er lagret i erindringen faktisk aktiveres gjennom hørsel før synet bekrefter at det er gutten som er der. Kvinnen er i sin tilstand av lengsel hele tida vendt mot sønn og mann. Guttens latter er et svar på hennes tilstand og bekrefter hennes altoverskyggende lengsel.

Et lignende eksempel finnes i sekvensen der moren ser gutten dra fra holmen: "Da moren våknet av blunden og gikk for å hente ham, kom hun akkurat tidsnok til å se begge fuglene bruse fra land. På den ene satt (...) Hun drog kjensel på dem begge og ropte dem ved navn og bad dem ta henne med. (S. 21, mine uthevninger.) Synsverbet "se" introduserer en skildrende passasje av mann og barn. Denne beskrivelsen muliggjør en overgang til kvinnens kognisjon. Hun knytter synet til sinnbilder hun allerede har, mannen i kappe fra drømmen og gutten slik hun kjenner ham fra dagliglivet. Det hun ser, kobles umiddelbart til det hun tenker. Igjen gir denne glidende teknikken som beveger seg fra kvinnens persepsjon til hennes mentale koblinger en følelse av intimitet med kvinnen. Leseren opplever hennes sjokk like hurtig som hun selv opplever det på grunn av at det er mulig å følge hennes bevissthetsprosesser. Beskrivelsene øver motstand mot tekstens hastighet. Dette medvirker til at de internt fokaliserende beskrivelsene blir dominerende i teksten.

Drømmen blir stående i en særstilling med henblikk på fokalisering, stemme og narrativt nivå. Tematisk spiller den en viktig rolle som forvarsel for at gutten skal dra til faren. Drømmens status som spesielt innlagt element forsterkes ved at den, som eneste passasje i eventyret, formidler kvinnens erkjennelse av at mannen ikke bryr seg om henne; det er barnet han bryr seg om. Cohn poengterer at "novelists generally use the same techniques for thoughts in dreams and for waking thoughts." (Cohn 1978:51.) I denne drømmen er det ikke bare teknikker for presentasjon av tanker som aktiveres, meget effektivt er det også lagt inn et syn:

Hun sovnet fort og drømte at døren gikk op, og inn kom mannen hennes klædd i en fotsid kape av havblå fløiel og med gullkrone på hodet.

Han steg frem til sengen der hun lå, og strøk med *var* hånd over guttens hår og over fuglens pjuuskete fjær. *Men henne rørte han ikke.* Hun *våknet* av at det knakk i dørklinken... (S. 17-18, mine uthevinger.)

Drømmesekvensen framstilles på samme måten som kvinnens våkne tilværelse, der narrasjonsgrep for framstilling av visuell persepsjon og kognisjon ofte befinner seg i tekstlig nærhet av hverandre. Det er ikke et statisk bilde, men en blanding av beskrivelse av mannen og en fortelling med innlagt temporalitet gjennom bevegelsesverb. Kvinnen beskriver mannen følelsesmessig med kvaliteter som er et resultat av hennes tolkninger, nemlig hans varhet overfor gutten og fuglen. Det mest interessante ved drømmen er imidlertid skiftet fra kvinnens blikk til kvinnens tanker. Ved å koble inn kvinnens egen refleksjon over hva mannen unnlater å gjøre, blir drømmen ikke bare framstilt syn og fortalt hendelse, den blir også en selvavslørende tankemessig ekskurs. Og kanskje en tydeligere innrømmelse av mannens motivasjon enn kvinnen tør gjøre i våken tilstand.

Drømmesekvensen er en form for "profeti", i og med at den innholdsmessig foregriper hendelser.<sup>22</sup> Selv om det ikke foregår noen handling i vanlig forstand, brukes de samme narrasjonsgrepene som om handling skulle framstilles: aktører og handlingsverb. Drømmesekvensen er tydelig innrammet av en inngang og en utgang. Drømmeteppet heves og senkes: hun "drømte at" og "våknet av at". Det som skjer mellom disse markeringene, er ikke noe kvinnen forteller til seg selv, men noe fortelleren har mulighet til å formidle simultant med drømmen, en variant av psykonarrasjon: "Within the confines of third-person fiction, where a narrator's magic power allows him to see into sleeping minds quite as readily as into waking ones, dreams are a form of mental life peculiarly in need of indirect mediation." (Cohn 1978:52.) Leseren får være delaktig i sammensmeltingen av visjon og refleksjon på drømmenivået. Den innlagte drømmen blir et fiksjonalisert uttrykk for bevissthetsnivåer i flere "lag". Drømmen fungerer som stigning på et urovekkende barometer. Den underbygger kvinnens kjærlighet til mannen og varsler hans farvel. Drømmen utdypet det voksne parforholdet og gir et pessimistisk anstrøk til kjærlighetshistorien. Den tilgang vi får til kvinnens sinn gjennom drømmen, styrker hennes posisjon som bærer av sentral tematikk. Drømmen understreker - som et sinnbilde - mannens glans og majestetiske posisjon.

Det er nødvendig å fortolke de narrasjonsgrepene som fremmer subjektivitet i henhold til konteksten. Fortolkningen er avhengig både av fortellegrep og av metaforikk. Flere av tekstens subjektiverte framstillinger bærer preg av at havkongen, som objekt for kvinnens

<sup>22</sup> Genette kaller grepet "prior narrating" (Genette 1983:217). Han sier at disse narrative instansene vanligvis blir postdatert og dermed gjort "implicitly subsequent to their stories" (Genette 1983:219).

tanker og sansninger, alltid er omhyllet av glans. Klærne var "de deiligste" og fruktene var "de deiligste". I denne glansen er det at kvinnen ser fargespillet i klærne: "Og bare hun rørte ved dem, skiftet de i blått og gull og purpur" (s. 16). I uttrykk som "mens hjertet blødde av lengsel etter ham som sendte henne all herligheten" (s. 16) ser vi tydelig forskjellen mellom Normann-eventyrets subjektiviserte personskildring og folkeeventyrets nøytrale sjablonger, som aldri på tilsvarende vis er romantisert og følelsesbelagt.

## 9.7 Subjektivitet i personstemme

Subjektivitet innlagt i kvinnens stemme er en nøkkel for å forstå skikkelsens manifestering som person. Jeg vil gå inn på anafori og andre pronominal referanser og vise hvordan disse språklige trekkene er med på å skape denne subjektiviteten.<sup>23</sup> Til tross for få aktører og relativt spinkelt innslag av personstemme, er kvinnens røst nyansert modulert. Ulike subjektivitetsmarkører gjør at kvinneskikkelsen markerer seg som sentrum i relasjon til de andre aktørene.<sup>24</sup> Det er i første rekke pronominal forhold som gjør at vi får del i kvinnens perspektiv i tre påfølgende avsnitt tidlig i teksten:

Der fantes ikke andre mennesker på holmen enn de to. Men jenten var blidlynt og trallet og sang, og syntes hun hadde fryd og herrens glade dager i det nye hjemmet *sitt*. Mannen var både vakker og lett å omgås; og en hærskares mangfoldighet av alleslags fugl hadde hun til selskap når han drog fra henne på fiske og mange ganger blev borte både to og flere dager, uten at hun *åtte rede* på hvor han ferdedes.

Men fugl har flyttehug i blodet. Og da sommeren led, lettet flere og flere på vingene og strøk sydoover, og det *blev stussligere og stussligere* ute på holmen for hver skare som drog.

Før året var omme, lå det en vakker liten gutt i vuggen og sparket og lo *mot henne*. Han hadde ikke vinger som flyttfuglene, og *ham* fikk hun da beholde både sommer og vinter; og tiden vilde aldri *falle henne lang mere*, når hun satt alene *med ham*, og mannen var borte på fiske.

(S.13-14, mine uthevninger.)

Det skjer et perspektivskifte i den andre setningen, der "syntes", forsterket av pronomenet "sitt", markerer overgang fra fortellerstemme til personstemme. Gjengivelsen av kvinnens tanker varer ved i hele avsnittet, understøttet av anaforisk referanse "fra henne" og "åtte rede på". Det samme ser vi i de to neste avsnittene. Først indikerer "blev stussligere" kvinnens opplevelse. Senere er det anaforisk "mot henne" og en rekke andre pronominal referanser som

<sup>23</sup> Genette påpeker, med henvisning til Benveniste, lingvistenes bidrag til utredning av forholdet mellom utsagn i teksten og den instansen som genererer disse utsagnene. Benveniste 1971: 223-230. Genette viser til Benvenistes begrep "subjectivity in language": "that is, in passing from analysis of statements to analysis of relations between these statements and their generating instance - what today we call their enunciating". (Genette 1983:213.)

<sup>24</sup> Genette inkluderer en omfattende definisjon av subjekt i sin bestemmelse av kategorien "Voice": 'the mode of action,' says Vendryès, 'of the verb considered for its relation to the subject'- the subject here being not only the person who carries out or submits to the action, but also the person (the same one or another) who reports it, and, if need be, all those people who participate, even though passively, in this narrating activity." (Genette 1983:213.)

etablerer kvinnen som bevissthetssentrum: "vilde aldri falle *henne* lang mere" og objektformene "ham" to ganger. Den første av disse objektformene må også leses retrospektivt. Det er altså konteksten som sammen med verb- og pronomenformer plasserer perspektivet hos kvinnen. Sekvensen eksemplifiserer at når først kvinnens indirekte perspektiv er etablert, fortsetter man å lese resten av sekvensen i samme perspektiv, selv uten tydelige markører. Dette gjør konteksten svært betydningsfull når det gjelder tekstens etablering av kvinnens indre og fortolkning av subjektivitet. Anaforisk referanse har vi også i følgende eksempler: "En natt et par år efterat mannen var reist *fra henne*, blev det et slikt forferdelig vær med storm og høi sjø" (s. 16, min utheving). Anafori gjør at setningen kan tolkes som personstemme. Det samme ser vi i setningen: "Vinden rev og slet *i henne*, og det var *med møie og stort besvær* at hun tvekroket *vant* å kave seg ned til båtstøen" (s. 17, min utheving.) Både det pronominale uttrykket og verbet "vant" fører til at perspektivet legges til kvinnen. Den innlagte subjektiviteten fører til at kvinnens bevissthet filtrerer mye av teksten og dermed legger premisser for en rekke utsagns gyldighet. At et uvær oppleves uoverkommelig for én person, betyr noe annet enn at den samme informasjonen gjelder for hele fiksjonsuniverset. I sitatet ovenfor graderer kvinnens trossing av uværet hennes lengsel etter mannen og viser noe av styrken i hennes følelser.

Etablering av en persons indre innebærer framstilling av en tankemessig og fokalisert bevissthet ut fra grader av medvirkning fra fortellerens side. I enkelte passasjer tegnes forsiktig det mentale bildet av kvinnen gjennom enkeltord, adjektiver, verb og pronomener, mens det overordnede autoritære grepet er tydelig og fast. I andre passasjer blir personen vist fram gjennom sin definerte stemme. Det skjer blant annet gjennom gjengivelse av fri indirekte tanke og tale.<sup>25</sup> Når Normann bruker dette narrasjonsgrepet frekvent knyttet til kvinnen, får det stor betydning for leserens nærhet til denne ene personen i et ellers fåtallig galleri.

I fri indirekte diskurs klinger den autorale stemmen med i den indre framstillingen av kvinnen. Hva Cohn kaller "mental verbs" kombinert med pronomen, er en vanlig fortelleteknisk overgang. Kvinnen "sanset" at det var en drømmeskikkelse, hun "oplevet" at gutten pratet med fuglene, hun "unte ham" den gleden å ha fugler til lekekamerater, "selv fikk hun mere ro til å tenke på ham hun dagstøtt lengtet etter å være sammen med. Kom han ikke nu snart, forgikk hun av lengsel etter ham." (S. 19.) Verbene drar oss fast, men umerkelig inn i kvinnens bevissthet og bidrar til å framheve kvinnens følelser for mann og barn. Dessuten bidrar

<sup>25</sup> Også i folkeeventyr er bruken av *oratio tecta* ifølge Solberg virkningsfull: "Det fører ikkje berre til større språkleg variasjon, men med den personale framstillinga kjem vi tettare inn på personane." (Solberg 1999:31.) Solberg viser til at Asbjørnsen og Moe har flere eksempler på dette, det samme gjelder ulike nedskrevne varianter av "Gjertrudsfuglen". Willy Dahl peker også på at fortelleteknikken er brukt i folkeeventyrene (1995:136-137).



et sterkt innslag av modalitet i verbalbruken til å legge den verbale kompetansen over på kvinnens side og fremme subjektivitet.<sup>26</sup> Modaliteten er urovekkende. Når det tentative kommer i samme setning som fugle-similen, bidrar det til å underminere kvinnens utsagn om at hun fikk da beholde gutten "både sommer og vinter" (s. 14). Samtidig blir utelukkelsen av agens i den passive konstruksjonen "fikk ... beholde" en underminering av kvinnens egen evne til å påvirke hendelsene. Det er egentlig en annen autoritet som bestemmer om hun får eller ikke får.<sup>27</sup> Det er altså to motstridende forhold som kommer fram. Modaliteten uttrykker det tentative, kvinnens ønske. Autoriteten fastslår om hun får beholde barnet og virker til usikkerhet om det samme ønsket. Semantisk blir den siste stemmen den sterkeste fordi den understøttes av urobildet av fuglevingen, og avsnittet totalt sett framstår som usikkert hva angår kvinnens håp om å få beholde gutten. Tematisk varsles tap.

Kvinnen kjemper mot tapet av mannen: "Hun brast i gråt og tigget og bad at han ikke måtte forlate henne. Og hvordan skulde det gå om barnet blev sykt! Ikke et menneske åtte hun å skikke efter hjelp. Og han fikk da komme i hug, han som far var, at holmen lå milevidt fra land." (S. 14-15.) Similen "han som far var" understreker kvinnens syn på havkongens plikter. Kvinnens bebreidelse brytes mot hennes forventede tap. De høyst menneskelige reaksjoner kvinnen uttrykker, gir subjektiv tyngde til skikkelsen. For kvinnens blick trer den voldsomme avstanden til mannens rike fram, "til båten blev usynlig for øiet inne i glansen av kveldsolen" (s. 15.) Det er noe endelig med denne måten å forsvinne på, inn i det mytiske rom, som understreker at mannen ikke kommer tilbake. At kvinne og barn sitter toene på holmen, er trist, men forventet.

Introvert personschildring underbygger framstillingen av en forlatt kvinne, men fremdeles en kvinne som elsker. Hun sitter på holmen i uvær, og "hverken båt eller skib var å se" (s. 17). Likevel er det mannen hun bekymrer seg for: "Tenk om han hun var glad i, var ute i dette fryktelige været på tur mot hjemmet!" (S. 16.) Drømmen om mannen viser ærbødighet. Men ut fra tekstens signaler er det mulig å tolke gjenforeningen dithen at havmannen ikke ønsker henne til sitt rike. Kvinnens fascinasjon for mannen varer etter at den første forelskelsesfasen er over. Kvinnens utholdenhet når det gjelder å lengte etter mannen er sterkere enn mannens.

Presentasjonen av kvinnens indre har overvekt i siste halvdel av teksten. Dette er ikke

<sup>26</sup> Gaasland viser til en undersøkelse av modaluttrykk hos Knut Hamsun og Thomas Mann av Olivier Gouchet. Undersøkelsen konkluderer med at modaluttrykk i Hamsuns forfatterskap fremmer subjektivitet, mens tilsvarende uttrykk hos Mann markerer avstand (Gaasland 1999:77).

<sup>27</sup> Catherine Pickstock sier i sin bok *After writing* at en av virkningene av utelatelse av agens er "mythicized authority, discontinuous with any human intervention, and so, implicitly, immovable" (Pickstock 1998:93).

overraskende, all den tid kvinnen blir forlatt på holmen, først sammen med sønnen, så alene. Hennes tanker og lengsler bygger ut skikkelsen og motiverer avslutningen. Teksten legger til rette for at leseren skal få del i kvinnens subjektive opplevelser. Dette gir henne en fordel over de andre karakterene. Leseren ser med hennes øyne og kjenner på hennes følelser. Dette taler for å oppfatte kvinnen som subjekt i teksten, selv om både havmannen og sønnen fungerer som subjekter i forhold til oppnåelse av sine spesifikke mål.

### 9.8 Direkte og indirekte diskurs

Direkte og indirekte tale gir tilgang til alle personene. I de sceniske passasjene er det kvinnen og gutten som ytrer seg. Mannens tale presenteres kun indirekte med utgangspunkt i samtalen mellom ham og hustruen før han forlater holmen. Det er to dialoger i denne teksten: morens samtale med gutten etter at hun har sett ham ri på havhesten og morens samtale med gutten da han kommer for å hente henne til farens rike. De er begge godt typografisk markert og motivert ut fra konteksten. Selv om dette er innflettede passasjer, hva Bal kaller "embedded sentences", er det like fullt passasjer med stor intensitet og betydning.<sup>28</sup> Narrativet blir tilført variasjon gjennom dialogene, og i muntlig framføring blir de markante. Men passasjene står klart i et avhengighetsforhold til eventyrteksten som helhet.

Den første dialogen poengterer kvinnens angst for tap av gutten og virker dermed i samme retning som fuglemetaforen. Ved at også guttens stemme får komme fram, får vi et glimt av hans stolthet over snart å være i farens rike. Det er i direkte tale gutten gir forklaringen på havhesten som havkongens ridedyr. Den korte dialogen mellom gutten og moren, da han henter henne til havkongens rike, understreker kvinnens mangel på tvil om hvorvidt hun skal reise eller ikke reise: "Hun lot seg ikke be to ganger" (s. 24) og hun vil ikke benytte den muligheten til å angre hun faktisk får. Moren er uforbeholden: "Jeg vil være hvor du og han er" (s. 25). For kvinnens vedkommende bidrar dialogene til å understreke hennes spontanitet og kjærlighet til mann og sønn, men også hennes menneskelige reaksjoner, noe som føres videre i epilogens "men". For guttens vedkommende bidrar dialogene til å vise hans modenhet og hensynsfullhet i forhold til moren. Gutten lanserer tilbudet om å forlate holmen, men valget er like fullt kvinnens.

Dialogene mellom kvinnen og sønnen utgjør en svært liten del av teksten. Sønnen kan danne seg et bilde av moren som påpasselig. Men det er en forsvinnende liten del av hennes tanker han får del i. Samtalen mellom kvinnen og mannen da han tar farvel, er presentert i

<sup>28</sup> Bal hevder at "embedded sentences" har underordnet status i forhold til fortellerens tekst (1997:44-52).

indirekte tale. For det meste er det mannens tanker som kommer fram. Dette betyr at kvinnen eksponerer seg tankemessig og følelsmessig for leseren i mye større grad enn for de andre aktørene i eventyret, noe som beforder leserens sympati. Ut fra dialoger og indirekte tale er verken havmannen eller sønnen usympatisk beskrevet, det er mer deres uavvendelige tilhørighet til havriket som betinger utviklingen. Fortelleren utnytter altså den muligheten for manipulasjon som ligger i tilgang til en av figurenes bevissthet til fordel for kvinnen.

## 9.9 Iterasjon og subjektivitet

Ulike narrasjonsgrep peker mot subjektivt språk. Blant annet understøtter bruken av iterativ og pseudo-iterativ den subjektiverende framstillingen av kvinnens lengsel og tap. Genette hevder at pseudo-iterativ må forstås som en form for iterativ "smitte" i en overveiende singulativ framstilling, og at denne formen tillater variasjoner over en underliggende formulering. Det konstitueres "a figure of narrative rhetoric which is not required to be taken literally, but just the reverse. The narrative affirms literally 'this happened every day' to be understood figuratively as 'every day something of this happened, of which this is one realization among others'." (Genette 1983:122.) I "Havmannens sønn" er det nettopp et slikt aspekt som kommer til syne.

En måte å få fram gjentakende effekt er ved bruk av tidskonjunksjonen "når", som impliserer noe som skjer flere ganger. Eksempler fra teksten er "...når han drog fra henne på fiske og mange ganger blev borte både to og flere dager" (s. 14) og "ham fikk hun da beholde både sommer og vinter og tiden ville aldri falle henne lang mere, når hun satt alene med ham, og mannen var borte på fiske" (s. 14). Pseudo-iterasjon framkalles også av adverb og adjektiv, eksempelvis: "Og da sommeren led, lettet *flere og flere* på vingene og strøk sydover, og det blev *stussligere og stussligere* på holmen for hver skare som drog" (s. 14, mine uthevninger). Det er her snakk om en serie av enheter der det iterative kommer fram gjennom gjentakning. Enhetene er å forstå ubestemt spesifisert. Interessant er det her at selve den lydlige gjentakelsen, repetisjonen av samme komparativform, bevirker en sylleptisk formulering.<sup>29</sup> Gjentakelsens syntetiserende effekt i dette tilfellet består i å sammenfatte alle de øyeblikk av tomhet kvinnen opplevde etter at fugleflokker forlot holmen.<sup>30</sup>

Sylleptiske iterative uttrykk ser vi i sekvenser som denne: "*Hver dag* skyllet havet en

<sup>29</sup> Genette definerer generelt syllepse som "the fact of taking together", Genette 1983:85, fotnote 119 og presiserer i forhold til iterasjon at det er snakk om "taking on *together*, synthetically, and not recounting a single one of them which would stand for all the others" (Genette 1983:116, fotnote 6, forfatterens utheving).

<sup>30</sup> Framstillingsgrepet stemmer godt overens med Genettes definisjonen av iterativ narrativ: "where a single narrative utterance takes upon itself several occurrences together of the same event". Genette 1983:116, samt *ibid.* fotnote 5 og 6.

gave på land. *Snart* var det et dyrebart smykke, *snart* en kostelig gjenstand til å stase op i jordhytten med." (S. 16, mine uthevinger.) "Hver dag" er hva Genette kaller "frequency as such", en frekvensform som ofte benyttes.<sup>31</sup> Dessuten befordre repetisjonen "snart" - "snart" iterasjon.<sup>32</sup> Dette er den første rene iterativform i teksten, og har som sådan betydning. Iterasjon virker til å forstørre og framheve fenomenet kista, det storslåtte i farens kjærlighet til sønnen. Mektig som han er, lar han det drysse med gaver over gutten. I dette tilfellet har den singulative hendelsen determinativ funksjon når det gjelder den iterative serien (jfr. Genette 1983:131).

Sterkere iterativ markering ser vi i eksempler som: "Den knekte vingen grodde *fort*. Men havhesten, som ellers er den skyeste av alle fugler (...) *tedde* seg tam som en høne og *fulgte* gutten hvor han gikk og stod (...) selv fikk hun mere ro til å tenke på ham hun *dagstøtt* lengtet etter å være sammen med." (S. 19, mine uthevinger). Den iterative sekvensen innledes med tidsadverbet "fort" samt de to preteritumsformene "tedde" og "fulgte", så følger "dagstøtt", som igjen er forsterket av "lengtet". Når det gjelder bruk av preteritumsformer for å uttrykke iterativ, går Genette inn på de franske modi passé simple versus imperfect, og han hevder at "passé simple does not have the syntactic autonomy enough to start an iteration" (Genette 1985:132). Dette er en interessant kommentar sett i forhold til norsk preteritum, der vi bare har en form, og følgelig ingen mulighet til distinksjon som på fransk. Likevel ser det ut til, fra dette siste eksemplet, at tidsadverbet "fort", som semantisk impliserer en kort tidsutstrekning, sammen med preteritumsformer av verb som kontekstavhengig kan innebære repeterende handlinger, som "tedde", har tilstrekkelig autoritet til å starte en iterativ serie. Det er faktisk ikke "dagstøtt" alene som forårsaker skifte i frekvensform i sitatet ovenfor. Iterasjon i dette eksemplet understreker ikke bare kvinnens kontinuerlige lengsel etter mannen, men også at havhesten gjennom stadige besøk etablerer et tillitsforhold til gutten. Dermed blir havrikets representant den som skaffer kvinnen mer tid til å dyrke sitt savn. Påpekingen av at kvinnens lengsel går ut over oppmerksomheten mot barnet, uttrykkes pseudo-iterativt flere ganger: "Det var greit at herefter fikk hun ta sig mere av barnet og ikke *støtt* gå og tenke på far hans" (s. 20, min utheving). En mindre markert markering av pseudo-iterasjon finnes i setninger som: "Og det som underligere var oplevet hun *en dag* hun så gutten og fuglen sitte og prate sammen" (s. 19, min utheving). Tidsuttrykket "en dag" kan tolkes som singulativ eller iterativ. Jeg tolker uttrykket slik at det er med på å bestemme en iterativ serie, som "en av mange lignende hendelser".

<sup>31</sup> Genette 1983:116, der også "the whole week" og every day of the week" nevnes som eksempler på slike sylleptiske formuleringer.

<sup>32</sup> Genettes term: intern spesifikasjon, en teknikk som består i å sette opp to subvarianter i et forhold av "alternation".

Etter at sønnen forlater holmen, forsterkes det iterative: "Det *blev* tunge dager for henne som gikk igjen på holmen uten annet selskap enn sorgen og savnet (...) *En dag* hun lå oppe på brattberget" (S. 22, mine uthevinger). Det repeterende elementet, som er en nødvendighet for iterasjon, er uttrykkene "tunge dager" og "sorgen og savnet". Sekvensen fungerer som et sammendrag av kvinnens alene-periode; en dag av mange med samme innhold. Bruddet kommer med "en dag". Konteksten gir nøkkel til en forståelse av teksten som framkaller iterativ, ikke singulativ.

Iterativ bidrar til en forsiktig oppbygging av spenning: mannen er ofte borte, fuglene blir gradvis borte, hva blir det neste? Vekslingen mellom singulativ og iterativ forsterker grensepasseringens tematiske implikasjoner. Bruken av iterasjon er subjektivitetsskapende for kvinneskikkelsen, for eksempel kvinnens lengsel etter mann og barn (s. 22), kvinnens savn (s. 20), havhestens vennskap med gutten (s. 19), havmannens kjærlighet til sønnen (s. 16), forvarsler om kvinnens tap (s. 14). Til tross for at iterativ brukes varsomt, har den stor effekt og følger den tematiske tråden som spinnes: tap - atskillelse - lengsel - gjenforening. Iterativ står til rådighet for tekstens tematikk ved å understreke den samme tematikken som løftes fram av en rekke andre narrasjonsgrep.

Oppsummerende kan man si at befordrende for iterativ er adverbiale tidsuttrykk som "hver dag" og "dagstøtt", kombinert med verb i preteritum og repeterende bruk av adverb og adjektiv i komparativ. Verbene har en viss varighet inkludert i sin grunnbetydning. Kombinert med et repeterende adverb eller lignende utløses iterativ. Iterasjon framtrer regelmessig i teksten. Repetisjoner av forskjellig karakter bidrar til å befeste inntrykket av eventyret som en meget gjennomarbeidet tekst.

### 9.10 Muntlighetstrekk i personstemme

Innslag av muntlighet i personstemme virker til å forsterke kvinnens individuelle uttrykksmåte, det være seg tilstander preget av glede, strev, engstelse eller lengsel. Hun "syntes hun hadde fryd og herrens glade dager i det nye hjemmet sitt", fuglene "skvatret og snadret" (s. 19), "vinden slet og rev i henne", "det var med møie og stort besvær" hun kunne ta seg fram mot vinden, "hverken båt eller skib var å se", den skadede fuglen "hverken hugg eller freste", "hvor han gikk og stod", "skrasle og le" (s. 22), "uten annet selskap enn sorgen og savnet", "lyste og brant". I muntlig framføring vil alle typer repetisjoner sikre at tilhørerne i alle fall får med seg et av ordene i sammenstillingen. Men i tillegg har slike sammenstillinger en viktig rytmisk betydning.

Foneminventaret i Normanns prosa blir gjennom additive strukturer og repetisjoner profilert gjennom visse lyder som opptrer frekvent. Når jeg trekker inn det fonologiske nivået, er det fordi fordelingen og frekvensen av fonemer har virkning på tekstens muntlige stilpreg. Repetisjoner på dette nivået forsterker tekstens poetiske anslag. Lydrim, særlig på friksjonslyder, finner vi mange eksempler på: "[havhesten] lå dørgende still og stirret på henne med rappe blunk over de blåsvarte øinene, mens hun stelte om den såre vingen og med linn hånd sopte den våte sanden av fjærhammen", "Siden la hun havhesten ved fotenden av sengen så den skulle få det mykt og varmt, smøg klærne av sig og krøp til køis", "skvatret og snadret", "skape mig om til fugl og til fisk", "tidsnok til å se begge fuglene bruse fra land", "Da skrek en havhest det skarpe skrik hun kjente så godt". En spesiell rytme kommer fram i teksten på grunn av additive strukturer. Når gjentakelser og assonans er i flittig bruk, som her, står vi overfor en tekst som er vakker å lytte til.

Additive setningskonstruksjoner er enda tydeligere i eventyrprosaen enn i romanprosaen. Følgende sitat illustrerer bruken av introduserende "og" innledningsvis i setninger og setningsledd: "Før året var omme, lå det en vakker liten gutt i vuggen og sparket og lo mot henne. Han hadde ikke vinger som flyttfuglene, og ham fikk hun da beholde både sommer og vinter; og tiden vilde aldri falle henne lang mere, når hun satt alene med ham, og mannen var borte på fiske." (S. 14.) Frekvent bruk av sidestillinger og antitetiske konstruksjoner påvirker lydbildet og melodien i setningene som ikke kommer fram skriftlig. Muntlighetstrekkene i kvinnens personstemme går i retning av en subjektivt framstilling der sterke følelser og inderlighet preger kvinnen.

## 9.11 Tematikk

### 9.11.1 Forløpselementenes spill

"Havmannens sønn" har trekk fra undereventyr. Vladimir Propps studie av russiske undereventyr har bidratt mye til utforskning av allmenne strukturer i eventyrtekster. Hva slags elementer på forløpsplanet som er representert i en eventyrtekst, gjentakelse av elementer, samt måten de spiller mot hverandre på, er av stor betydning for en tematisk utlegning. Dette er denne innholdsmessige dimensjonen jeg vil feste meg ved her. Det viser seg vel så interessant å se på eventyrtekstens avvik fra undereventyret som på likhetene. "Havmannens sønn" skiller seg fra Propps oppsett på flere punkter. I forhold til Propps 31 funksjoner er antall funksjoner langt lavere i "Havmannens sønn".<sup>33</sup> Men den viktigste forskjellen er at det er vanskelig å se

<sup>33</sup> Dette er også tilfelle for en del folkeeventyr. Et viktig moment hos Propp er at funksjonene må komme i korrekt rekkefølge, selv om noen mangler, jfr. Propp, Vladimir: *Morfologija skazki* (1928), oversatt utgave:

havmannen som antagonist i Propps forstand. Mannens motsetning til kvinnen beror i første rekke på at han er ikke-jordisk, og dermed fundamentalt bundet til sitt element. Interessekonflikten mellom dem oppstår i første rekke da de får en sønn sammen. Begge har - og viser - kjærlighet til sønnen, og begge vil at sønnen skal bo hos dem. De vil da ha motstridende interesser, men har de egentlig ulikt mål? Det avgjørende er at guttens sterkeste tilhørighetsbånd går til faren. Sønnen er aldri i tvil om at det er farens rike som er det rette for ham. Interessemotsetningen bunner i havmannens og kvinnens ulike tilhørighet, en dypere tilknytning enn det som kan forenes gjennom kvinnens og mannens møte på holmen. Med gutten i helteposisjon er det mulig å tolke sekvensen av "Havmannens sønn", fra havmannen har reist fra holmen og til gutten reiser over til farens rike, i analogi med Propps punkter 8a-15.<sup>34</sup> Da vil tapet av faren ses på som en mangel, og gjenforeningen blir oppfyllelsen av mangelen. De forløpselementene som er aktivert i dette eventyret, virker forsterkende på en tematisk kretsing om tap og gjenforening. Den første serien av Propps funksjoner, at et medlem av familien drar heimefra og at et forbud overtredes, er ikke aktivert, ganske enkelt fordi havmannen ikke drar heimefra. Han drar heim, og det samme impliseres at gutten gjør da han reiser over til faren. At gutten må bryte morens påbud for å følge farens lov, bagatelliseres, blant annet gjennom den kontakten han umiddelbart får med havhesten og de andre fuglene. I forlengelsen av en slik utlegning er det nærliggende også å trekke inn en fortolkning som går på guttens initiering til en ny orden. Det lille barnets symbiotiske relasjon til moren må brytes, en ny utviklingsfase påbegynnes, og den gjenopptatte kontakten med moren må skje på guttens premisser.

Parallelt kan man, med kvinnen i helteposisjon, tolke teksten slik at Propps funksjoner 8a-13 gjentar seg to ganger, noe som underbygger en flerepisodisk struktur. Kvinnen opplever to ganger tap, men klarer "prøven" ved å vente trofast lengtende på holmen. Så oppfylles mangelen ved at gutten henter henne dit de savnede er, tilsvarende Propps funksjoner 14-15.<sup>35</sup> Gjentakelsen av tapselementene bidrar til at framstillingen av kvinnens lidelse forsterkes. Hun mister mann og hun mister barn. Morskjærligheten gjenoprettes, men den opprinnelige mor-barn-relasjonen reetableres aldri. Det er snakk om et forhold på et annet nivå, der barnet ikke er avhengig av moren som tidligere. Tvert imot, nå er det barnet som bærer et selvstendig ansvar, som også innebærer å sørge for moren. Altså et invertert mor-barn-forhold med henblikk på omsorgsfunksjon. Med hensyn til voksenkjærlighet, signaliserer teksten at fortsatte kjærlighetsbånd mellom de voksne neppe eksisterer. Slik blir kvinnens mangel i det ene tilfellet

*Morphology of the Folktale* (1968). Hodne, Ørnulf: *The types of the Norwegian Folktale* (1984).

<sup>34</sup> Propps nummer sitert etter Gaasland 1999:53-54.

<sup>35</sup> Helten får gjøre bruk av en magisk gjenstand og blir ført dit den ettersøkte personen er (Gaasland 1999:55).

modifisert oppfylt, i det andre tilfellet ikke. Alt i alt er det snakk om få fellestrekk når det gjelder sammenfall av funksjoner i dette eventyret og Propps funksjonsrekke. Det man kan trekke ut av en slik komparasjon, er at det innholdsmessige momentet som går på mangel og oppfyllelse av mangel, gjenfinnes i eventyret, men med andre tematiske implikasjoner enn Propps funksjoner tilsier.

### 9.11.2 Aktører og karakterer

Hva slags funksjon og hva slags innhold eventyrets skikkelser får, er av vital tematisk betydning. Det er få aktører i "Havmannens sønn": havmannen, kvinnen, gutten, havhestene og havet. Bal mener man skal begrense antallet aktører til de som forårsaker funksjonelle hendelser. Hvorvidt havet og havhesten skal regnes som aktører, er et vurderings spørsmål. Ifølge Bal behøver ikke aktørene være menneskelige, bare de får ting til å skje. I dette tilfellet kan havet og havhesten betraktes som havmannens forlengede arm, men samtidig som aktører i kraft av egen virksomhet. Havhesten hjelper gutten med reisen til faren, og havet bringer gaver fra faren til gutten. Jeg velger å betrakte dem som hjelpere og som havmannens utløpere, all den tid det er han som rår over dem. De kan benevnes som funksjonelle aktører.

Interessant er det at kvinnen *ikke* framstilles bare i kraft av hva hun *gjør*. Vi får også et innblikk i hvem hun *er*. Dette skjer, som jeg har vist i den narratologiske analysen ovenfor, gjennom en subjektiverende framstilling som framstiller henne som en inderlig lengtende skikkelse. Dette er et brudd på det stereotype preget man vanligvis finner hos folkeeventyrets figurer. Framstillingsmåten aksentuerer et metodologisk spørsmål, nemlig hvorvidt det er mulig å gripe nyansene i en kvinneskikkelse av normannsk kaliber med en generalisert strukturalistisk modell a la Propp alene. Hendricks er inne på dette spørsmålet i en artikkel fra 1973,<sup>36</sup> der han hevder at den større grad av "objektivitet" som ligger i den strukturelle representasjon av en tekst fører til at "deictic and phatic elements, which introduce subjectivity into the narrative", vil mangle. I den aktuelle teksten blir dette tydelig dersom man reduserer kvinneskikkelsen kun til hennes rolle som funksjonell aktør. Da mister skikkelsen alle sine emotive kvaliteter, og hun framstår som en blek avskygning av eventyrets fasetterte skikkelse. Momentet tydeliggjør det reduksjonistiske ved strukturelle oppstillinger. I forhold til denne analysens utgangspunkt, Grenz' dupliseringsteori, er det helt klart at en voksen lezers fortolkningstrang ikke lar seg tilfredsstillende ved en analysemodell basert på et fast forløp av generaliserte funksjoner, fordi alt for mange – og for betydningsfulle - nyanser ved teksten, forblir tolkningsmessig ubenyttet. Når

<sup>36</sup> Hendricks: "Methodology of Narrative Structural Analysis" (1973).



Hendricks tar opp spørsmålet om den "lovmessiggjorte" strukturalismens manglende evne til å håndtere subjektivitet i språket allerede i 1973, viser dette at det tidlig innenfor strukturalistenes rekke eksisterer et uttalt behov for analysemetoder som kan fange opp tekstlig individualiserte skikkelser. Særlig har dette virkning på narrativer som er noe mer kompliserte i karakterutbyggingen enn skjelettpregede eventyrfigurer.<sup>37</sup> Også Seymour Chatman tar tidlig (1972) opp spørsmål knyttet til personkonstitusjon:<sup>38</sup>

But the immediate role a character plays in modern fiction is only part of what is of chief interest to the reader. It is *the relation between role and something more intrinsic that we care about*. And it is very difficult to see how this relation shall finally be accounted for by seeing the complex set of traits that constitutes character in terms of such elementary categories as avenger, judge, and so on." (Chatman 1972:59, min utheving.)

Chatman reiser spørsmålet hvorfor "the French structuralists should imply by actantiel that the only or even the primary source of information about characters necessarily derives from their actions, that is events, and that characters are always secondary by-products of the plot" (Chatman 1972:59). Spørsmålet berører kvinneskikkelsen i "Havmannens sønn". Hun er ikke bare en deltaker i handlingen, men også bærer av noen kvaliteter som har sentral betydning på det tematiske plan: følelser, personlighetstrekk som intensitet og utholdenhet. Dermed er den innholdsmessige bestemmelse av skikkelsen viktig.

Bals skille mellom aktører og karakterer berører samme problematikken. Hun ser en aktør som en strukturell posisjon, mens en karakter er en kompleks semantisk enhet. Det som er særpreget med kvinnen i "Havmannens sønn", er at hun semantisk bestemt er nyansert nok til å uttrykke en eksistensiell tvetydighet, som forsterkes gjennom epilogen. På den ene siden vil hun bestemt over til havmannens rike. På den andre siden vil hun ikke bryte bindingene til holmen helt. Kvinneskikkelsen i seg selv er i tekstens framstilling konsistent. Hun framstår som kvalifisert troverdig ut fra egne refleksjoner, ut fra fortellerens omtale og ut fra sine handlinger. I tillegg til ytre kvalifikasjoner får hun stå fram med sin lengsel. Hun framtrer som en kompleks skikkelse. Dette gjør at hun både kan tolkes ut fra sin strukturelle posisjon og som en semantisk størrelse. Det er problematisk å hevde at denne kvinneskikkelsen skal avspises med å representere en klasse aktører, til det er skikkelsen i for stor grad utbygd og individualisert. Hun

<sup>37</sup> Blant annet tar Hendricks opp deiksis, ifølge Norsk referansegrammatikk "uttrykk som refererer til element i kommunikasjonssituasjonen og som får sitt innhold frå denne" (Faarlund m. fl. 1997:978). Det er interessant å se at flere av de elementene Hendricks tar opp, er blitt utførlig utforsket av narratologer som har arbeidet med fortelle- og persondiskurs i de 30 år som har forløpt etter hans publikasjon, jfr. blant annet artikkelsamlingen Gisa Rauh (ed.): *Essays on Deixis*, Tübingen 1983.

<sup>38</sup> Chatman: "On the formalist-structuralist theory of character" (1972).

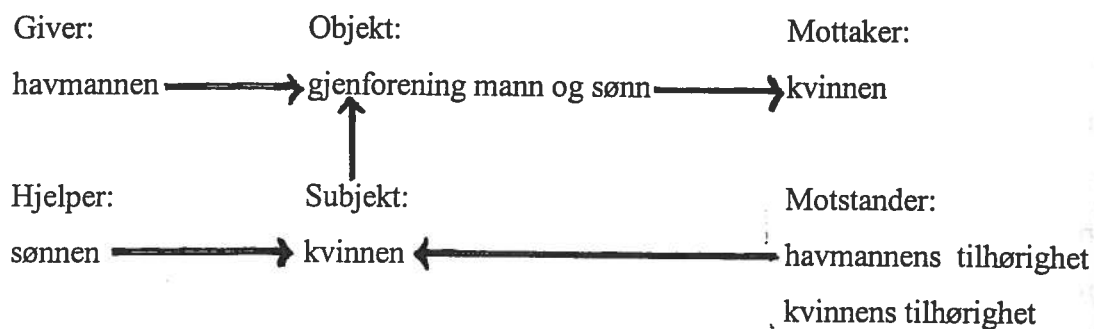
er på vei over i novellens karaktertypologi, der utbygde personkarakteristikker og "menneskeliggjorte" skikkelser er vesentlige premisser for leserens gjenkjennelse og identifikasjon. I framstillingen av kvinnen ligner eventyret mer på novelleeventyret enn på undereventyret. Hodne skriver at novelleeventyrene er "flerepisodiske og bygd opp på samme måte som undereventyrene", men fattigere på overnaturligere innslag enn eksempelvis undereventyrene (Hodne 1998:22). Selv om den aktuelle teksten benytter seg av trekk fra undereventyret, er det mange andre virkemidler og teknikker aktivert. Det er det kunstferdige, nyanserende, subjektiverende i den normanske utformingen som gjør termen kunsteventyr dekkende i forhold til "Havmannens sønn".

Havmannen og sønnen er lettere å tolke som aktører, men også disse skikkelsene framtrer sterkere utbygde enn det rent "posisjonelle" tilsier: sønnen gjennom sin replikkveksling med moren og sitt eget gjenforeningsprosjekt, havmannen gjennom sin avskjedstale og sin indirekte omsorg for sønnen og hustruen. Han framstår også som delvis kvalifisert gjennom hustruens drøm, der hun ser ham vise følelser for gutten. Det er emosjoner forbundet med mannens favntak og hans "siste farvel", men han er, på samme viset som senere sønnen, henvist til å følge sin mytiske dragning framfor sin menneskelignende dragning. Det er her - i skjæringspunktet mellom tekstens skikkelser som stereotyper og som utbygde skikkelser - at eventyret utformer sin egen diskurs. Skikkelsene bygges ut i retning av kjærlighet, sorg og lengsel. Eventyrteksten blir en mellomting mellom det tidløse eventyret og en romantisert novelle. Med tilknytning til Grenz' tanker om tvesjiktethet vil nok novelletilknytningen med sin subjektiveringstendens være den dimensjonen ved teksten som fører til at voksne lesere kan ta til seg en rik og utfordrende tekst.

### 9.11.3 Aktantmodellen

Aktantmodellen kan belyse semantiske hovedmotsetninger og dermed gi en innfallsvinkel til tolking av eventyret.<sup>39</sup> Den kan få følgende oppstilling i forhold til "Havmannens sønn":

<sup>39</sup> Strukturalistenes skille mellom aktører og aktanter opprettholdes av Bal. Aktørene har en intensjon, de aspirerer mot et mål: Enten å oppnå noe som er ønsket eller å unngå noe som er uønsket. Verbene "ønske" og "frykte" indikerer denne relasjonen og blir følgelig ofte brukt om intensjonsforbindelser mellom elementene. Aktanter deler en karakteristisk kvalitet som er forbundet med historiens teleologi. Som basis for denne modellen ligger prinsippet om "numeral inequality". I prinsippet er alle aktanter representert i hver historie. Uten aktanter ingen relasjoner, uten relasjoner ingen prosesser, uten prosesser ingen historie. Men antallet aktører er ubegrenset (Bal 1985:32f.). Bal argumenterer for at hun vil bruke "power" og "receiver" når hun setter opp en aktantmodell, i stedet for Greimas' termer "giver" and "mottaker" (destinateur og destinataire). Grunnen er at "giver" antyder en aktiv intervensjon eller deltakelse, noe som ikke er tilfelle alltid, da "power" også kan være en abstraksjon, ikke nødvendigvis en person. Bal definerer hjelper- og motstanderaktantene som "circumstances under which the enterprise is brought to an end" (Bal 1985:30). De bestemmer subjektets opplevelser (adventures).



Modellen viser hvordan skikkelsene posisjonerer seg i tekstuniverset. Subjektet må være kvinnen, mens motstanderaktanten etter min oppfatning må være havmannens rike, altså det hinsidige, med havmannen som representant. Motsetningsrelasjonen rommer altså aspektet at det jordiske og det hinsidige er fundamentalt uforenlige, men også konflikten som ligger i at både havmannen og kvinnen ønsker å ha sønnen hos seg. Målet for kvinnen er gjenforening med mann og barn, tilfredsstillelse av sin lengsel, ikke nødvendigvis at hun skal ha mannen. Det går mer på et følelsesmessig aspekt ved kvinnen enn at hun har som mål et ytre objekt, enten havmannen eller barnet. Havmannen blir stående som avsender, og kvinnen selv som mottaker. Hjelperaktanten, den som hjelper kvinnen til å nå sitt mål, okkuperes av sønnen og av fuglehammen. Det er sønnen som kommer for å hente moren, og hammen han har med blir inngangskort til andreriket. Mottakeraktanten inntas av kvinnen. Teksten er et godt eksempel på at når mottaker er identisk med subjektet, minsker antall aktører.

Ser man på aktørene, er det de vil oppnå, svært forskjellig. Havmannen vil først oppnå giftermål med jordisk kvinne, så vil han forlate henne og innta kongeposisjon i sitt eget, utilgjengelige rike og samtidig ha sønnen hos seg. Han viser egentlig ikke tegn til å ønske kvinnen hos seg. Kvinnen vil oppnå gjenforening med mann og barn. Sønnen vil oppnå å være hos faren samt å få moren dit. Sønnen har sterkest dragningskraft mot faren, mot havet, mens kvinnen drages mot både mann og sønn. Mannen er ikke dratt mot kvinnen, bortsett fra i innledende fase, men er tydelig dratt mot sønnen. Den mannlige dominansen er entydig sterk. Likeså dominansen av havmannens rike i forhold til holmen.

Modellen aktualiserer spørsmålet om hvem som er helten. Er det kvinnen eller barnet? Eventyrets tittel peker mot sønnen. Kvinnen gjennomgår jo ingen prøver, men barnet gjør det tydelig. Han klarer de prøvene som skal til for å vise at han har i seg farens kvaliteter. Var det disse kvalitetene faren overførte da han strøk gutten og fuglen i kvinnens drøm? Gutten er den som til syvende og sist muliggjør foreningen. I spennet mellom det dennesidige og det hinsidige

landskapet er sønnen en brobygger. Dersom sønnen får subjektstatus, og gjenforening mellom mor og far blir hans mål, vil man få en modell som er svært lik den ovenfor. Han vil selv innta mottakeraktantens plass, og han vil ha fuglene som hjelpere.

Bals begrep fordobling (doubling) er interessant i forhold til "Havmannens sønn".<sup>40</sup> I dette ligger at eventyret ikke bare har subjekt og objekt som aktører, men kan ha ulike subjekter som er i opposisjon: et subjekt og et anti-subjekt. Et anti-subjekt er ikke en opponent, men forfølger sitt eget prosjekt, og denne forfølgelsen står i et gitt øyeblikk i motsetning til det første subjektet. Havmannens ønske om å få sønnen til sitt rike vil stå i motsetning til kvinnens ønske om å beholde sønnen. Det er snakk om to subjekter som ønsker samme objekt, og det fører i en periode til disharmoni. Men vi ser også at det kan opptre enda et subjekt, nemlig barnet, som trer inn på arenaen med sitt eget mål: gjenforening av mor og far. Tilsynelatende av et separat subjekt indikerer alltid eksistensen av det Bal kaller en sub-fabula. Barnet, det nye subjektet, opptrer som hjelper for moren, men har også sitt eget prosjekt som går på å oppnå den tryggheten som for et barn ligger i gjenforening av foreldre.

Symbolverdiene skikkelsene står for, blir markante i de motsetningene som tegner seg. Kvinnen representerer i første rekke symbolverdien jordisk kvinnelig kjærlighet og morskjærlighet. Omsorgsrelasjonen mellom kvinnen og barnet er tydeliggjort og utvilsom. Havmannen representerer ikke-jordisk mannlig kjærlighet og farskjærlighet. Det som skaper konflikten, er uforenligheten mellom det jordiske og det ikke-jordiske. Det ser ut til at denne motsetningen bare tilsynelatende lar seg overvinne, slik at eventyret delvis ender i et sammenbrudd av kvinnens mål. Dette kommer fram ved at motstanderaktanten okkuperes både av havmannens tilhørighet og kvinnens egen tilhørighet. Det blir et paradoks, som epilogen ivaretar, men som ikke kan innordne seg en konvensjonell eventyrmodell.

I og med at teksten ikke avdekker noen kvaliteter som er knyttet til havmannens rike kontra det jordiske, er det problematisk å si noe om hva slags verdier som er satt mot hverandre i denne teksten, og følgelig vanskelig å knytte konkrete verdier til den ene eller den andre sfære. Det meste av det som har med følelser og omsorg å gjøre, er knyttet til kvinnen og dermed til det jordiske. Likevel viser havmannen omsorg for sønn og kone ved å sende kisten. Og sønnen viser omsorg for moren da han henter henne. Analysen viser at det er i motstanderaktanten den største, og egentlig den varige, hindringen ligger. Hvorvidt de livgivende kvaliteter er knyttet til det å være jordisk skikkelse, er uklart. Er kvinnen en tragisk heltinne eller er hun lykkelig i sin tvetydighet? Hun kan jo ha funnet en balanse som er

---

<sup>40</sup> Bal 1997:203-204.

tilfredsstillende. Uansett tematiseres lengsel mot gjenforening og realisering av gjenforening. Kvinnen forblir splittet, blir aldri helt hel, finner aldri helt hjem. Hun vant fram til sitt mål, men det var ikke nok. Den forventede harmoniseringen på slutten uteblir. Slik sett kan teksten leses som en sammenbruddsfortelling. Uteblivelse av harmonisering blir samtidig et brudd på folkeventyrets lykkelige slutt.

Tekstens avslutning tåkelegger et viktig tematisk moment, nemlig i hvor stor grad gjenforeningen tilfredsstiller kvinnens lengsel. I det absolutt tomme rom som omgir gjenforeningsøyeblikket og tida etter, og i epilogens tilbakevisning av den evige lykke, ligger kvinnens dilemma og tekstens store gåte. Er det noen gang mulig å fri seg fra sine bånd? Eller hviler jordiskheten, opprinnelsen, som en hemske over en persons livsløp, et spor som man aldri helt kan komme ut av?

#### 9.11.4 S-modellen

Greimas legger i sin bok *Semantique structurale* (1966) fram modeller for analyse av innholdsmanifestasjon i eventyr, blant annet den i sin tid mye brukte sommerfuglmodellen eller S-modellen. Ved å arbeide med tekstlige elementer organisert i motsetningspar, tolker han betydningsbærende strukturer i teksten. Greimas opererer med et skille som er verd å vurdere i denne analysen. Det dreier seg om kompetanse, definert som subjektets mulighet til å handle. Greimas setter opp "vilje", "makt" og "dyktighet" som kriterier for at subjektet skal kunne nå et mål. Ser vi på kvinnens prosjekt, er det nettopp hennes manglende kraft i forhold til å nå sitt mål som er avgjørende for hennes handlingslammelse. Kvinnen har kun vilje, ikke kompetanse. Hun er avhengig av hjelp for å nå sin ønskeoppfyllelse, mens havmannen er i stand til å handle på egen hånd. Det er også sønnen i stand til etter at han kom til farens rike, han har kompetanse med hjelp fra faren. Dette viser en viktig forskjell mellom kvinnens ønske og hennes evner og muligheter. Det er det jo faktisk slik at kvinnen ikke kan handle. Hun er hjelpeløs på holmen helt til sønnen kommer med hammen. I motsetning til mannen og sønnen er hun ikke handlekraftig. Hun er avmektig, mens de sitter inne med dyktighet. Kvinnen er - i bokstavelig forstand - "vingeklippet". Hun må vente til hjelp kommer. I forhold til tekstens tematiske kretsing om tap, lengsel og gjenforening betyr dette at kvinnen er avhengig av noen med større kompetanse enn henne for å nå sitt mål - gjenforeningen.

Kvinnens sannhetsverdi er udiskutabel, mens de andre aktørenes sannhetsverdi er uviss. Særlig dunkel er havmannen. Men han kommer ikke med noen løgn, og er dermed ingen sviker. Det er heller ikke framstilt som et svik at sønnen forlater moren, han hører til i farens rike.

Aktørene representerer ulike verdier: mannen står for det utilnærmelige, den som stadig forsvinner og går sine egne ærend. Sønnen har en medierende funksjon, den som binder sammen, som forener - og som må ha forstått lengselen til moren.

Det ligger en hemmelighet i havmannens manglende sannhetsverdi. Sannsynligvis er han sann som ikke-jordisk skikkelse, men vi vet det ikke sikkert. Både oppsett av motsetningspar og andre metoder for å komme fram til betydningsinnhold i teksten vil dermed ha innlagt denne hemmeligheten som en skjult akse, det teksten aldri gir svar på angående gjenforeningen og riket på andre siden. Hvorfor blir det ikke total lykke?

### 9.11.5 Syklusbasert modell

I motsetning til en analyse basert på segmentering av teksten vil en tematisk analyse være hierarkisk. Bremond opererer med en narrativ syklus, der det er naturlig å dele teksten inn i serier av begivenheter som fører til forverring eller forbedring. Bal kommenterer hans modell slik: "The initial situation in a fabula will always be a state of deficiency in which one or more actors want to introduce changes. The development of the fabula reveals that, according to certain patterns, the process of change involves an improvement or a deterioration with regard to the initial situation."<sup>41</sup> Ut fra dette kan historien bli betraktet som bestående av tre hovedfaser. Den første fasen inneholder muligheten. I denne teksten innebærer det kvinnens giftermål. Den andre fasen inneholder selve begivenheten, realiseringen av muligheten. Jeg ser det slik at realiseringen består av sønnens fødsel, men også av mannens og sønnens avskjed, som er en bekreftelse på at det i møtet mellom havmannens og kvinnens rike er en dyp splittelse implisert. Den tredje fasen består i resultatet eller konklusjonen, som inkluderer såvel gjenforeningen som den tvetydige slutten: stadfestelsen av at en fullstendig lykkelig gjenforening er umulig. Den konklusjonen kvinnen håper skal være endelig, viser seg å være kontinuerlig. Denne strukturen aksentueres ytterligere gjennom historiens balansering mellom ønskeoppfyllelse, offer og vedvarende straff. I epilogen ligger paradokset, og dermed essensen i eventyret: det uavklarte. Epilogen blir begynnelsen til en ny narrativ syklus, en slags perpetuum mobile som holder teksten og kvinnens bevegelser i evig gang.

Slutten fører hele syklustenkningen inn i et annet spor, der det ikke er snakk om bevegelse mot forverring eller mot forbedring. Det er snarere snakk om en slags nullstilling, der noen forbedrende elementer og noen forverrende elementer er innblandet. Ikke sort-hvitt som motsetning, men sort og hvitt blandet. Grunnen til dette er at forbedringsprosessen aldri

---

<sup>41</sup> Bal 1997: 193.

kommer til en ende. Den blir ikke fullkommen. Her ligger det et vesentlig sjangermessig brudd med folkeeventyret, men også en innholdsmessig erkjennelse: man kan få mye, men ikke alt.<sup>42</sup> Det som blir viktig til slutt, er spørsmålet hva det er kvinnen er bundet til på holmen. Det er kun kvinnen som har disse båndene. Er hun bundet til sin jordiskhet, sin opprinnelige og kjødelige kvinnelighet, det å ha et konkret feste? Å finne noe svar her forblir noe uklart på grunn av det diffuse ved skoddemuren og riket på andre siden, vi får aldri vite hva som finnes der. Men vi får vite at opprettelse av tapet er umulig, og grunnen til det ligger i elementer og tilknytning som for kvinnen var etablert før tapet skjedde.

### 9.11.6 Motivet

Motivet i denne teksten, havmann og jordisk kvinne i kjærlighetsforening, knytter seg til en motivkrets som finnes i folkediktning blant annet i den danske folkevisen "Agnete og havmanden". Motivet er brukt blant annet i H. C. Andersens dramatiske dikt "Agnete og Havmanden"<sup>43</sup> og i invertert form i "Den lille havfrue". Den inverterte varianten er også brukt i Jonas Lies eventyr "Andværsskarven".<sup>44</sup> Dessuten finnes en invertert variant av motivet i vest-nordisk sagntradisjon meget utbredt rundt tradisjon om selkvinnen, der styrkeforholdet mellom selkvinnens opprinnelige tilhørighet og hennes jordiske bånd tematiseres. Tekster om selkvinnen finner vi i nordnorsk materiale bl.a. i O. Nicolaisens nedtegnelser av folketradisjon, i færøysk materiale i V.U. Hammershaimbs antologi og i islandsk materiale i Jon Arnasons samlinger.<sup>45</sup> Havfruemotivet er ellers utbredt i vest-nordisk tradert materiale.<sup>46</sup> Jeg vil se på den danske folkevisen, H.C. Andersens og Jonas Lies tekster i forhold til tematikken i "Havmannens sønn". At Regine Normann utnytter dette motivet, som antakelig er mest kjent gjennom den

<sup>42</sup> Her ligger også en interessant betydningsmessig parallell til en innsikt som ligger i samiske eventyr. Dersom man snur på hodet for å se noe av "herligheten" man har i vente, for eksempel en stor reinflokk, blir premien redusert. Hvis man snur hodet halvveis, blir premien redusert til det halve, det er altså snakk om graderinger, ikke "intet eller alt" som prinsipp. Se eventyrboken Somby, Mary: *Amul og den blå kusinen*, 1978.

<sup>43</sup> Orig. manuskript Agnete og Havmanden, Dramatisk Digting i 2 Afdelinger af Hr. H.C. Andersen. Musiken komponeret af hr. N.V. Gade. Det kgl. Teatres Sufflørarkiv, Souffleur Bog nr. 17, pag. 1-76, Ny kgl. Samling 2642,2, Det Kongelige Bibliotek, Kbh.

<sup>44</sup> Publisert i samlingen *Trold. En tylft eventyr*, Kbh. 1891, orig. manuskript *Trold. Første Tylft* i Den Collinske manuscriptsamling, pag. 31-34, Collin 81.2, vol. IV, 2.1, Det kgl. Bibliotek, Kbh. Regine Normann eide allerede i 1906 både H. C. Andersens og Jonas Lies eventyr iht. optegnelse (Jensen og Willumsen 1995:80).

<sup>45</sup> Antologien Willumsen (red.): *Kystens fortellinger* (1999) har s. 43-49 et utvalg av tradisjonstekster som belegger selkvinnen i vest-nordisk tradisjon med tekstene "Kobbepiken", s. 28-29 i O.M. Nicolaisens: *Sagn og eventyr fra Nordland*, Kra. 1879, "Selkvinnen" s. 345-348 i V.U. Hammershaimb: *Færøsk Anthologi*, Torshavn 1891, "Selhammen" s. 632-633 i J. Arnason: *Islandske folkesagn og eventyr*, Leipzig 1862.

<sup>46</sup> Motivet havfruen s. 21-42 i Willumsen (red.): *Kystens fortellinger*, med tekster fra O.M. Nicolaisen: *Sagn og eventyr fra Nordland* (1879), J.A. Friis: *Eventyr og Folkesagn* (1871), J.K. Qvigstad: *Lappiske eventyr og sagn* (1927-29), V.U. Hammershaimb: *Færøsk Anthologi* (1891), J. Jakobsen: *Færøske Folkesagn og æventyr* (1898-1901), J. Arnason: *Islandske folkesagn og eventyr* (1862-64).

danske folkevisen, peker i retning av at i Normanns fiksjonsunivers er ikke bare episke tekster i overlevering representert, men også folkeviser. Hos Normann er alt vevd sammen i fiksjonsuniverset, og gir ekko i små formuleringer eller lange innløftede tekstbrokker, som vi har sett eksempler på i hennes romanprosa. Også i eventyrene kommer dette til syne.<sup>47</sup> Totalt sett underbygger kildemateriale fra Normanns privatarkiv og andre arkiver opp under det synspunkt at Normanns store kompetanse på folketradisjon generelt, eventyr, sagn og viser, er med på å prege hennes fortellingsunivers.

### 8.11.7 "Havmannens sønn" og folkevisen "Agnete og havmanden"

Den danske folkevisen om Agnete og havmanden finnes i mange varianter. Den er tonesatt, finnes i de fleste sangbøker og er godt kjent blant danskene.<sup>48</sup> Den handler om jordiske Agnete som gifter seg med en havmann, reiser til hans rike og får flere barn med ham. Men hun klarer å komme seg ut av hans makt ved at hun hører kirkeklokkene, reiser på besøk til sin mor og deltar i gudstjeneste. Kirkerommet og Guds kraft motvirker havmannens kraft da han kommer for å hente henne tilbake. Agnete blir hos de jordiske, selv hennes små barn kan ikke få henne tilbake til havmannens rike. Men havmannen slutter aldri å lengte etter sin jordiske kvinne. I denne visen er det kristendommens kraft som stilles opp mot hedendommens kraft, representert ved havmannen. I forhold til utformingen av motivet i "Havmannens sønn" ligger en vesentlig forskjell i at den første forening mellom kvinne og havmann skjer på jordisk område, at gjenforening mellom kvinne, havmann og barn faktisk finner sted, at det er mannen som er likegyldig til gjenforeningen, at gjenforening er viktigere enn å beholde sin jordiskhet for kvinnen og at lykke i en viss utstrekning kan oppnås i andre-riket. Den danske folkevisen tematiserer forening mellom jordisk kvinne og havmann. Først en forening med barn som resultat - så adskillelse, villet fra kvinnens side - så ingen gjenforening, til tross mannens og barnas lengsel og behov. Viktige skillelinjer mellom de to tekstene går dermed på hva som er kvinnens egen vilje, hvor stor betydning som ligger i hennes jordiskhet og hvor stor betydning som ligger i hennes ønske om å være sammen med sin elskede og sine barn.<sup>49</sup> Til forskjell fra folkevisen er "Havmannens sønn" en tekst der det romantiske kjærlighetsidealet kommer til syne, kvinnens elskede er alltid havmannen. I folkevisen er havmannen en skikkelse som er

<sup>47</sup> Et eksempel er "Prinsessen satt med hånd under kinn" i Normann-eventyret "Prinsessen som gikk til jordens hjerte". Normann kjente, og hadde brevkontakt med, visesamleren Rikard Berge fra Telemark. Jensen og Willumsen (1995:83).

<sup>48</sup> Står bl. a. i Folkehøjskolens sangbok.

<sup>49</sup> I tradisjonstekstene om selkvinnen/kobbepiken fra Færøyene, Island og Vesterålen er den norske kvinnens lengsel tilbake til sitt eget element er så sterk at selv ikke spebarnets gråt makter å holde henne tilbake på land.



farlig, og hans rike et rike som det er om å gjøre å komme seg bort fra. Folkevisen er en tekst om gjenforeningen som uteblir, og en bekreftelse på at havmannens rike er et hedensk rike, der en makt som motvirker kristendommen, rå.

#### 8.11.8 "Hjertets aldrig tilfredsstillende Længsel"

Det dramatiske diktet "Agnete og Havmanden" av H.C. Andersen kom ut i København i 1834.<sup>50</sup> Forfatteren sier i forordet at han alltid har vært grepet av den gamle sang "om Agnete og Havmanden, dens dobbelte Verden: Jorden og Havet; som Ældre, ser jeg det store Livsbillede deri, med Hjertets aldrig tilfredsstillende Længsel, dets forunderlige Higen efter en ny, en anden Væren". Diktet er bygget over samme lest som folkevisen. Den unge Agnete, selv født på havet og med en spesiell draging mot havet, møter havmannen og følger med ham til hans rike dagen før hun skal gifte seg med spillemannen og barndomsvennen Hemming. Hun får to barn med havmannen, og har bodd i hans rike i syv år da han en dag kommer heim fra en ferd med en liten jordisk fugl. Fuglen lengter seg til døde tilbake til jorderike, og gjør det slik at Agnete kan høre kirkeklokkene. Hun blir klar over lengselen tilbake til sine egne, og inngår avtale med havmannen om at hun skal få besøke sine jordiske og gå til kirke en eneste time. Hun forlater sine gråtende barn. Havmannen følger henne til stranda og gjentar hva som er deres avtale. Agnete går til heimgården, men finner bare en gammel mann der som kan fortelle henne at moren har vært død i mer enn tyve år. Mannen viser seg å være Hemming. Han kjenner Agnete igjen, men er redd henne fordi hun har hatt med andre makter å gjøre. Agnete går til kirke, og i et kor fra de døde får hun beskjed om å betenke sin salighet, at hun ikke må gå ned igjen til havmannen. Han kommer opp på stranda, først alene, så med de små barna. De må dø og bli til skum på havet hvis Agnete ikke kommer tilbake, for de er verken helt mennesker eller helt havvesener. Agnete er i sterk tvil om hun vil bli med, og havmannen og barna synker i bølgene. Hun springer etter for å styrte seg i havet, men faller død om før hun kommer så langt. En fiskerdreng gravlegger Agnete ved en stein på stranda og hver morgen er steinen våt etter havmannens bølger - hans evige klage.<sup>51</sup>

Sammenlignet med tematikken i "Havmannens sønn", ser vi her en viktig forskjell når det gjelder barnas funksjon og betydning. Barna i "Agnete og Havmanden" tilhører verken det

<sup>50</sup> Forordet er datert "Le Locle paa Jurabergene 14. september 1833". Ref. se note 40 ovenfor.

<sup>51</sup> I vest-nordisk tradisjon finner vi lignende utforminger for å beskrive den sorg det fører med seg å tilhøre et annet rike enn det jordiske når man har etablert jordiske bånd. I den islandske teksten "Selhammen" står det at selkvinnen kastet fargerike fisker og vakre skjell opp til barna etter at hun var kommet tilbake i havets element. Når mannen rodde ut for å fiske, svømte det ofte en sel omkring båten hans, og det var som om det falt tårer fra

ene eller det andre riket. De må dø når moren forlater dem. Barnas gråt klarer ikke å få moren tilbake til havriket. Forskjellen gjelder videre styrken av kvinnens draging til det jordiske og umuligheten av å bevege seg mellom de to riker ubesværet. For kvinnen i diktet er sjelens frelse og salighet viktigere enn å bli gjenforent med mann og barn i havriket. Det er kun døden som kan komme inn som en løsning på dette dilemmaet.

En annen betydningsfull forskjell mellom tekstene er Normann-eventyrets poengtering av barnets viktige rolle i gjenforeningsfasen. Det er sønnen som er den aktive og som henter moren. Sønnen er den handlende. Eventyrets havmann synes ikke å ense kvinnen, enn si lengte etter henne, mens "Agnete og Havmanden" har en mannsskikkelse som desperat elsker og lengter etter sin jordiske kvinne. Når H.C. Andersens havmann og barneskikkelser likevel ikke greier å få Agnete tilbake, er det fordi de er låst til sitt havrike. De kan ikke overskride, eller skride ut av, dette elementet. De kan ikke være aktivt handlende i forhold til kvinnen. Havmannen kan kun holde opp sine barn og vise dem for kvinnen. Kristendommen seirer, og Agnetes ønske om evig fred. I Normanns tekst er ikke den religiøse-hedenske motsetning kontrastert tydelig. Grensen mellom det jordiske og havmannens grense kan overskrides og passeres. Det er en mulighet å oppholde seg begge steder, selv om kvinnens besøk på holmen synes å være kortvarige. Dette er karakteristisk for tekstens tematisering av en viktig erkjennelse, nemlig at det er plass til og må være aksept for to makter i tilværelsen: livet består både av det man ser og det man ikke ser. Slike grenser kan overskrides, leves med og aksepteres.

Også avslutningvis viser de to tekstene en viktig forskjell. Der "Agnete og Havmanden" ender tragisk, med død for Agnete og barna og evig sorg og pine for havmannen, ender "Havmannens sønn" lykkelig, eller så lykkelig som det går an å få en tilværelse for kvinnen, med de begrensninger som ligger i hennes uopp slitelige bindinger. Dette imøtekommer en konvensjonell forventning for folkeeventyret. Men det viser også som en reell mulighet noe som i H.C. Andersen-teksten fortøner seg som et uløselig paradoks, nemlig at en jordisk kan la seg forene med de hinsidige makter. Lengselen tilbake til det jordiske finnes hos begge kvinneskikkelsene mens de er i havmannens rike. Men oppfyllelsen av denne lengselen fører for Agnete til tragedie, for kvinnen i Normann-teksten til fortsatt mulighet til utenomjordisk tilværelse.

### 8.11.9 "Havmannens sønn" og "Andværs-skarven"

Et norsk kunsteventyr som det er nærliggende å sammenligne "Havmannens sønn" med, er Jonas Lies eventyr "Andværs-skarven". Det ble publisert i 1891 i *Trold. En tylft eventyr*.<sup>52</sup> I eventyret møter vi en ung pike som bor sammen med moren sin på Andvær. De to er eneste beboere der utenom fiskesesongen. Piken er anonym og omtales i teksten som "en fremslenging av et pikebarn", "jentungen", "jenten" og "hun". Piken vokser til. Flere forsøker å fri til henne, men blir skremt av det kravet hun stiller: Den hun skal gifte seg med, må gi henne en gullring som ligger i et skrin på en holme der havet bryter voldsomt. Piken berger en ung gutt som har forlist. Han forelsker seg i henne og frir. Hun stiller samme krav til ham som til de andre, men til forskjell fra de tidligere frierne klarer han å oppfylle hennes krav. Etter en overdådig bevertning på holmen der de oppvartes av de underjordiske, går de til sin brudeseng. Men lykken blir kortvarig. Ved solnedgang smuldrer hun bort.<sup>53</sup>

Kvinneskikkelsen og mannsskikkelsen i dette eventyret kan ses på som en negert utgave av paret i "Havmannens sønn", all den tid det dreier seg om forening mellom jordisk mann og ikke-jordisk kvinne. Men i "Andværs-skarven" er det en definitivt pessimistisk utgang på kjærlighetshistorien: "Men da Solen begyndte at danse derude i Havet for Natten, kyssede hun ham og fældte Taarer." (Lie 1871:70). Da kjærlighetsleken på holmen er over, har piken ingen mulighet til å stanse det som videre må skje.<sup>54</sup> Piken sørger over ikke å kunne bli helt menneske. Det er stadig koblinger i teksten mellom pike og skarv, hennes dilemma ligger i at hun eksisterer i grenseland mellom menneske og fugl. Men hun kan aldri fri seg fra sine mytiske bånd, derfor blir hennes jordiske lykke kortvarig. I en tidligere publisert analyse av denne teksten ser jeg kvinnens dilemma slik:

På den ene siden får hun kraft fra et område hinsides den menneskelige verden. På den andre siden er hennes begrensede mennesketilværelse og menneskelykke den betalingen hun må gi for å ha eid evig liv i skarvens skikkelse. Befrielsen fra skarvehammen gjør at hun går tilbake til det eldgamle, mytiske, det som alltid har vært. (Willumsen 1994:113).

"Andværs-skarven"s sterke kobling mellom kjærlighet, død og forgjengelighet knytter teksten sterkere til "Agnete og Havmanden" enn til "Havmannens sønn". Vi finner samme tragiske slutt, samme insistering på kjærlighetens umulige kår når det dennesidige og det hinsidige forenes i giftermål. Der er betingelser knyttet til det å oppleve lykke hinsides sin bestemmelse.

<sup>52</sup> Orig.manuskript på Det kgl, Bibliotek, Kbh., se note 44 ovenfor.

<sup>53</sup> Teksten har allusjoner til "Skarvene fra Utrøst", der Isak blir oppvartet av de underjordiske på samme måten som gutten og piken i "Andværs-skarven". "Skarvene fra Utrøst" ble publisert i Norsk Folkekalender 1849:71-75, meddelt av cand.theol. P.Schmidt, bestyrer av Tromsø Borgerskole. I 1859 ble teksten tatt med i 2.utg. av Asbjørnsen: *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn*, første samling.

<sup>54</sup> Problematikken tas opp i analyse av "Andværs-skarven" i *Trollkvinne i nord i historiske kilder og*

Kjærlighetslykken kan bare bli kortvarig, uansett hvor sterkt ønsket er fra pikens side:

'Dig vil jeg ikke narre,' sa hun. 'Du har ligget ved mit Bryst, og, kunde jeg spare Dig for Sorgen, gav jeg gjerne Livet.

Faa mig kan du, om du setter Trolovelsesringen paa min Finger. men beholde mig, faar du ikke længere end Dagen varer.' (Lie 1891:68).

Kjærligheten er plassert i et marginalt område, i et grenseland. Utfallet av kjærlighetsopplevelsen er uavvendelig. Sammenlignet med Agnete-teksten er denne mer pessimistisk, determinert. Agnete hadde jo en mulighet til å velge havriket igjen, men hennes ønske om evig liv i kristen forstand, stoppet henne. Den store forskjellen mellom begge disse tekstene og "Havmannens sønn" er at Normann-eventyret ikke innfrir forventningen om den tragisk-romantiske kjærlighetsslutten. Kvinnen får både i pose og sekk, selv om romantikken ikke helt oppfylles; hun får morskjærlighet, mann, barn og fortsatt liv - men ikke voksenkjærlighet. Lie-teksten bærer ikke i seg muligheten av gjenforening eller midlertidig tap. Selve kjærlighetsforeningen er kort, tilmålt. Noen mulighet til ny forening finnes ikke. Det vet piken. Derfor blir det aldri aktuelt i Lies tekst å tematisere barnas rolle eller dragingen mot det jordiske kontra det overjordiske. I selve realiseringen av kjærlighetslykken hos Lie ligger også døden, tilintetgjørelsen: "Han syntes med ét, hun blev ældre og ældre og ligesom svandt hen. Da Solen gik under i Havranden, laa der kun noget smuldret lintøj foran ham paa Skjæret." (Lie 1891:71).

Piken i "Andværs-skarven" tilhører en annen tidsdimensjon, en dimensjon som ikke kan forenes med jordisk liv. Dette er ikke så tydelig i de andre tekstene. Hos Andersen får vi riktig nok markert tidsforskjellene mellom havriket og menneskeriket ved at Hemming var blitt en gammel mann og Gjertrud hadde vært død mer enn tyve år da Agnete kommer tilbake. Men det er ikke slik at kvinnens jordiske skikkelse smuldres opp i løpet noen timer, slik vi ser i "Andværs-skarven". Mens tida går ubønnhørlig hurtig i det jordiske rike, løper den ikke i det overnaturlige rom. For dette privilegium, evig liv, må da også piken i "Andværs-skarven" betale sin pris. På dette punktet skiller Normanns eventyr seg ut. Her får vi nettopp *ikke* aktualisert denne ulikheten i tidens gang i de to riker. I Normanns eventyr blir eventyrets tid understreket gjennom bruken av iterativ. Kvinnen kommer ikke bare tilbake til holmen så lenge som et vanlig kvinneliv varer, hun kommer tilbake evinnelig.

Stiltonen i "Andværs-skarven" er mer lyrisk enn i "Havmannens sønn", og tekstens mytiske tilknytning er sterkere understreket. At kvinnen er dømt til å smuldre bort ved

soloppgang, forbauser ikke, hennes framtreten er fra første stund av ikke av denne verden. Hun er anonymisert og har få menneskelignende kvaliteter, og kan på sett og vis sammenlignes med havmannen i Normanns tekst. Men der han er handlende og styrende, er hun mer passivt bundet og begrenset. En vesentlig forskjell på Normanns kvinneskikkelse og Lies ungpике- og mannsskikkelse er de følelsesmessige kvaliteter Normann utstyret sin skikkelse med. Dette gjør at det mytiske preget svekkes; Normanns kvinne blir ganske konkret, moderlig, sørgende, lengtende, men likevel med klare konturer der Lies pike på holmen blir oppløselig, diffus, oversanselig og med en melankolsk dimensjon over seg.

#### 9.11.10 Grensen - mur eller passasje?

En slik gjennomgåelse av tekster som motivisk og tematisk er beslektet med "Havmannens sønn" vil i første omgang vise at motivet er hyppig benyttet såvel i overlevert folketradisjon som i skjønnlitterære tekster. Normanns tekst skiller seg fra andre tradisjonstekster som tar opp dette motivet, på et vesentlig punkt, nemlig epilogen: Kvinnen i "Havmannens sønn" dør ikke på grunn av det umulige i å ønske seg delaktighet i begge riker. Hun lever evig, som vanlig er i eventyr. Med en slik slutt markerer Normann-teksten både en avstandtagen til den tristanske kjærlighetsoppfatning – en poengtering av at morskjærligheten er viktigere enn kvinne-mannskjærligheten - og en motvilje mot den tradisjonelle grensedragning mellom det dennesidige livet og det hinsidige, enten de to tilværelser tolkes i religiøs eller overnaturlig "hedensk" forstand.<sup>55</sup>

I "Havmannens sønn" knyttes grenseland og drøm sammen. Den første drømmen er et forvarsel om at mannen skal komme for å hente barnet. Den andre gangen kvinnen faller i søvn, realiseres drømmen. Søvnsekvensene blir dermed elementer som knyttes til det å miste. Drømmen tillater kvinnen å knyttes nærmere til riket på andre siden av skoddemuren, men ingen god beskjed overbringes. Det er i drøm og like etter søvn at tapet introduseres, en ytterpol i den tematisk bærende konstruksjonen. Drøm og søvn fokuserer på et grenselandskap, både det som markerer skillet mellom denne siden og hin siden, men også et bevissthetsmessig grenselandskap.

Bare med mulig overskridelse av grenseområdet på begge sider av skoddemuren kan tematikken *Forening - tap - lengsel - gjenforening - ny lengsel* utformes. Skoddemuren blir ikke bare en mur, men det blir også en bro mellom de to verdener. Kan hende er det ikke uten

<sup>55</sup> Denne anskuelsen blir samtidig et varemerke for den "overtroiske" Regine Normann, forfatteren med en nostalgisk lengsel tilbake i tid, som proklamerte at hun ikke likte motorskøytenes komme og som sørget over at den muntlige fortellertradisjonen i den nordlige landsdelen holdt på å dø ut.

betydning at den er gjort av skodde, som er et slags skille, men likevel mulig å trenge gjennom.<sup>56</sup> For der H.C. Andersens havmann kjenner sin begrensning, og der Jonas Lies pike på holmen kjenner til sin mytiske tilhørighet, kan skikkelsene hos Normann passere uhindret gjennom skoddemuren uten å risikere å bli låst fast. Det er ingen angst eller uhygge forbundet med det å passere avgjørende grenser. Den eneste gangen overfarten synes å være avgjørende viktig for kvinnen, er den første gangen hun skal forlate det jordiske og følge sønnen til andreriket. Da får kvinnen mulighet til å ombestemme seg før muren passerer. Dette impliserer at hun forlater jorden for godt, og bare kan komme tilbake som besøkende. I teksten om Agnete er det først da hun velger å *ikke* reise tilbake til havriket, at katastrofe og død inntreffer. Man må leve opp til de bestemmelser man har tatt når det gjelder valg av side. I "Havmannens sønn" blir kvinneskikkelsen en protest mot et skjebnebegrep som innebærer tragedie, der den mytiske fortid innhenter en. Teksten tematiserer det som er bortenfor livet og bortenfor døden, men den tematiserer *ikke* livets tid, forgjengeligheten.

#### 9.11.11 Fra plass til rom

Chatmans kjerne-satelitt-modell lanserer hengsler i teksten som bærende for det tematiske: "Kernels are narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events. They are nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into one or two possible paths (...) Kernels cannot be deleted without destroying the narrative logic." (Chatman 1980:53.) Skildringen av gutten og faren som flyr ved siden av hverandre på havhestene er et godt eksempel på et slikt hengsel som blir et bindeledd mellom mange kryssende tråder. Det samme blir de andre bildene av havhester i flukt. Disse spesielle topoi gjør at hendelsene tar en annen retning, nemlig at harmonien brytes og at bevegelsen mot en ny tilnærmet harmoni starter. Det er lett å knytte de markante begivenhetene til tre avreiser i alt. Romlige brudd er like viktig som temporale brudd for å løfte fram tematisk signifikante passasjer. Fuglenes forvarselfunksjon peker mot rommet, mot luften.

To kunstnere har illustrert "Havmannens sønn", Gerhard Gjerding i 1925 og Kaare Espolin Johnson i 1967.<sup>57</sup> Kontrasten mellom de to kunstnernes billedspråk vitner om ulik innholdsmessig vektlegging av eventyret. Gjerding understreker det eventyraktige, det vakre og skjøre. Han har med sine lette og forsiktige linjer i figurtegnningene og sine nydelige vignetter

<sup>56</sup> Jmfør også mørkeskodda i Normann-eventyret "Tredokka", som skaper angst, men som er mulig å jage bort.

<sup>57</sup> Espolin Johnsons framstilling pryder forsiden av den antakelig mest utbredte utgaven av Normanns eventyr - nemlig Bokklubbens Barns *Ringelihorn og andre eventyr* fra 1977.

understreket glans og skjønnhet og lagt vekt på et billedmessig uttrykk som er vart og smekker. Espolin Johnson løfter fram de store dimensjoner som ligger i det romlige. Gutten på havhestens rygg er omgitt av de grunnleggende kystens elementer; himmel, fjell og hav. Veldig natur omgir personene. Veldige naturkrefter møter personene. Dette plasserer eventyrene i en kystens setting. Men bildene har også et poetisk anstrøk, og fanger dermed opp et sentralt tematisk anliggende i eventyrene. For Espolin Johnson handlet "Havmannens sønn", som var hans yndlingseventyr, om lengsel. Det er da også dette destillerte, utsondrede, som etter min oppfatning er den fremste verdien i "Havmannens sønn". Det er her grunnen ligger til dens vedvarende verdi som brukstekst. Teksten har tilstrebet seg et helhetlig estetisk uttrykk; avrundet, billedrik, lydrik, rytmisk, rørende og fengslende som den er. Som analysen viser, er disse forholdene like mye forbundet med formen og med bevisst fortelleteknikk som med fengslende innholdsmessige momenter. Det er en tekst som er pregnant til tross for at den er såre enkel, som er virkningsfull på flere nivåer til tross for at de fortellegrep som er brukt, er overskuelige. Eventyret har sin overlevelseskraft i det som ikke lar seg gripe, men likevel blir stående igjen i erindringen. Eventyrets eventyrlighet.

Et viktig moment i analysen av denne teksten er bevegelsen utover mot det ukjente. En helt spesiell rolle spiller grensen mellom de to motsatte riker, både som en flytende grense betraktet og som et punkt hvor all informasjon opphører. Utenfor skoddemuren er intet kjent. Skoddemuren er en overgangsplass mellom innenfor og utenfor. Men også mellom en liten fattigslig holme og det mest strålende kongedømme som tenkes kan.

Eventyrets tradisjonelle regelbundethet kan spores i avskjedsturene fra holmen. Først reiser mannen med båt, så reiser sønnen med havhest og til slutt kvinnen i en skarveham. Dette innebærer en spenningsstigning samtidig som det rent konkret er en stigning i det romlige og en forflytning i ulike elementer; fra holmen til båten på havet til fuglene i luften. Gutten forbereder sin avreise gjennom tre havhestepisoder. Hver reise er tydelig motivert i teksten. Distanse og uendelighet er knyttet til eventyrets skikkelser idet de forlater sin jordiske ham og ifører seg eventyrets.

Både Bal og Genette drøfter betydningen av stedsbestemmelser. Bal uttaler at "the locations at which events occur can also lead to the formation of a structure. Depending of the fabula in question, different oppositions can be relevant: inside-outside, above-below, city-country, here-there etc." (Bal 1985:24.) Genette understreker at når den romlige forflytning faller sammen med temporale brudd, blir disse passasjene svært markante i teksten. Man kan operere med "certain 'higher' moments in the narrative" (Genette 1983:48). Dette gir interessante

perspektiver til "Havmannens sønn", der slike "higher moments" utmerket godt kan være flygeturer, øyeblikk som er "higher" både i bokstavelig og overført betydning. De gir støtet til eventyrets grunnleggende tematiske kretsing.

Bals kapitteloverskrift "From place to space" i *Narratology* er en betegnende alternativ overskrift på Normanns eventyr om havmannens sønn, all den tid bevegelsen fra holmen ut i rommet er sentral i teksten.<sup>58</sup> Havmannens evne til å sprengte det rommet vi ser og forstår, hans framtreten som fantastikkens utsending, hans tilhørighet til en annen dimensjon - som også blir sønnens - viser med all tydelighet at teksten ikke tegner rommet som noe vi kan risse opp eller fatte i form av en todeling eller tredeling. I denne teksten er det ikke snakk om hva Genette kaller et "demarcating criterion" i form av et spatialt brudd. Teksten motsetter seg grensemarkører og til en viss grad oppstilling av motsetninger.<sup>59</sup> Etter endt lesning av eventyret sitter leseren igjen med et bilde der rommet - og vel å merke det grenseløse rommet - blir arena for en forsoning som kan forstås både på det indre og ytre plan. Rommet er tilsørt (blurred) gjennom skoddemuren, som blir en grensemarkør, men en gjennomtrengelig sådan. Denne gjennomtrengeligheten og markørfunksjonen på samme tid fører til en tvetydighet som teksten ikke gir svar på, en uro. Vi har ingen mulighet til å avgrense dette rommet, intet håp om å etablere like mye kunnskap om verden bortenfor som verden på "vår" side. Som element i historien blir bevegelsen fra plass til rom spenningsskapende, og særdeles lite innpassningsdyktig i et strukturelt system. Selv det sirkulære som ligger implisitt i epilogen, blir diffust. Alt det vi som lesere ikke vet, gjør teksten dulgt ansporende. Det er i tematiseringen av den romlige dimensjon tekstens egentlige dynamikk ligger. Det romlige overtar retningen, for kvinnens ferd og for tolkningens ferd. Som kvinnens plassering i epilogen er utsatt (suspended), mellom avskjed og ankomst, blir tolkningen stående i det uavklarte, utspent mellom en stadig tilbakevending til det som er positivt kjent på holmen og en stadig mangel på kunnskap om det som er utenfor holmen. Det er som om teksten motsetter seg alle former for båssetting, også små halmstrå av håp om å kunne ordne eller gjennomskue teksten gjennom litterær analyse. Det er ikke snakk om en sammenbruddstekst eller at epilogen negerer det som er fortalt før, snarere blir slutten en understreking av tekstens overtroiskhet - det er alltid noe på den andre siden som vi ikke skal forstå. Adgangskort til riket på den andre siden er det ikke gitt alle å tilegne seg.

Bildene i teksten fungerer støttende og utvidende i forhold til tematisk fortolkning. Billedspråket er preget ikke bare av havet som element, men også av luftens rom. Fugler, flygeturer, havmannens rike som ligger bortenfor alle blåner. Flygeturer er knyttet til

<sup>58</sup> Bal 1997:132.



forflytning. Det er også bevegelsen fra land til holme til havmannens rike - retning utover. Egentlig er det landfaste et tilbakelagt stadium allerede i eksposisjonsfasen. Kulturen og det sosiale utdefinert. I løpet av hele eventyret befinner vi oss i et borderline-område, der forbindelsen til det konkret landlige er brutt og der holmen blir første skritt på vei mot riket hinsides den symbolske sperringen.

Holmens plassering mellom land og hav blir et viktig moment til forståelse av tematikken i teksten. Det er ikke snakk om noen natur-kultur-konflikt, men snarere om graderinger av natur og over-natur, etterhvert som vi forsvinner ut i havet. Kvinnen gjør et dristig valg det øyeblikk hun slår seg sammen med den fremmede. Lenger ut i havet er et ukjent og ubeskrevet land. Dit kan man nå kun på en havhest eller i en fugleham.

Holmen representerer konfrontasjonen, men også foreningen. Den blir den etterlattes sted, der sorgen utøses. Men også det stedet der kvinnen senere kan finne bekræftelse, ikke på hvem hun *er*, men på hvem hun *var*. Havmannens rike representerer dragningen utover. Mot en annerledes-tilhørighet. På ferden dit glemmes det forklarlige, men også frykten. Andreriket tar vennlig imot de inviterte. Forflytningen er irreversibel.

På den andre siden rår fortrøstningen, det å få komme til gylne saler, det å få møtes igjen. Den religiøse dimensjonen ved riket på den andre siden er tydelig til stede, om tronen måtte finnes i havmannens slott eller i Guds himmel. Desto mer paradoksalt blir kvinnens ønske om å vende tilbake.

---

<sup>59</sup> Genette 1983:88.

## Kapittel 10: "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" (1925)

### 10.1 Handlingsreferat

Eventyret handler om en prinsesse med en kongefar som er enkemann. Kongen er grepet av et stort mismot på grunn av at alderdommen har meldt sitt komme, og han forlanger at verken datteren eller hoffet for øvrig skal vise noe tegn til glede eller livsutfoldelse. En dag kongen er borte, holder prinsessen fest for sine venninner, de ler og morer seg. Da kongen kommer heim, blir han så sint at han jager datteren av gårde ut i mørket og sier at han ikke lenger vil være hennes far.

Overlatt til seg selv får prinsessen hjelp av en blå gutt, sønn av ei huldredronning. Han inviterer henne til sin mor, som gir prinsessen en styrkedrikk og sier at hun skal gå til jordens hjerte for å plukke en blomst som vokser der. Denne blomsten skal hun ta med tilbake, koke te på den og gi kongen å drikke, så vil mismotet slippe ham og han vil ta prinsessen til sitt barn igjen. Huldredronningen gav prinsessen en gullring som hun skulle gløtte gjennom hvis hun var i tvil om veien og bryte i to hvis hun kom i stor nød.

Prinsessen legger så ut på en vandring. Det første stoppet er en gård der ei kjerring som tilhører de underjordiske, bor. På veien til denne gården hjelper hun en stut som har satt foten fast i en trestubbe, en sommerfugl som har satt seg fast i kingelvev og en rødstrupe som blir jaget av en hauk. Alle gir de prinsessen gode råd som takk for hjelpen. På gården møter hun ei kjerring som tilbyr henne mat og en kjole til den videre ferden.

Prinsessen kommer seg inn i berget og møter dvergekongen, som gir henne et sjal hun skal ha på seg når hun skal gjennom flammehavet som må passeres på veien til jordens hjerte. På det siste stykket fram til berget der jordens hjerte ligger, er det flere vann, og prinsessen passerer disse med båt. Så plukker hun blomsten hun har reist så langt for å hente, og den blå gutten kommer og tar henne med tilbake til kongen i en falkeham. Prinsessen lager te til sin far og gir ham med det livsmotet igjen, men selv går hun og sturer fordi hun lengter etter den blå gutten. En dag hun møter ham i hagen, forteller han henne hvordan han kan bli menneske, og prinsessen og den blå gutten gifter seg med hverandre.

### 10.2 Innfallsvinkel til analysen

Der eventyret "Havmannens sønn" kjennetegnes av en spatial bevegelse utover i rommet, ser vi det motsatte i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte". Bevegelsen i denne teksten er innover, til jordens indre – noe tittelen betegnende peker på. I motsetning til havmannens

rike, der forening og svaret på all lengsel ligger i det ukjente langt ute i havet, består vendepunktet for prinsessen i å gjenkjenne en rytme og en lyd hun har i sin egen kropp, nemlig hjerteslagene - det mest basale et menneske har å forholde seg til hvert sekund av levetiden. Jordens hjerte ligger i jordens indre, like sårbart som hennes eget, men også godt beskyttet og vanskelig tilgjengelig. Møteplassen der prinsessens hjerteslag går i ett med jordens, blir en plass der bare få utvalgte får komme. Prinsessens ferd til jordens hjerte ender i et møte som er livbringende i dobbel forstand. Prinsessen finner blomsten som skal gi nytt liv til kongen, og får selv del i livsviktig erkjennelse. En felles rytme binder mennesket og moder jord sammen i et sakralt erfaringsøyeblikk. Prinsessen innser at hun er forbundet med noe som er større enn henne selv, noe som betinger liv og styrke. I spennet mellom reisens ytterpunkter, det ytre sårbare og indre beskyttede, er en dynamikk til stede som inviterer til å se teksten i et stort perspektiv, der den overgripende sentensen er knyttet til dyrekjøpt erfaring.

De ulike bevegelsesretningene til tross - begge eventyrtekstene lar seg lese ut fra Grenz' tanker om duplisitet, som ble presentert i analysen av "Havmannens sønn", der eventyrets tvesjiktethet lanseres som en mulig fortolkningsstrategi med begrunnelse i ulike Resepsjonstilgang for voksne og for barn. Dermed åpnes for tolkninger i retning av kompleks eksistensiell problematikk for voksne lesere såvel som en lettere tilgjengelig tematikk for barn. Enten man betrakter teksten ut fra en voksens eller fra et barns fortolkende evne, vil forhold knyttet til menneskelig erfaring være nærliggende å koble inn som resonansbunn. Bevegelsen innover i eventyret er koblet til fysisk og mental erfaring. Leseroplevelsen blir strukturert innenfor den gjenkjennelsens ramme som eksisterer, hva Monika Fludernik kaller "the natural frame of EXPERIENCING, which includes the experiment of perception, sentiment and cognition." (Fludernik 1996:48, forfatterens kapittel.) Barn vil kunne tolke teksten i lys av sine erfaringer med uenighet med foreldrene og hvordan forsoningen skjer. Voksne vil kunne tolke teksten i lys av foreldre-barn-relasjon, ut fra religiøse aspekter eller ut fra en eksistensiell problematikk knyttet til overtredelse og forsoning. Betydningen av erfaring som konstituerende for narrativet formuleres på denne måten av Branigan (1992):

*[...] narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience. More specifically, narrative is a way of organizing spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle and end that embodies a judgement about the nature of the events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events. (Branigan 1992:3, sitert etter Fludernik 1996:26.)*

En fortolkning av eventyrtekstens subjektiverende trekk vil være avgjørende for tematisk

utlegning i den retningen som er skissert ovenfor. I den narratologiske delen av analysen vil jeg legge hovedvekten på drøfting av stemme og fokalisering i lys av narratologisk tankegods om konstituering av språklige bevissthetssentra, særlig psykonarrasjon, anafori og fri indirekte tankegjengivelse. Gjennomgående er det snakk om fortellingsgrep som bygger ut de delene av teksten som *ikke* går på action, men elaborerer narrative aspekter som er mer kompliserte enn folkeeventyrets kjente fellestrekk. For å vise hvordan noen av Normann-eventyrets språklige grep skiller seg fra det tradisjonelle folkeeventyret, vil jeg også gå inn på kategoriene rekkefølge og hastighet. Folkeeventyrets skjelettpreg, blant annet sekvensiell regelmessighet knyttet til handlingsforløpet, samt framdriften, som rytmisk er kjennetegnet av vekslingen mellom replikker og korte referater, er noe nedtonet i Normanns eventyr i forhold til tradisjonelle folkeeventyr. I motsetning er bruken av poetiske virkemidler i skildrende passasjer og utbygging av karakterer i retning av tilgang til deres indre, utbygd. Dette kommer tydelig fram i analysen av "Havmannens sønn" i forrige kapittel. Dermed får vi tydelig avvik fra folkeeventyrets sjablongpregede personskildring, et brudd som bidrar til å gjøre Normanns eventyrtekst mer utpreget litterær, mer "kunstferdig" fra forfatterens hånd, enn et folkeeventyr. Ikke minst ser vi dette i bruken av narrasjonsgrep som ikke er å finne i folkeeventyret. Det er snakk om subjektiverende narrasjonsgrep egnet til å tegne karakterer med tilstrekkelig dybde til at de blir troverdige som identifikasjonsobjekter i forhold til leserens egen erfaringssfære.

På diskursplanet krever tolkning av kompliserte narrative strukturer knyttet til distinksjonen mellom fortellerstemme og personstemme, særlig tolkningen av subjektivitetsmarkører i fri indirekte diskurs, en språklig moden leser. For tolkning av fokalisering vil samme forholdet gjelde. Men tekstens kompleksitet berører også den deiktiske aksens i det språklige uttrykket. Jeg vil derfor gå inn på den betydning deiktiske elementer har i eventyrteksten. Deiksis betegner grammatisk det som er påpekende, utvisende, det som viser bort fra selve fortellingen til ytringssituasjonen i seg selv.<sup>1</sup> Bruk av deiktiske elementer viser at fortelleren ikke utelukkende retter seg mot det å fortelle historien, men også trekker inn selve utsigelsessituasjonen. Å forholde seg til deiktiske elementer

<sup>1</sup> Den deiktiske aksens er knyttet til jeg-du-kommunikasjonen, se eksempelvis Faarlund m. fl.: *Norsk Referansegrammatikk*: "Deiktiske uttrykk er uttrykk som refererer til element i kommunikasjonssituasjonen og som får sitt innhold fra denne. Dei elementa det her er tale om, er avsendar, mottakar, stad og tid. Dei vanlegaste deiktiske uttrykka er pronomen og andre pro-ord, og dessutan verbaltempus" (1997:978). Samme leksikon knytter 'deiktisk bestemthet' til "ytringer der det refereres til størrelser som kan iakttas direkte av samtalepartnerne." (1997:544). Se også Gisa Rauh (red.): *Essays on Deixis* (1983).

krever en oppmerksom leser. Deiksis, som er et virkemiddel med tyngde,<sup>2</sup> forsterker i dette eventyret sekvenser med fri indirekte tanke. Det er med et "kunstgrep" innført et nytt, dobbelt perspektiv.

Eventyret kommer etter min oppfatning inn under betegnelsen kunsteventyr. Jeg følger her Lothe, Andersen, Kvideland og Hodne.<sup>3</sup> Selv om trekk fra folkeeventyret finnes når det gjelder fortellingsstrukturen, er det store avvik å spore når det gjelder stil og tematikk. Forfatteren Normann utnytter folkeeventyrets motiver, men bruker kunstneriske virkemidler for å forme eventyret språklig litterært og innholdsmessig med hensyn til tematikk. I narratologisk sammenheng er det interessant å undersøke hva slags narrasjonsgrep som karakteriserer teksten, ikke minst fordi virkemidler benyttet i kunsteventyret er mer litterært avanserte enn folkeeventyrets tilsvarende grep. De vanskeligst tilgjengelige språklige nivåene er det den leseren som har størst språklig kompetanse, som kan gripe. Dermed blir en barnelesers og en voksen lezers respons regulert av deres naturlige tilgang til tekstens vanskelighetsgraderte nivåer. Begge lesergrupper velger koherente meningsintepretasjoner. Språklig kompetanse og modenhet betinger barnets åpenbare og den voksnes mer eleverte fortolkning, hvilket kan knyttes til tanker om duplisitet.

### 10.3 Tradisjonsinnhold versus skjønnlitterære grep

I fortellingsstrukturen finner vi i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" en lang rekke vanlige trekk fra under-eventyret: begynnelses- og sluttformular, tretallsloven, replikkvekslinger, typegalleri med prinsesse og konge, motsetning mellom kongsgården og det fantastiske ute-rommet, vandring gjennom flere verdener, replikkvekslinger, heltinnen som hjelper dem som er i nød, prøver som skal bestås og gode råd fra de som blir hjulpet, magiske gjenstander til hjelp i vanskelige situasjoner, omskaping og fantastiske reiser, den lykkelige slutt i dobbel dose - kongen blir glad og prinsessen blir gift. Repetisjonen av elementer på handlingssplanet understreker betydningen av vandringen gjennom flere verdener. For hver ny verden forsterkes følelsen av at det er uendelig langt inn til jordens hjerte. Dette understøttes ytterligere av den store tekstmengden som er tilegnet disse vandringene. Mens følelsen av distanse som passerer, økes under eventyrets forløp, er den miljøbeskrivende eksposisjonen, omgivelsene på kongsgården, minimalisert. Innledningen

<sup>2</sup> Se eksempelvis Philippe (2000), som mener deiksis har sterkere vekt enn visse subjektiverende trekk, for eksempel "un subjectivème appréciatif".

<sup>3</sup> Jeg legger her til grunn Kvideland: *Norsk Eventyrbibliotek*, bind 8, og Hodne: *The Types of the Norwegian Folktale*.

fører rett inn i familiesituasjonen og kretsen om kongens mismot, hans urimelige krav til omgivelsene og bruddet mellom kongen og datteren, alt sammen tematisk betydningsfulle elementer.

Normann fletter ofte flere fabler inn i handlingen. Dette ser vi på slutten av "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" med innføring av fabelen om giftermålet med den blå gutten, som faktisk er et minieventyr på en halv side. Vi kan gjenkjenne kjente eventyrellementer, eksempelvis dryppe tre dråper blod for at den blå gutten skal bli synlig,<sup>4</sup> og valget mellom de tre kjolene. Prinsessens prosjekt å finne blomsten som kan motvirke farens alderdom, kan være en meget fri omskriving av "Ungdomslandet".<sup>5</sup> De som ber om hjelp og lønner hjelperen kan muligens knyttes til "Gullfuglen", men finnes som motiv i andre eventyrtyper også.<sup>6</sup> Gjensidig tjenesteforhold mellom mennesker og naturvetter, i dette tilfellet huldredronningen og prinsessens avdøde mor, går ifølge Hodne og Tysdahl igjen i mytiske sagn. (Hodne og Tysdahl 1997:352.) Dette er også et frekvent element i samisk eventyrtradisjon.<sup>7</sup> Alt tyder på at eventyret "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" har tilfang fra flere kilder, og at det er snakk om eventyrdiktning ut fra et sammensatt grunnlag. Man kan spore mange kjente eventyrmotiver, men den endelige teksten er ikke noen homogen eventyrtype i henhold til vanlig brukt typologi.<sup>8</sup>

#### 10.4 Rekkefølge

Narratologene tok tidlig opp det reduksjonistiske ved å arbeide med et konsentrat i punkter som ledd i en litterær analyse.<sup>9</sup> I en slik destillering som overgangen fra fortelling til historieaksens oppsett er, blir man stående igjen med knagger for handlingen. Også nyere narratologiske framstillinger tar sekvensialitet opp til drøfting, blant annet Monika Fludernik i *Towards a 'natural' narratology* (1996), som omtaler den kronologiske orienterte retningen som "the events-in-succession theory of narrative (from Aristotle to E.M. Forster)." (Fludernik 1996:21.) Fludernik peker på at de tradisjonelle definisjoner på narrativer, der en

<sup>4</sup> Eventyrtypen AT 425, "Østenfor sol og vestenfor måne", samme som "Kvitebjørn kong Valmon", Hodne 1984:97-101.

<sup>5</sup> AT 551, "Ungdomslandet", Hodne 1984:130. En gammel konge har hørt om ungdomslandet, og sender den yngste sønnen ut for å finne ungdomseliksiren. Sønnen blir hjulpet av heks, hval, fugl, hest osv og finner eliksiren.

<sup>6</sup> AT 550, "Gullfuglen". Fattigkjerring som ber om hjelp og lønner hjelperen, Hodne 1984:128-129.

<sup>7</sup> Eksempelvis Mary Somby: *Amul og den blå kusinen*, 1978.

<sup>8</sup> Den internasjonalt brukte AT-klassifiseringen, som også er brukt av Hodne 1984, er en anerkjent typologi over homogene eventyrtyper belagt i et stort materiale.

<sup>9</sup> Jeg viser her bl.a. til Hendricks (1973) og min drøfting i kapittel 9 ovenfor.

logisk og kronologisk sammenlinking av hendelser er narrativitetens primære konstituent,<sup>10</sup> bærer i seg en begynnende målrettethet fordi de situerer en narrativ dynamikk i spenningen mellom begynnelses- og sluttsituasjon. Denne "installerte" målrettetheten blir imidlertid i de fleste narratologiske paradigmer behandlet på en kategoriserende og deskriptiv måte, med det resultatet at fortellinger ut fra disse typologiene synes å være statiske:

This paradox can be resolved if one observes that sequentiality *per se*, even if it provides cause-and-effect patterns of interpretation (*post hoc propter hoc*), is ultimately unable to embody narrative dynamics. *The king died and then the queen died of grief* may be a 'plot' as well as good story material in the sense of a *fabula* for the purposes of rewriting into another plot; as narrative, however, it holds little or no interest. The problem does not seem to lie in the observance of chronology, either. On the contrary, chronological reshuffling (...) increases a narrative's static quality since all stages of the development have to be viewed simultaneously as a kind of mosaic or puzzle before one can start to establish the vital (relative) chronology of the *fabula*. It is not temporality *per se* that 'makes' narrative; or if so, that temporality relates more to the reading process than to the context of the story. (Fludernik 1996:20-21, forfatterens utheving.)

Fludernik har rett i sin påpeking av at sekvensialitet i seg selv, slik den kronologisk orienterte retningen har kommet til å bruke modellen, ikke er noen fruktbar variabel i forhold til ønsket om å skape dynamiske analysesammenhenger. Den narrative dynamikken i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" ligger ikke i sekvensialiteten i seg selv, men i den målrettetheten som følger av at episodene er plassert etter hverandre og forbundet i kausale kjeder. Eventyret introduserer tidlig kongens mismot over alderdommens komme og bruddet mellom far og datter som følge av dette. Episodene som følger dette bruddet, det vil si hele prinsessens vandring i ute-rommet og hennes retur, er kausalt bundet sammen med det hun har "forbrutt" og gjenforeningen som følger. At hendelsene ligger etter hverandre som en kjede, ligger implisitt i eventyrets teleologiske ramme. Denne målrettetheten, som får sin ende i eventyrets første slutt, far-datter-gjenforeningen, har sin kime i eventyrets begynnelse. Som Branigan uttrykker det: "A narrative ends when its cause and effect chains are judged to be totally delineated (...) the ending is seemingly entailed by the beginning" (Branigan 1992:20). Men rekkefølgen av hendelser bidrar likevel til at dynamikken opprettholdes. Sekvensialiteten i eventyret om prinsessen som vandrer og vandrer og når jordens hjerte, er med på å understreke eventyrets lovmessighet, de stødige steg på veien til den lykkelige slutt som eventyret qua eventyr skal inneholde. Det er vi blitt forespeilt allerede i begynnelsen. Dermed er det for eventyret vanskelig å skille rekkefølge i seg selv som narrasjonsgrep og dynamikken som ligger i måloppfyllelse, sammenhengen mellom hendelsenes begynnelse og slutt. Sjangeren er med på å framheve den nære forbindelsen mellom målrettethet og sekvensialitet. Eventyret er formelt bærer av en sekvensiell modus der et dynamisk løp er

<sup>10</sup> Jfr. Bals definisjon av *fabula* (1997:5).

selvsagt.

I dette eventyret er det flere hendelser som bare har en aktør, men de er funksjonelle i den forstand at de er med på å drive handlingen framover. Jeg mener disse kan betraktes som separate hendelser. Blant annet gjelder det dronningens død, kongens mismot, prinsessens valg av kjole og møte med jordens hjerte. Oppsettet av historieaksen er avhengig av ikke bare hvordan hendelser defineres og velges ut, men også hvordan hendelsene på en logisk måte blir satt i sammenheng med hverandre. Bal definerer hendelser (events) som "the transition from one state to another, caused or experienced by actors." (Bal 1997:182.) Ordet "transition" understreker overgangen fra en tilstand til en annen. Vi kan beskrive relasjonene som knytter en hendelse til den neste, og strukturen av hendelser, som serier. Bal bringer Bremonds *raisonnement* inn i bildet, "according to him, the narrated universal is regulated by the same rules as those which control human thought and action. These rules are determined by logical and conventional restrictions." (Bal 1997:188.)<sup>11</sup> Tilsvarende argumenterer Bal for en underliggende mal som er basert på logikk og kronologi, uansett hvilken grad av virkelighetstilknytning tekstene har.

If no homology were to exist at all, no correspondence however abstract, then people would not be able to understand narratives (...) it is not a question of concrete identity but rather of structural similarity. Pointing out correspondences does not imply that absolute equality is being suggested (...) No matter how absurd, tangled, or unreal a text may be, readers will tend to regard what they consider 'normal' as a criterion by which they can give meaning to the text. (Bal 1997:176.)

Undereventyret har per definisjon innslag av fantastikk. Likevel er det en logisk tilnærming til handlingsplanet, basert på overensstemmelse mellom tekst og virkelighet, som styrer sammenkjedingen av segmenter på historieaksen. Man vil fram til en orden som er akseptabel ut fra en "normal" oppfatning av tidsforhold. Det samme gjelder sted. Vi befinner vi oss i et tekstlig univers som er "logisk" i den forstand at vi kan finne gjenkjennelige trekk fra vår egen tilværelse. Skapningene i de andre verdener, dvergenes verden, de underjordiskes verden osv. er avvikende fra vanlige jordiske mennesker når det gjelder framtoning, men deres miljø, deres tankegang og deres handlinger kommer absolutt inn under hva vi vil knytte til et logisk univers. Derfor er det ikke vanskelig å knytte Bremonds term "logic of events" til dette eventyret, selv om undereventyrets elementer er innlagt i rikt monn. Rekkefølgepresentasjonen viser at det er nesten full korrespondanse mellom historieaksen og fortellingsaksen. Dette er vanlig for tekster som følger tett opp til folkeeventyret, og det styrker tekstens bånd til denne sjangeren. Det opereres forsiktig med analepser i begynnelsen,

<sup>11</sup> Bals overordnede krav om å føre fortellingen tilbake til et logisk-kronologisk basert univers deles verken av



da opplysningene om at dronningen er død og at hun tidligere har besøkt huldredronningen, kommer inn. Ellers har vi høy grad av samsvar mellom det kronologiske oppsettet og selve fortellingen.

Alt i alt styrkes eventyrlikheten på grunn av sekvensielle forhold. Dette skaper igjen forventning om en lykkelig slutt. Barn skjønner at prinsessen og faren blir venner igjen. Voksne skjønner at kongen får botemiddel for alderdommens komme. Begge lesergrupper blir gledelig overrasket over bonusen - giftermålet mellom prinsessen og den blå gutten.

### **10.5 Hastighet**

En gjennomgåelse av tekstens hastighet klargjør hva slags rytmegrupper som er lagt inn i teksten og distribusjonen av disse. Gjennomgåelsen bidrar til å karakterisere en fortellemåte og å underbygge denne karakteristikken. Særlig er det vekslingen mellom det stillestående, beskrivende, og det dramatiske som er interessant. Eventyret er en meget gjennomført komponert tekst, rytmisk variert, men likevel preget av stor regelmessighet med hensyn til fordelingen av de ulike rytmegruppene. Det er mange retarderende segmenter; de reflekterende passasjene, tankereferatene og beskrivelsene. Blant annet disse segmentenes rytmiske kvaliteter gjør at vi får et annet inntrykk av dette eventyret enn et vanlig folkeeventyr. De dvelende partiene muliggjør innlevelse i prinsessens tanker. Skikkelsen blir utbygd til noe mer enn en stereotyp eventyrfigur, noe jeg kommer tilbake til i avsnittet om personstemme nedenfor. En ro i teksten kommer dessuten fram gjennom de store komposisjonelle dragene: avrundet begynnelse, kort dramatisk sekvens som leder over i lang og elaborert midtfase, kort og refererende avslutning. Teksten blir på et vis satt over i hvilegir i de periodene den ytre handlingen ikke er spenningsmettet.

Fortelletempoet viser variasjon. Teksten beveger seg fra å være preget av referat og beskrivelse via en referatpreget passasje - prinsessens fest som bare varer et par timer - over i en dramatisk utmaling av den dramatiske episoden der prinsessen jages fra slottet, der hele 19 linjer brukes på å fortelle det som skjer på noen få minutter, og der referatstilen for første gang brytes av scene. Så følger en lang og utførlig passasje, der prinsessens møte med huldredronningen er hovedinnholdet. Denne sekvensen på 105 linjer, nesten 1/3 av teksten, dekker en halv time. Det blir dermed en framstående bolk hva hastighet angår. Bolken er meget viktig for prinsessens prosjekt fordi huldredronningen gir opplysninger om hvor prinsessen kan finne blomsten som kan lege faren. Huldredronningen gir prinsessen gullringen, noe som blir av stor betydning for prinsessen senere. Møtet er

dominert av en lang scene, men sekvensen inneholder også referat, pause, dveling og ikke-narrative innslag i form av fortellerkommentar. Etter dette dreier teksten seg om prinsessens mange vandringer, før hun endelig finner jordens hjerte og blomsten. Denne delen omfatter 2/3 av teksten. Rytmegruppene skifter mellom referat, scene, beskrivende pause og dveling, det siste ved gjengivelse av tanker. De mest omfattende scenene forekommer da prinsessen møter hjelperne, og da hun møter dvergekongen. Gjennom sceniske passasjer virker teksten til å levendegjøre prinsessens opplevelser i de nye verdenene hun kommer til.<sup>12</sup> Replikkene som forekommer, er tematisk betydningsfulle. Vi finner presentert som direkte tale både kongens avvisning av datteren og prinsessens gledesbud til faren om at hun har funnet blomsten som kan gi ham livsmot. Disse replikkene har en sterk virkning fordi de ikke er neddyngnet av for mange ord.

En gjennomgående bruk av ellipser som markerer overgangen fra en hendelse til den neste, bidrar også til rytmisk regelmessighet. I tillegg finnes fem typografiske markeringer av scenskifte, oftest ved prinsessens overgang mellom ulike verdener.<sup>13</sup> De er ofte knyttet til en eller annen form for tidsbestemmelse. De elliptiske uttrykkene synes å dele seg i to: enten omfatter de en relativt lang, men diffus, tidsperiode: "Men årene skred", "Men så var det en dag", "Men prinsessen gikk og sturte". Disse er oftest innledet med "men" og varsler en forandring, en motsetning i forhold til det som tidligere er fortalt. Eller ellipsene kan spenne over en kort tidssekvens, kan hende under en time, som da prinsessen holdt selskap for venninnene: "Da leken var på det gjæveste", og "Best hun hastet i vei", "Da hun hadde gått en bette til", "gikk videre til hun kom til huset mellom epletrærne", "Mens hun lå der forlatt av alle". Det er gjerne noe overraskende dramatisk knyttet til denne siste gruppen elliptiske uttrykk, derfor bidrar de til spenningsoppbygging.

Pausene, den andre rytmegruppen som bygger opp under atemporalitet, er også jevnt fordelt i teksten. De bidrar til å gjøre teksten levende og medrivende. Beskrivende pauser utgjør 1/5 av teksten og ligger som små poetiske hvilesteder i eventyret. Beskrivelsene hører helt klart med til de litterære trekkene ved eventyret, kunstferdige virkemidler som understøtter tekstens plassering som *kunsteventyr*. Her er beskrivelsen av huldredronningens hus: "Det var tendt lys overalt, og på hver side av inngangsdøren flammet en veldig tyrifakkell og kastet rødlig ildskjær over husveggen og over løvet på trærne i haven foran huset." (S. 64.) Og slik ser dvergekongen ut: "Kongen satt i en armstol hugget av en eneste svær gullklump,

<sup>12</sup> De sceniske innslagene gjør dessuten teksten lett å variere under høytlesing.

<sup>13</sup> Det er snakk om hva Genette kaller pseudo-ellipser eller mini-referat. Ellipsene faller ikke inn under Genettes definisjon på en ren ellipse (1983:93).

og rundt ham vrimlet det av dverger, som tømte svære poser med gull og dyrebare stener i åpne kister og kar. Det funklet og tindret og brant i rappe stråleblink fra vegger og tak." (S. 74-75.) Slike skildringer gir teksten et visuelt preg, de bærer fram eventyrpreget. Dessuten er det slike sekvenser som tydeligst indikerer at det er snakk om en Normann-tekst. Skildringer er den normannske fortellers varemerke, ikke minst utfolder hun seg lydlig med rim av ulikt slag. Skildringene balanserer tekstens framdrift av handlinger, spenningsmomenter og action. Passasjene viser fortellerens ønske om å dempe for hurtig framdrift, samtidig som billedspråket i teksten poengteres og den poetiske dimensjonen bygges ut.

### 10.5 Fortellerstemme og ekstern fokalisering

Fortellerstemme kontra personstemme er et viktig område å vurdere når man ønsker å argumentere for at Normanns eventyr er resultat av skjønnlitterær omgang med tradisjonsstoff. Jeg vil i det følgende gå inn på hva slags kvaliteter fortellerstemmen har og hva slags billedspråk denne stemmen benytter seg av. Fortellerstemmen er vesentlig for etableringen av eventyrets inventar, dets figurer og verdener. Figurinventaret er umiskjennelig folkeeventyrets: konge, prinsesse, underjordiske, hulder, dverger og den blå gutten. Varierende grad av antagonistiske trekk kommer til syne i framstillingen av motsetningen mellom det gode og det onde, mellom hjelpere og motstandere. Magiske verdener inne i jorda gir tilsvarende assosiasjoner. Teksten har et visst innslag av elementer som kan knyttes til det flytende element: vann, båt, omflødd berg. Men det er ikke snakk om havet. Det er vann som finnes i det indre av jorden, etter at huldreheimen, de underjordiske og dvergeheimen er passert. Kystpreget har måttet vike for eventyrpreget. Det er like mye fjell og jordens indre i dette eventyret som hav og kyst.

Fortellerstemmen er eventyrlig og billedrik. De ulike verdener og deres beboere er behørig presentert gjennom bilder og terminologi som vi kjenner fra folkeeventyret. Billedbruken er preget av folkeeventyret, men har også snev av folkevisen. Prinsessen prøver å etterfølge kongens påbud ved å sitte "med hånd under kinn", noe som er vanligere for en folkevisefigur enn en eventyrfigur. Sammenligninger bidrar til figurtegning og tiltrekker seg tekstlig oppmerksomhet. De påvirker narrasjonens tempo ved at oppmerksomheten et øyeblikk dras mot bildet selv. I begynnelsen av eventyret får vi glimt av kongens indre gjennom en simile, som er så kort at tempoet ikke berøres. Han hadde "en datter som han elsket høiere enn sin egen øiesten". Fortelleren er så lynraskt tilbake til eventyrets narrative sjumilssteg: "Men årene skred, og alderdommen meldte sitt komme." (S. 61.) Likevel bidrar øiesten-sammenligningen til å antyde smerten i bruddet mellom far og datter.

Gjennom sammenligninger er prinsessens letthet og gode egenskaper framhevet, hun hadde "støtt vært munter og leken og flagret om som en annen sommerfugl til glede for alle" (s. 62). Men igjen økes det narrative tempoet i neste setning gjennom pseudo-iterative grep som "hele dagen" og "om kvelden", der repeterende uttrykk bidrar til å understreke den påtvungne "sorgfulle" oppførselen til prinsessen. Den analogiske tilnærmingen til prinsessens bevissthet gjennom bruk av simile drar oppmerksomheten bort fra narrativ progresjon og forstørker bildet av prinsessens forandring. Kun noen få ord beskriver prinsessens tilstand, hun "blev stille og glemte å le".

Avslutningen av avsnittet viser et narrasjonsgrep der det skjer en uklar glidning mellom fortellerstemmen og prinsessens tanker: "...om kvelden satt hun med hånd under kinn uten å smake hverken vått eller tørt, *for slik satt jo kongen, far hennes*" (s. 62, min utheving). Deretter er vi tilbake i vanlig punktuell narrasjon båret fram av handlingsverb, før eventyret går over til en blanding av referat og scene over flere sider, der vi bare sporadisk har tilgang til prinsessens indre. Narrasjonen stopper altså opp ved ekskurser som viser hvordan den harmoniske far-datter-relasjonen opphører. Kongen klarer ikke lenger å formidle sin kjærlighet. Prinsessens barnlighet, evnen til å føle glede og la seg rive med, blir positivt valorisert i fiksjonen gjennom en fortellerkommentar: "Det blev laget i stand til stor fest, og de spiste og drakk, og lo og moret sig *så det var en lyst å se og høre på*" (s. 62, min utheving). I denne lykkelige tilstanden er det at prinsessen "glemmer" å dele farens mismot. Vi ser hvordan fortellerens mulighet til etisk dom over fiksjonsfigurene faller ut til prinsessens - og gledens - fordel. Virkningsfulle epiteter bidrar til å forskjønne skildringer. Mer visuelt eventyraktig enn dette kan det vel neppe bli: "I høisætet satt huldredronningen. Hun hadde gullkrone på hodet, og kjolen hennes var blåere enn himlens blåeste blåne og overdrysset med gylne stjerner." (S. 64.) Både valg av substantiv og adjektiv bidrar her til eventyrets glans, hele ordkretsen blir eventyrets. Det poetiske preget vitner om at litterære virkemidler nyttes i omgangen med tradisjonelle eventyrmotiver.

Overgangen til de forskjellige verdener er elegant turnert gjennom fine skildringer som binder sammen fantastikken og det jordnære: "Prinsessen tok strået rødstrupen hadde gitt henne, tøyde sig så langt hun kunde og stakk det inn i hullet i bergveggen. I det samme sprang fjellporten op med et smell, og prinsessen glante inn i en svær hule uten dag og uten sol." (S. 73.) I tillegg understreker fortellerstemmen det romlige aspektet. Vandringen går lenger og lenger *inn*, dybdeperspektivet aksentueres. Dvergekongen "reiste sig av gullstolen og gikk med henne gjennom fjellet til de så en sterk lysning av flammende ild" (s. 75-76). Han "skjøv henne inn i

flammehavet". Prinsessen "stod en stund og varmet sig og hørte på duren fra alle vannene hun nu skulde over." (S. 75-76.) Hele bevegelsen innover viser nødvendigheten av å forsere store og fryktinngydende hindringer. Dette er et tematisk viktig moment. Hjertet ligger aller lengst inne i jorden. Først der inne kan prinsessen kjenne at hjertet banker i takt med hennes eget hjerte, en gjenkjennelse av en basal rytme. Jordens puls og prinsessens puls er sammenfallende, harmonisk. Men veien fram til denne harmonien er lang og strabasiøs.

Fortellerstemmen preges av et emotivt leksikalsk valg som framkaller medlidenhet: "Ute var det mørkt og isende kaldt, og der stod den arme prinsessen klædd i knipling og flor med tynne små selskapsko på føttene. Ingen hadde hun å søke ly hos når hennes egen far ikke ville vite av henne, og hun ønsket hun måtte få dø der hun stod." (S. 63.) Både det fysiske, at hun fryser, og det psykologiske, hennes forlatthet, har appell til følelsene. Passasjen bygger opp under inntrykk av en forteller som er emosjonelt engasjert. Men sekvensen oppnår også tekstlig oppmerksomhet ved at narrasjonens progresjon berøres. Empatien for prinsessen forsterkes på grunn av hennes påkjenninger.<sup>14</sup> Prinsessestaffasjens kobling til vanlige menneskers fysiske erfaringer bidrar til å styrke homologien tekst-virkelighet. Passasjen bygger ut heltinneskikkelsen i sympativekkende retning i forhold til det introduserende avsnittet, der kun små drypp fra fortellerens side antyder prinsessens følelser. Hun "blev stille" (62) og "glemte å le" (62), "kastet sig på kne" (62) og "hikstet og gråt" (63), "rådløs" (76). Mangel på nøytralitet går igjen i den ytre skildringen av prinsessen. Hun fryser, skjelver, hakker tenner og må få styrkedrikk hos huldredronningen. Mens den stakkars kongen må lide under leserens manglende medfølelse. Alt på fortellerens premisser. Vi har ingen nøytral fortellerinstans i Normanns eventyr.

Fortelleren benytter en rekke muntlighetstrekk. Det er interessant å se dette i relasjon til danskenes store kunsteventyrdikter. H.C. Andersen ble ikke approbert av Jørgen Moe fordi han ikke holdt seg til folkeeventyrets tone, eksempelvis skildringene av kongens bord i "Nattergalen" (Bull 1955). Der Moe mente at folkeeventyrets muntlighetsmodus ville ha inn den verbale handlingen, *at personen gikk* til kongens bord, ga H.C. Andersen den utbroderte, nominal- og adjektivrike beskrivelsen av *hvordan det var* ved kongens bord. Og der muntligheten i Andersens språk kommer fram ved bruk av "så" (trykksterkt), uten tilleggssetning, finner man i folkeeventyret et forklarende tillegg i form av en at-setning: "Så stor var han, at..." Normanns eventyr har mange likhetstrekk med H.C. Andersens når det

<sup>14</sup> Jfr. Fludernik utsagn at "embodiment of cognitive categories and of the reliance of higher-level symbolic categories on such embodied schemata" er den sentrale innsikten hun har adoptert fra "the linguistics of naturalness" (Fludernik 1997:19).

gjelder muntlighetsfeltet. I "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" kan man se noe av den samme utmaling i detaljer og bruk av epiteter som kjennetegner H.C. Andersens stil.<sup>15</sup> Men Normann-eventyret følger folkeeventyrets krav til utfyllende forklarende tillegg, selv om forklaringsleddet her er foranstilt: "for prinsessen skalv og hakket tenner, så nedfor var hun" (s. 65, min utheving). At den normanniske utforming av muntlighet ligger nærmere H.C. Andersens tekster enn Jørgen Moes, antyder at Normann benytter seg av språklige kunstgrep som er mer litterære enn det som ble proklamert ønskelig av hovedrepresentantene for det norske folkeeventyret som kulturelt program.

I "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" er fortellerstemme sterkere preget av muntlighet enn personstemme. Additive strukturer med "så" i tidsuttrykk er frekvente: "men så var det en dag (s. 62), "og så jaget han prinsessen" (s. 63) Litt barnlige muntlighetstrekk ser vi også, som "listet hun om på tippetå" (s. 62, min utheving). Tendensen til paratakse blir av og til brutt av et gammelmodig språk, for eksempel genitivsuttrykket "sin fars mismot", som motvirker muntlig stil. Sideordnende "og" og "men" underbygger konsekvent sammenfall mellom historieaksen og fortellingsaksen: "Men så var det en dag der kom nogen veninder på besøk til prinsessen. Kongen var ikke hjemme; men prinsessen tok vel mot fremmedfolket sitt. Det blev laget i stand stor fest, og de spiste og drakk, og lo og moret sig så det var en lyst å se og høre på." (S. 62.) Den overveiende bruken av additive strukturer ved sammenføring av setninger viser en stil der det analytiske, eller forklarende, kommer i bakgrunnen. De reflekterende eller forklarende setningsleddene er i mindretall. Når det gjelder sideordning av ledd i et syntagme, ser vi at to verb ofte er knyttet sammen med "og": "spiste og drakk", "lo og moret sig", "se og høre". Slike syntagmer finner vi flust av i Normanns prosa, enten det er sammenkjeding av verb, substantiv eller adjektiv.

Av generelle grammatiske stiltrekk er særlig en spesiell bruk av relativsetninger verdt å merke seg. I artikkelen "The function and content of relative clauses in spontaneous oral narratives" skiller Robert Bernardo mellom "informative relative clauses" og "non-informative relative clauses". Den førstnevnte typen er "those which assert information in much the same way as declarative independent clauses, about a noun phrase referent" (Bernardo 1979:539). Bernardo hevder at slike setninger er "semantically independent of its noun phrase" (Bernardo 1979:18). I eventyret ser vi en spesiell type "informative relative clause" i bruk.<sup>16</sup> Slike kan lett skrives om til egne setninger, og leddsetningen er ikke

<sup>15</sup> Se Paul V. Rubow: "H.C. Andersens Eventyr", Kbh. 1927.

<sup>16</sup> Om restriktive og ikke-restriktive implikativsetninger, se Faarlund m. fl.: *Norsk referansegrammatikk 1997*: 1050-1052.

nødvendig for å bestemme innholdet av korrelatet.<sup>17</sup> Et eksempel er: "Og kongedatteren glemte aldeles at hun pliktet å dele sin fars mismot over alderdommen *som kom så altfor tidlig til menneskene*" (s. 62, min utheving). Det eneste elementet som bryter tidslinjen her, er fortellerens refleksjon "som kom så altfor tidlig til menneskene". Ser vi på den implikative setningens restriktivitet, er to tolkninger mulige. Setningen kan tolkes som en ikke-restriktiv implikativsetning - i tidligere grammatisk terminologi kalt en unødvendig relativsetning - og blir da å betrakte som narrators kommentar. Funksjonen blir da å gi utfyllende informasjon om korrelatet uten å avgrense referansen. Fortellerstemmen kommer gjennom med et utsagn om menneskeheten generelt med utgangspunkt i kongens følelse av mismot. Innholdsmessig er det en refleksjon av allmenn karakter. Narrativt er det et lite sidesteg bort fra den løpende handling som gir en viss stasjonær virkning. Det er en endring av syntaktisk strategi fra underordnende til sammenføyende. Fortelleren går ut av selve eventyret og kommer med sin kloke og erfaringsmettede tanke. Men setningen kan også tolkes som en restriktiv implikativsetning, en nødvendig relativsetning, som avgrenser referansen for substantivet.<sup>18</sup> Da vil den være å forstå som representasjon av kongens utsagn gjennom prinsessens stemme, ut fra den måten han har begrunnet sitt mismot. Finurlig nok er det uavklart om det er prinsessens tanker vi får uttrykt, en tankegjengivelse av kongens uttalelser, eller om det er et klokt fortellerutsagn om menneskets lodd.

Denne bruken av relativsetning viser en kobling mellom det spesielle og det allmenne. Oftest er utsagnene av typen ekstradiegetisk allmenn kommentar fra forteller, som kommentaren om alderdommen. Relativpronomenet danner en smidig overgang mellom kongens alderdom og alderdommens mer allmenngyldige implikasjoner. Det er en konstruksjon som godt kunne stått alene som en bekreftende setning, men uansett vil den narrativt ligge utenfor det diegetiske, og ligner mest på Genettes term "paralipsis" (Genette 1972:51 ff.). Det er som en kryssende teksthorisont, preget av en vismanns kunnskap, griper inn i eventyrforløpet og tilfører en innsikt om at livet er kort og menneskene forgjengelige. I den narrative åpningen ligger også en fluktmulighet ut av et hermetisk språkunivers, og jeg mener vi her har et uttrykk for at nettopp en narrativ vinkling til analyse av tekst kan virke frigjørende, ikke hemmende.

<sup>17</sup> Se eksempelvis Svein Lie: *Innføring i norsk syntaks* (1976:109).

<sup>18</sup> Dette vil ut fra manglende komma foran leddsetningen være den grammatisk 'korrekte' utlegningen.

Bal understreker at det er viktig å finne ut om vi har passasjer i teksten som ikke er fortellende i streng forstand, men som for eksempel kan være argumentative og uttrykke en generell mening. I den foreliggende eventyrteksten har vi en direkte kommentar fra fortelleren: "hun var glad da hun kom ut av ilden, for hadde det vart stort lenger, *hadde hun frosset en sykdom på sig.*" (S. 76, min utheving.) Denne typen forklarende tekstkommentarer kan oppfattes som et brått stilistisk skifte, men bidrar også i sterk grad til kroppsliggjøring av utsagn i teksten, og i sterk grad en eksemplifisering av homologien tekst-virkelighet. Vi kan se for oss den iskalde prinsessen, som kan bli syk når hun fryser - som hvem som helst av oss. Det samme spillet på kjente kroppslige reaksjoner har vi i passasjen der prinsessen er blitt kastet ut fra slottet og står ute i kulden med tynne små selskapssko på føttene: "Ingen hadde hun å søke ly hos *når hennes egen far ikke vilde vite av henne*" (s. 63, min utheving). De forklarende kommentarene bidrar til å skape medynk for prinsessen. En livsfilosofisk tone bringes inn i narrativet ved slike sammenligninger, tanker som egentlig er alt for voksne til at barn kan forholde seg til dem.

## 10.7 Personstemme og intern fokalisering

Ved bruk av intern fokalisering samt teknikker for presentering av prinsessens tanker unngår vi en "ytre" og nøytral framstilling av hovedpersonen. I stedet berører hun oss følelsesmessig fordi hennes tanker framstilles i et skjær av fortvilelse, håpløshet og hjelpeløshet. Dette står i virkningsfull kontrast til hennes store mot. Personstemmen drar eventyrteksten i retning av det litterære, ikke minst gjennom bruk av tankereferater, psykonarrasjon og andre narrasjonsgrep som har til hensikt å bygge ut prinsessens psyke. Dermed bidrar personstemmen til å bære fram en særpreget normannsk stiltone. Den innsynsretten i heltinnens tanker, sinn og følelser jeg som leser får, gjør at jeg blir delaktig i prinsessens strabaser og fortvilelse i tunge stunder. Hun får taket på meg på en måte som ingen av de andre personene i eventyret får. Alle emosjoner kanaliseres i retning av henne: medlidenhet, sympati, angst for at hun ikke skal klare seg, skuffelse over den uforstandige faren, håpet om at det må bli et par av henne og den blå gutten. Bruken av introverte narrasjonsgrep gir ikke grunnlag for å si at fortelleren skildrer prinsessens psyke uttømmende. Proporsjonene mellom det autorale og det figurale er hele tiden i narrators favør. Framstillingen av prinsessen viser et barn som enda er et barn, men som blir forventet å opptre som en voksen. Hun er et barn som føler at hun må ta på seg ansvaret for å gjøre sin far glad igjen, fordi hun har brutt hans forventning, hun "glemte aldeles at hun pliktet å dele sin fars mismot" (s. 62). Hun er også et



barn som fryser og har det ille, hun "ønsket hun måtte får dø der hun stod" (s. 63). Verbene i sitatene her, som fører oss kortvarig inn i hennes bevissthet, er forsterket på en eller annen måte, gjennom adverbialer eller annen utbygging. Dette fører til at mangelen på nøytralitet forsterkes. Men det kommer klart fram at hun selv tar på seg skylden for bruddet: "Jeg har *fornærmet* min far, kongen, med *mitt tankeløse lettsinn*, og han vil ikke være min far, og jeg får ikke være hans barn. Og han har jaget mig ut av slottet og sagt at jeg aldri får komme tilbake til ham." (S. 64-65, mine uthevninger.) Hun stiller ikke spørsmålstegn ved farens reaksjon, men begrunner bruddet i eget feiltrinn.

Det som blir framtrædende ved prinsessens framtoning, er det ansvarsfulle barnet som må hjelpe de hjelpeløse voksne. Noe som er mulig på grunn av barnets spesielle innsikt, imaginasjon og kontakt med skikkelser i verdener de jordiske ikke ser. Gjennom fortellerens små ansatser til presentasjon av prinsessens tanker og sansning bidrar introvert narrasjon til en framstilling av et barn i nød som må klare oppgaver langt over evne. Prinsessens store mot, gode hjerte og forstand hjelper henne på veien, hun hører på velmente råd og gjør sine valg deretter. Hun er standhaftig, lar seg ikke lokke av den letteste utvei. Inne i hulen må hun kjempe seg fram en "næsten ufremkommelig fotsti langs et åpent svelg. Hun hadde ikke noget valg; vilde hun frem, fikk hun følge den, og modig tok hun fatt på vandringen langs svelget." (S. 73.) Hun er "fristet" til å tilkalle hjelp ved å bryte sund ringen, men hun gir ikke opp: "Utrettelig slet hun sig frem gjennom det klamme mørke og all ødsligheten" (s. 74). Valorisering gjennom bruk av ord som *modig* og *utrettelig* viser prinsessens egenskaper. Bruken av direkte tale forsterker inntrykket av prinsessens fortvilelse og følelse av skyld. Både ordbruken her og prinsessens positur ved huldredronningens kne gir religiøse assosiasjoner.<sup>19</sup> Prinsessen ønsker å sone. Ingenting er for vanskelig for henne å gjøre, "bare jeg kan bli godvenner med far" (s. 65). Vendepunktet fra fortvilelse til håp skjer da prinsessen ligger i hulen "forlatt av alle". Da "*strømmet* det en kraft fra jorden inn i brystet på henne, og hun *kjente* hjerteslag som banket i takt med hennes eget. Hun var ikke alene, og *styrket* reiste hun sig, tok ringen og gløttet gjennom den." (S. 77-78, mine uthevninger.) I dette viktige avsnittet er det en rekke sanseverb som gir oss tilgang til prinsessens indre og bilder som forsterker farene hun må forsere. Den avsluttende dramatiske episoden på prinsessens ferd blir spenningsfylt gjennom kontrastbruk som: "Ilden brølte og brant, men sjalet var som is" (s.76) og gjennom syntaktisk repetisjon som: "Bro var der ikke, båt var der ikke [...]". Bildene er nifse når

<sup>19</sup> Vanlig bilde i religiøs sammenheng, jfr. salmen "Ved Jesu føter ei stille stund" av Matias Orheim, nr. 54 i *Sangboken Syng for Herren*, rev. utg., Bergen 1964.

prinsessen er i fare og naturens elementer viser seg fra sin farlige side, og de blir milde og fredelige når faren er over. Da får vi poetiske bilder preget av utstrakt bruk av superlativer som beskriver noe godt og vakkert og fredelig: "da hun atter kom til sans og samling, vugget båten fredelig innved et himmelhøit berg, klart som det klareste glass" (s. 78). Prinsessens møte med berget har religiøse overtoner, men er subjektivt farget særlig gjennom adjektivbruken: "Ut fra berget strålte *en lysglans sterkere enn det klareste solskinn og herligere enn utallige regnbuer (...)* Andektig steg hun ut av båten" (s. 78, mine uthevinger). Framstillingen av den seirende prinsessen viser et ungt menneske som skal utføre en høytidelig handling ved fjellets fot. Det er som et møte med noe hellig. Bildet å reise med båt før man når fram til det hellige gir assosiasjoner til himmelbåten.<sup>20</sup>

Direkte tale brukes for å bygge opp karakterenes individuelle idiomatiske uttrykk og for å tydeliggjøre hele disposisjonen til prinsessens vandringer. Det er de ulike figurene som forteller prinsessen hva slags verdener hun skal gjennom, og hva hun skal gjøre for å klare sine prøver. Karakteren overtar dermed litt av fortellerstemmens funksjon. Et eksempel på dette er huldredronningen som instruerer prinsessen.

Persondiskursen kommer tydelig fram i de ulike scenene i uterommet. Både den blå gutten og alle de andre skapningene som dukker opp etterhvert, får seg tildelt sine replikker. Tvers gjennom høflig og hjelpsom som prinsessen er, får hun med seg både gode råd og rekvisitter. Her er huldredronningens råd: "er du nogengang i villrede om veien du skal velge, så gløtt gjennom ringen, og kommer du nogengang i så stor nød at du ikke vet å fri dig selv, så tenk på mig og bryt ringen midt i to" (s. 66). Eventyrpreget og det poetiske preget er tydeligere enn det dialektale preget i persondiskursen, eksempelvis: "'Nu fridde du mig fra døden,' sa sommerfuglen, 'og jeg skal betale dig med et godt råd.'" Og "'Nu frelste du mig fra døden,' sa rødstrupen, 'og til lønn skal du få dette strået jeg bærer i nebbet mitt.'" (S. 69-70.) Den figuren som er mest folkelig i språkbruken, er den stuttvokste kjerringa i huset mellom epletrærne. Hun bruker ord som "værsgod", "bortåt", "at jeg kan få høre *hvor* det er gått dig", "om du har *fått fatt* i blomsten" (s. 71-73, mine uthevinger). Men også i kjerringas tale er det mer eventyrets folkelighet enn dialektal koloritt som slår seg gjennom.

Totalt sett er ikke muntlighetsaspektet framtreddende i direkte tale. Eksempler på paratakse forekommer riktignok, "og så kommer du til det skinnende berg" (s. 66), "men så husket hun på ringen" (s. 68). Men stort sett er prinsessens talemåter nokså forblommede:

<sup>20</sup> I Nord-Norge er det en folkelig forestilling å fare med himmelbåten når man skal foreta den siste reisen for å møte sine igjen.

"Jeg har fornærmet min far, kongen..." (s. 64). Dette gjelder også huldredronningens uttrykksmåte, som gir intertekstuelle eventyrassosiasjoner: "Ved jordens hjerte vokser det en blomst (...) Innvendig er den rød som blod, utvendig er den gul som sol." (S. 65.)<sup>21</sup> Denne dominansen av ærbødig stil over folkelig stil preger også fortellerstemmen. Det er en kunstferdig utpenslet stiltone som preger teksten.

Et interessant virkemiddel som virker inn både på fortellingen og på utsigelsessituasjonen, er bruken av deiktiske elementer. Gilles Philippes tese er at språklige markører inngår i et hierarki, og at noen markører gir sterkere utslag enn andre.<sup>22</sup> For eksempel vil deiktiske elementer veie tyngre enn subjektive forsterkere. Leseren velger den sterkeste markøren etter avveining, med den betydning dette får for fortolkning av teksten. Philippe posisjonerer seg mellom Genette-retningen, som han kaller "communicationelle" på grunn av postulatet om fortellerens avgjørende plassering som instans i teksten<sup>23</sup>, og den motsatte retningen, kalt "non-communicationelle", i Philippes utlegning representert ved Benveniste, Hamburger og Banfield, der det synes som begivenheter kan fortelle seg selv, de framtrer i fortellingen uten at det er noen som "snakker".<sup>24</sup> Philippe går særlig inn på utsigelsesnivået i teksten,<sup>25</sup> hvordan det fortolkes forskjellig av ulike lesere ut fra forståelsen av styrkeforholdet til gitte språklige markører. Men hele tiden tolker leseren tekstens signaler for å finne en sammenhengende betydning, "les énoncés présentant des divergences énonciatives sont traités par le lecteur de telle sorte que l'énoncé retrouve tout de même un sens coherent." (Philippe 2000:49.) Philippe oppsummerer sitt ståsted slik:

Entre deux indices non-coorientés, le lecteur choisit le marquage le plus fort et décide du valideur de l'énoncé

<sup>21</sup> Jfr. "rød som blod og hvit som snø".

<sup>22</sup> Philippe inntar en teoretisk posisjon mellom Genette-skolen og Banfield-skolen med henblikk på tolkning av deiktiske elementer i fiksjonstekster, jfr. "Les divergences énonciatives dans le récits de fiction" (2000). Ann Banfield representerer en retning innenfor narratologien som er mer lingvistisk orientert enn Genettes.

<sup>23</sup> Philippes argumenterer for bruk betegnelsen "communicationelle" fordi "elle considère que le postulat de cohérence qui précède tout acte interprétatif repose sur l'idée qu'un énoncé est le produit d'une énonciation et émane donc du'un locuteur. Dans cette perspective 'de bon sens', tout récit a donc un 'narrateur', même quand on n'en trouve aucune manifestation dans le texte." (Philippe 2000:4).

<sup>24</sup> Philippe knytter seg her til "la définition benvenistienne de l'"histoire": "Il n'y a même plus [...] de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes" (1959, 241)." (siteret etter Philippe 2000:4.) Philippe kommenterer Benvenistes definisjon på denne måten: "Il ne s'agit bien sûr pas de dire qu'aucun locuteur n'a produit l'énoncé narratif, mais que celui-ci fonctionne *comme si* personne ne l'avait produit et que le recours systématique à la catégorie de narrateur brouille les descriptions linguistiques." (Philippe 2000:4, forfatterens utheving.) Banfield hevder i sin bok *Unspeakable sentences* (1982) at noen setninger kan betraktes som "speakerless".

<sup>25</sup> Philippe poengterer at det er utsigelsesnivået han uttaler seg om, nemlig deiksis og de subjektiverende momenter som kobles til denne aksens. Dette skiller hans uttalelser fra diskurs-nivået til Genette, kategoriene stemme og fokaliserings.

selon une "pesée" des marques en présence; il semble ainsi possible d'établir une hiérarchie dans le "poids" des éléments permettent de renvoyer à un sujet de conscience (l'exclamation est plus forte que l'interrogation; un déictique est plus fort qu'un subjectivème appréciatif, etc.) Une fois cette opération effectuée, tout semble indiquer que la "score" de l'énoncé (le marquage énonciatif non-entériné) est utilisée pour conforter la logique de l'interprétation." (Philippe 2000:49-50.)

Philippe holder sine uttalelser om utsigelsesnivået atskilt fra Genettes diskursive nivå; som han innrømmer kopresens av stemmer, eksempelvis fortellerstemme og personstemme i distribusjon <sup>26</sup>: "Si polyphonie énonciative il y a dans l'interprétation des données narratives fictionnelles, elle ne se situe pas au niveau de l'énoncé au sens où les marquages déictiques ou subjectifs se distribueraient selon les valideurs en coprésence (généralement un personnage et un narrateur)". (Philippe 2000:50.) Dermed vil en analyse basert på Genette tillate andre språklige markører aktivert i analysen, eksempelvis anaforske referanser, som viser til hva som er uttrykt tidligere i teksten på diskursplanet. Jeg mener begge disse aksene i språket, utsigelsesplanet og diskursplanet, er interessante å gå inn på i en analyse av eventyrets strukturer. Ikke minst underbygger slike språklige grep tekstens litterære preg. Undersøkelse av begge aksene vil tilføre observasjoner som viser hvordan språklige markører henger sammen med konteksten og dermed med tematisk fortolkning. Og begge nivåene vil kunne vise grader av språklig kompleksitet som korresponderer med Grenz' teori om tekstens duplisitet. Philippes argumenterer for lingvistiske markørers innbyrdes styrkeforhold på utsigelsesplanet. Språklige markører underbygger at leserens fortolkning beror på et valg mellom interpretasjoner ut fra hvilket nivå teksten leses på. Bruk av deiktiske markører er ifølge Philippe sterkere enn subjektive "forsterkere" og "dempere". Men det er også et vanskelig tilgjengelig virkemiddel for leseren, noe som tyder på at en moden leser vil kunne registrere dette trekket, men ikke et barn.

Vi har tre eksempler på deiktiske trekk i kombinasjonen "nu" og preteritum av verbet i dette eventyret.<sup>27</sup> Hendelsene blir opplevd som nåtid fra et tidspunkt i fortiden. Det er altså med et kunstgrep innført et nytt, dobbelt perspektiv der utsagnstidspunktet og opplevelsestidspunktet ikke faller sammen. Eksempelene er knyttet til introvert personskildring, syn eller tanke. Det første er prinsessens forundring over huldredronningens slott, som hun "nu så med sine egne øine og allikevel ikke kunde fatte eller forstå" (s. 64).

<sup>26</sup> Det er her Philippes begrep polyfoni kommer inn, som en forklaring på diskursforhold der mer enn en "stemme" kan lokaliseres i en tekst.

<sup>27</sup> Deiksis representerer to markører for tid, "maintenant" og verbets fortidsform. Deiktiske uttrykk kan ikke brukes sammen med *passé simple*. For definisjon deiksis se fotnote 1 ovenfor.

Den andre situasjonen er da prinsessen blir budt mat av de underjordiske og tenker på "den ulykksalige festen, som var skyld i at hun nu vanket hjemløs om i underverdenen, og tarmene hennes skrek av sult" (s. 71). Den siste situasjonen er da prinsessen skal forsere den siste vanskelige strekningen før jordens hjerte, hun "hørte på duren fra alle vannene hun nu skulde over" (s. 76). I eventyret virker de deiktiske elementene i fortidssekvenser til å legge inn et dobbeltperspektiv på tre stadier av prinsessens vandring, ved at pekeuttrykket både viser til fortellingen og ut over fortellingen til utsigelsessituasjonen. Dermed forsterkes subjektivitetsmarkørene i forhold til prinsessens opplevelse av forbauselse over det ukjente slottet, irritasjon over den ulykksalige festen og rådvillhet før avgjørende hindring. De språklige pekeuttrykkene bidrar til etablering av et subjektivt bevissthetssentrum.<sup>28</sup> Vi som lesere blir mer direkte involvert i situasjoner der prinsessen skal gjøre viktige valg. Philippes påpeking av de innbyrdes ulike styrkeforholdene i språklige markører viser en valgfrihet i tolkning av tekstlige subjektivitetsmarkører. I forhold til Grenz' dupliseringsteori kan nettopp en slik påpeking være med på å forklare hvorfor barn oppfatter og tolker noen markører, voksne andre. En tolkning vil alltid være avhengig av hvor raffinert leseren er i stand til å se en tekst. I denne teksten er det slik at den normative malen, representert ved "the second author", i stor grad faller sammen med en positiv valorisering av prinsessen. Det er ingen distanse mellom tekstens normative utsigelse og heltinnens mot og handlemåte. De deiktiske elementene forsterker tekstens normative nivå og blir en bekreftelse på at også på utsigelsesplanet følges eventyrets tretalls spenningsoppbygging. Dessuten underbygger bruken av deiktiske trekk at vandringens slutt skal føres til en ende, at slutten ligger implisitt i begynnelsen av eventyret.

Den subjektiverende framstillingen av prinsessen er også betinget av intern fokalisering, at det tidvis er mulig å dele sansningen selektivt med heltinnen. Også her kommer språklige markører inn i bildet som knagger i fortolkningen, ikke minst anafori.<sup>29</sup> Anafori viser til noe som har vært nevnt før i teksten, og etableres særlig gjennom pronominal referensielle forbindelser, men forutsetter på linje med deiksis et språklig bevissthetssentrum som styrende. Et godt eksempel har vi i følgende sitat: "Og han reiste seg av gullstolen og gikk *med henne* ned gjennom fjellet til *de så en sterk lysning av flammende ild*. Rundt dem hamret og banket det ustanselig. Det var dvergene som brøt løs de dyrebare

<sup>28</sup> På fransk bruker man i verbalformen *passé composé* kombinert med "maintenant", men aldri kombinasjonen *passé simple* og *maintenant*.

<sup>29</sup> Anafori er koreferanse, vanligvis pronominal referanser til noe som har stått lenger fram i teksten. Se kapittel 9, fotnote 21 for definisjon.

malmene, og det singlet og klang av sølv og av gull som tømtes i skattkamrene." (S. 75-76, mine uthevinger.) De utheverte uttrykkene "med henne" og "rundt dem" er avhengig av et sansende sentrum, men også fortolkningsmessig av at "henne" og "dem" er etablert som størrelser i teksten på forhånd. Både prinsessen og dvergekongen ser den flammende ilden, så den fokaliserende instansen må her betegnes som kollektiv. Sitatet er interessant ved at det trekkes inn andre sanser enn synet, hørselen er godt markert gjennom verbene. Teksten har flere eksempler på intern fokalisering, eksempelvis før prinsessen kommer til de underjordiske: "Men så husket hun på ringen og det huldredronningen hadde sagt. Hun tok og holdt den for høyre øiet, og langt borte skimtet hun i mønet av et rødmalt hus mellom blomstrende epletrær. *En smal fotsti kringlet sig over engene frem til huset, og den valgte hun.*" (S. 68, mine uthevinger.) Både "skimtet" og "øiet" peker mot prinsessen som fokaliserende instans, noe som gjør leseren delaktig i hva prinsessen øyner. Et annet eksempel av samme type er: "Hun vrengete sjalet av sig og stod en stund og varmet sig og hørte på duren fra alle vannene hun nu skulle over. Svartblank valt de i tunge bobler *forbi der hun stod og ned i et forferdelig sluk.*" (S. 76, mine uthevinger.) Her er det faktisk et annet persepsjonsverb enn synsverb som markerer intern fokalisering, nemlig "hørte". Men dette blir forsterket av anaforisk referanse og stedsmarkør, "forbi der hun stod og ned i", slik at prinsessen etableres som sansende sentrum. Slik er eksemplet egnet til å vise at det noen ganger må flere språklige markører til for å tolke passasjer i retning av subjektiverende instanser. Det blir også tydelig hvor stor betydning konteksten har i en slik tolkingssituasjon, i dette tilfellet at vi vet det risikable punktet hun står i, og vi vet om hindrene hun må over. Ut fra konteksten er det sannsynlig at hun ser vannene hun skal forsere. En slik tolkning får tematiske konsekvenser ved at det er på det avgjørende punktet hun må vise sitt mot. Men det er også der, i den dypeste fortvilelsen, hun får hjelp til å se hva som er bergingen. At prinsessen er fokalisatør, fører til at dramatikken forsterkes før den avgjørende etappen. Samtidig finnes det andre muligheter for fortolkning av eksemplene ovenfor med hensyn til fokalisering, det er et tekstlig "slingringsmonn" som spiller inn.<sup>30</sup> Effekten av intern fokalisering er at teksten åpner en mulighet for at leseren kan dele karakterens persepsjon. Dette bidrar til at nærheten til den fiktive personen etableres og bygges ut. Narrasjonsgrepet bidrar til subjektivt personframstilling og impliserer en form for nærhetsgestaltning til prinsessen. Intern fokalisering er med på å fjerne teksten fra folkeeventyrets objektive stil og

<sup>30</sup> Det er mulig å argumentere for at disse eksemplene er tvetydige, slik at de også kan tolkes som eksternt fokalisering.

bringe leseren i en delaktighetsposisjon i forhold til heltinnen.

## 10.8 Tematikk

### 10.8.1 Det ansvarlige barnet

Den narratologiske analysen ovenfor bygger opp under en tematisk analyse der avvising og forsoning i far-datter-relasjonen står sentralt. Barnets rolle som den ansvarlige er et framtrepende tematisk moment. Barnet oppfatter det som sin jobb å opptre som reparatør. De unge, men forstandige, barnet tar på seg et alt for stort ansvar for å gjenopprette en harmoni som går på grunnleggende bånd mellom barn og foreldre. Barnets prosjekt er vanskelig, men det er ikke umulig. Det er voksen uforstand som utelukker barnet fra en harmonisk tilværelse, og barnet har større innsikt enn den voksne. Prinsessens grenseløse vandring understreker hennes overlegenhet i forhold til faren. Kongen er framstilt som en person med store begrensninger, blant annet er hans aksjonsradius mindre enn prinsessens. Kongen har ikke mulighet til å agere i forhold til noe annet scenario enn en "virkelighetstro" verden. Men prinsessen kan agere i forhold til ulike fantastiske verdener, og klarer dermed alle prøvene hun må bestå.

Dikotomien ytre-indre blir retningsgivende i forhold til valorisering av fiksjonsuniverset. Den blir også viktig for den tematiske tekstforståelsen: Det teksten kretser om, foregår på det indre plan. Det har å gjøre med datterens strategier og håndtering av en situasjon hun oppfatter som svært truende i den forstand at det dreier seg om tap av farskjærlighet, bortvisning og angst for at forsoning ikke kan finne sted. Prinsessens sterke motivasjon bunner i ønsket om forsoning med faren. Dette kommer tydelig fram under prinsessens møte med huldredronningen: "'Bare prøv mig', sa prinsessen. 'Det finnes ikke noget så vanskelig og svært at jeg ikke vil gjøre det, bare jeg kan bli godvenner med far'". (S. 65.)

Hendelsesforløpet med de mange vandringer er knyttet til en spatial forståelse. Plasseringen av aktørene i rom, landskaper og verdener, spiller en betydelig rolle. Som i alle eventyr spiller uterommet – for ikke å si innerrommet – en stor rolle, og fortellingen boltrer seg i beskrivelser av de ulike verdener og deres innbyggere. På en elegant måte føyes verden til verden. Fortelleren sender prinsessen på vandring gjennom huldreheimen og dvergeheimen, gjennom flammehav og over mange vann før hun kommer til hjertet som banker. Bevegelsen mellom verdener blir viktig både som ingredienser i historien og som aspekter av fortellingen. Prinsessens vandring fra jordens ytre til dens indre og tilbake til dens ytre igjen, viser at de vakreste landskaper er å finne i det indre av jorden. Det samme gjelder skattene. De

kosteligste skatter er gjemt i de innerste rom - og slik må det være fordi det mest dyrebare fordrer ekstra beskyttelse. Billedbruken i teksten henger sammen med dette. Jo lenger inn i jorden prinsessen kommer, jo mer gnistrer det i dyrebare steiner og gull. Og det legges stor vekt på hvor vakkert det er, eksempelvis i huldredronningens rike, for ikke å snakke om beskrivelsen av jordens hjerte. Vektleggingen av det å gå gjennom stadig nye sfærer for å nærmer seg det innerste, det egentlige, når et klimaks i scenen da prinsessen endelig når jordens hjerte: "Andektig steg hun ut av båten og gikk inn i fjellet til hjertet som lå der og banket og banket uten stans, og rundt det vokste blomsten hun var gått for å plukke" (s. 78). Ordet "andektig" er neppe tilfeldig valgt i denne sammenhengen, det er nærmest som en gudstjeneste da prinsessen kommer til sitt mål. Dette bygger opp under en forståelse av at prinsessens prinsipp, hennes personlighet, hennes vandring og hennes mål, er i slekt med jordens innerste prinsipp. Bildet av jordens hjerte som banker og regulerer jordens kretsløp er et storslagent bilde. Det kan også regulere menneskenes veie - hvis de velges med klokskap og omhu.

De "indre" verdener er skjønne og harmoniske. Dette kommer blant annet fram i skildringen av de underjordiske verden, med "store gårder og frodig aker og eng" der flokkevis "av velfødd buskap, både sau og gjet og ku og hest, gikk og beitet på grønn eng" (s. 67). Når så prinsessen i tillegg er ute i edelt ærend, der hjelperne står i kø for å bistå henne, kan man også knytte de gode hjelpere til verdener vanlige mennesker ikke ser. I jordens indre finnes det og de som kan hjelpe prinsessen - og dermed lege hennes relasjon til faren. Samtidig er det en bismak forbundet med skildringene av det andre folket. Teksten signaliserer at det trolig hviler en straffedom over de som bor i de magiske verdener i det indre av jorden. Figurene der holder en annen tidsregning enn i prinsessens vanlige verden. For selv om huldredronningens gullring er naturlig slitt av tidens tann, så er ansiktsdragene til de underjordiske gammelmodige og huden vissen på dem alle, noe som tyder på at de kan ha levd evig lenge. Kanskje er de fordømt. Kona som gir bort kjole, ville gjerne hatt prinsessen der med sin ungdom og friskhet. Jordens indre er dragende, men også skremmende. Man skal sørge for at man ikke blir der for alltid.

### **10.8.2 Tap av farskjærighet**

Prinsessens botsvandring gjennom de mange verdener har religiøse konnotasjoner. Gjennom sine prøvelser gjenvinner prinsessen kjærighet fra sin far - og dessuten, som en tilleggsgevinst, lykke på det personlige plan. Prinsessens uegennyttighet blir til velsignelse. En bakenforliggende forestilling om en religiøs far blir stående i kontrast til tekstens



konstitusjon av kongen: kristendommens allmektige far som krever tro for å ta et menneske inn til seg som sitt barn og kongen som ut fra sin jordiske begrensning ikke er villig til å gi farskjærlighet før han har fått sine egne behov oppfylt. Barnets rolle i forhold til disse to farsbildene blir svært forskjellig. Å være et Guds barn innebærer ubegrenset nåde, til tross for at barnet ikke av egen kraft kan formå noe. Barnet i teksten blir kun tatt til nåde av sin fars dersom det formår det umulige. Kristendommens "av tro blir du frelst" blir dermed erstattet av en mer kontant parole. Kjærlighet og tro må bevises. Absolutt kjærlighet i religiøs forstand kan prinsessen aldri oppnå å få fra sin far kongen. Til det er han for krympet i tekstens karaktertegning, enten man sammenligner ham med en himmelsk far eller en generøs og moden jordisk far. En himmelsk far øser ut kjærlighet til sitt troende barn uten motkrav i form av ytelser. En moden far gir kjærlighet kompromissløst.

Billedbruk og ordbruk i teksten for øvrig støtter delvis opp under en religiøs fortolkning. Tydelige bibelallusjoner benyttes: "Jeg vil ikke være din far og du får ikke være min datter" (s. 63) - en negasjon av den himmelske fars løfte til sine barn. Vi hører om fjellporten og den smale sti, om jordelivet som varer så altfor kort, om ild og flammer som skal forseres, om forsering av vann før det endelige målet kan nås,<sup>31</sup> om *kraft* som strømmer inn i prinsessens bryst, om prinsessen som *styrket* reiste seg, om en *lysglans* som *strålte* "sterkere enn det *klareste* solskinn og *herligere* enn utallige regnbuer" (s. 78). Det retoriske feltet kan her tolkes innenfor en religiøs ramme. Stilen er preget av salmediktning og forkynnelse, med utstrakt bruk av superlativer og kretsing om naturord som solskinn, lys, regnbue, himmel, med tydelig kobling mellom det å nå det helligste og bli styrket. Tematisk anslag mot det religiøse gir teksten en tilleggsdimensjon, og retter seg klart mot en voksen persons lese måte. Men den religiøse tematikken harmonerer ikke helt med den aktuelle eventyrtekstens bånd til folkeeventyret. Det tradisjonelle eventyrkonseptet krever stadig nye handlingssekvenser, noe som gjør at tekstens utbygging av psykologiske aspekter ved skikkelsene må vike. Kongen vil ut fra tekstens konstruksjon bli å betrakte som menneskelig ufullkommen. Der den himmelske far er allmektig og generøs, faller kongen gjennom som en litt ynkelig figur. På samme måte kommer prinsessens botsvandring litt i klemme i forhold til en religiøs tematikk fordi hennes ultimale mål ikke er stort nok. Hennes ærend har for små dimensjoner satt inn i en religiøs erkjennelsesmessig ramme. At teksten såpass utstrakt benytter eventyrtrekk blir dermed en hemske i forhold til en fullstendig religiøs fortolkningsramme.

<sup>31</sup> Jfr. mytiske forestillinger om dødselsva som skal forseres, eks. elva Styx fra gresk mytologi.

### 10.8.3 Spillet mot undereventyret

Eventyrets spill mot det traderte undereventyret får tematisk betydning. Ser man hendelsene i dette eventyret i forhold til Propps 31 funksjoner, vil man oppdage vesentlige forskjeller.<sup>32</sup>

Propps punkt 8 lyder: Et medlem av familien mangler noe eller ønsker noe. Punkt 9 lyder: Ulykke eller mangel blir kjent; helten oppfordres til å hjelpe. Det er verdt å merke seg at disse hendelsene hos Propp kommer godt og vel etter hans tre første punkter 1) Et medlem av familien drar heimefra 2) Helten får et forbud 3) Forbudet overtredes. I "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" er denne rekkefølgen omrokkert og forrykket, noe som er et viktig avvik fra Propps fastlagte orden. At alle Propps punkter ikke aktiveres, må regnes som mindre vesentlig. I Normann-eventyret finner vi rekkefølgen 2), 3), 1) liggende som en innflettet rekke etter Propps punkt 8. Det er en sammenheng mellom prinsessens overtreden av forbudet og hennes vandring på jakt etter blomsten som hun skal gi til sin far. Jeg ser spillet med forløpselementer som ganske vilkårlig. Kanskje fordi fortelleren har stor kompetanse på folkeeventyr, ser hun seg fristilt til å benytte elementene i den rekkefølge hun selv finner for godt. Det som får forsterket oppmerksomhet ved en markering av kongens forbud og prinsessens overtredelse av det, er jo kongens urimelige avvisning av sin datter, et moment som har større betydning i teksten på det tematiske plan enn på det strukturelle plan.

Det er videre et vesentlig moment at prinsessen får subjektstatus og blir den agerende. Hun går selv ut i verden for å klare prøvene, hun blir ikke satt opp som premie for en Per, Pål eller Espen Askeladd. Vi har å gjøre med en kvinnelig helt som ikke står tilbake for eventyrets mannlige helteskikkelser når det gjelder å overkomme hindringer og vise mot.<sup>33</sup> I "Prinsessen som gikk til jorden hjerte" står vi overfor en struktur som er lett gjenkjennbar på grunn av det tydelige spillet mot folkeeventyr de fleste kjenner til. Dermed får avvik fra folkeeventyrets regler en tilsvarende større effekt enn i en mer frittstående kunsteventyrtekst.

Ifølge Bremonds modell grupperer hendelsene på historieaksen seg i serier. Han setter et skille mellom prosesser som fører til forbedring og prosesser som fører til forringelse. Kombinasjonen av grupperinger innenfor disse typene prosesser konstituerer en narrativ syklus.<sup>34</sup> I den aktuelle eventyrteksten finner vi en prosess som innebærer forverring, da prinsessen blir jaget heimefra. Så følger en prosess for fører til forbedring, da hun blir akseptert av sin far igjen. Men før begge disse prosessene eksisterer det en initialsituasjon der

<sup>32</sup> Propps funksjoner representerer en fast strukturell rekkefølge av hendelser i russiske undereventyr, men tillagt utvidet gyldighet.

<sup>33</sup> Tilsvarende finner vi forøvrig i folkeeventyr som "Mandattera og kjerringdattera", men da oftest med en humoristisk snert.

til sin datter og til omgivelsene. Han dyrker sorgen, og krever at alle omkring ham skal gjøre det samme. Barnet får ikke lov til å være barn. At prinsessen legger ut på soningsferden, viser hennes altoverskyggende ønske om å bli godtatt og elsket av sin far. Det er barnets hjelpeløse ønske om kjærlighet som poengteres i teksten. Dette kommer godt fram ved at selve *innholdet* i prinsessens forbedringsprosess klargjøres, ikke bare det faktum at der skjer en forbedring for henne. Forsoning er et nøkkelord, men det er fordi prinsessens kamp for forsoning er urimelig i forhold til naturlig kjærlighet i et foreldre-barn-forhold at sympatien med prinsessen blir så sterk og hennes handlinger så emosjonelt engasjerende. Et barn skal overøses av kjærlighet uten å gjøre seg fortjent til det gjennom prestasjoner. Det følelsesmessige spekteret ved heltinnens utvikling blir et anliggende i dette eventyret i større grad enn i tradisjonelle folkeeventyr.

#### 10.8.4 Egennytte og uegennytte

En hyppig anvendt modell for å belyse innholdsmanifestasjonen i eventyr er Greimas' aktantmodell.<sup>35</sup> Jeg vil kortfattet drøfte eventyret i forhold til denne modellen, hovedsakelig for å se hva eventuelle avvik fra modellen kan tilføre tekstens tematiske lesning.

Eventyret har få hovedaktører som har funksjonell del i historien: prinsessen og kongen og diverse hjelpere, blant dem den blå gutten. Både kongen, prinsessen og den blå gutten gjennomgår en forandring i fortellingens løp. Kongen ender opp med en større grad av selverkjennelse og ydmykhet enn han har ved eventyrets begynnelse. Prinsessen oppnår en innsikt i sine sterke kvaliteter, særlig sin fryktløshet. Det er prinsessens aspirasjon å oppnå farens kjærlighet gjennom den gaven hun er i stand til å gi. Hennes prosjekt er på et vis uegennyttig, det er kongen som blir helbredet. Men det storsinnede prosjektet har en lønn som også er av betydning for prinsessen. Verbene "å ønske" og "å frykte", som i Greimas' modell brukes som abstraksjoner for å betegne intensjonelle forbindelser mellom elementene, er i denne teksten lette å knytte til prinsessens grunnleggende ønske om å bli et elsket barn og hennes like grunnleggende frykt som går på avvisning. Den blå gutten gjennomgår en tydelig forandring med hensyn til sosial status. Fra å opptre som en vokter av grensene mellom innenfor og utenfor befinner han seg i eventyrets avslutningssekvens i posisjon med bindinger lagt til prinsessens verden og sosiale lag. Men han blir også et bevis på at grenseoverskridelse mellom prinsessens folk og det andre folket er mulig.

Aktantplassene er delvis fylt av enkeltaktører, som kongen eller prinsessen, delvis av

<sup>35</sup> Aktanter, strukturelle posisjoner i tekstuniverset som betegner klasser av aktører, agerer i forhold til hverandre og i forhold til et mål. Modellen hviler på tanken at menneskelig tenkning og handlemåte er målrettet. Jfr. May Bente Bonnevie m. fl.: *Et annet språk* 1977:201 ff.

prinsessen bor sammen med faren i fordragelighet. Den går over til en mangelsituasjon for prinsessen da hun avvises. Hun bøter på mangelen ved å mestre prøvene, noe som fører til ny harmoni. Strukturen er lett kjennelig fra folkeeventyret. Man kan se det slik at prinsessen blir utestengt fra slottet og dermed sosialt degradert, slik at hun må stige igjen i sosial status ved å bli akseptert på nytt.

Likevel er det en vesentlig forskjell fra folkeeventyret å merke seg i denne teksten. Initialsituasjonen er ingen harmonisk situasjon verken for kongen eller for prinsessen på grunn av at dronningen er død. Det er en *sammensatt* grunnleggende mangel til stede for kongen, sorg over dronningen og mangel på livsmot, som er den egentlige grunnen til at prinsessen bryter farens påbud og må ut på vandring. Målet for prinsessen formuleres i forhold til en lovmessighet hun er ute av stand til å påvirke: "Men årenes skred, og alderdommen meldte sitt komme" (s. 61). Eventyret kobler helt fra begynnelsen av inn et annet erfaringsgrunnlag enn barnets, ved at kongens mismot og alderdommens komme er det som utløser prinsessens "forbrytelse" og hennes soningsgang. Prinsen og halve kongeriket nevnes ikke i begynnelsen av eventyret, det er den innlagte fabelen på slutten som bringer inn kjærlighet og eventyrets lykkelige endelig. Det egentlige tapet, dronningens død, er uomtvistelig og kan ikke erstattes. Ettervirkningene av hennes død kan imidlertid bøtes på. Denne mangelen er det som utbedres når prinsessen bringer blomsten tilbake. Forbedringen er like mye knyttet til et basalt følelsesmessig behov som det å stige i sosial status. Forbedringen ligger ikke, som hos Askeladden, i veien fra fattige kår til halve kongeriket og prinsessen. De materielt fattige kårene er ikke til stede for prinsessen, det er kjærlighet som mangler. Teksten får fram noe av det som er særpreget for et kunsteventyr: motiver fra folkeeventyret brukes i en annen, og mer omfattende tematisk konstitusjon.

De ulike personenes mål er høyst forskjellige og kobler seg til ulikt erfaringsgrunnlag hos ulike aldersgrupper av lesere. Bruddet med folkeeventyret fører til at søkelyset rettes mot en nyansert tematikk som dreier seg om savn, avvisning og akseptasjon, ikke mot den klassiske eventyrmotsetningen, det gode mot det onde. Den komplekse tematikken som bringes opp i eventyret, tydeliggjøres ved at teksten på noen punkter spiller mot et regulært eventyrsusjett. Særlig barnets arbeid for forsoning i en konflikt som virker ganske urimelig, blir et anliggende av en annen art en Askeladdens mestring av prøver med kongeriket som mål. Prinsessen har ikke gjort noe annet "galt" enn å være glad og lykkelig sammen med venninner. Når reaksjonen på dette blir så sterk, vitner det om at kongen stiller urimelige krav

---

<sup>34</sup> Jfr. Bal 1997:188-193.

flere aktører, som hjelperne og motstanderne. Subjektet (prinsessen) har som mål anerkjennelse og kjærlighet (objektet), dette blir gitt av giver (kongen) og oppnås ved hjelp av flere hjelpere (huldredronningen, dvergekongen m.fl.) Prinsessen vil selv befinne seg som mottaker, hun blir den som tar imot sitt oppfylte ønske. Altså har vi en struktur der subjektet og heltinnen, såfremt motstanderaktanten er overvinnelig, kommer ut som den seirende. Alle funksjonelle aktører trer fram på grunnlag av hva de gjør, ikke hva de er. Verdisystemet og motsetningene som kommer til syne, må tolkes ut fra dette perspektivet. Sannhetsverdien til aktørene i denne teksten er høy. Det er ingen diskrepans mellom hva de gir seg ut for å være og hva de viser gjennom handlingene sine. Prinsessens mål er konstant, hjelpernes velvillighet likeså. Den eneste som modererer seg, er kongen. Han angrer fort på at han kastet prinsessen ut av slottet. Teksten vektlegger i liten grad skillet mellom makt og dyktighet når det gjelder kompetanse.<sup>36</sup> Prinsessen må ikke lure noen eller vinne over et troll eller en drage. Hun er bare ute etter gode råd for å finne veien til jordens hjerte. Motytelsene fra hennes hjelpere kommer i situasjoner der hun er hjelpeløst overlatt til seg selv. Bare en gang er det en mirakuløs redning som skjer, uten at vi vet hvem redningsmannen er, og det er da hun setter ned i sluket med båt. Det er tvilsomt hvorvidt man kan snakke om en dualistisk motsetning i denne teksten, noe som har med prosjektets egenart å gjøre. Saken er ikke å vinne over det onde, kun å finne blomsten som skal gjøre kongen lysere til sinns. De skapningene prinsessen hjelper underveis, er selv kommet i klemme. Prinsessens hindringer er mer knyttet til fysiske terskler i rommet enn til overvinnelse av ondskap.

I stedet for en todeling mellom det gode og det onde, er det snakk om nyanser av menneskelig svikt. Kongen er ikke ond, han er fortvilt. Som en konsekvens av dette jager han prinsessen. Han slutter ikke å elske datteren, men handler overilt. Slik blir menneskelig tilkortkomning snarere enn menneskelig ondskap tematisert. For å bøte på denne tilkortkomningen viser prinsessen stor offervilje og gjør en uegennyttig innsats. Og hun eier et stort gode: barnets tilgang til fantastikkens verden. Hvis man kan skille ut noen verdipoler med positive fortegn i fiksjonsuniverset, må det være prinsessens utholdenhet, mot og storsinn. Mens kongens mismot og hans uforstandige strenghet i forhold til datteren blir negativt valorisert.

I det foregående har jeg sett prinsessens ønske om å gjenoppnå farens akseptasjon som hennes eneste mål. Men hun får underveis enda et mål, nemlig forening med den blå gutten. Det uegennyttige målet blir komplettert med et mer egennyttig mål. Det er dette siste

<sup>36</sup> "Power" og "skill" er vanligvis anvendt på engelsk, jfr. Bal 1997:198-203.

målet, tilfredsstillende av voksen kjærlighet, som tydeligst knytter an til folkeeventyrets "Og så levde de lykkelig til sine dagers ende". I forhold til dette lille ekstraprosjektet fra prinsessens side er det ingen ting i teksten som tyder på at motstanderaktanten blir aktivert. Likevel er det et moment som gir teksten en ny dimensjon gjennom det romantiske innholdet og foreningen av de to verdener. Det nye målet gjør strukturen mer komplisert enn en engangsoppsetting av aktantmodellen kan fange opp. For å få tak i de strukturelle posisjonenes innholdsmanifestasjon må man sette opp modellen flere ganger, med varierende målbestemmelse for prosjektet.

Hovedpersonen framstår nyansert. Den sprenger folkeeventyrets sjablonger og gjør teksten egnet for en fortolkning der følelsesmessige kvaliteter vektlegges. Vi finner mange av folkeeventyrets formelle trekk. Men både skikkelsene og det tematiske feltet tenderer mot å "vokse seg ut over" folkeeventyret innholdsmessig. Dette berører den innholdsmessige fortolkning av heltinnens prosjekt. Eventyret inngår i et intertekstuel spill med andre tekster i Normanns eventyrunivers, der tematikken kretser om barns aktive bidrag til å bringe helsebot til foreldre eller til gjenforening av familien, for eksempel "Ringelihorn" og "Havmannens sønn". De hviler alle på en grunnleggende metaforisk forståelse av reisen, the quest. Prinsessens jakt på vidundermedisin til faren er en billedlig utlegning av hennes søken etter kjærlighet.

### 10.8.5 Narrativitet og erfaring

Betoningen av menneskelig erfaring som grunnleggende element i narrativ metodologi er sentral i Monika Fluderniks bok *Towards a 'natural' narratology* (1996). Fludernik tar et oppgjør med tradisjonell narratologi og rydder bort flere etablerte konstituenten hun ser som utilfredsstillende. Både Forsters "bounded sequentiality", der den tradisjonelle kronologiske tilnærmingen anses for problematisk fordi målene til agentene ikke kommer inn i bildet, og Bremonds utlegning av intensjonalitet, "experimental intentionality", blir ifølge Fludernik ikke fullverdige modeller fordi vektleggingen av de kognitivt relevante aspektene av menneskelig handling gjør at teleologiske parametre tapes av syne.

Neither model approaches narrative teleology from a higher level semantic perspective which one could picture as the narrative's overall structure. Such logic is best described in terms of the function of the plot in the constitution of an entirely different kind of teleology, one indentifiable not with the plot level *per se*, but with the 'implied author's shaping intentions'. (Fludernik 1996:22.)

Det er altså den implisitte forfatterens skapende intensjoner i forhold til plot som er Fluderniks ærende å proklamere. Hun mener en utvidet modell best kan fange opp narrativets

overordnede struktur, den målrettetheten som regulerer fiksjonens etablering av en norm, noe hun betegner som "double teleology". For å få til en slik tilnærming er det nødvendig med en utvidelse av den sekvensielle tilnærming strukturalistene står for. En bevegelse i rommet er like viktig som sekvensen av forløpselementer i handlingen. Men Fludernik ser det også som viktig å beholde Cullers tankegods om dynamisk teleologi. Hun hevder at dynamiske strukturer i retning av hennes teleologiske perspektiv mangler i folkeeventyr, og at de av den grunn ikke tas opp av Propp og Bremond, men finnes hos Culler og Ricoeur (1984). Sistnevnte kombinerer aspekter som rekkefølge og "emplotment" med opplevende og teleologiske perspektiver. Likevel sier Fludernik:

Nevertheless the peculiar dynamic of narrative *experience* somehow never enters the picture (...) Ricoeur, curiously, fails to draw the crucial distinction between different kinds of agenthood of a fictional protagonist and that of a quasi-agent in historical discourse. Such a distinction would be based not on the cognitive issues of intentionality or the fulfilment of goals, but on the essential *experinece* of the events, which the necessarily human undergo in fictional texts and which is lacking for historical agents in historical discourse." (Fludernik 1996:24, forfatterens utheving.)

Denne påpekingen av de spesielle mulighetene fiksjonsfigurer har for å tilkjennegi menneskelig erfaring, korresponderer med Dorrit Cohns syn.<sup>37</sup> Eventyret om prinsessen som gikk til jordens hjerte, viser seg å samstemme bedre med skjønnlitterære framstillinger enn med vanlige tradisjonseventyr. Som analysen har vist, sprenger eventyret den forventede malen for et folkeeventyr. Dermed rammes ikke teksten av den kritikken Fludernik retter mot Bals og Bremonds modeller. Et perspektiv preget av menneskelig erfaring og et normativt nivå etablert ut fra den "andre forfatterens" intensjoner er fullt mulig å finne i eventyrteksten. Narrative grep bidrar til en dynamikk som ligger mer i retning av novellen.

Gjennom innslag av psykonarrasjon pluss en "auroral" ordkrets som går på bibelallusjoner er det duket for et normativt lag i teksten som er religiøst betinget, som kretser om den smertens vei man må gå for å sone. Paradokset kommer fram ved at det som er overtredelsen, slett ikke er av slike dimensjoner som soningen som kreves. Den herskende far er urimelig i de reaksjoner og de krav han stiller. Jeg har i analysen forsøkt å vise hvordan den dynamiske bevegelsen innover i jorden også er en bevegelse innover i et frigjørende landskap i hovedpersonen. Det er en bevegelse parallelt til en menneskelig aktørs bevegelse mot frihet, mot det å få kjennskap til sitt mot, sin utholdenhet, sin evne til tilgivelse. Det å plukke blomsten innebærer for prinsessen en personlig frigjørelse som gjør henne klar over

---

<sup>37</sup> Jfr. Cohn 1999.

sine egne sterke dyder som hjelpesmenn på veien mot å seire. Dermed gir ferden erkjennelsen at det å oppnå fars kjærlighet betyr ikke alt, hun har den viktigste styrken i seg selv. Det er her teksten penser seg inn mot Fluderniks tanker om erfaring som drivkraft i narrativet, og der tolkningen av teksten skiller seg fra en tolkning av et folkeeventyr. Nøkkelen ligger i "den andre forfatterens" intensjoner. Denne normen opprettes forsiktig, beroende av nærheten til det menneskelige. Dette har lite med sekvensielle forhold eller måloppnåelse å gjøre. Det er stemme og fokalisering som åpner teksten i denne retningen, og som gjør en "voksen" tolkning mulig. Det er snakk om menneskelig bevegelse i verden, samvittighetsutvikling.

Normanns autorale metode faller på vesentlige punkter sammen med Grenz' tanker om barnelitteraturens duplisitet. I dette eventyret finnes en resepsjonstilgang for både barn og voksen, og denne ulike tilgangen kan kobles til spesielle narrative grep. For et barn er det en tekst om å bli venner med foreldrene etter en krangel. For voksne avslører teksten et annet innhold. Den tvesjiktetheten som appellerer til voksne kan knyttes til "den andre forfatterens" norm i teksten, og i videre forstand til Fluderniks tanker om et perspektiv preget av "dobbel teleologi", eller, om man vil, "et høyere nivå's semantiske perspektiv."<sup>38</sup> Livserfaring er avgjørende for å foreta en voksen tolkning. Barnets perspektiv korresponderer med de enklere tilnæringsmåter, med action, med det sekvensielle, mens en mer elevvert lesning fra voksenperspektiv fanger opp korrespondansen mellom erfaring og narrativitet. Et blikk for aural distanse og refleksjon fører til denne tolkningsutvidelsen. I spillet med subjektiverende trekk i persondiskursen bidrar dette til at et erkjennende meningspotensiale kommer fram i eventyrteksten.

Eventyret gir et perspektiv på vesentlige livsforhold. Harold Bloom sier at vellykkede litterære verk er "fullkomne bekymringer".<sup>39</sup> Dette aspektet er ikke uten relevans for "Prinsessen som gikk til jordens hjerte", om enn i tvetydig forstand. Eventyret viser bekymringer, men det viser også håp.<sup>40</sup> Slutten er eventyrtro og lykkelig. Men underveis er leseren blitt kastet inn i et drama med mytologiske overtoner, der grenser utfordres og brytes, der verden inntas.

<sup>38</sup> Min oversettelse fra "a higher level semantic perspective" (Fludernik 1997:22).

<sup>39</sup> Bloom 1996:24.

<sup>40</sup> En rekke teoretikere framhever betydningen av det erkjennede aspektet som ligger implisitt i fortellingen, bl.a. Tobin Siebers: *Morals and Stories* (1992), Svend Bjerg i *Den kristne grundfortælling* [1981], Jan Lindhardt i *Retorik* [1975], *Fra tale til tanke* [1987], *Tale og skrift. To kulturer* [1989] og Ruth Danielsen: *Så levde de lykkelig-* (1994). Danielsen peker på eventyret som "nødvendig beredskap for overhodet å kunne få tilgang til religiøs og filosofisk tenkning." (Danielsen 1994:120).



## Kapittel 11: "Tredokka" (1926)

### 11.1 Erindringen

Der "Havmannens sønn" og "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" representerer eventyrtekster som bærer fram dupliserende tematiske sjikt, likeverdige tilpasset barn og voksne lesere, er "Tredokka" det av Regine Normanns eventyr som i særklasse bærer fram en tematikk mer tilpasset voksne enn barn. Den kunstnerproblematikken som sterkest peker seg ut innholdsmessig, er rettet inn mot et publikum som kan ta til seg refleksjonen over kunstnerens dedikasjon og talent. Også tekstens preg av legende og religiøse ritualers glans krever en voksen leser for å bli forstått og fortolket fullt ut.<sup>1</sup> I tillegg er dette den teksten der det eventyrets slør som ligger over deler av barndommen til Regine Normann, får komme til sin rett. Her hører vi gjenklang av de årene hun selv løfter fram som særlig betydningsfulle for eventyrene, nemlig årene hun var bortsatt til slektninger i Breivika.<sup>2</sup> Her fikk den lille jenta fortellinger servert av gammel og ung:<sup>3</sup>

På den maate har jeg faat del i den rike eventyrskat. Om vinterkveldene stjal jeg meg ned i forstuen til tjenestefolket, og til rokkeduret der, var det jeg fik høre saa mange sagn og eventyr. Efterpaa fik jeg riktignok bank, for jeg hadde ikke lov at gaa dit. Men gamle farmor oppe paa salsloftet stagget graaten med eventyr som var endda gildere og sagn som var langt forunderligere end de jeg hadde hørt nede i forstuene. Farmor gav mig fuldt vederlag for at jeg stundom maatte svi paa kroppen, for at jeg begyndte saa tidlig at samle Nordlandseventyr.<sup>4</sup>

Ser man på denne uttalelsen, er det ingen steder Regine Normann selv bedre gjør rede for at hennes eventyr nedskrevet i voksen alder er kunsteventyr. Det er eventyr som er blitt til i livets løp, men med barndommens eventyr som klangbunn i sinnet. Noen basunengler i Trondenes kirke, noen trøstens stunder hos farmor på loftet, noen grovkornede historier i bårstua – alt sammen ingredienser ei lita jente bar med seg ut i livet og diktet over når det høvde seg. Men inspirasjonen til eventyrene kom også annensteds fra for Regine Normann. Som voksen reiste hun ut i verden, så seg om, lagret inntrykk. Noen av disse inntrykkene var bilder hun husket fra en landsbykirke i Ober-Bayern, der hun bodde et år sammen med sin

<sup>1</sup> Legende-eventyret defineres av Ørnulf Hodne som et religiøst eventyr med et mer kristent innhold enn underventyret. Det "eksemplifiserer fortrinnsvis kristen tro og moral gjennom bibelske hovedpersoner." (Hodne 1998:19.) Novelleeventyret ligger også under denne teksten. Det karakteriseres av at det er "fattigere på overnaturlige innslag enn de foregående. De er flerepisodiske og bygd opp på samme måte som undereventyrene." (Hodne 1998:22.)

<sup>2</sup> Regine Normann bodde på gården til Johan Kildal, som blant annet figurerer i fortellingen "Då galliasen kom heim", s 77-80 i Einar K. Aas og Peter Wessel Zappfe: *Vett og Uvett*, 8.utg., Trh. 1965.

<sup>3</sup> "Farmor" på salsloftet var husfaren Johan Kildals mor, Martha Marie Ursin, folketelling 1875 Trondenes.

<sup>4</sup> Intervjuet "Eventyr og sagn fra Nordland" i Tidens Tegn 28.10.1927.

andre ektemann Tryggve Andersen.<sup>5</sup> I en skjønnhet av en kirke plassert i et bølgende åkerlandskap fikk hun del i utsmykning skapt av store kunstnere. Samtidig med at hun så sin egen ekteskapslykke snu og svinne hen, opplevde hun estetikk som virket like sterkt på henne som barndommens basunengler i Trondenes kirke.<sup>6</sup> Den eldre Regine Normann lar disse opplevelsene få sin plass i teksten "Tredokka", der hennes livserfaringer med refleksjonens ettersmak farger tematikken. En kvinne som har kjempet seg fram til kunstnerisk utvikling mot alle odds, bruker eventyrets drakt for å perspektivere kunstens mål og kunstens veie.

## 11.2 Handlingsreferat

Eventyret "Tredokka" handler om en ung mann som går i kloster av kjærlighets sorg. Han har evner som treskjærer, og etter å ha laget helgenbilder til utsmykning av klosterkirkens vegger og alter, lager han av det siste trestykket ei vakker tredokke som ligner på kjæresten han ikke fikk. Han setter den på alteret i kirken, og den trekker oppmerksomheten bort fra alt annet, også fra Jesusbarnet. Hver natt går munken inn til tredokka og ser på den, helt til sjelen hans en dag flytter inn i dokka. Munken dør en slik natt foran alteret, han blir lagt i kiste og abbeden skal våke over ham natten over. Men abbeden sovner, og den onde kommer inn og snapper tredokka. Den døde reiser seg i kista og stønner etter sjelen sin, og det utspiller seg en kamp i kirken mellom den onde og de som er hans motstandere: abbeden, de utskårne helgenene og den utskårne Maria med barnet. Hun foreslår å legge dokka i ei kiste og la kista seile rundt på havet helt til et uskyldig barn finner den og løser ut munkens sjel. Dette forslaget løser situasjonen.

Kista driver om på havet til en fisker finner den. Han tar den heim til hytta si, tømmer den for gull og sølv og setter kista opp på loftet. Han kjøper seg gård og selger hytta til en fattig enke som har en sønn. Moren må gå på arbeid hver dag, og gutten må holde seg selv med selskap. En dag blir han skremt av mørkskodde som kommer veltende, og han søker tilflukt i kista. Han finner dokka. De begynner å prate sammen og blir daglige lekekamerater.

<sup>5</sup> Opphold 1909-1910, bosted München og landsbyen Weyarn i Ober-Bayern. I innflyttingsregisteret for München står det 23.11.1909 innført: "Schriftsteller Tryggve Andersen und Frau Regine Normann Andersen". Melderegister, Landeshauptstadt München Stadtarchiv. Brev fra RN til William Nygaard d.e. av 24.01.1910, 15.03.1910, 17.05.1910, Aschehoug forlags arkiv. Brev fra William Nygaard d.e. til RN av 2.12.1909, kopibok, Aschehoug forlag arkiv. Brev fra RN til Tina Berntsen av 29.12.1909, 15.02.1910, privat eie. Fragment reisebrev fra Tyskland i RNs privatarkiv, R 11, UBTØ. (Willumsen 1997:117-136.)

<sup>6</sup> Særdeles vakkert utsmykket klosterkirke i Weyarn, "ehemaliges Augustinerchorherrenstift" grunnlagt 1133. Kirken er utsmykket av kunstnere som J.B. Zimmermann og Ignaz Günther (Hans E. Valentin og Wilfred Bahnmüller: *Klöster und Stifte im Bayerischen Oberland*, München 1982:39 og R. Peter Bachuber: *Im Herzen Oberbayern*, München 1987:70-72, 140-142. Etter dette året ble det ekteskapelige forholdet mellom Regine Normann og Tryggve Andersen dårligere. De ble skilt i 1913 (Willumsen 1997:141f). Se ref. kap. 6, note 61.

Men før moren kommer heim, blåser alltid dokka på gutten slik at han sovner. Selv går hun og gjemmer seg i kista igjen. En dag tar tredokka gutten med seg til ei kirke som er vakkert utsmykket, og hun spør ham om han vil lære treskjæring. Han svarer ja, og dokka lærer ham alt han trenger. Han skjærer ut en madonna, like vakker som tredokka. Den får han beskjed om å gi til kirken, men tredokka ønsker at gutten skal begrave henne og få presten til å lese syv messer over henne. Alt dette skjer, og da presten leser den syvende messen, kommer en liten fugl opp av graven og flyr opp mot himmelen. Av dokka er det bare litt malt støv igjen, og gutten setter støtte på graven.

### 11.3 Innfallsvinkel til analysen

Tekstens viktigste tematiske anliggende er av prinsipiell karakter. Selv om en rekke elementer i eventyret peker mot livsløpet som ramme og livets erfaringer som skjellsettende, er det på et dypere nivå snakk om en tekst som peker ut over det enkelte livsløp, mot større strukturer og en allmenn lovmessighet. Det dreier seg om kunstnerens inspirasjonskilde og kreative kraft, om kunstnerens lodd. Gjennom tekstens hovedmotiv, tredokka, dens ytre beskrivelse og funksjon, åpnes det for tanker omkring kunstnerens muligheter til å realisere sine talenter og kunstnerens dedikasjon til sitt virke. Eventyret peker ikke mot avsondrede livsløp og de bevegelser som derved er gitt. Kunstnerens vilkår og kunstens vilkår er basert på en type erfaring som transcenderer det individuelle kunstnerliv og underbygger et betydningsfullt prinsipp. Måten stoffet organiseres narrativt på, er med på å fremme denne forståelsen. Teksten utfolder seg i spenningsfeltet mellom eventyrets regelbundethet og den normanske frikobling fra samme mal. Vekslingen mellom eventyrets nærhet til den virkelige verden og eventyrets blåner gjør at kunstnerkallets utfoldelse mellom drøm og realitet tydeliggjøres. Normanns eventyr mestrer akkurat denne balansen mellom det bundne og det sprengende. Som en av anmelderne av *Nye eventyr*, Erik Humlegard, uttrykker det:

Selv det minste objekt kan eie en overnaturlig makt: Et strå kan åpne portene til dvergeriket, og en ring kan syne det veldigste perspektiv. Likevel må eventyret støtte sig til det virkelige liv, fordi det også er en lov for den menneskelige fantasi, om den enn søker inn i uendeligheter for hvilke den virkelige verden ingen benævnelser har.<sup>7</sup>

Humlegards utsagn fanger noe vesentlig ved Normanns eventyr generelt, som også gjør seg gjeldende for "Tredokka". Den begrensning som ligger i den konkrete og virkelige verden

<sup>7</sup> Erik Humlegard: "Eventyrdiktning" i Eidsiva, 4.01.1927.

bryner seg mot det store perspektivet, alt det som ligger bakenfor horisontens linje og menneskelivets vilkår. Fluderniks insistering på erfaring som bærende pilar og dynamisk kraft i en fortelling får i denne eventyrteksten – og egentlig i alle eventyrtekster - som motvekt det som ligger hinsides erfaring og menneskelig rekkevidde. Munkens og guttens livshistorie settes inn i en temporal kontekst av en helt annen dimensjon, nemlig eventyrets illusoriske måling av tid. Slik berører eventyrteksten flere aspekter av tid og viser hvordan eventyret motsetter seg entydige fortolkninger.

Jeg vil argumentere for at en undersøkelse av formelle narratologiske kategorier understøtter en tematikk som ligger nærmest voksne leseres resepsjonstilgang. Innvielse til kunstnerkallet og kunstnerisk inspirasjon er nøkkelord i en lesning som ser kunstnerdrømmen og dens realisering som tekstens sentrale tematiske felt. En utforskning av relasjonene innenfor parameteret tid, sekvensielle forhold, tempo og frekvens, vil bidra til å framheve den komplekse tematikken. Det samme gjelder forholdet mellom forteller- og persondiskurs og fokalisering. Dermed følger jeg i den formelle delen av analysen Genettes relasjonstenking mellom tre nivåer basert på tid, modus og stemme. Etter min mening gir den opprinnelige forankringen i verbets grammatikk i denne relasjonstenkningen legitimitet til en dveling ved detaljerte språklige forhold som viser seg produktive i den tematiske analysen.<sup>8</sup>

Konsentrasjon om den språklige "overflatens" muligheter til å generere betydninger av dypere innholdsmessig karakter når utlegningene brukes innenfor et større analytisk rammeverk, er en verdifull fortolkningsteoretisk innsikt, som narratologene skal krediteres for. Den kunnskapen de lingvistisk orienterte narratologene har brakt for en dag, står imidlertid ikke løsrevet fra en tematisk tolkning. Genettes grammatiske ansats gir produktive resultater i anvendt tekstlesning, og hans påpeking av termenes metaforiske karakter svekker nødvendigvis ikke den opprinnelige terminologiske bestemmningen. Termene har bibeholdt sin forankring i språklige forhold, og har sin berettigelse i kraft av den økede presisjon og de konkretiseringsmuligheter dette gir i anvendt tekstanalyse.

## 11.4 Rekkefølge

Eventyrets initialsetning inneholder noen vesentlige momenter av narrativ karakter, samtidig som den slår an tonen for tekstens tragisk-romantiske leie: "Det var en gang en ung mann

<sup>8</sup> Larsen 2001a peker på at Genettes opprinnelige grammatiske forankring etterhvert svekkes av ham selv. Likevel er det hevet over enhver tvil at de fleste narratologer ser på grammatiske forhold som meget betydningsfulle, se eks. de nærgående språklige analysene på setningsnivå i studier av Chatman 1981 og Genettes hovedverk. Dessuten er det mange lingvister å finne blant narratologer som har produsert innflytelsesrike studier de siste 20 år, eks. Fludernik og Banfield.

som *blev* munk *fordi* han ikke kunde få henne han var glad i" (s. 75). Bare i denne ene setningen ligger en liten fortelling. To av fortellingens grunnprinsipper, rekkefølge og overgang, er eksemplifisert.<sup>9</sup> Setningen rommer to tilstander som følger etter hverandre tidsmessig, tilstanden som ung mann og tilstanden som munk. I tillegg antydes hendelsen som fører til overgangen mellom tilstandene. Kausalrelasjonen "fordi" blir nøkkel til den sekvensielle forståelsen. Verbet "blev" impliserer semantisk endring fra en tilstand til en annen.<sup>10</sup> Det er et overgangsverb. Forandringen resulterer i det han ble *til*, nemlig munk, et betydningsfullt moment i den videre fortellingen.<sup>11</sup> Når jeg går såvidt grundig inn på initialsetningen, er det fordi den forbereder tematiske momenter i eventyret og i miniatyr griper tekstens kryssning mellom novelle og legendeeventyr. Setningen foregriper munkens kreative oppreisning for kjærlighetstap. Allerede fra begynnelsen av blir det gitt signaler om at eventyret bryter med folkeeventyret, der logiske begrunnelser for tilstander sjelden finnes og der handlingsmomenter rulles opp suksessivt.

Kategorien rekkefølge vektlegger sekvensielle relasjoner. I artikkelen "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)" understreker Chatman fortellingens temporale karakteristika, evnen til å kommunisere de to tidsaksene fortellingsaksen og historieaksen. Denne "doble" tidsstruktureringen er avgjørende for utforskning av de genetiske tidsrelasjoner: "What is fundamental to narrative, regardless of medium, is that these two time orders are independent."<sup>12</sup> Ser vi denne påminnelsen om en grunnleggende narratologisk tese i forhold til eventyrets første setning, vil den doble tidsstrukturen røpe at vi allerede her har å gjøre med en analepse. Først får vi vite han mannen ble munk, så får vi vite grunnen. I presentasjonen er årsaken underordnet hva han *ble*, og vi får dermed en liten omkastning av kronologien. Denne lille variasjonen i fortellingen blir viktig i en tekst underlagt eventyrets lover. Omkastningen gir tematiske signaler fra begynnelsen av. Eksposisjonen tar oss, med Chatmans ord "out of the expository past into the narrative present."<sup>13</sup> Predateringen i første setning, som får den triste kjærlighetshistorien på plass, gir et logisk svar på spørsmålet hvorfor han ble munk, men må i tekstens videre utfoldelse vike tilbake for det som tematisk er hovedsaken, nemlig utøvelsen av kunsten. Det som utdypes videre, er ikke

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov: "Reading as Construction" (1978) i Todorov: *Genres in Discourse*, Cambridge 1990. Todorov bruker termene suksesjon og transformasjon om fortellingens to grunnprinsipper, men transformasjon er etterhvert blitt en "belastet" term, fordi det gir assosiasjoner til grammatisk transformasjon i chomskiansk betydning enn til transformasjon i historisk betydning, slik Todorov bruker begrepet. Eksemplet har likhetstrekk med Forsters hyppig siterte eksempel: "Først døde kongen. Så døde dronningen av sorg."

<sup>10</sup> Jfr. tysk "werden" og nynorsk "vart".

<sup>11</sup> "blev" er ikke et durativt verb her, vekten ligger på det som ble resultatet av overgangen.

<sup>12</sup> Chatman p. 117-136 i W.J.T. Mitchell: *On Narrative*, Chicago, London 1981.

kjærlighetshistorien, men kunstneraktiviteten. Den ekspositoriske setningen fører nemlig rett over i et avsnitt som framstiller hva munken utførte. Her tas spesielle språklige virkemidler i bruk: eventyrets spesielle temporale tretrinnsrakett,<sup>14</sup> tre gangers repetisjon av handlingsverbet ”skar” samt en framstilling av det utskjærte der det deskriptive elementet tiltar etterhvert som teksten skrider fram. Disse signalene gjør at oppmerksomheten samler seg om kunstverket.

Vi står overfor en tekst i etterstilt punktuell narrasjon der det ellers er samsvar mellom presentasjonsrekkefølgen av hendelsene på fortellingsaksen og den kronologiske rekkefølgen på historieaksen. Det er med andre ord full klaff når det gjelder å arrangere et stoff narrativt tilsvarende de eldste mønster for litteratur, nemlig fortellingen i sin muntlige, opphavlige form. Når den doble tidsstrukturen samsvarer som her, forsterkes eventyrets stramme temporale regime. Imidlertid - uten at det virker inn på oppsettet av historieaksen - har teksten et fint og forsiktig spill på verbalformer, særlig i futurum. Det kommer fram at gutten ønsker å bli en skapende kunstner: ”den pene madonnaen han *skulde skjære* i tre” (s. 86) ”alt han *skulde skjære* i tre...” (s. 87). Det samme ser vi ved tredokkas befalinger til gutten: ”Men mig *skal du grave* en grav” (s. 87). (Mine uthevninger.) Disse temporale antydningene berører sentrale tematiske forhold: kunstnerdrømmen og utløsning av kunstnertalentet i nye generasjoner. Eksemplene viser til den oppfyllelsen av kunstnerkallet gutten har foran seg, og til oppfyllelsen av løftet om å begrave tredokka. Dermed utløser gutten uvitende munkens sjel. De futuriske formene ansporer tanken om at den samme sirkelen kommer til å gjenta seg igjen og igjen - stadig nye kunstnere tar opp sin utfordring som skapende personer.

Chatman hevder at illusorisk historietid blir etablert i en film med det resultat at selv stillestående øyeblikk synes å være del av et temporalt hele, og at dette har å gjøre med mediet selv.<sup>15</sup> Tilsvarende vil jeg hevde at eventyret som ”medium” er spesielt når det gjelder illusorisk effekt. Eventyrets illuderte tid kombinert med det sjangerrelaterte narrative presset som ligger i en forventet hurtig presentasjon av hendelser, gjør at den temporale dimensjonen kobles til ”marsjen” av hendelser og er vanskelig å fordrive fra en slik tett sammenkobling. Eksempelvis vil det virke som de beskrivende øyeblikkene ikke stopper handlingen, men at de snarere underlegges eventyrets handling på samme måten som Chatman argumenter for skjer i film. Det sekvensielle kobler seg til et dynamisk felt i eventyret. Kompositorisk underbygger de to delene, fra det enepisodiske til det flereepisodiske, tekstuell kompleksitet,

<sup>13</sup> Chatman 1981:120.

<sup>14</sup> Tre trinn: ”Først., Så..., Og sist..” (S. 75.)

<sup>15</sup> Chatman 1981:126.

men også tematisk kompleksitet. Noe vil fortsette i forlengelsen av at noe er slutt. I det enes død ligger det andres begynnelse. Gjentakelsen av de to initieringene til kunstneryrket har en insisterende effekt. Avslutningen får fram at det er snakk om to livsløp av mange, mange mulige. En dypere tolkning av komposisjonstrekk i "Tredokka" kan føre til en tematisk forståelse av teksten i retning av kunstneriske livsprosjekter i evig kretssløp.<sup>16</sup> I tråd med ordtaket *ars longa, vita brevis* er menneskelivets lov ugyldig.

Den strenge rekkefølgen er med på å understøtte et av de avgjørende aksiomer innenfor fortelle teori, nemlig forholdet mellom narrativitet og liv. Sammenfallet av hendelser på de to aksene drar oppmerksomheten mot det kronologiske. Dermed aksentueres, både gjennom framstilling av munkens og guttens livsløp, livsnarrativet. Det er bevegelsen i et livsløp, der hendelsene ligger på en snor, som betinger deres livshistorier. Men også noe annet poengteres. Livsløpet brukes som en normativ størrelse i eventyret. Antegninger til to "erfarte" livsløp munner ut i en kompleks estetisk grunnlagstenking, innsikten i et prinsipp. Dette understrekes av det kosmiske i avslutningen. Like mye som noe er avsluttet, er det noe som lever videre. Selve kunstnertalentet, det at munken og gutten får utløst sine kreative iboende evner, sprenger seg ut over livsløpets nødvendighet. Begge har evner som ligger i kim. Begge har opplevelser som utløser disse evnene. Eventyrets sekvensialitet og koblingen av de to livshistoriene blir også en påminnelse om at det er noe som står over det kronologisk lovmessige i "livets gang". Dette andre er skjebne, hva som fra begynnelsen av er bestemt skal vederfares et menneske i livet. Det er av avgjørende betydning for livets muligheter, for realisering av utsøkte talenter. Det temporale spillet i eventyrteksten viser, ved bruk av de modalitetsskapende verbene "vil" og "skal", til intensjoner og lovmessigheter som har å gjøre med guttens bevissthet og aspirasjon om et kunstnerliv og tredokkas forvissning om at hennes "liv" er over. For at noe nytt skal oppstå, må det gamle begraves. Det er det overordnede prinsippet mer enn et enkelt kunstnerliv det gjelder, et teleologisk perspektiv mer enn et strengt narrativt perspektiv.<sup>17</sup>

I en artikkel om "window structure" i narrativer forsøker Marie-Laure Ryan å

<sup>16</sup> Kittang tolker gjentakning av motiver i *Landstrykere* i retning av objektiv eller kosmisk tid, "ein slags 'evig gjenkomst av det same', som tildrar seg hinsides den menneskelege erkjenning". Kittang 2001:90. Noe tilsvarende kunne sies om tematikken i "Tredokka".

<sup>17</sup> Fludernik mener begrepet "dynamic teleology" blant annet betegner Cullers studie *Oedipus Rex* (1980). Ifølge henne er dette et interessant alternativ til de mer begrensede perspektivene til Propp og Bremond. Fludernik bruker også betegnelsene "double teleology" og "duplicitous teleology" om Cullers tilnærming, og mener den er særlig passende for en roman "with a central puzzle", noe hans eksempel ved siden av *Oedipus Rex*, en studie av Daniel Deronda, har vist (Fludernik 1996:22).

rettferdiggjøre den dynamiske faktoren i plotarkitekturen.<sup>18</sup> Hun vektlegger karakterenes intensjoner og planer så vel som deres ønsker og håp, og effekten disse faktorene får for utviklingen av handlingen. I denne teksten ser vi at guttens ønsker om å bli en dyktig treskjærer og tredokkas befalinger skjer fyllest. Det temporale spillet som finnes i verbalet, går på guttens intensjoner og planer om hvordan han skal realisere kunstnertalentet sitt. Den futuriske framstillingen av alt det han "skulde", understøtter hans ønsker om å bli i stand til å lage noe fint. Samtidig er modaliteten såvidt sterk at det blir mer enn noen diffuse ønsker. Tilsvarende ser vi at tredokkas befaling, med bruk av "skal", har en sterkere effekt enn en rent ønskende. I utsagnet ligger forventninger om at befalingen blir effektivt gjennomført. Sekvensialitet i teksten for øvrig gjør at disse små avvikene får vekt. De påvirker at oppmerksomheten rettes mot hovedtematikken.

Genette innrømmer at narratologer som har arbeidet i forlengelsen av Propp, har vist aspektet rekkefølge ved tradisjonsnarrativer liten interesse. Derfor er det interessant at narratologer på 1990-tallet igjen tar sekvensialitet opp til drøfting, blant annet Meir Sternberg i flere arbeider<sup>19</sup> og Monika Fludernik i *Towards a 'natural' narratology* (1996).<sup>20</sup> Det virker noe underlig at Genette, når han innrømmer at dette feltet er lite utforsket blant narratologer, går tilbake på et utsagn fra 1972 om at "zero degree", full overensstemmelse mellom de to aksene, kan knyttes til tradisjonsfortellinger. I en diskusjon med Barbara Herrnstein Smith sier han: "I wrote somewhat too hastily in 1972 that folkloric narrative follows an order more respectful of the chronology of events than that of the literary tradition inaugurated by the Iliad, with its beginning in medias res and its concluding analepsis." (Genette 1993:58.) Herrnstein Smith hevder at absolutt kronologisk orden ikke bare er sjelden i folkloristisk narrativ, men at det er umulig for en forteller å holde seg til en slik orden i en ytring av mer enn minimal lengde: "In other words, by virtue of the very nature of discourse, nonlinearity is the rule rather than the exception in narrative accounts." (Herrnstein Smith 1980:227.) Med hensyn "Tredokka", der vi faktisk har overensstemmelse mellom de to aksene når det gjelder presentasjonsrekkefølge, ser jeg det slik at dette er et av de klareste trekkene som kobler eventyret til den gamle muntlighetstradisjonen. Et av de sikreste holdepunktene for at fortellingen skal kunne huskes og gjenfortelles, er den "ryggraden" som innebærer at

<sup>18</sup> Marie-Laure Ryan (1987): "On the window structure of narrative discourse", *Semiotica* 64.1-2:59-81.

<sup>19</sup> Artikkene "Telling in Time" (1990) og "Ordering the Unordered: Time, Space And Descriptive Coherence" (1981).

<sup>20</sup> Fluderniks bok har vakt betydelig oppmerksomhet på grunn av flere forhold. Hun trekker blant annet inn muntlig transkriberte dagligdagsfortellinger som tekstkorpus og hun utfordrer både fortellerbegrepet og handlingsbegrepet slik det blir brukt i etablert narratologi.



kronologisk presentasjon av hendelser skal være fortellingens rettesnor. Det er derfor vanskelig å skjønne at man kan avvise kronologi i rekkefølge som muntlighetsaspekt i et tradisjonsnarrativ. Men det er lett å skjønne Genettes argumenter for at dette er uvesentlig for hans fortelle-teori. Ifølge ham er det fortellingen i *den aktuelle versjonen* som er utgangspunktet for å belegge anakronier. Det er ikke en generell absolutt rekkefølge av hendelser som er vesentlig, men "what this version says is the order of events."<sup>21</sup> Følgelig vil man i forhold til muntlig traderte tekster, der en absolutt imitasjon er umulig, kunne si at det er hver enkelt *versjon* av fortellingen som er gjenstand for (narratologisk) analyse. Dermed kan Genette-skolen vanskelig forholde seg til en underliggende strukturalistisk mal som Propps 31 funksjoner. Drøfting av avvik fra en standard rekkefølge vil være avhengig av at tolkeren anerkjenner et mønster med hensyn til rekkefølge som "normalt". Tilsvarende Genette tar jeg også utgangspunkt i den foreliggende teksten når jeg setter opp en historieakse. Men jeg mener det er fullt mulig, og fruktbart, som en del av vurdering av "Tredokka"s spill på intertekstuelle relasjoner, å trekke inn Propps funksjoner komparativt.

### 11.5 Hastighet

Det å fortelje har både tid og rom som gjenstand og arena, noko som for så vidt også kjem til syne i daglegtalet. Vi seier: 'Fortel meg korleis det gjekk!'; men vi seier også like gjerne: 'Fortel meg korleis han ser ut.' Ofte er det nok slik at rommet er sekundært og tener til å forklare og grunngi det som skjer i forteljingas primære temporale dimensjon. Men ofte er det også slik at det fortalte rommet representerer ei oppheving av tida – ikkje berre reint teknisk ved å lage pausar i forteljinga, men også på eit djupare tematisk nivå. (Kittang 2001:90.)

Disse Kittangs kommentarer knytter seg blant annet til forholdet mellom beskrivelse og temporalitet. I "Tredokka" er det slik at beskrivelsen på metaforisk vis bærer hele eventyrets tematikk gjennom avbildningene av tredokka, den sanne kunstens framtoning, det skjønneste av det skapte. Men også eventyrets fortalte rom som er knyttet til oppheving av tida, for eksempel turen til den vakre kirken, har klare fortolkningsmessige indikasjoner i retning av kunstnerisk inspirasjon og innføringsrituale. Dermed knyttes fantastikkens tid til et sansbart rom som har tematisk signifikans. Forholdet mellom temporalitet og beskrivelse blir på en måte konkretisert i denne episoden. Samtidig vil den temporale suspensjon som ligger i at "normal" eventyrtid blir brutt, muliggjøre en tolkning av flygeturen som løftet ut over det konkrete – over i drøm, utydelighet - det som kun kan anes.

Spørsmålet hvorvidt det overordnende prinsipp i fortellinger er det temporale eller det spatiale, er et drøftingspunkt blant narratologene. Genette hevder at skildringen prinsipielt er

<sup>21</sup> Genette 1993:62, med referanse til Goodman 1981:799.

underordnet narrasjonen og at det er fortellingens evne til å danne tidsrelasjoner som er dens vesentligste kjennetegn. Dermed utkrystalliserer det seg formelt bestembare kategorier.<sup>22</sup> Chatman har vist stor interesse for beskrivelsens karakteristika og tekstlige virkning. Han hevder at beskrivelse ikke er noen "Textual Handmaiden", men at beskrivelse og fortelling smelter sammen til et hele.<sup>23</sup> Han argumenterer for en utvidet forståelse av termen beskrivelse i forhold til den tradisjonelle oppfatningen, nemlig den at beskrivelse "has as its purpose the picturing of a scene or setting (...) such a definition eliminates *inter alia* the description of an abstract state of affairs, or of a character's mental posture, or, indeed, of anything not strictly visual or visualizable." (Forfatterens utheving.)<sup>24</sup> I den aktuelle eventyrteksten har de fleste beskrivelsene form av similer, på overflaten koblet til verb som "malte" og "forgylte". Men på et dypere nivå er det kopulaverbet *være* som implisitt kobler inn beskrivelsen av dukken. Selv om det er snakk om aktive verbaler på overflateplanet, er setningene fra et tekstlig synspunkt ren beskrivelse, de er ikke knyttet til hendelseskjeden. På grunn av rytmiske forhold blir disse passasjene tematisk betydningsfulle. Jeg ser det ikke slik at beskrivelsene er underlegne i forhold til handlingsaspektet. I pauser stopper hastigheten opp og bildene trer fram med full styrke, men uten at de konkurrerer med hendelser på forløpsplanet. Dermed får beskrivelsene en egenverdi som poetiske glimt nettopp ved at de skiller seg fra den fortløpende handlingen. Dessuten dreier beskrivelsene i eventyret seg om de utskårede kvinnefigurene, noe som understreker beskrivelsens tematiske funksjon. Søkelyset rettes mot kunstobjektene, deres skjønnhet og deres forgjengelighet.

På et konkret metodisk plan har forholdet mellom ulike rytmegrupper stor betydning for anvendt tekstarbeid.<sup>25</sup> Beskrivelsene blir tydelige i fortellingen fordi historietiden stopper og passasjene får en statisk karakter. Referatet blir et "ytterpunkt" med henblikk på hastighet. I "Tredokka" er den rent fortellende presentasjonen av handling og figurer betydelig, over halvparten av teksten består av referat. Disse passasjene skaper sammenheng i teksten og fortgang i handlingsforløpet. De fører til at en såvidt kort tekst som dette, 11 sider, kan dekke en lang tidsperiode. Når det gjelder drøfting av rytmegrupper, mener Genette referat kvantitativt kommer i en underlegen stilling i forhold til beskrivende og dramatiske passasjer (Genette 1983:96-97). I eventyret om tredokka får imidlertid referatet stor betydning fordi det

<sup>22</sup> Se Genette: "Frontières du récit", *Communication* 8, 1966:156-158.

<sup>23</sup> Chatman 1990:29. Chatman bruker her begrepet "fuse", altså blande seg, smelte sammen. Chatman tar også opp beskrivelsenes funksjon i artikkelen vist til i teksten ovenfor: "What Novels can Do That Films Can't (and Vice Versa)" i Mitchell (ed.): *On narrative*, 1981.

<sup>24</sup> Chatman 1981:119.

<sup>25</sup> Lubbock pekte allerede i 1921 på at vekslingen mellom referat og scene skapte en fundamental rytme i

står for den jevne framstillingen av handling. Det har betydning både for suksesjon og transformasjon.

Eventyret er delt i to hoveddeler, den første til og med der kista blir satt ut på havet, den andre fra kista blir funnet av fiskeren. De to delene har forskjellige aktører, men det er likevel en klar sammenheng mellom delene på grunn av de sammenbindende elementene tredokka og kista. Hvor mange år handlingen strekker seg over, er uklart. Tradisjonell eventyrinngang- og utgang gir en fornemmelse av flytende tid. Vi vet ikke hvor lenge munken var i kloster eller hvor mange år det gikk fra gutten fant dokka til eventyrets slutt. Den store ellipsen mellom de to hoveddelene av teksten er ikke tidfestet. Med jevne mellomrom er det innlagt små ellipser, noe som har betydning for rytmen i teksten og for pausering. Ellipsene bidrar til at enkelte partier av teksten beveger seg hurtig framover. De er for det meste hva Genette kaller pseudo-ellipser, varianter av et referat, der et eller flere ord i teksten viser til hva som har passert i det åpne tidsrommet. De kan være knyttet til forflytninger i rom og tid: "Hvor lenge kisten drev om..." eller til et øyeblikks søvn "...og øielokkene lukket seg i blund". De kan være markert med et tidsledd: "en dag", "en morgen", "om kvelden", "hver morgen", "fra den stund". Tidskonjunksjonen "da" benyttes flere ganger for å underbygge at en tidsperiode har gått, kort eller lang, i uttrykk som "og da han åpnet dem igjen", "da den var ferdigskåret", "da presten leste den syvende messen". Ellipsene markerer en avslutning på en serie hendelser og en overgang til noe nytt. Leseren kan trekke pusten fordi noe er "over". En slik jevn spredning av ellipser bidrar til en slags "eventyrets puls" - en suggererende rytme som gir teksten et musikalt preg.

Eventyrtrekk benyttes for å tydeliggjøre et tidsaspekt. I beretningen om munken beforder tretallsloven en temporal progresjon som også er spenningsoppbyggende: "Først skar han...Så skar han...Og sist skar han..." (S. 75.) Det samme er tilfelle med de store scenene, blant annet da den onde kommer inn i kirken og vil ha dokkas sjel. Særlig tidsuttrykk kombinert med bevegelsesverb viser handling i utvikling, og dermed et tidsforløp: "I det samme ... gled ... smøg ... rant ... snappet ... stønnet ... reiste seg ... skvatt ... slengte ... kom ... slo krins om ... Da kom Guds mor ... tok dokka ... la den i armene ..." (S. 77-79.) Stor tekstplass vies kampen om tredokka og munkens sjel. Det er både styrke og klarhet i motsetningen ondt mot godt. Tilsvarende klarhet finner vi i fargene på dokka. Scenen får tyngde på grunn av sitt omfang og på grunn av det høydramatiske innholdet. Konstellasjonen høykirkelighet mot djevel forsterker scenens betydning. Basale krefter settes på spill i tidlige

morgentimer i kirkerommet. Det dreier seg om hvem som skal ha herredømme over kunsten. Skal det skjønne stå i det godes eller det ondes tjeneste?

Den andre store scenen finner vi i eventyrets andre del. Skodda kommer veltende inn mot guttens hus, og dialogen mellom gutten og tredokka gjengis. Dokka viser seg å ha makt til å jage mørkeskodda. Det vil si at hun har evner til å fjerne de elementene som skaper angst. Hun kan bestemme når søvnen skal komme til gutten og hun kan føre ham til den forunderlig vakre kirken. Hun blir den som utløser guttens skapende evner og får ham til å tro på seg selv som kunstner. Dialogen får fram viktige tematiske momenter: kunstnerens evne til besjeling av sitt verk, kunstens opphøyethet og inspirasjonskraft. Den tematiske kretsing i scenene framhever initiering til kunstnerrollen og forestillingen om den talentfulle kunstner som skal videreføre en kunstart. Inspirasjonen og evnen til å skape kunst er en gave.

Dramatiske avsnitt drar gjerne andre rytme grupper med seg. I denne teksten er det ikke bare referatet som kommer inn som rytmisk avløsning av scenen, det er i like stor grad de beskrivende pausene. Her får vi beskrivelser av den første tredokka, kista, skodda, den kunstutsmykkede kirken, redskapene gutten skal bruke for å lære treskjærerkunst, den nye madonnaen og de siste levninger av tredokka. Beskrivelsene gis noen ganger av fortellerstemmen, andre ganger av personstemmen, men et fellestrekk er det at hastigheten stopper opp. Narrasjonen settes i hvilegir. De beskrivende pausene opptar 1/8 av teksten. Slik er beskrivelsen av den tredokka gutten laget: "Og så vakker var den, at småfuglene sanket sig om den og trillet og sang av fryd, og blomstene svaïet og nikket til ære for den." (S. 87.) De beskrivende pausene ordbinder skjønnheten gjennom sitt billedspråk. De sier noe om hva som blir guttens kunstneriske inspirasjon – og aspirasjon. Passasjene gir ro. De gir muligheter til biliddannelse, meddiktning og fantasiutfoldelse.

Variasjon i hastighet er forbundet med introvert personschildring. Framstilling av guttens og morens tanker får et dvelende preg: "Madonnaen vilde han ha slik han selv så den inne i sig. Den lignet på en prikk tredokka, bare at ansiktet dens var mere uskyldig vakkert." (S. 86.) Teksten retarderes, men er ikke stillestående som under beskrivende pauser. Gutten framstår som en blanding av undrende og engstelig, men også modig og villig til å lytte til råd for å oppfylle sin bestemmelse som kunstner. Morens tanker går på omsorg for gutten og tiltro til at Gud vokter sine. De dvelende avsnittene er ikke dominerende i omfang, men likevel markante av rytmiske grunner. De veier tungt innholdsmessig fordi de muliggjør subjektivering av skikkelsene. I større grad enn de beskrivende pausene tar disse passasjene på det tematiske plan opp det dobbeltbunnede i munkens og de geistliges tilbedelse av

tredokka. De viser guttens stadig sterkere tillit og binding til tredokka og hvordan han blir mer og mer opptatt av sin kunstutøvelse. For morens vedkommende er tankereferatene knyttet til hverdagslig omsorg for sønnen. Tankepresentasjon bidrar til at gutten i særdeleshet blir mer nyansert, og dermed et mulig identifikasjonsobjekt. Til en viss grad skjer dette med moren også. Begge blir menneskeliggjort ut over hva som forventes av eventyrfigurer.

Den innbyrdes distribusjon i eventyrteksten mellom scene, oppsummering, pause, dveling og ellipse er meget jevnt gjennomført. Fortelleren roer ned heftige scener ved å legge inn beskrivelser, noe som i sin tur gir en billedskapende effekt. Hastigheten er et nøkkelbegrep når det gjelder å karakterisere den normannske eventyrprosaen. Ikke for hurtig tekst, ikke for langsom, med rikelig innlagte beskrivelser og med handling nok til at lesere og lyttere er årvåkne hele tida.

### 11.6 Frekvens

Hans Erik Aarset peker i sin bok *Grunnelementer i romananalyse* på at rekkefølge og hastighet har opptatt litteraturforskere i lang tid, men at dette ikke er tilfelle for frekvens.<sup>26</sup> Selv om man i utgangspunktet skulle tro at frekvens hadde minimal betydning i en normannsk eventyrtekst fordi man forventer en gammeldags, enkel fortelling i singulativ, viser det seg interessant nok at repetitive beretningstyper finnes - og har sin virkning - i "Tredokka".

Den tydeligste repetisjon av elementer i eventyrets to deler har å gjøre med kunsten som inspirasjonskilde. Dessuten fungerer tredokka i seg selv som realisasjon av kunst og fødselshjelper til ny kunst, et repetitivt element. Guttens innsyn i kirken som munken har utsmykket, er en form for sammenbinding mellom delene gjennom repetisjon av det samme synet. To ulike kunstnere får bruke sine treskjærerevner til Guds ære og får vie sine liv til kunsten. I tillegg til en repetisjon på hendelsesplanet understrekes gjentakelsen ved bruk av språkfigurer og ord. Man kan også se en form for repetisjon i den ondes framstøt for å få tak i munkens sjel og skoddas framstøt for (sannsynligvis) å få tak i tredokka. Ser man de narrative segmentene i forhold til hverandre, viser det seg at fundamentale årsaksforhold gjentar seg. Repetisjonen av tekstelementer bidrar til å forsterke tematisk at grunnleggende prosesser mellom kunstneren og hans verk er sirkulære, de gjentar seg på nytt og på nytt.

Aaslestad mener at Genette unngår å drøfte vanskeligheter som har å gjøre med fortellingens repetisjon (Aaslestad 1984:306). Både Aaslestad og Aarset drøfter spørsmålet

<sup>26</sup> Aarset påpeker at det først var Genette "som på en systematisk måte tok for seg dette problemet i større tekstutdrag og hele romaner." (Aarset 1983:60.)

hvor stor grad av likhet mellom tekstelementer i fortellingen som må til for at man skal kunne kalle det repetisjon. Aarset formulerer problemet slik: "Må det forkomme gjentakelse på *uttrykksplanet* for at man skal kunne snakke om repetisjon/ anafori, eller er det tilstrekkelig med en *"innholds-likhet"*, eller med en blanding av de to? - Og hvor går i så fall grensen? (Aarset 1979:107.) Med forankring i den aktuelle eventyrteksten vil jeg hevde at det kan tolereres stor grad av ulikhet i tekstsegmenter som ligner på hverandre før de går over fra repeterende til singulative segmenter, altså før de, med Aarsets uttrykk, går over til å bli frekvensielt ulike. Det må være en drøfting av det enkelte tekstsegment som avgjør om det er snakk om repetisjon eller ikke, noe Aaslestad uttrykker slik: "Når de to bildene så erfares som identiske (gjentakende), vil leseren gå tilbake til teksten og få følelsen av at han egentlig leser det samme om igjen, selv om fortellingens utsagn er uidentiske." (Aaslestad 1984:308.)

Teksten har en rekke eksempler på hva som etter mitt skjønn kommer inn under betegnelsen repetisjon. Etter besøket i kirken omtales gutten slik: "Men fra den stund snakket gutten ikke om annet enn den pene madonnaen *han skulde skjære i tre*". (S. 86, min utheving.) Vi har her i siste leddsetning i perioden en prolepse, grammatisk tid 1. kondisjonalis, som viser til en handling som skal utføres. Denne handlingen blir da også omtalt senere: "Da den var ferdigskåret..." (s. 86). Selv om det ikke er identiske utsagn som utgjør repetisjon her, er det så stor likhet i hva handlingen går ut på, verbet "skjære" benyttet to ganger samt bruk av anaforisk "den" som viser tilbake på dokka, at dette fungerer som repetisjon i fortellingen. Den samme repeterende formuleringen - og dermed en ny form for repetisjon - finner vi igjen uttrykt i en 1. kondisjonalis prolepse lenger ut i fortellingen, men da er det ingen markører i teksten som viser at prolepsen blir "oppfylt": "Selv tenkte han på alt *han skulde skjære i tre...*" (S. 87, min utheving). Men der det første sitatet viste til madonnaen, viser dette til den videre produksjonen gutten skal utføre. Vi står altså overfor to ulike begivenheter når det gjelder treskjæring, og kan dermed betegne det anaforisk fortelling.<sup>27</sup> Men det kan også betegnes repetitiv fortelling hvis man tolker det på den måten at det fortelles to ganger om guttens utøvelse av sitt håndverk, altså treskjæring generelt. Dette eksemplet viser at det kan være vanskelig å skille mellom de ulike formene for frekvens. Jeg vil tro at for leseren vil både gjentakelsen av setningen "han skulde skjære i tre" og framhevingen som ligger i at gutten skal komme til å produsere flere figurer, virke slik at det er bildet av mange produserte trefigurer som genereres.

En gjennomarbeidet repetitiv passasje, utløst av en prolepse, finnes avslutningsvis i

<sup>27</sup> Anafori innenfor narratologien og lingvistikk defineres ulikt, se kap. 9, note 21.

teksten:

'Nu har jeg løst ut evnene dine, og alt du skaper i tre til Guds ære skal lykkes for dig. Ta nu madonnaen du er så glad i, og gi den til kirken.

Men mig skal du grave en grav til på kirkegården og legge mig der og få presten til å læse syv messer for min bundne sjel' (...)

Han gjorde som tredokka bad ham. Madonnaen gav han til kirken, og tredokka grov han grav til ved kirkemuren, strødde blomster i graven og la dokka ovenpå dem. Men da presten læste den syvende messen, kom det en liten fugl op av graven. (S. 87.)

Først gir tredokka i direkte tale beskjed til gutten om hva han skal gjøre. Han utfører ordren. Så finner vi en form for indirekte gjengivelse av tredokkas befaling. Selve ordren er gitt i grammatisk tid futurum, med første verb og siste verb i infinitiv (ta nu...og gi, få til...å læse). Man kan følge de samme verbene når de dukker opp igjen i preteritum: gi-gav, skal grave-grov, skal legge-la, læse-læste. Denne formen for repetisjon går på uttrykksplanet. Det er snakk om en repetisjon av tekstsegmenter i relativ lik utforming, men med forskjellig grammatisk tid. Dessuten er det snakk om en gjentakelse av innholdslikhet ved at nettopp det bildet som ligger i tredokkas ordre, "profetien" om det som skal skje, faktisk også skjer. Vi kan her ikke innfri det egentlige kravet til repetitiv fortelling, men de repeterende virkningene er så sterke her at det gir grunnlag for å hevde at vi står overfor en repetitiv fortelling.

Spillet på repeterende elementer befester til en viss grad likhetstrekk med folkeeventyret: bønner oppfylles, profetier skjer fyllest. Det er også noe bibelsk over framstillingen, som styrker eventyrets likhetstrekk med legenden. Men viktigst er den innholdsmessige siden. Når et livsprosjekt er fullendt, skal noen andre overta. Slik er det med tredokkas misjon og fullendelse av sitt "liv", slik er det med guttens initiering og inntreden i kunstnerlivet. Repetisjonen understreker derfor tekstens spesifikke tematiske kretsing om kunstnerkallets arv. Når en epoke er over i kunsten, skal noe nytt oppstå. I dypere forstand understreker denne fortelleteknikken slekters gang. Munken og gutten. Tredokke nummer en og tredokke nummer to. Av jord og til jord.

Singulativ frekvensform dominerer, men bruk av iterativ forekommer. Det er ikke snakk om at den samme hendelsen gjentar seg identisk flere ganger, men om hendelser som ligner sterkt på hverandre.<sup>28</sup> Denne forståelsen ligger til grunn for min drøfting av fenomenet. Jeg vil se litt nærmere på hvordan iterativ utløses og hva slags betydning disse passasjene får.

Så satte han dokka på hovedalteret ved Jesubarnets føtter; og alle som søkte dit for å bøie kne for det helligste, så mere på dokka enn på Guds mor og hennes velsignede lille sønn.

Og når prestene stod ved alteret og løftet brødet og vinen i innvielsens hellige øieblikk, var

<sup>28</sup> Det er altså ikke snakk om en streng genetisk utlegning av iterasjon.

det dokka blikket *dvelte* ved, så de hverken sanset kordrengens *ringlen* med sølvbjellene eller kirkeklokkens *tre alvorsfulle klemte* som forkynte at nu var underet fullbyrdet. (S. 76, mine uthevinger.)

Overgangen fra singulativ til iterativ i sitatets første setning skjer ved kombinasjonen mellom pronomenet "alle" og verbalet "søkte dit for å bøie kne". Denne søken er noe som mange gjør, en gjentatt handling. I den neste perioden er iterativ utløst gjennom tidskonjunksjonen "når"+ "dvelte", "ringlen" og "tre alvorsfulle klemte". Tidskonjunksjonen "når" har betydningen noe som gjentar seg, og det er denne gjentakelsen av hendelser som blir utløst av "når", som kommer igjen i de ovenfor nevnte verb og substantiv. Virkningen av iterasjon i dette avsnittet er at et utvalg av like hendelser gjentar seg over en tidsperiode.

Preposisjonsuttrykk vil ofte være markører for iterativ, slik også i denne teksten:

"Men *om natten*, når alle i klosteret sov, listet munken seg inn i kirken. Og i lyset fra den *stedsebrennende* lampe foran høialteret stirret han på liknelsen av henne han hadde kjær og ikke kunde glemme." (S. 76-77, min utheving.) Her ligger gjentakelsen i uttrykket "om natten", og ordet "stedsebrennende" styrker forståelsen av at det ikke bare er én natt munken går dit. Virkningen av iterasjon er at noe forestår, og dette forsterkes av tredje gangs bruk av iterativ i avsnittet etter.

Også når det gjelder utviklingen av forholdet mellom munken og dokka, benyttes iterativ frekvensform virkningsfullt: "*Natt etter natt stod* han der fortapt i synet, og sanset ikke at hans egen sjel flyttet ut av ham og inn i tredokka. Den ble *fagrere og fagrere* og som en levende å se til..." (S. 77.) I første setning er det gjentakelsen av "natt" i kombinasjon med "stod" som utløser iterativ, i neste periode får vi en form for iterativ i gjentakelsen av "fagrere". Bruken av iterasjon medfører en forståelse av at gjentagne beskuelser ender med at munkens sjel forsvinner over i dokka. Iterativ er anvendt i tre påfølgende avsnitt, og dermed forsterket ved eventyrets tretallslov. Vi ser en klar individualiserende innsnevring ved at først er det snakk om alle folk, så prestene, og så den ene munken. Derfor blir det også forståelig at det er den ene personen tilbedelsen får størst konsekvenser for - det hele kulminerer i "sjelevandringen".

I neste del av fortellingen er det gutten som er helten. "*Somme dager falt tiden lang* for ham, især når det var ruskevær og han måtte holde seg innendørs. *Men i solskinn og tørt vær* blev tiden hellere kort" (S. 81, mine uthevinger.) Uthevingene viser en form for kamuflert iterasjon, en gjentakelse i kontrasterings form.<sup>29</sup> Fortellegrepet virker til å framheve

<sup>29</sup> Genette kaller dette en intern spesifisering, en type ubestemt spesifisering. Det er en teknikk som setter opp to subvarianter i et forhold av alternasjon.



barnets skiftende lek og skiftende fornemmelse av tid i henhold til værets luner.

Mer vanlige former for iterativ forekommer også i teksten, særlig for å vise utviklingen av relasjonen mellom tredokka og gutten:

Hver morgen straks gutten våknet, kom tredokka trippende ned loftstrappen. Hun hjalp ham med å reop [sic] sengen og sope gulvet og var hos ham hele dagen. Men når kvelden kom, blåste hun på gutten før hun sprang og gjemte sig i lønrummet, og han husket aldri på å fortelle mor sin om den snilde lekekameraten han hadde fått." (S. 84.)

"Hver morgen" er hva Genette kaller "frequency as such", en definitiv spesifikasjon.

Verbalene i periodene etterpå står da for gjentakelser: hun kom trippende, hun hjalp ham med å re opp senga og sope gulvet. Gjentakelseeffekten holdes ved like ved "når", som følges av at hun blåste, hun gjemte seg, han husket aldri. Hele dette avsnittet, som beskriver hvor like dagene var i en periode, blir stående i skarp kontrast til den fantastiske reisen de gjør til kirken. Både overgangen fra iterativ til singulativ og kontrasten mellom de dagligdagse rutinene og øyeblikket i kirken benyttes komposisjonsmessig til å framheve motsetninger i teksten og sette skjønnhetsopplevelsen i relieff mot det dagligdagse.

Iterasjon bidrar til at en del trekk fra eventyrets første del blir videreført i andre del: fortsettelsen av munkens kunstutøvelse skjer med tredokka som hjelper, men av en ny kunstner. Det skapes et nytt kunstverk og en ny kjærlighetserstatning. Dermed signaliserer repetitiv fortelling og iterasjon sammenfallende tematikk: Kunsten overlever livsløpet. Kunstutøvelsen erstatter kjærlighetstapet.

### 11.7 Fortelleren

Eventyret har en dominerende fortellerstemme, ikke minst på grunn av tekstens betydelige innslag av referat. I første delen av eventyret bæres beretningen om munken og hans liv fram av fortellerstemmen. Det samme gjelder det sammenbindende mellompartiet, om kista som driver rundt på havet. I siste delen av eventyret sørger fortellerstemmen for framdrift i handlingen og formidler utviklingen av relasjonen mellom dokka og gutten. Kunnskap som moren ikke har, om guttens lek med tredokka, om hans ferd til fremmede land og om hans initiering til treskjærer, formidles til leseren gjennom fortellerstemmen. Det samme gjelder en del av beskrivelsene, blant annet av mørkeskodda og av tredokka. Fortellerstemmen bidrar også med eventyrformularer – og regler.

Et trekk som gir fortellerstemmen stor autoritet, er de årsaksforklarende innskuddene. Disse bringer også den romantiske tråden inn i eventyrteksten. Eventyrets første setning, som

er omtalt ovenfor, forklarer gjennom en årsakssetning munkens isolasjon. Samme innholdsmessige virkning oppnås gjennom den mer sjeldne, men effektfulle, konstruksjonen "for hvis skyld": "munken tok og skar ut en tredokke i hennes liknelse *for hvis skyld han var gått i kloster.*" (S. 75, min utheving.) Forklarende innskudd benyttes også da abbeden sitter vakt over den døde munken: "Abbeden satt selv vakt, *for han elsket den unge munken,* som hadde prydet hans kirke så skjønt at det spurtes fra kloster til kloster all verden over." (S. 77, min utheving.) Årsakskonstruksjonen er begge ganger knyttet til kjærlighetstematikk. I det siste tilfellet er kommentaren om munken forsterket med en simile, noe som gjør at narrasjonens progresjon stopper opp og uttrykket derved får oppmerksomhet. Ved denne autorale fortellemåten, der en kausal forklaring til handlinger begrunnes i ulykkelig kjærlighet, bidrar fortelleren til en normativ forståelse av eventyret som er mer nyansert enn det gode mot det onde. Denne nyanseringen, som i dypeste forstand gjelder kunstens opprinnelse, har stor betydning for tematisk tolkning.

En rekke muntlighetstrekk preger fortellerstemmen. Hvordan additive strukturer samsvarer med subsekvent narrasjon, ser vi i dette eksemplet:

Han var flink til å skjære i tre, og klosterforstanderen satte ham til å skjære ut helgenbilleder til klosterkirken. *Først* skar han ut de små helgener som skulde pryde veggene. *Så* skar han ut de store helgener som skulde pryde altrene. *Og sist* skar han ut en madonna med Jesusbarnet på fanget til hovedalteret. (S. 75, mine uthevninger.)

I tillegg til setningsintroduserende "og" har vi en tretrinns rekkefølgemarkering. Denne fungerer ikke bare temporalt, men også spatiale, ved å sikte seg inn i rommet, fra veggene via altrene til hovedalteret, en bevegelse som semantisk bærer i seg en tilnærming til det mest sakrale. Additive strukturer viser i dette tilfellet hvordan en muntlig framstillingsform meget logisk og systematisk føyer sammen dimensjonene tid, rom og tematikk.

Et litt spesielt eksempel på at redundans og antitetisk oppbygging har nær sammenheng, ser vi i setningen: "Men hvordan det nu var eller ikke var." (S. 77.) Dette er et muntlig uttrykk vanlig i Vesterålsdialekten, "korsen det nu va eiller ikkje va", og ellers i landet i folkelig uttrykksmåte. Notasjonen er litt merkelig, i og med at setningen er avsluttet med punktum. Vi forventer at noe følger, slik at komma etterpå hadde vært en mer logisk tegnsetting. Setningen fungerer rytmisk, sammenbindende mellom to avsnitt og som en innledning til en handlingspreget del.

Dialektale trekk finnes i eventyret, men i beskjeden grad sammenlignet med romanprosaen. I referat har vi "en høvelig bete tre" som er dialektlik, men vanligvis vil man

si "bette" i Vesterålen. Nærheten til nordnorske dialektformer kommer best fram i replikkvekslinger, men håndteres som stilistisk element av fortelleren. Det står at den onde "rant som en kullsvart skygge" (77), i betydningen han sprang. På dialekt har "rainn" vært i bruk, til tross for at det er det svake, egentlig transitive verbet som blir brukt nå.<sup>30</sup> Uttrykket "Der lögster du godt!" (78) er noe spesielt. I dag ville man si "lyg" på dialekten. Det er rimelig å tro at det er "du lygst" som har vært brukt, rest etter gammel personbøying av verbet, "du lygst". Så har Regine Normann forsøkt å lage en skriftspråksform, på samme måten som tekstene flere ganger ellers ender opp med underlige former når det gjelder å overgangen fra dialekt til riksmål. I denne sammenhengen fungerer det rytmisk å bruke en slik langform. Hele uttrykket spiller på det folkelige burleske. At den onde bruker dialektord mot den geistlige i høi stilling, styrker situasjonskomikken.

Ellers finner vi i en rekke ord med dialektpreg, men som også er i bruk andre steder i landet. "slo krins om" betyr slo ring rundt. Krins er i vanlig bruk mange steder i landet.<sup>31</sup> "leddiken", det lille rommet øverst i ei kiste der alt av småsaker, bilder og smykker kan oppbevares, ville på vesterålsdialekt vært uttalt 'læddeken'. "ormett" betyr ormspist, det vil egentlig hete 'ormetten' på dialekt. "dørgende still" betyr helt i ro, på vesterålsdialekt ville det hett "dørganes still". I verset som dokka sier, har vi: "hut dig heim", som betyr snask deg heim eller pell deg heim<sup>32</sup>. "breinn" er i eventyrteksten skrevet uten apostrof-markering for palatalisering. Formen "bånet" for barnet er kjent fra telemarkske folkeviser. På vesterålsdialekt heter det "banet".

En rekke kontrastteknikker tas i bruk, blant annet antagonisme mellom kristendom og hedendom. Bruken av kors som beskyttelse i forhold til onde makter er vanlig i tradisjonstekster. Blant annet hører vi om at mora slår korstegn over barnet sitt.<sup>33</sup> Klare antitetiske trekk kommer også til syne i tekstens brå blanding av ulike stilarter. Disse fortellegrepene viser Normanns beherskelse av den muntlige fortellingen, kombinert med hennes folkelige fortellerstemme. Sammenstillingen av tekstbrokker tilhørende ulike stilleier har overraskende effekt også semantisk. Teksten viser en freidig sammenkobling mellom en høyverdig estetisk, litt "stiv" stilistisk uttrykksmåte og en folkelig muntlig frodig ditto. Ikke minst ser vi dette i kontrasterende leksikalske valg. Særlig i avsnittet der fanden kommer inn i kirken og vil ha tredokka, finner vi frimodige, men vellykkede, sammensetninger. Uten at det

<sup>30</sup> Jeg sier på vesterålsdialekt "reinnt" apokopert.

<sup>31</sup> Eksempelvis vanlig i Sunnfjord.

<sup>32</sup> Ordet "hut" er i bruk på Vestlandet, eksempelvis i Sunnfjord.

<sup>33</sup> Å slå kors over noe er et boteråd som har vært i bruk helt opp til våre dager. Vanlig på 1950-tallet i Nord-Norge eks. i matlaging, man tegnet kors på smørtallerkenen etter at nykjernet smør var lagt opp.

affiserer fortelleren det minste, kobles uttrykk som "hans sjel tilhører Gud" (77) og "mørkets onde ånd" sammen med fandens replikk med ekko fra folkeeventyret: "Der løgster du godt!" Eventyrets hovedmotsetning kobles til en rask språklig snumanøver. Fortelleren kaster seg uforferdet fra det ene stilleiet til det andre. En ironisk effekt oppnås ved å stille abbeden med sin høye stilling og myndighet opp mot den onde, en effekt som er velkjent fra tradisjonstekster om St. Peter og hinmannen. Men til overmål foregår tildragelsen her foran alteret i et gudshus. Effekten blir ikke mindre av at den døde reiser seg i kista og stønner etter sjela si. Å make å forløse et slikt tekstlig kompleks med humor og folkelighet, bærer et normannisk stempel. Hennes forteller finner nettopp den avvæpnende replikk som er nødvendig.

Av religiøst influert språk ser vi flere eksempler: "den [sjelen] er trett og lenges etter hvilen hos Gud", "forgylte den av gullet som var igjen etter strålekransen om Jesubarnets hode" (76), "nu var underet fullbyrdet" (76), "som hadde prydet hans kirke så skjønt at det spurtes fra kloster til kloster all verden over" (77). Det noe ærbødige i ordvalget er helt i tråd med eventyrets tematikk. Igjen får fortelleren forskjellige stilarter til å gå i hop på en måte som ikke skurrer. Det er språklig artisteri i grenseland mellom en folkelig uttrykksmåte og en ærbødig høystil. Folkeligheten blir konsekvent parert av en poetisk stiltone, noe som også fører til at markeringen mot folkeeventyr blir tydelig.

Bokstavrim og spesielle lydtrim virker flere steder i teksten: "i fykende fart jog mørkskodda utover havet" har konsonantrim på frikativer, f og j og assonans på vokalene y-a-o-ø, "og få presten til å lese syv messer for min bundne sjel" har konsonantrim og assonans. I muntlig framføring blir særlig friksjonslydene virksomme.

Teksten får et visst litterært stilpreg ut fra valg av leksikalske såvel som grammatiske morfemer.<sup>34</sup> Vi har eksempler på ubestemt form pluralis av substantivet i kombinasjon med "de": "...de små helgener som skulde pryde veggene. Så skar han ut de store helgener" (75). Eksempelene står i motsetning til de markante muntlige innslagene. I samme retning virker ekko av Bjørnson i denne konstruksjonen: "for hvis skyld han var gått i kloster" (75).<sup>35</sup> Slike intertekstuelle spill blir tydelige når det er sinnrike konstruksjoner som gir gjenklang.

I eventyret finner vi også eventyrtrekk som tretallslov, vandring gjennom flere verdener og fast begynnelses- og sluttformular. Det er snakk om bruk av faste formularer og repetitive elementer. Vi hører om at tre ulike grupper tilber tredokka. Magien kommer til syne i tredokkas evne til å trylle bort guttens hukommelse, reisen til den fremmede kirken, kista

<sup>34</sup> For skillet mellom leksikalske og grammatiske morfemer, se for eksempel Pedersen 1997:55.

som fylles med gull og sølv. Tallsymbolikken kommer fram ved at presten leser syv messer og at den onde viser seg klokka tolv. Ellers kan en tidvis spore folkeeventyrets ordkretser, som da inventaret i den utsmykkede kirken beskrives, også her en komposisjon i tre trinn: "De glitret av sølv, de skinte av gull og gnistret av kostelige stener" (84).

Similer og andre sammenligninger må regnes som fortellerens domene, selv om de også, som jeg kommer tilbake til nedenfor, gir tilgang til personenes bevissthet. Billedspråket er særlig knyttet til tredokkas utseende, med leksikalske valg som er meget poetiske: "Han malte dukken blå som madonnas kjortel (...) Ansiktet malte han blekrødt som bladene på en villrose" (s. 75-76). Denne språkfiguren framheves av bokstavrimet blekrødt - bladene. Senere er dokka beskrevet "som en levende å se til" (77) etter at hun hadde fått munkens sjel. "Den onde smøg inn og rant som en kullsvart skygge" (77) viser til det mørke mot det lyse.

I det hele er eksternt fokaliserte passasjer sentrert rundt tredokka, hennes ansikt, hennes kledning, kontrasten mellom dokka og skodda. Visualisering av tredokka er et viktig anliggende for fortelleren, enten det er det poetiske bildet av dokka som realisering av skjønnhet, eller det er motbildet, den sterke og handlekraftige dokka i vinduskarmen, som ikke nøyer seg med å bli beskuet, men som har makt til å stanse mørkeskodda.

## 11.8 Personene

### 11.8.1 Identifikasjon

I forhold til "Tredokka" er en lesning basert på identifikasjon med personene avgjørende enten leseren er voksen eller barn. Uten en slik mulig forbindelse vil ikke bare det dupliserende elementet falle bort, men også eventyrtekstens spesielle utforming i grenseland mellom eventyr og novelle. Det mest markante avvik fra folkeeventyrsjangeren, nemlig narrasjonens bruk av introvert karakterframstilling, har som fortellegrep betydning ved at det gir nærhet til skikkelsene. Denne utbygde karakterdiskursen har i sin tur betydning for leserens empati. Tredokka kommer kun fram gjennom sine replikker, ikke gjennom sine tanker. Gutten og moren kommer fram med både tale og tanker, og blir dermed subjektivert på en helt annen måte. Riktignok har dokka sitt prosjekt å utføre, men hennes status blir "agerende hjelper", et sammenbindingsledd mellom menneskeverdenen og den kunstskapte verdenen. Denne ulikheten i tilgang til figurenes tankeverden fører til at gutten vet lite om tredokka og hennes beveggrunner. Han vet ikke mer enn det som blir uttrykt i replikkene hennes. Dokka har en innsikt som er gitt på forhånd. Hun ser ut til å vite mye om gutten fordi

<sup>35</sup> Jfr. Bjørnson: "Mit Følge" (1869): "ja hun imellem hvis hvide Arme..."

hun har en fortid der gutten var innkalkulert. Gutten var utsett til å forløse munkens sjel og til å føre munkens kunst videre. Leseren vet imidlertid mye både om guttens og dokkas prosjekt. Dette skjer gjennom presentasjon av personstemme, guttens tanker, men også gjennom de "ytre" opplysningene som kommer fram i fortellerdiskursen. Likevel vil det som muliggjør identifikasjon, være narrasjonsgrepene for å framstille munkens og guttens sansninger og tanker, og det er dette jeg vil gå inn på i det følgende.

### 11.8.2 Munken

I første del av eventyret er intern fokalisering hovedsaklig knyttet til munken, i mindre grad til prestene og andre som vil beskue dokka. En gjennomført bruk av persepsjonsverb gir oss innblikk i hva slags virkninger tredokka hadde på tilskuerne.

Det sansbare introduseres gjennom anføringsverb som "stirret" (76, 77, 82), "så" (76, 78, 83, 86, 87) og "sanset" (76). Delvis er det munken som stirrer, delvis en mer generell gruppe: "alle som søkte dit [til alteret]". Hele tiden er det tredokka som er fokaliseringsobjektet. Den tiltrekker seg alles blikk, munken stod "fortapt i synet". Ingen kan unngå å bli berørt og fengslet av en besjelet etterligning av kjærligheten. Verbalet markerer forskjell mellom menigheten generelt og munken. Gjentatte ganger brukes verbet "så" om den generelle hop, mens mer nyanserte verb som "stirret" eller "sanset" brukes om munken.

Sammenligninger har betydning for indre personframstilling gjennom det de formidler om kunstnerens blikk og kunstnerens bevissthet. Kunstneren ser fargenes spill, bildenes pregnans og detaljenes betydning i et hele. Sammenligningen forstørker enkelte personlighetstrekk, som her munkens estetiske sans. Vi får en analogisk tilnærming til munkens bevissthet. Særlig effekt ved bruk av simile oppnås som her når fortelleren velger en nøytral fortelleform som unngår både verbal og subjekt. Likevel gir teksten støtte til bildene i munkens bevissthet. Sammenligningen drar oppmersomhet mot seg selv og bort fra narrasjonens temporale progresjon.

Kunstnerproblematikken, ikke minst det å skape kjærlighetens lidelse om til kunst, tas opp i stor bredde. Bærere av kunstnertalentet er både munken og gutten. Tredokka blir bindeleddet, den som overbringer kunstens nerve fra munken til gutten ved at den bevarer munkens sjel i seg til en verdig person kan ta over munkens kreative arbeid. Den som kan løse ut sjela fra tredokka, og dermed kan bli arvtakeren, er "et uskyldig barn". Den besjelede kunsten er sakral, den bevares i kirkerommet og har forskjønnende funksjon der: "Han har skåret oss til pryd for dette hellige hus", sa alle helgenene da de kom ned fra kirkeveggene og

slo ring rundt munken og tredokka (s. 78). Dette forsterkes av tredokkas ord til gutten: "Nu har jeg løst ut evnene dine, og alt du skaper i tre til Guds ære skal lykkes for dig" (s. 87). Den arvtakende kunsterens initiering foregår i kirkerommet. Kunsten blir helliggjort. Når tredokkas funksjon er fullendt, smuldrer den opp og dør.

### 11.8.3 Gutten

I andre delen av eventyret er det gutten som er den sansende instansen. Vi får dele guttens blikk da han tar dokka opp av kista og ser på den for første gang. Tilsvarende får vi være med da gutten åpner øynene i den vakre kirken og ser på kirkerommet. Gutten er fortryllet, det er snakk om en eventyrliggjøring av det hellige rommet: "Rundt veggene og på alle altrene stod det menn og kvinner skåret i tre. De glitret av sølv, de skinte av gull og gnistret av kostelige stener. Vakrest var Guds mor over høialteret og det lille Jesubarnet hun hadde på fanget." (S. 85-86.) Eventyrets tretallsregel brukes kompositorisk og får betydning som rytmisk gruppering med treleddet periodebygning.<sup>36</sup> Narrasjonen stopper opp mens et berørende maleri folder seg ut. Guttens syn av kirkerommet er presentert uten direkte anføringsverb. Tredokka ba gutten lukke øynene, "og da han åpnet dem igjen, var han i en stor, deilig kirke." (S. 84.) Gutten lagrer synsinntrykkene inne i seg. Først sanser han tredokka, så den vakkert prydede kirken. Dette inspirerer ham til å lage et nytt kunstverk, en reproduksjon som er subjektiv, ut fra det bildet av "den allervakreste" han ser inne i seg. Det blir en avbildning av munkens kjærlighetsobjekt i andre potens, gjennom en ny etterligning. Syn og sansning binder sammen kunsten og kjærligheten. Det er kunstneren med sin imaginasjon som evner å bygge bro mellom disse. Og det er kun barnet som er i stand til å skape ny avbildning av dokka der ansiktet er "mere uskyldig vakkert" enn på den gamle (s. 86). De internt fokalisererte avsnittene drar teksten tematisk mot kunstnerens initiering og kunstens overlevelsessevne. Før gutten finner dokka, bruker han sin fantasi til å underholde seg med. Etter at han finner dokka og ser de utenlandske kunstverkene, er han blitt målrettet og vet hva som er hans kall i livet. Guttens opplevelse av det estetiske er knyttet til den opprinnelige greske betydningen, *aisthesis*, sansning eller følelse. Fokaliseringsgrepene bidrar til å understreke den avbildede kunsten som inspirasjonskilde for den som er "skapt hendig".

Guttens hengivelse til kunsten skyver alt annet til side: "Men fra den stund snakket gutten ikke om annet enn den pene madonnaen han skulde skjære i tre" (s. 86). Det egentlige målet er å føre videre munkens kjærlighet uttrykt i tredokka til ei ny dokke: "Jeg skal skjære

<sup>36</sup> Jfr. Birkelands kommentarer til Olav Duuns eventyrtekster, Birkeland 1976:100.

en madonna, og hun skal ligne dig, for du er den allervakreste" (s. 86). Etter at han har fått forløst sine kunstnerrevner, er gutten ustoppelig i sin utfoldelse: "Gutten *skjønte* slettes ikke hvad dokka mente med å være trett. Selv *tenkte* han på alt han skulde skjære i tre, og at det fikk være slutt med å leke vekk dagene til unyttes." (S. 87, min utheving.) Guttens retning i livet er definitiv, ut fra overbevisning.

Psykonarrasjon er et velegent fortellegrep for å framstille guttens reaksjoner. Fra han er liten, må gutten være alene mens moren er på arbeid. "Somme dager *falt tiden lang for ham...* Men i solskinn og tørt vær *blev tiden hellere kort...* gutten *blev så vettskremt* at han sprang inn...ingen var det *til å berge ham...*og han var *blit svært glad i kisten.*" (S. 81, mine uthevninger.) Verbene "bli" og "falle" uttrykker overgang og kontrast mellom to typer tidsopplevelse. Gutten er like ofte omtalt i indirekte objektform som i subjektform. Utsagnene sier noe om hvordan gutten opplever forhold rundt seg, hvordan han reagerer på ensomheten, skodda, kista. Søkelyset rettes mot de utfordringer barnet møter, både de som mestres og som ikke mestres. Guttens situasjon er ikke statisk. Han er impulsiv og lever i nuet.

En annen variant av tankegjengivelse har vi da gutten har gjemt seg i kista: "Men så *orket* han ikke mere ligge der som en annen stakk." (s. 81.)"orket" fungerer her som inngangssord til guttens bevissthet og sammenligningen kan tolkes som guttens tanker. Det handler om å nekte å godta en tilstand fastlåst av angst. Alternativet er å bli en utforskende og handlende person. Utålmodighet gjør at gutten begynner å sparke i kista, og slik finner han dokka. Det å sprengte seg ut av mørket i kista blir et vendepunkt og mulighet til noe nytt. Tredokka kommer inn som en magisk hjelper for gutten når han skal jage skodda. Figuren inviterer til intertekstuelle koblinger. Bildet av dokka som står så stram i vinduet, kan gi assosiasjoner til H.C. Andersens tinnsoldat.<sup>37</sup> Men det er også mulig å se likhetspunkter mellom tredokka og Pinocchio, den lille tredokka med den lange nesen som finner på så mange spillopper. Han blir utskjært av et trestykke av treskjæreren Gepetto og lever et eventyrlig liv før han til slutt blir en gutt.<sup>38</sup> Til forskjell fra dokkas tilblivelse i "Tredokka" har trestykket liv allerede før Pinocchio blir til, men det er et parallelt trekk at begge opptrer som levende skapninger.

Kontrasten mellom det som er lite, sterkt og vakkert og det som er stygt, uformelig og nifst er tydeliggjort i episoden der den vesle tredokka truer skodda "med de små hendene

<sup>37</sup> Regine Normann kjente H.C. Andersens eventyr allerede fra barnsben av (Schilvold 1947:26).

<sup>38</sup> Fortellingen om Pinocchio er skrevet av den italienske forfatteren Carlo Collodi, utgitt i Italia 1883. Normann hadde ikke boka om Pinocchio i sin boksamling, men med hennes interesse for eventyr og for barnebøker er det rimelig at hun kjente til den.



sine". Bildet tydeliggjør konturen, det strenge i tredokkas linjer, men også hennes fryktløse holdning til den monstrøse skodda. Tempoet i teksten senkes under konfrontasjonen mellom dokka og skodda. Episoden får oppmerksomhet fordi den er dramatisk. Dokkas allmakt står mot uhyggen på frammarsj. Når tredokka i dette tilfellet vinner over det onde, er det fordi hun kan et magisk vers, et virksomt vergeråd. Man kan vinne over det onde når man kan mer enn sin Bibel. Men det blir stående noe uforløst i teksten hvorfor tredokka nå har makt til å slå det onde tilbake, mens hun ikke hadde det i kirken. Likevel bringer den gjentatte konfrontasjonen mellom det gode og det onde toner fra tradisjonsstoff inn i eventyrteksten.

Gutten er eventyrets alibi som barnetekst. De subjektiverende grepene setter ord på vanlige opplevelser for barn, og gir mulighet til gjenkjennelse for en barneleser. Bilder som presenteres internt fokusert av gutten bidrar til å framstille det han opplever som truende. Naturmytiske anslag bidrar til å forsterke det som er skremmende, for eksempel skodda, som også på grunn av repetisjon får status som noe angstframkallende: "Den kom veltende ute fra storhavet...så revnet skoddeveggen, og i fykende fart jog mørkskodda utover havet, dit den var kommet fra...som en grå, ullen vegg rundt huset...mot den ulne, grå veggen utenfor vinduet" (s. 81-82). Tilsvarende repetisjon har vi av ord som "ormett" og "skrøpelig", ord med negativ valorisering. Barnets lille skjulested trekkes fram, der man er trygg og kan ha sine kjæreste ting. Kista er en slik hemmelig plass. De innblikk vi får i guttens tanke- og følelsesverden, gir oss som lesere både et glimt av et vanlig, lekende barn som kan bli skremt av noe stort og mørkt og ullent, og et barn som møter noe livgivende, mirakuløst i tilværelsen, en trøst i ensomheten og en døråpner til noe betydningsfullt nytt. Emotivt språk er knyttet til gutten, gjennom bruk av ord som "gråt" og "klaget". Det vil være følelser, positive og negative, som barn lett kan kjenne seg igjen i. Mange henvisninger til det daglige fungerer trygghetsskapende, for eksempel: "sope golvet"<sup>39</sup> og "sette seg på fotskammelen" - konkrete uttrykk fra en kjent hverdag, der også senga skal res opp. Barnets nære verden kobles sammen med en mer filosofisk utfordrende voksenverden. Tilsvarende ser vi i en del av folkeeventyrene, eksempelvis "Pannekaka". Dette fører til at eventyret rykker nærmere de omgivelser lytterne kjenner. At Normann stadig har tilhørerne i tankene ved å vise til kjente forhold, kommer fram som ekstern fortellers kommentarer. Det er et tegn på at selve fortellesituasjonen er trukket inn i teksten, jfr. Genettes nivå "narration".<sup>40</sup>

I forhold til spørsmålet om duplisitet er gutten interessant som identifikasjonsfigur for

<sup>39</sup> Det betyr å koste golvet.

<sup>40</sup> Forbindelsen mellom muntlig og skriftlig i lys av kommunikasjonsaspektet er behandlet av flere forskere som vektlegger interaktive intensjoner mer enn grammatiske (Gumperz m. fl. 1984).

barn. Han er på den ene siden svært voksen, med voksne tanker om kunst. På den andre siden er han barn, med mørkeredsel, ensomhet og utålmodighet som kjennetegn. Dette muliggjør en resepsjonstilgang basert på empati og identifikasjon. Tilsvarende er munken interessant som identifikasjonsfigur for voksne. Dette underbygger en antakelse om at eventyret henvender seg til to ulike aldersgrupper.

## 11.9 Tematikk

### 11.9.1 Aktørene

Figurinventaret i denne teksten kan i liten grad knyttes til undereventyret. Her er ingen konger eller prinser eller prinsesser, heller ingen omskapte vesener. Helten er en liten gutt som har de samme sterke og svake sider som andre barn. Riktignok er det snakk om en magisk reise og om ei dokke som får liv, men selve den verden som skildres, er ganske konkret og gjenkjennelig.

Det er få aktører: munken, abbeden, tredokka, den onde, gutten, moren og guttens madonna. Bare tredokka opptrer i begge hoveddelene av teksten. Hvis man ut fra Greimas' aktantmodell skal vurdere handlingsfunksjonene i den narrative dypstrukturen, er det mulig å gi både munken, dokka og gutten subjektstatus. I andre del av eventyret er gutten subjekt, med kunstutøvelse som mål. Dette målet når han, med tredokka som hjelper og skodda som motstander. Munken blir giveren og gutten mottaker. Modellen manifesterer guttens gradvise erkjennelse av hva han er etlet til og innsikt i hvordan hans yrke skal utøves.

Morens rolle blir anonymisert i dette eventyret. Hun er omsorgsfull nok, men overlater gutten til seg selv hele dagen, mens hun er på arbeid. Moren glir da også ut av eventyret på slutten. Med en gang gutten lærer treskjæring, ligger hans konsentrasjon der og ikke på noe slags trivielt plan der lek og familie trekker oppmerksomhet.

Når det gjelder aktørenes vilje (*volonté*) og deres makt (*pouvoir*) til å utøve denne viljen, er det særlig tredokka som blir en interessant figur. Hun har kontakt med munken og med gutten. Hun viser seg maktesløs i den første delen av fortellingen (konfrontasjonen med den onde i kirken), men handlekraftig i den andre delen. Dette ser i første omgang ut som et paradoks. Men det kan ha sin forklaring i at hun ikke lenger er et objekt i eventyrets andre del, i betydningen en som blir tilbedt. I stedet har hun status som hjelper i forhold til gutten. Hun er med på å bekjempe guttens angst og har makt til å forløse hans treskjærertalent.

Forholdet mellom aktøren som følger et mål og målet selv får en egen dimensjon i denne teksten. Munken søker å bli ett med tredokka, som er et substitutt for hans kjæreste, gjennom lange nattetimers tilbedelse. Til slutt lykkes det for ham, ved at sjelen forlater ham

og tar bolig i dokka. Men det krever hans liv, og jeg tolker eventyrets slutt slik at den endelige forening mellom dokka og munken foregår når den lille fuglen når himmelrike. Den besjelede dokka er imidlertid et substitutt for henne han egentlig var glad i, så eventyrets løsning kompliserer en romantisert kjærlighetsoppfatning.

### 11.9.2 Kunstnerproblematikken

Enkelte narrative topoi blir tematisk retningsgivende. Særlig de passasjer som er forbundet med kunstnerrollen og tilbedelsen av kunstverket, befinner seg på et 'høyere' nivå enn resten. Slike passasjer fører til at fortellingen tar nye veier, for eksempel dør munken, og gutten besøker praktkirken. Vekten blir lagt på segmenter som har å gjøre med kunstbetraktning, kunstinnlevelse, kunstnerisk utøvelse, intensitet, lidenskap og kjærlighet.

Vi har tidligere stoppet opp ved den første setningen fordi den aktualiserer de to vesentligste fortellingsmomentene. Denne setningen er også en referensiell setning, som gir leseren en mulighet til å skape seg en forestilling om noe sansbart. Selv om perioden ivaretar det destillerte preget ved eventyr, gir den assosiasjoner til hva mannen har opplevd før av ulykkelig kjærlighet og hva han opplever "nå". Leserens forståelse og forestillinger er avhengig av erfaringer, og typen forestillinger som vekkes til live av eventyrets første setning, vil nok variere fra barn til voksen. Ikke minst vil beskrivelser knyttet til klosterliv, kirkerom og kjærlighet virke vanskeligere for barn enn for voksne å knytte forstående gjenkjennelse til. Det viktigste tematiske momentet er etter min oppfatning kunstnerproblematikken, og det knytter seg til spørsmålet om hvorfor munken ble munk. Kreativiteten til munken er basert på noe som vel kan kalles disharmonisk. Leser man teksten i lys av bevegelsen harmoni - brudd på harmoni - ny harmoni, viser den aldri noen tegn til reparasjon av atskillelsen mellom munken og hans kjære. Helten gjennomgår ingen prøver på veien mot en ny harmonisk situasjon der målet er å etablere jordisk kjærlighetslykke. Det er snakk om en kompensasjon gjennom kunstnerisk utfoldelse, men aldri noen harmonisk gjenforening mellom de to elskende.

Teksten har mange likhetstrekk med legendeeventyret. Et tydelig moment er oppgivelse av jordisk lykke på egne vegne. Munken vil ofre seg for arbeid til ære for Gud fordi han har resignert på den jordiske kjærlighets vegne. Han blir satt til treskjæring fordi han er flink til det. Hans evne til kjærlighet blir forløst gjennom kunsten han skaper, mest inderlig i det mest fullkomne kunstverket. Kunsten blir dermed stående som erstatning for tap av noe vakkert i det virkelige livet: jo større smerte tapet er forbundet med, jo mer

fullkommen kunst kan bli skapt. Kunsten blir like mye, eller mer, verd enn det virkelige livet.

Munkens tap av kjærligheten blir også guttens tap. Det antydes at den madonnaen som gutten skjærer ut, vil bety det samme for gutten som tredokka betydde for munken: "Madonnaen vilde han ha slik han selv så den inne i sig. Den lignet på en prikk tredokka, bare at ansiktet dens var mere uskyldig vakkert." (S. 86.) Beskrivelsen bidrar til å aktivere bildet av den gamle tredokka, men i tillegg få fram et poeng som viser seg betydningsfullt tematisk, nemlig at ansiktet dens var *mer* uskyldig vakkert, som hos en kvinne som ikke har elsket før. Tredokka har hatt sin elsker i munken, madonnaen er ny og uskyldig og skal få sin elsker i gutten. Dermed er signalene gitt om at samme tilbedelse som ble tredokka til del fra munkens side, vil bli madonnaen til del fra guttens side. Hans livsløp vil også bli fylt av og styrt av kjærlighet til et kvinnelig substitutt. Likevel er det en betydelig forskjell mellom munken og gutten. Munken har opplevd fysisk kjærlighet i sin ungdom, gutten har aldri lært å elske annet enn ei dokke. Hos gutten kommer kunstnerdrømmen *før* noen jordisk kvinne er aktuell som kjærlighetspartner, hos munken springer kunsten ut av sorg og savn. Gutten vil føre videre munkens valg: å vie sin kjærlighetsevne til Gud og til kunsten i stedet for å knytte seg til en kvinnelig jordisk partner. Dette retter søkelyset mot forholdet mellom erfart liv og skapt kunst. I teksten antydes det at det er det levde livet, med sine erfaringer og tap, som ligger til grunn for det vakrest skapte. Dyrekjøpte erfaringer gir et kunstverk intensitet. Et kunstverk kan være teknisk fullkomment og vakkert, men dødt. Først når kunstnerens sjel flytter inn i kunstverket, får det glød og intensitet. Teksten problematiserer dermed forholdet mellom kunst og liv generelt og mellom kunstneren og hans verk i mer spesiell forstand.

Men det er også et viktig tematisk moment at subjektet kunstneren og objektet dokka glir over i hverandre. Det fullkomne kunstverk kan få sjel, som et menneske, og kunstneren kan miste sin sjel til kunsten. Teksten antyder at det er umulig for en hengiven kunstner å dele seg mellom dyrking av jordisk kjærlighet og kunstutøvelse. Mimesis-problematikken er framtreddende fordi etterligningen av levende liv blir like levende som livet selv. Kunsten gis liv gjennom fullkommenheten. Kunsten blir det mennesket dyrker og tilber når det av en eller annen grunn ikke kan eller tør gå inn i menneskelige relasjoner.

H.C. Andersens eventyr "Psyke" tar opp samme tematikken. Kunstverkets sublimе tilstand spiller en viktig rolle i teksten, og kulturen som møtested for form og ikke-form tematiseres.<sup>41</sup> En marmorstatue spiller en sentral rolle i dette eventyret. Statuen har på mange måter likhetspunkter med et menneske, men en viktig forskjell er at den menneskelige kropp

<sup>41</sup> Karen Sanders tar opp noe av denne problematikken i kapitlet "Når mimesis bliver nemesis" i *Konturer*.

innebærer død, mens en død skulptur innebærer liv. Tredokka og marmorstatuen har begge en form for forlenget liv, men tredokka er ikke laget av marmor, som helt fra romantikken ble betraktet som et spesielt materiale - menneskehudlignende og uforgjengelig. Tre er vanlig kjent i kirkekunst i Nord-Europa, for eksempel i Nederland og Nord-Tyskland. Det er et materiale som er levende og varmt, men det er på en annen måte utsatt for forråtning og aldringsprosesser enn marmor eller annen stein. Men det er også et mye mer føyelig materiale, et materiale en følsom kunstner kan forme med hånd og kniv og andre bitjern. Det er også uttrykt i eventyret at ei tredokke har et ansikt som kan bli brukt og gammelt, som en vanlig kvinnes ansikt, mens en ung mann må ha et ansikt å feste til sin elskede, et ansikt som skal være målet for hans tilbedelse, som er mer "uskyldig vakkert". Tredokka har levd et liv, og har et ansikt som er blitt eldet underveis. Det er også karakteristisk at det bare er dekoren som ligger igjen, treverket er borte da sjelen flyr sin vei. Det er treverket som er det livbærende og som rommer sjelen, men også det forgjengelige. Altså har ei vakker tredokke også et ytre og et indre, og det indre er laget av organisk materiale. Kunstverket tredokka har overtatt menneskelivets begrensninger nettopp ved at den ikke lever evig. Den følger livsløpets seremonielle utgang fra denne verden, med begravelse og Guds ord. Kirkens representanter er til slutt nødvendig for at sjelen skal få komme hjem til himmelen, dit den var bestemt. Tredokkas sjel gjør den til noe mer enn en kunstfigur, men gjør den også utsatt for menneskelivets prosesser.

Den sjelelige overføringen som foregår mellom munken og tredokka består i at hun livner til når han sykner hen. Tredokka står for en initiering til kunstnerrollen for gutten. Men det er det også snakk om en annen initiering, fra gutt til voksen mann.<sup>42</sup> Kunsten dør ikke med tredokkas oppsmuldring. Det kan spores en harmonisering i teksten som går på opphevelse av dikotomien natur-kultur, eller nærmere bestemt menneskenatur-kunstverk. De glir over i hverandre. Tredokka er ikke avsondret fra individets smerte, hun har tatt på seg individets smerte gjennom vissheten om sin tilintetgjørelse. Kunstneriske evner kan føres videre av de som har talenter og som bærer i seg kjærlighet til kunstverket. Jeg ser det slik at eventyret slutter med en hyllest til tredokka. Den har gjennomført sitt ærende og sikret sin fortsettelse. Og alt den har gjort, har den gjort til Guds ære, noe som skal skje i fortsettelsen

---

*Skulpturer- og dødsbilleder fra gullalderlitteraturen* (1997).

<sup>42</sup> Motivet minner om Karen Blixens fortelling "Skibsdrengens fortælling" om matrosen som reiste til Bodø, der det er en eldre erfaren kvinne som er fødselshjelper for en ung gutts rituelle overgang fra barn til voksen mann. "Skibsdrengens fortælling" er publisert i *Vinter-eventyr* [1942]. Blixens fortelling om Simon og trollkvinnen Sunniva innebærer at Simon må drepe en mann for å komme til sitt stevnemøte med Nora, som er hans initiering til manndom. Teksten framstiller et ridderideal som positivt for menn.

også. Men fra et menneskelig perspektiv er det noe blir ofret både i første og andre del av eventyret, nemlig utlevelse av jordisk kjærlighet. Fortellerens ansatser til positiv evaluering av et romantisk kjærlighetskonsept skaper en tvetydighet på dette punktet.

### 11.9.3 Det religiøse aspektet

Det religiøse aspektet ved eventyret kommer fram gjennom symbolikk og billedspråk. I sluttscenen flyr sjelen opp mot himmelen som en due. Det er en sterk Kristus-allusjon i tredokkas rolle og virksomhet helt fra hun tar munkens synd på seg ved å huse hans syndige sjel til hun blir forløst og blir liggende igjen på marken som et intet, et støv, noen fordums glanskorn. Hun blir et soningslam, en stedfortreder for den syndige munken, et hus for hans sjel inntil den får velsignelse.

I motsetning til scenen i kirkerommet, opptrer tredokka på en meget myndig måte sammen med gutten. Hun er mektig og beslutsom, men kjenner sin begrensning. Hun gir seg selv for at den andre dokka skal leve videre. Slik blir tredokka forløser og frelser og knytter en religiøs dimensjon til temaet kunstens fullkommenhet. Tredokka er en menneskeskapt figur, men det er "Guds mor" som har sendt henne ut på sjøen og gitt henne evner og kraft til både å frelse munkens sjel og gi kunsten videre. Gutten vet ikke at han er den utvalgte, som er utsett til å forløse dokkas sjel. Han er blitt utpekt til å ta på seg en plikt. Dette er nærliggende å koble til Bibelens beretning om Guds utvalgte folk og deres vandring, til valget av Maria som Jesu mor eller til utpeking av Døperen Johannes som profet. Guttens funksjon blir en frelsesfunksjon i forhold til munken.

Hengivenheten til kunsten er en guddommelig hengivenhet, noe man skal hengi seg til med hele sin sjel. Det faktum at de vakreste utskjærte figurene blir satt til å pryde kirkerommet, understreker forbindelsen mellom gudstilbedelse og sublim kunst. Det vakre skal ikke fjernes fra kirkerommet av onde krefter. Parallellen mellom abbeden som skal holde vakt over den hellige munken og sovner, og disiplene som skal holde vakt i Getsemane hage, viser til menneskelig tilkortkommen. Man skal ikke sove når man blir bedt om å holde "hellig vakt". Kirkerommet er koblet sammen med sterke emosjonelle og kunstneriske opplevelser. For munken gjelder det hans nattlige vandringer til kirken og de skjulte tilbedelsesstunder der. For gutten gjelder det hans reise til den utsmykkede kirken. Men det er en vesentlig forskjell. Munken har en kjærlighetsopplevelse i kirken. Gutten har en estetisk opplevelse, som blir et incitament til beslutningen om å bli kunstner. At tredokka senere ber gutten sette den nyutskårne madonnaen i kirken, kan tolkes som et tegn på at den vakreste kunsten skal

plasseres slik at den blir til velsignelse for dem som søker Guds hus.

#### 11.9.4 Rommets begrensninger og uendelighet

Den romlige plassering av personer i første del av eventyret er klosteret, med klosterkirken som hovedarena. Et kloster er et avgrenset område, med sine faste funksjoner og sin faste utforming. Klosteret er avsondret fra verden utenfor, og fra kjødets kjærlighet. Rommet som klosteret representerer, signaliserer inderlig Gudstilbedelse og et liv der blikket skal være vendt mot oven.

I den andre delen av eventyret er aktørene for det meste plassert i huset til gutten. Men det vakre kirkerommet og kirkegården avslutningsvis, er også viktige arenaer. Huset og kista og lønrommet i kista er avsondrede rom som skaper trygghet. Lønrommet er også en del av jomfru Marias bestemmelse med hensyn til tredokkas skjebne. Et barn skulle finne den og dermed løse munkens sjel ut. Og slik gikk det.

Romlige forflytninger stemmer noen ganger overens med temporale brudd. Det ene eksemplet er kistas ferd før den kommer til fiskerens gård. Det andre eksemplet er fuglen som flyr opp mot himmelen. Begge stedene har å gjøre med sjelens søken etter å bli utfridd. Slik kan man tolke hele eventyret som munkesjelens jakt etter evig hvile. I det øyeblikk sjelen finner frelse og blir utløst, er også eventyret slutt. Men det er også slik at det er bare så lenge tredokka er besjelet, hun kan gi munkens kunstneriske evner videre. Hun er trett, ferdig med sin misjon, da gutten overtar som treskjærer. Tredokkas rolle overtas av madonnaen. Eventyret bærer således i seg en forståelse av at en fortelling nødvendigvis må generere en ny og tilsvarende fortelling, i det uendelige.<sup>43</sup>

De romlige elementer virker sterkest i passasjer der inntrykk av uendelighet og fantastisk reise blir skapt. Den magiske reisen spiller på folkeeventyrets uterom. Men i dette eventyret er det ingen prøver som skal mestres i fantastikkens rom, det er utelukkende et sted til inspirasjon. Den fantastiske reisen er kun koblet til guttens erkjennelse av sine spesielle talenter. Bevegelsen fra huset til kirken tilbake til huset blir for gutten et glimt inn i et ukjent rom av seg selv, med tredokka som erfaren veiviser.

Uendeligheten, himmelblået, er nevnt i sluttsekvensen, der den lille fuglen flyr opp til himmelen. På grunn av sterke religiøse konnotasjoner i eventyret for øvrig er det nærliggende å tolke himmelen her i kristen forstand som møteplass etter døden. Det store rommet i seg

<sup>43</sup> Det er mulig her å koble eventyrets innhold til tanker om fortellingen som frelse, for eksempel måten det ene eventyret overtar etter det andre i *Tusen og en natt*.

selv åpner for fortellingens religiøse aspekt. Fuglens ferd blir sjelens ferd, mot foreningen og forsoningen.



## Del V: FORFATTERSKAPET

### Kapittel 12: Sjangerskifte

#### 12.1 Avklaringer

Alle analysene så langt har vært tekstimmanente lesninger, knyttet opp mot det enkelte verk. I denne delen vil jeg ta for meg noen hovedtrekk og sammenhengende linjer som kan følges gjennom hele Normanns forfatterskap. Jeg holder meg i hovedsak til det tekstcorpus jeg har analysert, med enkelte utfyllende kommentarer. Ved å forlate tekstimmanens som prinsipp mister jeg muligheten til å se hver tekst isolert med alle dens språklige og tematiske spill. I stedet får jeg muligheten til å kaste et blikk på hele det fortellingsunivers Normanns tekster utgjør, og vurdere formelle og innholdsmessige momenter. En slik drøfting av gjennomgående trekk vil kunne fange opp særegenheter ved Normanns uttrykksmåte og dermed si noe om hennes individualitet som forfatter. Jeg velger å gå inn på tre felt, som uttrykker hvordan endringer eller konstanser er med på å farge forfatterskapet som helhet.

Det første feltet har å gjøre med et tydelig sjangerskifte i forfatterskapet. Normann publiserer i de første to tredjedeler av forfatterskapet hovedsaklig romaner, samtidsromener og historiske romaner, for så i siste tredjedel å ende opp med kortformatet. Dette skiftet i format går parallelt med en overgang fra en realistisk uttrykksform over i fantastikken. Som jeg vil komme inn på, kompliseres imidlertid dette bildet av at det fantastiske veves inn i de realistiske fiksjonuniversene helt fra begynnelsen av.

Det andre feltet jeg går inn på, er stilpreget i Normanns forfatterskap.<sup>1</sup> Jeg holder meg til en vid forståelse av stil: "samlebetegnelse for den språklige uttrykksformen i en litterær tekst, det samlede preg som uttrykksmidlene gir."<sup>2</sup> Denne vide definisjonen inkluderer Gaaslands noe snevrere og mer konkrete angivelse: begrepet stil "refererer til fortellingens minste bestanddeler – grafisk format, lyder, ord og ytringer."<sup>3</sup> Aktivering av lydige trekk, ord og ordkretser har betydning ut over sin isolerte forekomst. Det jeg vil inn på, er Normanns personstil eller individualstil, som "tar sin epitet fra en forfatter" og kjennetegnes "ved karakteristiske (emneavhengige) trekk i en forfatters språk og litterære uttrykksform".<sup>4</sup> Her

<sup>1</sup> Stil er et begrep med ulike definisjoner i litteraturvitenskapelige verker. En rekke forskere har bidratt til drøfting av stilbegrepet, blant annet Wolfgang Kayser i *Das sprachliche Kunstwerk* (1965:282ff.), Staffan Björck i *Romanens formvärld* (1963:31ff.), Hans H. Skei i *Å lese litteratur* (1992:26), Rolf Gaasland i *Fortellerens hemmeligheter* (1999:74ff.). Tormod Eides definisjon av stil i *Retorisk leksikon* er knyttet til retorikken og stilidealet "elocutio". Flere stilstudier av norske forfatterskap er utført, for eksempel Johs. A. Dahle: *Studiar i Arne Garborgs språk og stil*, 1950 og Øyslebø: *Hamsun gjennom stilen*, 1964.

<sup>2</sup> Definisjonen er hentet fra Lothe m. fl.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*.

<sup>3</sup> Gaasland: *Fortellerens hemmeligheter* (1999:74).

<sup>4</sup> *Litteraturvitenskapelig leksikon*, oppslagsord individualstil.

kommer muntlighetstrekk inn som et viktig drøftingsområde. Disse karakteristika når det gjelder stilistisk uttrykksmåte går ikke bare på det leksikalske nivået, men på gjennomgripende strukturer som påvirker språklig uttrykksmåte og innhold på et dypere plan.

Det tredje feltet jeg tar for meg, er tematisk kretsing i forfatterskapet. Er det mulig å øyne en tematisk hovedakse som setter seg gjennom fra forfatterskapets begynnelse til dets slutt? De verkrelaterte analysene har grundig forberedt et tematisk felt. Men først når man ser forfatterskapet under ett, vil den tematiske hovedaksen som er tydelig fra de realistiske verkene og som kan følges inn i eventyrene, utkrystallisere seg tydelig. Jeg vil samle den følgende drøftingen under tre overskrifter: Sjangerskifte, Individualstil og Tapstematikk.

## 12.2 Fra roman til eventyr

Den første delen av forfatterskapet kretser tematisk om en kvinnelig hovedpersons barndom og tidlige livsfase i ei kystbygd nordpå. Alle bøkene har innlagte frittstående tekster, eksempelvis eventyr og sagn med en av romanpersonene som forteller. Dette er tekster som godt kan stå på egne bein og som potensielt kunne rive seg løs fra hovedteksten. Slike frittstående tekster er kapitlet om nysola i *Krabvaag* og beretningen om familien i Fjølвика i *Stængt*. Dette underbygger en episodisk komposisjon og viser at romanprosaen helt fra begynnelsen av er preget av at et kortere format interfererer med romanens lange format. Enkelte kritikere ser det episodiske preget som svakhet i romanens komposisjon. Likevel fungerer romanene helhetlig ved at det er en hovedhandling som binder de ulike kapitlene sammen. Det er mulig å se disse tidlige tendensene til å legge inn tekstsekvenser som avviker fra hovedhandlingen, som et tegn på at kortformatet helt fra begynnelsen av ligger og presser på i de lange fortellingene. Derfor blir det strengt tatt misvisende å si at forfatterskapet beveger seg fra roman til kortformat. Fra forfatterskapets første stund ser vi kompositoriske løsninger etter eske-inni-eske-modellen.<sup>5</sup>

Den andre delen av forfatterskapet<sup>6</sup> innledes med to bøker lagt til Kristiania-miljø, *Barnets tjenere* og *Faafængt*. Begge bøkene har lærerinnen Ragna Størk som hovedperson. Romanene tar opp kvinners rett til yrkesutfoldelse og kjærlighetstematikk. Kritikerne råder

<sup>5</sup> At man ved 1900-tallets slutt ikke ville vurdert Normanns episodiske romanstruktur som et komposisjonsproblem, sier noe om skiftende litterære konvensjoner.

<sup>6</sup> Fasen omfatter 9 bøker: 7 romaner, ei barnebok og en tekstsamling stilet til Regine Normanns gamle elever, *Til guttene mine ute i den vide, vide verden* (1916). Den sistnevnte boka er en antologi som inneholder salmer, sanger, legender og fortellinger. Det er et kampskrift som har til målsetting å oppildne unge rekrutter til tjeneste og innsats for fedrelandet (Willumsen 1997:163). *Den graa kat og den sorte* (1916), den eneste barneboka Normann skrev, er en fortelling om tre monser fra Stensgaten i Kristiania, sett gjennom øynene til en av dem. Det er en brevroman, eksperimentell i formen til den tidens barnelitteratur å være, en morsom fortelling om kattelivet, skrevet av en katteelskende forfatter. Også denne boka har to eventyr innlagt, "Jan matros" og

Normann til å gå tilbake til en nordnorsk setting. Normann følger rådet, og det resulterer i at samtlige resterende romaner blir lagt til det nordlige Norge. Det er snakk om historiske romaner og samtidsromaner. Tematisk favner bøkene om problematisk utlevelse av kjærlighet, religiøs problematikk og mørke makters grep over menneskesinn, som i *Eiler Hundevart* (1913). Bortsett fra sistnevnte roman møter vi kvinnelige hovedpersoner. Denne mellomperioden i Normanns forfatterskap er langt mer variert enn første delen, ikke minst har romanene såvel optimistiske som pessimistiske avslutninger. Midtperioden i forfatterskapet er Regine Normanns vanskeligste. Hun opplever rundt 1920 å være uten skaperevne som forfatter (Willumsen 1997:211). Flere av Normanns romaner har på dette tidspunktet fått hard medfart fra anmeldere, og selv føler hun at stoffområdet Nordland er oppbrukt.

Den tredje fasen i forfatterskapet innledes med *Eventyr* i 1925 og *Nye Eventyr* i 1926. Etter strålende kritikker av eventyrene ser to sagnsamlinger dagens lys: *Nordlandsnatt* (1927) og *Det gråner mot høst* (1930). Også disse får en god mottakelse, men får aldri så stort gjennomslag som eventyrbøkene hos det lesende publikum. Sagnene er felt inn i en rammefortelling. Vi ser noe av samme vidtrekkende intensjonen som i romanprosaen, der en forgrunnshandling alltid settes i relieff mot et stort lerret av natur- og miljøskildringer - og med innlagte fortellinger som et ekstra tekstlag. Avslutningen av forfatterskapet er en samling med fortellinger kalt *Usynlig selskap* (1934). Den reflekterer godt den delen av forfatterskapet som aldri kom i bokform, nemlig de mange fortellingene som ble publisert enkeltvis i blader og tidsskrifter (Jensen og Willumsen 1995:66-67). I den siste fasen av forfatterskapet er det den rene, korte fortellingen som er Normanns form.<sup>7</sup> Forfatterskapets begynnelse bærer i seg kimen til forfatterskapets avslutning gjennom de mange innlagte selvstendige tekstene. Man kan forenklet si det slik at de korte avsluttede fortellingene, som hele tiden ligger som metadiegetiske narrativer i romanene, i forfatterskapets siste del river seg løs og lever videre som egne fortellinger med fullt utbygd struktur, men uten romanteksten som ramme.

Manøveren fra roman til kortformat er interessevekkende som formelt eksperiment. Men i Normanns tilfelle er den enda mer interessant som bevegelse for å nå tak i en opprinnelig mestring. Regine Normann startet sin fortellerkarriere med det korte formatet og den muntlige formen da hun som ung kvinne arbeidet som vikarlærer. Når hun etter tjue års skriftlig arbeid med det lange formatet vender tilbake til den korte fortellingen, kan det være fordi hun griper fatt i noe hun vet hun kan. Men det kan også være fordi hun kan se mer realistisk på sine sterke og svake sider. Det er helt sikkert ikke de samme eventyr Regine

<sup>7</sup>Jomfru Rosenving på Santavajasø" (Willumsen 1997:165).

<sup>7</sup>Sagnsamlingene består av enkeltsagn med en rammefortelling rundt.

Normann serverer som 60-åring som de hun fortalte som 25-åring. Det hun har lært underveis, er et skrivende håndverk, en følsomhet for språklige virkemidler og komposisjon hun ikke hadde før. Den opprinnelige bekreftelsen på hennes muntlige fortelleevne er nyansert og utdypet av mange tilbakemeldinger i årenes løp. Derfor er bevegelsen tilbake til kortformatet svar på et dyptloddende spørsmål vedrørende hennes eget dikteriske temperament. En slik erkjennelse av hvem hun er som forteller demonstrerer dessuten at Genettes narrasjonsnivå, eller selve fortellehandlingen, er en integrert del av den normanniske fortellekunst. Jeg har i analysene gitt eksempler på at et tekstinternt kommunikativt nivå kommer til syne i Normanns tekster blant annet ved bruk av deiktiske elementer.

### 12.3 Fra realisme til fantastikk

Parallelt med bevegelsen i forfatterskapet som går fra roman til kortformat, skjer det en bevegelse fra realisme til fantastikk.<sup>8</sup> Åsfrid Svensen utlegger i *Tekstens mønstre* fantastisk litteratur slik<sup>9</sup>:

Det fantastiske er i strid med ytre sannsynlighet; ofte er det uforenlig med naturlovene. F. eks. er magiske gjenstander, mennesker som omskapes til dyr og døde som vender tilbake, motiver vi ofte møter i fantastisk litteratur. Slike innslag er signaler om at *teksten ikke foregir å vise et speilbilde av virkeligheten*. Der den realistiske teksten skaper virkelighetsillusjon, *understreker den fantastiske teksten sin egen fiktivitet* (...) Fantastikken gir en frihet til å gå utover det eksisterende for å søke hittil ubrukte muligheter og andre verdier enn de som har fått plass innenfor etablert virkelighet. (Svensen 1985:52-53, mine uthevinger.)

Det er fantastikkens brudd med den etablerte virkeligheten, og dermed med sannsynlighetskravet, som står i fokus her. Den samme koblingen til det fornuftige finner vi i Torgeir Haugens definisjon i artikkelen "Transcendens, galskap og tomhet". Haugen tar utgangspunkt i Todorovs definisjon av det fantastiske, der "det overnaturlige" utkrystalliserer seg som hovedparameter: "*Fantastisk litteratur er litteratur som bryter med en mimetisk gjengivelse av et rasjonelt verdensbilde* (...) Fantastisk litteratur er med andre ord kjennetegnet ved et virkelighetsbrudd/ avvik, som regel ved at noe overnaturlig, eller i våre øyne umulig, finner sted i fortellinga." (Haugen 1998:31, forfatterens utheving.) *Litteraturvitenskapelig leksikon* definerer fantastisk litteratur som "samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig". Alle tre definisjonene framhever brudd på det sannsynlige som hovedkriterium. Til sammen gir de en dekkende

<sup>8</sup> Jeg tar her forbehold om realistiske trekk i rammefortellingen rundt sagnene.

<sup>9</sup> I *Orden og kaos* (1991) har Svensen en kortere definisjon av fantastisk litteratur: "Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet" (1991:16). Jeg velger å bruke definisjonen i *Tekstens mønstre* fordi den er snevrere og etter min mening tydeligere.

definisjon for min forståelse av begrepet. Av flere typer fantastiske tekster i Normanns fiksjonsunivers, er det eventyrene jeg har tatt opp i mitt corpus. Som alle eventyr inkluderer de et fantastisk rom, som bryter med et rasjonelt verdensbilde.

Faglitteraturen om realismebegrepet er omfattende. Begrepet er komplisert fordi det reiser hele problematikken omkring mimesis og fiksjonens representativitet. Jeg vil ikke gå inn på noen inngående drøfting av selve begrepet her, men kort se på hovedmomentene i en del definisjoner. Dette er nødvendig for å kunne drøfte hva det er som skjer når Normann forlater sitt realistiske skriveprosjekt til fordel for fantastisk diktning. Det er vanlig å påpeke den realistiske tekstens virkelighetsilluderende effekt, som her hos Svensen:

Felles for all realistisk diktning - dokumentarisk eller ikke - er imidlertid at den søker å tegne et *gjenkjennelig og troverdig* virkelighetsbilde. Leserne skal få tillit til at personer, miljø og hendelser er *sannsynlige*, at de ligger innenfor grensene for vanlig erfaring, og dermed at fiksjonen i alt vesentlig samsvarer med *kjent utenomlitterær virkelighet*. (Svensen 1985:51-52, mine uthevinger.)

De kriteria som framheves, er gjenkjennelighet, troverdighet og sannsynlighet, samt at fiksjonens framstilling skal stemme overens med et *vanlig* erfaringsområde. Hva som ligger i dette siste momentet er av betydning når det gjelder Normanns diktning, der faktisk grensene for hva som er vanlige erfaringer, er mer omfattende enn i mange andre dikteres fiksjonsuniverser. Jeg tolker definisjonens formulering slik at folketro kan inkluderes i vanlig erfaring, og at dermed både kravet om troverdighet og gjenkjennelighet holder stikk for Normanns realistiske romaner. *Litteraturvitenskapelig leksikon* har en knappere definisjon av realisme, også den har som kriterium gjenkjennelighet i forhold til en reell verden: "En form for litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket." Felles for definisjonene er at fiksjonen skal gi en framstilling av en utenomtekstlig virkelighet: "Sentralt i realismen står representasjonen av verden gjennom litterært språk." (Lothe 1997:209.) At man bruker begrepet "representasjon", understreker forskjellen mellom fortellingen og det fortellingen beretter om. Lubomir Dolezel, som særlig har arbeidet med feltet mimetisk semantikk, peker i sin artikkel "Mimesis and Possible Worlds" på at problemet med mimetisk litteraturkritikk er at litteraturen blir holdt opp mot et sammenhengende verdensbilde som ikke finnes tekstlig belagt (Dolezel 1988). I Dolezels arbeid drøftes både fiksjonens partikularitet og universalisering.<sup>10</sup> Hans teori baserer seg på at fiksjonens innholdsplan fortolkes og analyseres ut fra et referansegrunnlag.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Et av Dolezels kriteria, "mimetic function", hviler på en antakelse om at partikulære fiksjonselementer representerer "entities of the actual world". (Dolezel 1988:476.)

<sup>11</sup> Dette står i motsetning til Genettes tese. Genette-skolen er tydelig på punktet at det er teksten og teksten *alene*

En rekke litteraturforskere påpeker at det er et problem å unngå alle former for mimetisk lesning. Asbjørn Aarseth begrunner det blant annet med lang tradisjon når han i *Episke strukturer* sier at det er "vanskelig å gi slipp på en mimetisk oppfatning av epikkens vesen."<sup>12</sup> Han vektlegger erfaring som grunnlag for gjenkjennelse:

For at en tilhører eller leser skal kunne oppfatte fortellingen, må den på en eller annen måte ha tilknytningspunkter til hans egen erfaring; han vil da kjenne igjen elementer i det fortalte, og ved hjelp av dem og det kombinasjonssystemet de inngår i, bygger han i sine forestillinger en fiktiv verden i analogi med den virkeligheten han kjenner." (Aarseth [1976], 1991:180.)

Leif Johan Larsen sier noe lignende i sin avhandling *Mønsteret og meningen*: "Kanskje er det umulig å forstå en fortelling uten at vi – til en viss grad og i en viss forstand – betrakter den som mimetisk." (Larsen 2001:117.) Jeg deler disse betenkningene. Lesing er en meningssøkende aktivitet, der en tilknytning til det kjente og en logisk sammenkobling av elementer er grunnpilarer. En leser kan neppe unndra seg fortolkningsstrategier der et iboende erfaringsgrunnlag blir aktivert. Utfordringen blir å forene en strukturalistisk og en mimetisk lese-måte. Larsen finner – med visse forbehold – Aarseths posisjon akseptabel. Aarseth tar utgangspunkt i det aristoteliske mimesis-begrepet, der mimesis dekker all diktning: "Ikke bare personens måte å tale på, men også dikterens skildring av begivenhetene med egne ord må stå i et etterlignende forhold til virkeligheten" (Aarseth 1976, 1991:11). Han påpeker at strukturalistene har søkt støtte i Aristoteles' mythos-begrep. Grunnen er at mythos ikke bare kan tolkes som "det som etterlignes, men også om selve etterligningen, tekstens begivenhetsrekke, det som ellers kalles fabelen." (Ibid. s.182.) Fiksjonen som organisert betydningssystem legges til grunn for mimetisk forståelse, men et ekstrariksjonelt referansegrunnlag fastholdes.<sup>13</sup>

...veien til en forståelse av denne mimetiske totaliteten er identisk med en optimal inntrengning i den litterære strukturen, en analyse av dikterspråket på dets egne premisser, dvs. under betoning av de egenskapene ved teksten som gjør at den dikteriske og faktiske verden tross alt er forskjellige." (Aarseth 1976:194, mine uthevinger.)

Tekstimmanens blir en forutsetning for posisjoneringen. Men slutningen at verkets totale meningsuttrykk i fortolkningsøyemed kan holdes opp mot et erfaringsbasert virkelighetsbilde, er en innrømmelse til det som ligger ut over teksten som verbal konstruksjon, og representerer

---

som har "status som studieobjekt" (Aaslestad 1999: 20, fotnote 12). Dermed klarer denne retningen å holde døren åpen for fiktive universer som *ikke* er realistiske i forhold til en kjent virkelighet.

<sup>12</sup> Aarseth peker på begreper som har sitt grunnlag i en mimetisk oppfatning, som forestilling, bevisst illusjon, tenkt virkelighet (1991:180).

<sup>13</sup> Aarseths resonnement vil langt på vei samsvare med Dolezels semantikk, som også impliserer en relasjon mellom fiksjonen og et ikke-fiktivt referansegrunnlag.

dermed et ståsted som ikke korresponderer med Genettes.<sup>14</sup> Jeg ser det slik at en utlegging av narratologien som åpner opp for tematisk fortolkning, vil kunne lene seg på en slik kombinatorisk posisjon som Aarseth formulerer.

Realisme og narrativitet tas opp fra en annen vinkel av Jørgen Holmgaard i artikkelen "Realisme og narrativitet", der han definerer narrativitet som "organiseringen av det tekstlige forløp" (1996:134).<sup>15</sup> Med utgangspunkt i Aristoteles' *Om dikterkunsten* drøfter Holmgaard *narrativ kausalitet*. Det er snakk om en retrograd fortolkningsoperasjon basert på at meningen med et narrativt forløp først blir tydelig ved slutten. Modellen har vært kjent og omdiskutert i kontinentale litteraturvitenskapelige miljøer på slutten av 1960-tallet. Genette tar avstand fra en slik fortolkningsmåte. Han kaller den "des causes par les effets"<sup>16</sup> fordi handlingskjeden ser ut som en nødvendighetsstyrt konsekvensrekke. Holmgaard argumenterer for at den indre årsakssammenhengen i narrativer står for noe mer enn kausalitet, fordi "fordi" og mange andre årsaksforbindelser er tvetydige. De signaliserer kausalitet, men dekker samtidig over et åpent mulighetsfelt og skjuler forskjellen mellom tilstrekkelige og nødvendige betingelser for at noe følger av noe annet. Holmgaard viser hvordan Aristoteles' påpeking av kausalrelatert sammenkjedning av elementer i mythos ikke er logisk konsistent. Kausalrelasjonen avhenger av flere faktorer enn det Aristoteles nevner: på den ene side spillet med et høyere, bakenforliggende mønster, på den andre siden et temporalt perspektiv som ser begivenhetene retrospektivt og derved får dem til å framtre annerledes meningsfullt og nødvendig sammenkjedet enn de ville framtre i andre tidsperspektiver. Forestillingen om et mønster bak begivenhetskjeden gjør at det i en tekst alltid vil være huller som skal fylles ut, noe som ifølge Holmgaard er vilkårene for at en narrativ frambringelse av mening kan finne sted: "Det er min oppfattelse, at hele det sæt af konstruktionsgreb, som jeg har kaldt narrativ kausalitet, er realismenes nødvendige forudsætning, ja mere end det; måske faktisk det vigtigste led i en læsers oppfattelse af en tekst som i en eller anden forstand realistisk." (Holmgaard 1996:145.) Ut fra realismedefinisjonen "genkendelige mennesketyper placeret i et fiktionsrum, der ligner

<sup>14</sup> Bal og Genette hevder at narratologi skal kunne beskjeftige seg med alle slags narrativer, men Genette innrømmer i *Fiction and Diction* (1993:55-57) at han og andre narratologer omtrent bare har konsentrert seg om å undersøke fiksjon, og dermed unngått å gå inn på hva som skiller "factual" og "fictional narrative" med hensyn til "the story that they report". Cohn går grundig inn på hva slags kriterier som skiller "fictional narrative" fra historisk narrativ i artikkelen "Signposts of Fictionality" (2000:109ff.) I denne sammenhengen er det aktuelt å nevne Petter Aaslestad's analyse av sykejournaler: *Pasienten som tekst. Fortellerrollen i psykiatriske journaler Gaustad 1890-1990* (1997).

<sup>15</sup> Definisjonen har klare likhetspunkter med Gerald Prince' utlegning av et narrativ, med den forskjell at Prince inkluderer ikke-fiktive narrativer i sin definisjon: "Narrative, indeed universal and infinitely varied, may be defined as the representation of real or fictive events and situations *in a time sequence*." (Prince 1982:1, min utheving.)

<sup>16</sup> Genette: "Vraisemblance et motivation" i *Communications* nr. 11, 1968 s. 18.

virkelighetens" gjør Holmgaard seg til talsmann for følgende tekstforståelse: "Fornæmmelsen af realisme udspringer ikke af synkronien, af deskriptionselementerne alene. Den udspringer af den kausale handlingssammenkeding." Vår vurdering av teksten avhenger ikke av forholdet mellom tekst og virkelighet "med sidstnevnte som den stabile reference. Det afhænger af forholdet mellem tekstens konstruktion, og hvad der er almindeligt antaget sandsynligt og virkeligt." (Holmgaard 1996:146.)

Disse synspunktene skiller seg betraktelig fra Genettes posisjon, som plasserer tekstens oppbygning av sannsynlighet, i betydningen "versimilitude" - det som tilsynelatende er sant - som en rent retorisk figur. Genette ser med skepsis på narrativ kausalitet fordi modellen fører til at den konstruerte teksten blir "naturalisert", blir gjort "realistisk".<sup>17</sup> Både Genette og Todorov fokuserer i mye større grad på det kvalitative gjennom egenskaper hos personene enn på begivenhetenes kausalitet, det vil si at de ut fra aristotelisk betraktningmåte knytter seg nærmere ethos enn mythos.<sup>18</sup>

Aarseth og Holmgaard ønsker å formulere en litteraturteoretisk posisjon som inkluderer utforskning av hva slags strategier leseren tar i bruk for å legge mening i en tekst. Holmgaard presiserer: "I mimesisprocessens sterke utvelgelse ligger fundamentalt tekstens produktion av mening, betydning."<sup>19</sup> Begge tolker de mimesis i henhold til Aristoteles' begrep "mennesker i handling". Men på et punkt skiller de lag. For Holmgaard kommer kausaliteten i en særstilling interpretasjonsmessig. Den narrative sammenkjedingen får en betydning ut over det selve fortellingen som beskrivelse betegner, en tilleggsdimensjon av strukturell karakter inntreffer. For Aarseth er det diktverket som totalitet som er avgjørende for graden av mimetisk lesning. Begge vektlegger gjenkjennelse og mening som sentrale akser i fortolkningsprosessen.

Normanns romanprosa er meget detaljrik og har mange fiksjonselementer som bidrar til å tegne nyanserte omgivelser. Det er ikke uten grunn hun er blitt rost som miljøskildrer. Det er ingen tvil om at Normann bygger opp virkelighetstro og sannsynlige universer. Men også i hennes skrivemåte er det momenter som taler *mot* et "fullstendighetskrav". Normanns narrative strategier er preget av utstrakt kontrastering og antitetiske konstruksjoner, der

<sup>17</sup> Genette bruker uttrykket "l'arbitraire du recit" om den retrograde kausaletableringen.

<sup>18</sup> Holmgaard imøtegår Genettes og Todorovs kritikk ved å hevde at deres tolkning av det sannsynlige har mer til felles med den romerske retorikkens instrumentelle sannhetsforestilling enn med den narrative kausalitet som kan analyseres fram hos Aristoteles. Holmgaard viser til at ettertiden, da særlig representert ved Augustin, forholdt seg til Ciceros begrep om det sannsynlige, som svarer til det som alminnelige mennesker oppfatter som noe som skjer i virkeligheten. Dette er noe annet enn Aristoteles "to eikos"-begrep om det sannsynlige eller rimelige.

<sup>19</sup> Holmgaard viser her til Roman Jakobson [1956]: "To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse" i Klasse & Kultur nr. 78, 1995, også trykt i Jakobson og Halle: *Fundamentals of language* (1971), og Frank Kermode: *The Sense of an Ending* (1967:56f).



ytterpunkter tas med, men mye står verbalisert på en annen måte. Hun bruker ofte enkeltsituasjoner til å eksemplifisere et bredt miljø. Ikke bare det utfyllende, men også det partikulære prinsipp er anvendt i hennes realistiske skriveprosjekt. Bruken av iterasjon virker i samme retning. Det blir leseren som må fylle hullene. Men totalt sett er det slik at romanprosaen rommer mange nøyaktige og sakkyndige elementer som bidrar til et avbildende realismepreg.

Egenskaper ved personene må regnes som et viktig realismetrekk, all den tid gjenkjennelsen av karaktertrekk bevirker troverdighet. Realismepreget skapes delvis gjennom perspektiveringsteknikker, delvis gjennom personstemme. Fokalisering bidrar til å tydeliggjøre landskap, personer, miljøer. Ifølge Aaslestad ivaretar intern fokalisering "den fiktive troverdigheten i situasjonen" (Aaslestad 1999:86). Distinkte skiller mellom personene etableres også gjennom talepresentasjon. I Normanns tekster bidrar også fortellerstemmen i høy grad til fiktiv troverdighet, eksempelvis gjennom skildring av natur og bruk av stedsnavn. At fortelleren kan sine steder og navnene på dem, slår seg gjennom i teksten som en fasthet, en sikkerhet som borger for autenticitet. Dette fornemmer leseren enten han er kjent i det geografiske området eller ikke.

Introduksjonen av personer er ofte knyttet til personlige narrativer. Slike livshistorier er forsøk på å gi oversikt, etterligne lineariteten i en virkelig livshistorie, forsyne leseren med opplysninger om hva som har skjedd før. De innlagte livsnarrativer i Normanns romaner fyller de to funksjonene et narrativ ifølge Labov og Waletzky har: en referensiell og en evaluerende funksjon (Labov og Waletzky 1967:13). De retrospektive brokkene av personers livshistorier bringer inn i fiksjonen en kort-kort versjon av livsløpet, slik at leseren blir oppdatert om personen og om situasjonen. Men glimtet av livshistorien gir i tillegg gjennom ordvalg og narrators holdning til kjenne en evaluering av personen som virker karakteriserende. Labov og Waletzky argumenterer for en "Overall Structure of Narratives", og de bruker som grunnlag for sin studie små semantiske enheter, ikke store enheter, som Propp. Det gjennomgående mønsteret omfatter orientering, kompliserende handling, evaluering, resolusjon og eventuelt coda, som er "a functional device for returning the verbal perspective to the present moment" (Labov og Waletzky 1967:39). De påpeker en underliggende semantisk likhet i narrativer: "there are often many narratives with rather different surface structures, but with equivalent semantic interpretations" (Labov og Waletzky 1967:30). Normanns livshistoriskisser er sympatisekkende og triste. På den måten kan de bidra til å forklare en persons vanskelige sinn. Som den drevne forteller Normann er, utnytter hun livshistoriebrokkene i emosjonell hensikt. Hun vil berøre tilhørerne. De tilbakeskuende

livsrissene bidrar til å skape sympati for personer som ikke er spesielt positivt tegnet, som fasteren på Gansaas og Karen i *Krabvaag*. Eller de gir psykologiserende fortolkninger, som Olais tragiske barndom i *Stengt* eller Øra-Jons påkjenninger i *Krabvaag*. På den måten bygger de opp under en pseudo-mimetisk forståelse, der fiktive personer er å sammenligne med virkelige personer, også hva sjelsliv og reaksjonsmønster angår.

Alle disse realismetrekkene til tross: romanene reiser et spørsmål angående mimesis-problematikken, av den enkle grunn at hovedspørsmålet i drøftingen av Normanns realistiske romaner også er realismens kjerneproblem: Svarer representasjonen til det den representerer? Gir romanenes tekstlige framstilling et dekkende bilde av den virkelighet Normann ønsket å framstille, og som også er blitt hennes varemerke? Eller er det slik at lesernes bilder av de framstilte miljøene, de være seg rike eller fattige, automatisk blir satt inn som et korrelat til fiksjonens framstilling? Kan jeg, som kjenner landskapet i Bø i Vesterålen og gården Mårsund, la være å bruke denne rammen som sammenligning når jeg leser romanen *Dengang* -, som er lagt til denne bygda og denne gården? Hva tilfører så dette? Muligens vil svaret være et sterkere kritisk blikk på teksten, muligens gjenkjennelsens tillit. Alt avhenger av om jeg føler min erfaring ivaretatt. Jeg tror det er vanskelig å fri seg fra en slik naiv lesning. I alle fall vil en leser med innfødt kunnskap om kystkulturen utfordres kraftig på dette punktet. Kan en kyndig leser unngå å henge opp et enda mer detaljert bakgrunnstepp bak romanens? Og hva med de leserne som ikke har denne kunnskapen, hvordan leser de romanen? Slike spørsmålsrekker tydeliggjør styrken ved Genettes metodologi, og faren ved reduksjonistiske lesninger dersom man lar lokalkunnskapen råde. Likevel er der en hake ved resonnementet.

Det er ikke tvil om at Normanns tekstlige konstruksjon i *Dengang* - er tilstrekkelig til et bilde av ei kystbygd på 1800-tallet. Tilsvarende gjelder for samtidsromanene. Slik sett er sannsynlighet, et nøkkelord i avgrensningen mellom realisme og fantastikk, et godt ord for å karakterisere skriveprosjektets styrke. En overbevisningskraft, en indre troverdighet, kommer til syne i tekstene, noe kritikerne noterer. Men hvordan oppstår et slikt uttrykk i et diktverk og et slikt inntrykk av et diktverk? Jeg ser det slik at denne troverdigheten ikke er betinget av ytre sannsynlighet alene. Detaljrikdom og treffende miljøskildringer kan forklare noe, men ikke overbevisende gjøre rede for den logiske konsistens som bærer fortellingene. Her kommer Holmgaards drøfting inn med momenter som støtter opp under mitt resonnement. For den troverdigheten som slår gjennom, kan like gjerne bero på en indre kausalitetskjede som på ytre sannsynlighet. Det som skjer i språket ut fra temporalt perspektiv, måten den kausale sammenkjedning av hendelser er utført på, kan borge for troverdighet like mye som

korrekte "virkelighetslike" framstillinger av et miljø. Det er jo også her dikternes valg av motiver og presentasjonsmodus kommer til sin rett.

Jeg tror ikke nødvendigvis på en retrograd lese måte der narrativ kausalitet rulles opp først etter at fiksjonens slutt poeng er kommet fram. Men jeg tror at det å rette blikket mot dypere språklige anliggender som gjenkjennelsesskapende, og se på handlingssammenkjedningene som konstituerende for fiksjonen, er en fruktbar måte å nærme seg problematikken på. Dette er Aarseth inne på når han snakker om nødvendigheten av å trenge inn i språket i et diktverk som første ledd i en analyse. Både Aarseth og Holmgaard vil på en kompletterende måte understøtte dette synspunktet, all den tid Aarseths konklusjon poengterer det språklige fundamentet og nødvendigheten av å la dette være styrende for fortolkning og mimesisutlegning. Den overbevisende forteller har fanget opp noe som matcher leserens erfaring på et dypere plan enn det leksikalske, og dermed tvinges det fram en virkelighetstilknypning basert på overbevisning. Denne overbevisningskraften kan like gjerne ha med språkbygningens troverdighet og fundament å gjøre som med leserens lokale geografiske kunnskap. Når fiksjonen i seg selv, som hos Normann, utstråler kraft og integritet, virker det automatisk på leseren. Og i Normanns tilfelle er det slett ikke slik at det bare er lesere med kjennskap til "heimbygda" som varmt kan ta romanene til seg, det gjelder også en leserkrets som ikke er innvidd i det regionale. Viktor Sjklovskij forsøkte å formulere en teori for all fortellende prosa som går på overensstemmelser i handlingsoppbygging uavhengig av traderingsmomentet.<sup>20</sup> Han mener det er visse lovmessigheter som regulerer sammenføyningen av begivenheter, et postulat Propp videreutviklet i sin kjente analyse av undereventyr.<sup>21</sup> Aarseth framhever viktige forskjeller mellom Sjklovskijs og Propps teorier, både når det gjelder homogent kontra heterogent undersøkelsesmateriale og nyanseringen i analysen av den enkelte begivenhet, der Propp splitter opp den enkelte begivenhet for å kunne vise den faste rekkefølgen av distinkte funksjoner.<sup>22</sup> Sjklovskijs modell ville muligens, på grunn av sitt videre anslag, være egnet til å si noe om virkningen av begivenhetssammenføyningen i Normanns realistiske romaner.

Hva skjer så i overgangen til eventyrene? Der lar Normann representasjonens svøpe hvile og stiller seg som forteller helt fritt når det gjelder forpliktelse på en ytre virkelighet. Dermed er "som-om"-effekten borte og hun kan boltre seg fritt tematisk innenfor sjangerens rammer. Ved å slippe realismens sannsynlighetskrav kan hun skrive mer konsentrert om det

<sup>20</sup> "Kunsten som grep", s. 11-25 i Kittang m.fl.(red.): *Moderne litteraturteori* [1991], 1993.

<sup>21</sup> *Morphology of the Folktale* [1928], 1968.

<sup>22</sup> Aarseth nevner blant annet at Propp splitter opp det omfattende begrepet retardasjon i en rekke funksjoner og

hun tematisk har på hjertet og som tidligere har ligget som en tråd i forfatterskapet i konkurranse med folkeliv og miljøbilder. Ikke minst viser eventyrenes klare tematiske fokusering at en påbegynt temakrets kommer bedre fram enn før. Levnetsopplysninger er fraværende, slike er eventyret uvedkommende. Behovet for den informasjon livsnarrativet kan gi - klarhet, oversikt og struktur - blir borte det øyeblikk fortelleren får boltre seg i det fantastiske rom, der trivialiteter som livslinje og oversiktighet er uten betydning.

Hos Normann er eventyrene mer stiliserte og poetiske i stiltonen enn romanprosaen. Dette har sammenheng med at eventyr per definisjon er noe "oppdiktet", noe som handler om andre vesener enn miljøet som forteller dem. Folkeeventyr er blitt polert gjennom århundreders prøving. For Normanns tekster gjelder det noen tiårs muntlig utprøving. Likevel har de et nedskåret preg. Labov og Waletzky påpeker at myter, eventyr og legender "contain many cycles and re-cycles of basic narrative structures".<sup>23</sup> Dette har ført narrativet langt bort fra den opprinnelige funksjonen. Selv om dette i større grad gjelder traderte eventyr enn Normanns eventyrtekster, vil hennes eventyr gjennom bruk av sjangertrekk være påvirket av det samme. Og nettopp dette gjør at det på den ene siden er mulig for henne formmessig å legge seg på folkeeventyrets linje, innholdsmessig å skive inn en annen problematikk enn den tradisjonelle, som er kjennetegnet av moralsk dualisme og ønske om å stige i sosial status. Eventyrene gir Normann mulighet til å uttrykke seg komprimert og etter en viss mal, samtidig muligheten til å uttrykke seg friere. Som Svensen sier, i fantastikken ligger "ubrukte muligheter". Jeg oppfatter bevegelsen fra realisme til fantastikk i Normanns forfatterskap som frigjørende, i den forstand at det som finnes av fantastiske innslag i hennes tidlige romaner, får folde seg ut innenfor sin egen ramme.<sup>24</sup>

Beskrivende passasjer og billedspråk skiller også mellom realisme og fantastisk litteratur hos Normann. Der natur- og miljøbeskrivelser er viktig for realismepreget, er eventyrets beskrivelser og billedbruk av betydning for fantastikken. Eventyrets beskrivelser er knyttet til figurer og inventar i eventyrets unike verden. I tillegg er det også snakk om poetiske bilder som er mer normannske enn eventyrlige, særpreget av kysttilknytningen med hav og toner av blått overalt.

Det narrative kausalitetskravet gjelder fortsatt i eventyrprosaen, forstått som en dypt logisk sammenheng mellom handlingselementene, men fortelleren har ikke lenger noen

---

påviser en regelmessighet i den innbyrdes rekkefølgen av funksjonene (1991:183).

<sup>23</sup> Labov og Waletzky: "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal experience", s. 12-44 i June Helm (red.): *Essays on the Verbal and Visual Arts* (1967).

<sup>24</sup> Jeg oppfatter Normanns sagnsamlinger som langt mer bundne fortelleprosjekter enn eventyrene, både fordi sjangerkonvensjonelle trekk er sterke og fordi rammefortellingen legger klare realistiske føringer for prosjektet.

virkelighet som skal vises fram og heller ingen gåte som skal løses til slutt. Dette har eventyrformen allerede tatt seg av. Dermed må den realistisk-mimetiske lesemåten vike og det "dypere" mønsteret, som Holmgaard nevner ligger bak fortellingens kausalitetskjede, blir mer knyttet til et forhåndsstyrt eventyrmønster, tilsvarende mytens skjebne, enn til et mimetisk prinsipp. Slik kan Normanns sjangerskifte i forfatterskapet knyttes opp mot en teoretisk betraktning om fortellerens intensjon og *ulike* former for utøvelse av denne i et realistisk romanprosjekt kontra en fantastisk fortelling. I romanens tilfelle peker fortellingen mot noe som er kjent for leseren, i eventyrets tilfelle ikke. Fortelleren får en annen funksjon i eventyrene enn i romanene. Fra å overbevise leseren om at han "kan" den autentiske verden, som er et sannsynlig univers, blir jobben å overbevise leseren om at han "kan" eventyruniverset med dets lover. Overbevisningskraften går fra å gjelde den realistiske sannsynlighet til å gjelde eventyrets sannsynlighet. Kan hende lar leseren seg lettere lokke med i eventyret, slik at fortelleren der har en lettere overtalelsesjobb enn i romanen.

## Kapittel 13: Individualstil

### 13.1 Muntlighetstrekk

Regine Normann var en legendarisk muntlig forteller, skal man tro uttalelser fra folk som fikk oppleve å høre henne. Alle har de det samme minnet: en som kunne fortelle slik at alt annet ble glemt. Og det som er blitt sittende fast i minnet, er ikke hva som ble fortalt, men magien og stemningen i øyeblikksopplevelsen - opplevelsen av å ha møtt en fengslende forteller.

Regine Normann har hatt en medfødt muntlig fortellerevne som hun øvet, foredlet og polerte ved hyppig bruk. Denne muntligheten har gitt gjenklang i hennes skriftlige tekster, og er et av de karakteristiske trekkene ved Normanns prosa vi kan følge gjennom hele forfatterskapet.

Kayser drøfter i et 60 siders langt kapittel i *Das sprachliche Kunstwerk* det uavhengige ved en forfatters individualstil og betydningen av stilanalyser av hele forfatterskap: "Es liegt im Wesen der Erforschung des Personalstils, dass das einzelne Werk als solches und nicht als Einheit, sondern nur als Träger von Indizien gesehen wird und notwendigerweise auf eine Stufe mit den anderen Werken des Dichters rückt" (Kayser 1965:283). Slik vil da også en diakron vurdering av stiltrekket muntlighet i Normanns forfatterskap vise hvordan denne forfatteren lar den muntlige åren påvirke tekstene kontinuerlig, men med noe ulik styrke i takt med sjangerskiftet i forfatterskapet.

Jeg er av den oppfatning at en analyse av stiltrekk både har sin plass i tilknytning til en tekstimmanent tilnærming og i tilknytning til en forfatterskapslesning. Dette gjelder i Normanns tilfelle stiltrekk generelt og muntlighetstrekk spesielt. Enten de bidrar til et spill på elementer innenfor en tekst eller et gjennomgående intertekstuel spill i forfatterskapet, så vil stilistiske trekk være med på å karakterisere det stilleiet tekstene plasserer seg i. En del muntlighetstrekk er trukket inn i analysene av de enkelte tekstene, og jeg viser til disse analysene for grundig eksemplifisering. Derfor vil noen av muntlighetstrekkene bli drøftet relativt kortfattet i dette kapitlet.

Jeg bygger i hovedsak på muntlighetsteori slik den er utviklet av Walter. J. Ong i *Orality & Literacy* [1982], Jan Lindhardt i *Retorik* [1975], *Tale og skrift. To kulturer* [1989] og *Frem mot middelalderen* [1993], David Bynum i *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns* [1987] Wallace L. Chafe, Talmy Givón, Deborah Tannen, Jack Goody, Ian Watts og A. Leo Oppenheim i artikler.

### 13.2 Dialektal stiltone

Noe av det første man som leser legger merke til ved Regine Normanns uttrykksmåte, er et folkelig dialektalt preg i hennes tekster. Bruken av slike ord knytter teksten til nordlandsk miljø og natur og gir sterk muntlighetskoloritt. Stilistisk og betydningsmessig preges tekstene av at dialektord- og ordformer tilføres. Dette elementet i Normanns individualstil er geografisk betinget. Det er en nordnorsk stiltone som kommer fram.<sup>1</sup>

Regine Normann strevde mye med den språklige uttrykksmåten tidlig i forfatterskapet. Da hun endelig fant en uttrykksform som var naturlig for henne å bruke, var det riksmål med dialektord innflettet. Selv sier hun at hun strevde i ti år med å gjøre riksmålet til ett med seg selv.<sup>2</sup> Kinck ble den forfatteren som fikk spesiell betydning for Regine Normanns språklige gjennombrudd. Imidlertid var det mange andre samtidige forfattere som brukte innslag av dialekt; Amalie Skram, Arne Garborg, Andreas Haukland. I skjønnlitterær riksmålsprosa var det vanlig å bruke ord med lokal eller "norsk" koloritt, bl.a. hos Knut Hamsun, Sigrid Undset og Johan Falkberget.<sup>3</sup>

Normann måtte tilpasse skrivemåten av dialektordene til ortografien i riksmål. Det er spennende å se hvordan dette er løst ortografisk like etter århundreskiftet.<sup>4</sup> Blant annet er apokope, som er svært framtreddende i vesterålsdialekten, skrevet med apostrof. Normann arbeidet bevisst med bruken av dialektord. Hun var hele sin skrivende fase nordlending i eksil i hovedstaden og benyttet muntlig en offisell språkdrakt som var modifisert østlandsdialekt med nordnorsk intonasjon. Samtidig hadde hun sitt nordnorske talemål intakt og brukte det i de sammenhenger hun fant det naturlig.<sup>5</sup> Anvendelse av dialektord i hennes skriftlige uttrykk avtar noe fra romanprosaen tidlig i forfatterskapet til eventyrprosaen i siste del, men det er like fullt et stiltrekk som konsekvent er til stede. Det er ofte vanskelig å sette noen grense mellom Normann-fortellerens kobling til nordnorsk dialekt og til folkemål i videre forstand. Normanns tekster er i store trekk preget av folkemål generelt. Det er korrekt å si at Normann står på nordnorsk dialektal grunn, men også på folkemålets grunn. En del av de spesielle ordene som forekommer hos Normann, er også vanlig andre steder i landet. Det som er viktig å

<sup>1</sup> Litteraturvitenskapelig leksikon peker da også på en stiltype "som tar sin epitet fra sted/geografisk plassering" og som "kjennetegnes ved måten emnet påvirker stilen på, f. eks. urban, nordnorsk stil" (Lothe m. fl. 1997:239).

<sup>2</sup> "Det gav han mig", s. 39-41 i *Hans E. Kinck: Et Eftermæle* (1927).

<sup>3</sup> Eksempelvis Haukland i *Ol-Jørgens barndom* (1902) Se også Undsets fortellinger i Rikard Berge (red.): *Norsk sogukunst* (1924), Johan Falkberget i *Eventyrffell* (1916) og *Den nye eventyrboken* (1924). I sistnevnte bok kommer det samme trekket til syne i eventyr av Johan Bojer og til en viss grad i eventyr av Vilhelm Krag.

<sup>4</sup> I tilfeller der Normann først trykte enkelttekster i blad, ser man at der er gjort store språklige forandringer fra slike publiseringer til endelig trykt tekst utgitt i bokform.

<sup>5</sup> Normanns elever fra Sofienberg skole og andre som kjente henne fra den tiden hun bodde i hovedstaden, forteller at Normann tilpasset sin vesterålsdialekt til østnorsk etterhvert, men at hun beholdt den nordnorske

merke seg, er at Regine Normann ikke er ytterliggående når det gjelder å ta inn nordnorske ordformer. Hennes pedagogiske teft kommer til syne i måten hun benytter seg av dialektale vendinger i sin prosa. Hun velger stort sett ord som vil bli forstått over hele landet, krydret med enkelte finurlige dialektord som også gjerne er onomatopoetika og som av den grunn umiddelbart vil bli annamet av leseren/tilhøreren, selv om ordets betydning er dulgt. Ofte ser vi bruk av redundans i parataktiske syntagmer for gi mening til uforståelige ord. Et godt eksempel her er ordtaket "Vilde hun spille åp og bisn" (*Stængt*, s. 45), som betyr om hun ville gjøre seg til ap for folk. Ordet "bisn" er utilgjengelig, men sidestilt med "ap" gir konstruksjonen mening for publikum. Noen ganger er spesielle dialektord forklart i fotnoter, men slett ikke alltid. Når fotnoter benyttes, er dette et signal om at teksten er intendert til stille lesning eller at høytleseren bryter opplesningen og forklarer fotnoten. Når fotnoter ikke benyttes, er leseren og lytteren helt avhengige av at fortellingens egen kontekst virker forklarende.

Beherskelse av og kunnskap om vesterålsdialekten er et aktivum som Normann benytter i hele forfatterskapet. I romanprosaen er særlig talerepresentasjon velegnet for å legge inn nordnorske dialektord. Gjengivelse av tale og tanke er viktig når det gjelder å framstille personer som individuelle språkbrukere. Småord og leksikalske spesialiteter har stor betydning som markører ikke minst for fri indirekte stil. Det er ingen tvil om at ordene brukes i sin rette sammenheng. Fortellerens kjennskap til lokalt miljø og lokal dialekt er overbevisende framstilt. Hun bruker nordnorske ordformer av en rekke ord som finnes i dialekter i andre deler av landet. I *Krabvaag* brukes ordet "ei beina". Det er i vanlig bruk i Nord-Norge blant eldre, i betydningen en tjeneste, en håndrekning. I det følgende vil jeg gå inn på leksikalske valg for å vise Normanns preferanser og for å drøfte hva dialektformene tilfører teksten.<sup>6</sup>

I valget av verb er Normanns forteller svært glad i bakre vokaler, særlig å-lyder. Hun bruker frekvent gjennom hele sitt forfatterskap formen "aatte" som preteritumsform av eie, eksempelvis i *Stængt* (33), (139). Videre finner vi i samme roman et spekter av dialektnære bevegelsesverb, som "skokle" (56), "bøkset" (57), "flidde" (62). I "Bortsat" finner vi verb som "hyfset" og "knislet". Disse verbene har virkning gjennom sin klangvariasjon. Av substantiver finner vi delvis ord som betegner kjønn med tillagte attributter, som eksempelvis i *Stængt*

---

intonasjonen (Willumsen 1997:273-275). Se kap. 6, note 60.

<sup>6</sup> Jeg kjenner det fra uttrykket: "Æ ska vel gjør dæ ei beina igjen". "Beine" er vanlig også i vestlandsdialekter, der en som gjør beiner, er "beinasam", jfr. også Olav H. Hauges dikt: "Gjer ein annan mann ei beine". Det er et godt eksempel på et ord som på mine heimtrakter i Vesterålen har vært brukt aktivt av den eldre generasjon i alle fall helt fram til 1990-tallet, og som personer født etter ca 1960 forstår, men ikke bruker aktivt selv.



”gapstrik”, som betegner en litt rampete gutt og ”førkje” for ei tilsvarende jente. Ellers finner vi i samme roman det mer vanlige ”glunten”(18, 186). Vi finner her også substantiver med noe gammelmodig og oppstyltet preg, for eksempel ”uforlikelsen” (93), ”omgjængelse” (94), ”rudderering” (154). For dagens lesere bidrar denne leksikalske tilførselen muligens til å gi preg av en nordlig landsdel, men faktisk i større grad preg av en svunnen tid. Substantiver som betegner bygninger og påkledning, er viktige elementer i miljøtegningen. Eksempel på dette er ”skykkjen” (*Stængt* 42), som i form av fotnote er gitt forklaringen ”fattigslig hytte ved stranden”,<sup>7</sup> ”opunder spærreloftet blandt børnskap og seil” (185), ”ved søndre langvæggen stod sekstringen og laa garnkavl og kagger og sildtønder” (185), ”[Aminda] kjendte faren paa aarelaget” (188). Vi ser her særlig ord og uttrykk knyttet til daglig dont, fiske og jordbruk. En rekke adjektiv betegner måten en person opptrer på, eksempelvis ”trompen” (*Stængt* s. 39), som betyr motstridig og vanskelig, ”kranglevorren” (33) som betyr glad i en kringel, ”klomset” som betyr klosset. Disse bryter mot det tilvante, skjerper teksten og skaper kontraster og nyanser.

I Normanns forfatterskap florerer ikke bannskap, men det forekommer. Eksempelvis i *Dengang* - hører vi en styrmann utfolde seg språklig: ”salte pine hans syndige sjel” (55), i *Krabvaag* finner vi bannskapsord som ”røske”, ”fan brænn”, ”bætterdø”. Andre talemålsmarkører i samme roman er eksklamasjoner som ”det gud forbyde”, ”i herrens navn”. Ved å bruke et folkelig språk gir prosaen et mer autentisk inntrykk av å framstille folket. For, som Barbra Ring uttrykker det, forfatteren ”legger ikke nesen på ruten og ser inn til disse fiskere og småkårsfolk, hun sitter midt blandt dem og nyter deres fest- og hverdagskost og kan dem ut og inn.”<sup>8</sup>

Å føre dialekt over til riksmål har bydd på visse problemer for Normann. Det løses på ymse vis. En måte er lydrett nedskrivning. Noen ganger faller diftong i dialekt bort og blir til monoftong, og vi får noen rare ortografiske former, som her et eksempel fra *Stængt* der dialektformen ”eitranes” modereres slik: ”Og fruen var *etrende* sint og stikkendes av sig”(19). (Min utheving). Normann har prøvd å holde seg så mye til den muntlige uttale som mulig, hun skriver ordene slik hun husker dem uttalt, og det viser seg noen ganger i avvik fra korrekt riksmålsortografi. En av jektekarene i *Dengang* - uttrykker seg slik i en replikk: ””Bætterdø, nu skal dokker sjaa han faar *præsten* paa *støvlan*”, flirte baadsmanden og stelte med en taugkveil for ikke at være ledig” (*Dengang* - s. 55). Det er uttalen som blir gjengitt skriftlig: ”bætterdø”, ”præsten” og ”støvlan”. Blant annet faller endingsvokalen i flertall bort i det siste

<sup>7</sup> På Vestlandet brukes ordet i betydningen uthus til ved, redskaper etc.

<sup>8</sup> Ring: Anmeldelse av *Det gråner mot høst* i *Nationen* 19.11.1930.

ordet. Denne muligheten er spesiell for gjengitt direkte tale. Fri indirekte tale har ikke muligheten i like stor grad, fordi fortelleren da er inne og pynter litt på ordene for å få dem mest mulig korrekt tilpasset riksmål.

Manifestasjon av dialekt nærhet viser seg ikke bare på ordplanet, men også når det gjelder syntaks. Vanskeligheter med overgangen fra talemål til skrift kan gi seg overraskende utslag, både med hensyn til ordstilling og ortografi. I *Krabvaag* kan vi lese setningen: "Han hadde rækt opom her en kveld med klompan, han hadde lovet hende, men gaat igjen, *for hun ikke var alene*" (s. 43, min utheving). Årsakskonjunksjonen "fordi" eller "for at", nordnorsk "førr", er her skrevet "for", og ordstillingen ser ved første blick noe uvanlig ut, med nektingsordet foran "var". Men fordi "for" her betyr "fordi", er det en bisetning, og syntaksen er da den vanlige på norsk. Den nordnorske bruken av konjunksjonen "førr" fører altså til en viss forvirring på grunn av manglende gjengivelsesløsninger på riksmål i 1905. Noe lignende ser vi i uttrykk som "før æ' vækk han" (fordi jeg vekker ham). Et syntaktisk trekk som ofte forekommer, er "saa" i betydningen "det" i sluttposisjon i understrekende betydning, eksempelvis fra *Krabvaag*: "Ja, eg ha saa". Dette er en muntlighetsmarkør som finnes over hele landet, jfr. også Asbjørnsen og Moes eventyr "Fanden i nøtta", der det heter: "Han var saa, sa gutten."

I Normanns eventyrprosa er dialektpregede ord og uttrykk mer avdempet enn i romanprosaen, men likevel til stede. Dette kan ha sammenheng med at tekstene skal fungere som muntlige fortellinger, og er avhengige av å bli forstått umiddelbart.

Hva tilføres så teksten gjennom det dialektale preget? For det første en betydningssfære som knytter an til en muntlig uttrykksmåte, både lydlig og innholdsmessig. Det klangmessige har stor betydning, fordi mange av disse ordene i muntlig bruk er velklingende både når de forekommer i faste uttrykk og når de forekommer enkeltvis. Men klangen har også innholdsmessig betydning. Samspillet mellom lyd og innhold er et vesentlig element ved noen av disse ordene, eksempelvis "trompen", man ser lett for seg en trompen person. Det samme med lydmalende ord som "skokle", "skrasle" og "føise". Andre ord er pregnante ved at flere

betydningsområder kobles sammen, som "hedningehår", eller at uttrykk fra skredderfaget brukes i overført betydning når en person ikke "skrer" sannheten. Det er ord som enkeltvis og i faste uttrykk ofte angir treffende nyanser i måten å være på og bevege seg på. Det er ord som kan gi språket en snert, en tydelighet, en humoristisk vri. Det synes i det hele å ligge mye av lek med lyder i Normanns språk. Men hun griper også fatt i de ordformene som er blitt værende som traderte spesialord i en dialekt. Et vesentlig trekk er at dialektordene betydningsmessig ligger tett opp til andre ord i tekstlig nærhet eller virker nyanserende innholdsmessig. Det er nærliggende å tenke seg at i en muntlig uttrykksform er de ordene som blir lett oppfattet, som er morsomme og betegnende, oppfattet som velegnede ord å bruke. Dette er ord som fungerer slik at lytteren fortsetter å lytte.

De spesielle ordene tilfører teksten variasjon. Uvante ordformer dukker opp og setter i gang en tanke hos leseren på grunn av betydningen, eller de virker poetisk gjennom klanger og bokstavkombinasjoner. Disse ordene må like etter 1900 ha blitt opplevd som rare for mange lesere. Ordene gir krydder og kraft til teksten, og de beskriver skikker og arbeidsmåter som i dag ikke eksisterer lenger. De bryter mot det tilvante, skjerper teksten og skaper kontraster og nyanser. Men ordene og uttrykkene sier også noe Normanns kreative språklige fantasi og om en uttrykksmåte som er frodig, fantasifull, treffende og humoristisk. Når Normann knytter an til det dialektale tekststrommet i sine fortellinger, er det fordi hun har rot i et muntlig nordnorsk fortellemiljø. Er det noe en muntlig forteller kan, så er det nettopp å gjøre en fortelling variert, spennende og tiltrekkende gjennom blant annet ordvalg. Slik henger muntligheten og dialektbruken uadskillelig sammen i Normanns tekster, og jeg ser det slik at generelle stiltrekk som klangvariasjon og billedspråk også er vevd inn i dette bildet. Normanns stilleie er i bunn og grunn et muntlig stilleie, med sterkt islett av poetisk språk, særlig i beskrivelser.

### 13.3 Parataktiske strukturer

Walter J. Ong mener tendensen til paratakstiske heller enn hypotaktiske strukturer preger tanke og uttrykk i "primary oral culture" (Ong 1982:37). Det samme har flere forskere innenfor muntlighetsfeltet pekt på, blant annet Wallace L. Chafe (1982), som ut fra en undersøkelse peker på at muntlig språk er kjennetegnet av en fragmentering som blant annet viser seg i sammenkjeding av "idea units". Noen ganger står de helt uten koordinerende konjunksjon, "but idea units are also frequently introduced with coordinating conjunctions, by far the most common of which is *and* (...) Other conjunctions which occur fairly often are *but*, *so*, and *because*" (Chafe 1982:38). Chafe konkluderer med at i hans materiale var det fire

ganger så mange koordinerende konjunksjoner i initialposisjon i ideenheter i muntlig sammenlignet med skriftlig. Deborah Tannen understøtter samme synspunktet<sup>9</sup>: "The written version uses more complex syntactic structures. In the spoken version, the relationships between propositions are not overtly marked; the speaker relies on juxtapositions, or on the basic conjunctions *and* and *but*." (Tannen 1982:10.) Talmy Givón argumenterer for at slike prosesser har oppstått diakront "from looser, conjoined, paratactic constructions". (Givón 1979:97). Markant sideordning kan uten tvil spores i Regine Normanns prosa på ulike syntaktiske nivåer: på setningsplanet ved at introduserende sideordnede konjunksjoner bruker for å føye sammen setninger, i setningsledd ved at en klar parataktisk stil er gjennomført i en rekke syntagmer.

I romanprosaen finnes jevnlig bruk av additive konstruksjoner på ulike grammatiske nivåer, virkningsfull som den er med hensyn til både grammatikk og retorikk. Ser vi på en tekstpassasje fra romanen *Dengang* -, er det påfallende hvordan poetiske virkemidler som konsonantrim og assonans blir forsterket gjennom de parataktiske konstruksjonene:

Odde efter odde tunget sig stranden med vik og vaag som skilte. Lange remser tøiet den sig flat, og dyrket mark rakk ned til fjæresandet: saa krøket den sig i knauser og bratte hamrer med gare utenfor av skjær og flu helt til fjeldet længst borte steg steilt av sjøen og stængte for synet. (*Dengang* - s. 47.)

De additive strukturene gjør at teksten flyter av gårde og dermed nesten i bokstavelig forstand bidrar til at bildet av landskapet blir et sammenhengende hele, mens klangvariasjon gjør at naturskildringen får en poetisk dimensjon over seg. Teksten vever på den måten sammen det konkrete, stedlige i selve landskapet og den poetiske dimensjonen i naturen slik fløytespilleren Eiler ser det hele for sitt blikk. Dermed vil den muntlige stilen være en streng som klinger med i karaktertegningen av Eiler, den lille spilleren i skoglig idyll, en liten gutt med såre erfaringer som fanger inn verden med så voksne og dikteriske øyne.

I beretningen om gjetergutten Eiler Hundevart understrekes fortelleteknisk gjeterguttidyllen ved bruk av parataktiske strukturer på ulike plan; variasjoner over messingbjeller og lam, repetisjon av spesielle uttrykk sammensatt av ordene "kid og lam". Vi finner en rekke gjentakelser ut fra disse to ordene, først "kid" og "lam" atskilt, men med virksom vokalvariasjon (s. 46), så "kid og lam" (s. 52, 59, 62), og til slutt "lam og kid". Denne adderingen blir, ved siden av de velklingende vokalene, markant. Metrisk innebærer en slik repetisjon et par ekstraslag i en setning. Ut fra narratologisk vurdering påvirkes både

<sup>9</sup> I artikkelen "Oral and literate strategies in spoken and written narratives".

hastighet og frekvens. Fonologisk fører det additive med seg klangvariasjon, en poetisk effekt. I alle disse bestemmelsene er sideordning et nødvendig grep. I samme roman bidrar paratakse til å berike den flotte metaforen om fattige barn, "sky som skræmte dyr og graadige som aamer paa nybrodden aaker om vaaren" (s. 58). Bærende vokaler er virksomme når det gjelder å lage et lydbilde som "slår" og som underbygger ungenes redsel og hunger. Men det er den jevne adderingen av stadig nye og overraskende ord som gjør at vi husker dette bildet.

I eventyrprosaen ser vi at den overveiende bruken av additive strukturer ofte samsvarer med subsekvent narrasjon. Dette er en stil der det analytiske, eller forklarende, kommer i bakgrunnen, og det oppramsende, fortfølgende og kronologisk uproblematiske kommer i front. I "Havmannens sønn" finner vi den additive konstruksjonen "der hadde han jordhytte, og der hadde han naust og båtstø". Dette er ikke noe forsøk på å få med alt som var på holmen, men en silt måte å framstille det viktige inventaret på. Additive strukturer som har ulikt tyngdepunkt i begynnelsen og i slutten av en periode, vil kunne understreke karikerende drag: "Han så den onde, og stanset ham i kraft av sin høie stilling og den myndighet kirken hadde utrustet ham med." (*Nye eventyr*, s. 78.) En viss insisterende effekt følger ofte av Normanns folkelige og burleske skildringer. Ofte vil hyppig bruk av sideordnende strukturer gi en følelse av ubestemthet: "Og så skal du skyve den fra land og la den drive for vind og havets bærer dit den selv vil." (*Nye eventyr*, s. 79-80.) Men den viktigste betydningen av paratakse i eventyrprosaen er en rytmisk funksjon, der initialt og sammenbindende "og" skaper opptakt og musikk i en setning, og er stilens lille sesam-sesam som kan forandre en nøktern stil til poetisk prosa: "Og i lyset fra den stedseblendende lampe foran høialteret stirret han på liknelsen av henne han hadde kjær og ikke kunde glemme." (*Nye eventyr*, s. 76-77.) Setningen svinger seg av gårde lett og elegant, lar seg ikke stoppe av unødvendige stoppord eller skilletegn. Setningsløpet starter med et lett anslag og har ingen naturlige stopp før løpet er fullført. Addisjon har også en klart retningsstyrende effekt, noe som går godt sammen med den zoomende teknikken vi gjentatte ganger finner benyttet. Vi ser denne virkningen tydelig i de instruksene huldredronningen gir til prinsessen: "Først må du ned til de underjordiske og bli venner med dem. Derfra skal du gjennom dvergeheimen. Siden skal du gjennom ild og vann, og så kommer du til det skinnende berg, og inne i det berget ligger jordens hjerte." (*Eventyr* s. 66.) Både tidsaspektet og det spatiale er ivaretatt i denne sekvensen, der sammenkjedingen av etapper er sentral for følelsen av å bli ført i retning av et mål.

Paratakstiske strukturer gjennomsyrrer Normanns prosa med tanke på rytme, sammenheng og grad av kausalitet. De gir et sammenføyende og uthalende, men samtidig noe

insisterende preg. De bidrar, gjennom repetisjoner på det lydlige og semantiske plan, til variasjon og fyldighet i lydbildet og i assosiasjonskjeden.

### 13.4 Redundans

Redundans, repetisjon av det nettopp sagte, er såvidt berørt i drøftingen av sideordnende koblinger. Men dette trekket har en funksjon ut over den syntaktiske. Gjennom redundans kommer til syne en form for gavmildhet, rikhet og ødselhet i uttrykksformen som er særpreget for Normanns prosa. Hennes forteller og hennes fiktive personer drysser ut ord og uttrykk som av et overflødigshorn, noe som særlig virker inn på klangvariasjon og rytme.

Chafe går i en artikkel inn på forbindelsen mellom ideenheter og kognisjon, idet han antar at "idea units do express focuses of consciousness. We ought then to be able to learn, from examining the content of idea units, the kinds of things that the self is interested in." (Chafe 1980:17.) Chafe utdyper denne tanken i en senere artikkel, der han peker på at redundans er mer naturlig for muntlig tale enn en lineær framstillingsmåte:

In writing, it would seem, our thoughts must constantly get ahead of our expression of them in a way to which we are totally unaccustomed when we speak. As we write down one idea, our thoughts have plenty of time to move ahead of others. The result is that we have time to integrate a succession of ideas into a single linguistic whole in a way that is not available in speaking. In speaking, we usually produce one idea unit at a time.<sup>10</sup>

Skriving innebærer altså muligheten til å reorganisere en muntlig, og redundant, uttrykksmåte. Når Normanns tekster har så sterkt redundant preg, er det fordi fortellemåten har bevart umiddelbarheten i muntlig uttrykksmåte, som også kognitivt innebærer presentasjonen av en ideenhet. Normanns penn viser, gjennom bruken av redundans, en fortellemåte der tankeenheter følger etter hverandre og kjeder seg sammen i lengden, ikke en fortellemåte som viser kognitiv utfoldelse i retning av argumentasjon eller årsaksforklaring.

Redundans kan effektivt brukes for å beskrive en person. Kombinert med additive trekk ser vi det i dette eksemplet, som beskriver Øra-Jon: "Gløgg i blikket, uvorren i munden, hag og hændt var han, og altid paa færde, hvor det løier og moro gjaldt" (*Krabvaag* s. 34). Fortelletekket er velegnet når det gjelder å få fram både et hurtig tempo og mange opplysninger samtidig, som i dansescenen i *Krabvaag*, der gamle Paal svinger kona: "Han slog ned i hende, halte hende frem og tramped alt takten, hun mistet klompan og tripped efter paa hoselæsten" (*Krabvaag* s. 40). Redundansen i verbalet fører til oppmerksomhet om dansen som framsyning. Hele tida følger vi konas bevegelser, hun blir viljeløst revet med i

Paals kraftfelt og underlagt hans intensjon. I romanprosaen ser man ellers den intensiverende effekten av redundans. Om kjøpmann Iversen heter det, "straks blev han vild og harsk og hundset og haante" (s. 49). Hans idiolekt og temperament kommer også fram i denne sekvensen: "*Snydt* ham hadde fiskerne under vinterfangsten, *snydt* ham i fiskhenting, *kloret* til sig og *stukket væk alt*, de kom over." (*Krabvaag* s. 106, mine uthevinger.) Både ren repetetisjon og variert semantisk gjentakelse av fiskernes grådighet gjør at fornærmelsen framtrer som enorm, ut fra Iversens perspektiv, og styrker hans opplevelse av å være forurettet. Den motsatte virkningen av redundans, nemlig i retning av ordets bokstavelige innhold, ser vi i følgende eksempler fra *Bortsat*. Påpekingen av det rikelige og det vakre harmonerer godt med den normanniske fortellers estetiske tilnærming til bordets gleder, der overfloden i oppdekningen er et hovedanliggende for et godt gjestebud:

Hun hadde sluppet rosiner og kanelibark i gryden, smurt lefser og vaffelkager og slo saa op klaffebordet inde i stuen og duget det (...) Det *blinket* og *skinte* over den hvide dug i tvelysen af dagskjær fra vinduet og ildskjær fra kjøkkenet. Gjertrud rugget unda gryden og stod kroket og tinøiet i døraabningen: Aa jøs og jøie hende, for *stas* og *herlighed!* Ho Martha Isralesen, det var kone det, som hadde det! (*Bortsat* s. 42, 43, mine uthevinger.)

Og overdådigheten på bordet korresponderer med den romsligheten som er til stede i husmoren, i alle fall for hennes eget blikk, "for *hele Gansaasgaarden, smaat og stort, gammelt og ungt* var bedt. Det var ikke hendes vis at slaa nogen i glemmeboken ved en slig anledning; og saapas hadde vorherre betrodd hende, at der ikke skulde manke *mad og mætte* den kvælden, hans rige gaver *vel og vakkert* var berget paa staur." (*Bortsat* s. 42, mine uthevinger.)

Redundans og antitetisk oppbygging av uttrykk har nær sammenheng med hverandre stilistisk. Tekstene inneholder mange slags motsetninger, også når det gjelder kontrastering av stiltyper. Gjennom antitetiske konstruksjoner understrekes et vesentlig aspekt i Normanns prosa, nemlig blandingen av tilsynelatende motsetningsfylte stilarter. Det folkelige kommer fram i dette sitatet fra *Krabvaag*, der kjøpmann Iversen gir til kjenne sine tanker om de svikefulle fiskerne: "Men hadde *de* nappet ham i raven, sa kneb *han* dem i ræklingen, nu han raadde grunden alene - -" (*Krabvaag* s. 106, forfatterens utheving.) Selve ordtaket det spilles på her, er bygd opp over motsetningens lest, og har humoristiske undertoner i retning av nærlydende ord.

Folkeligheten i Normanns prosa blir parert av den poetiske stiltonen. I eventyrprosaen kommer det poetiske sterkt fram ved redundante trekk, eksempelvis fra "Tredokka", der

<sup>10</sup> Chafe: "Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature" (1982:37).

prestene ble betatt av tredokka: "så de hverken sanset kordrengens ringlen med sølvbjellene eller kirkeklokkens tre alvorsfulle klemt" (s. 76). Selv om sekvensen rommer overflødige ord, er den totalt sett et rytmisk sammenhengende uttrykk med billedkvaliteter.

Overflødighetspreget kommer også fram i passasjer der nettopp meningen er å vise hvor rikelig godene strømmer på, som i dette eksemplet fra "Havmannens sønn": "Snart var det et *dyrebart smykke*, snart en *kostelig gjenstand* til å *stase op* i jordhytten med. *Mat* bragte det og kurver fulle av *de deiligste frukter*, og en overflod av leker til den lille gutten." (Eventyr, s. 16, mine uthevinger.)

Kontrasteringen mellom stive, høytidelige ord i de saktegående passasjene og mer folkelige ord i replikkvekslinger er dristig. Men i Normanns tekster fungerer den godt. I romanprosaen blir persondiskursen aksentuert gjennom muntlighetstrekk. For eventyrenes vedkommende fører det poetiske i tekstene til at markeringen mot folkeeventyr blir tydelig. Det samme gjelder markeringen mot sagn. Dette viser seg blant annet i teksten "Makt mot makt", som faller innenfor sagnsjangeren. Ikke bare det poetiske, men også det rent eventyrstiliserte, er fraværende i teksten, og man kan stille spørsmål ved hvorfor den er plassert i en eventyrbok.

Flere av trekkene nevnt ovenfor illustrerer at Normanns prosa er preget av språklig lek med lyder og rim, der poetisk språkbruk og muntlighetspreg i teksten blir to sider av samme sak. Normanns språk er som en fjellbekk som klukker og ler, stadig bobler det over av synonymer eller varianter av samme ord. I muntlig overlevering vil et stiltrekk som redundans sikre semantisk gjentakelse, en motvirking av det flyktige ved det talte ordet, slik at lytteren får med seg betydningen ved annen gangs bruk av et ord.

### 13.5 Aggregering

Tendensen til aggregering heller enn analyse i formularer som skal huskes, er et gjennomgående trekk ved muntlige kulturer:

Oral folk prefer, especially in formal discourse, not the soldier, but the brave soldier; not the princess, but the beautiful princess; not the oak, but the sturdy oak. Oral expressions thus carries a load of epithets and other formula baggage which high literacy rejects as cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight. (Ong 1977:188-212.)

Forskjellen på muntlige kulturers epiteter og Normanns epiteter er at mens de faste epitetene i folkediktingen er mer å betrakte som obligatoriske klisjéer, er Normanns epiteter originale og friske. Bruken av epiteter utsmykker språket og bidrar til et sterkt sansende språk, som



samtidig er meget komprimert i sitt billedskapende uttrykk. Ikke minst gjelder dette øyeblikksbilder som ledd i personkarakteristikk. Slik skildres Paal i *Krabvaag*: "Med et ansigt, furet som issprængt fjeld, traadte han rank som et lys, trods sine seksti aar, holdt takten støtt med *haarde stamp* og svang kjærringen, som den *kjipneste ungdom*." (*Krabvaag* s. 40, mine uthevinger.) Den epitetrike stilen koblet med sammenligninger skaper et pregnant uttrykk, der mannens ansikt, hans holdning, hans kraft og vitalitet stråler ut fra teksten. Epiteter skaper nyanserte bilder, særlig sammen med verbalrikdom, en kombinasjon vi ofte ser i Normanns prosa. Blant annet kommer dette til syne i miljøskildringer, her fra *Krabvaag*:

Det hadde været *aparte godt fiske*. I fjæren hadde *oljeklædte mænd* travelt med fangsten, gjorde til, spærred og hængte paa hjeld – vassed mellem stenene i sneen krumbøiet under byrden av *nyfisket, glinsende torsk*. - Og smaabaadene skjød til og fra mellem storbaadene, som *søkkkladde duved for svag dønning*. (*Krabvaag* s. 86, mine uthevinger.)

Opphoping av semantisk beslektede verb som har med tilvirkning av fisk å gjøre, og adjektivisk utbygging av substantiver med samme innhold som verbalet, gir et utmerket øyeblikksbilde der oppmerksomheten fra flere vinklinger rettes mot fisket.

Bruk av epiteter er virkningsfull i naturskildringer. Her et eksempel fra *Bortsat*, der Helga sitter alene: "Det var middagstid. Solskinnet vibret i *sølvklare glimt* i den *stille luft*, og husveggen svedte kvæe tværs gjennom okkermalingen. Fra *bruntørre bakkeknauser* lugtet *svidd græs*, men den *sidlændte slaatt* stod kraftig med dybt *skjær af blaåt i det grønne*." (*Bortsat* s. 18, mine uthevinger.) I dette eksemplet er det særlig adjektiv og substantiv som betinger den aggregerende effekten, noe som bidrar til å skape det malende språkbildet. Fargene bidrar til synsinntrykket, vi formelig merker den varme sommerdagen gjennom betoningen av farger og lukt i beskrivende detaljer.

Men også det hørbare vektlegges i mange av Normanns beskrivelser. Dermed kombinerer hun kommunikasjonsnormer som settes både av skriften og talen. Jan Lindhardt er inne på hvor stor betydning hørselen har hatt i samfunn "hvor kommunikation og socialitet foregår med tungen og øret som formidlere."<sup>11</sup> Dette aspektet ivaretar Normann i sin prosa eksempelvis i passasjer der vi får kjennskap til personers opphoping av sanseintrykk, som her, der Syvert-Andrine står i døråpningen: "Hun ble staaende i den aapne dør og *se ut i natten*. Stummende mørkt var det uten glimt av stjerner, og skymørket varslet regn. Fra fjæren *stank* det næsten som naalugt, og havet *mól* hult over skjær og flu og mot strandens rullesten." (*Dengang* - s. 127, mine uthevinger.) I det siste eksemplet ser vi hvordan sansende verbaler,

<sup>11</sup> Lindhardt 1991:14. Lindhardt setter et skille mellom de samfunn som vi kaller "orale" og de senere kulturer,

ved siden av de substantiviske frasene, får betydning for inntrykket av at mange sanser aktiveres samtidig. Betydningen av verb ser vi også i passasjer der vi har en beslektet gjentakelse av samme ord i form av verb og substantivering av samme verb. Slik skildres Øra-Jon på heimvei: "Møisommelig krækte en *enslig gut* sig frem mod hjemmet over *øde myrer*, langs *ødselige vand*. Det var den *tyngste gang*, han endnu hadde *gaat*, og bedre var det, om han aldrig rakk frem, slig skam og tort, som han bragte med sig." (*Krabvaag* s. 23, min utheving.) Tværingen på "gang" og "gaat" bidrar her til å understreke det motvillige i hans vandring og det at han beveget seg langsomt. Spillet på verbalformer, også futurisk, bidrar også til å understreke en lang og tung vandring.

Eventyrprosaen har mange eksempler på bruk av epiteter i forskjønnende hensikt. Da prinsessen for første gang er skilt fra verden på sin vandring til jordens hjerte, er det dette synet som møter henne: "Foran henne lå en *vakker bygd* med *store gårder* og *frodig aker* og *eng* rundt et langt, smalt vann. *Flokkevis* av *velfødd buskap*, sau og gjet og ku og hest, gikk og beitet på *grønn eng*." (*Eventyr* s. 67, mine uthevninger.) Sitatet er rytmisk nesten som en strofe, noe som sammen med assonans bidrar til å utheve passasjen. Dessuten bidrar alle de positivt valoriserende adjektivene, med understreking av størrelse på gårdene, frodighet og stort antall dyr, til at førsteinntrykket av de underjordiskes verden slett ikke er noe smått og krøbelt. Denne bruken av språket, der det overdådige dominerer på grunn av forstørrende og forskjønnende adjektiver, er typisk for de normanske eventyrtekstene.

En stil som på denne måten samler i lader, er i prinsippet additiv fordi den hele tiden legger til i stedet for å trekke fra. I motsetning til tekster som blir ladet på grunn av nedskjæringer, er Normanns stil særmerkt ved at den svulmer opp og boltrer seg i ord. Men dog med måtehold. Det er slik at de epitetrike passasjene, som eksempelvis passasjen over, er begrenset med hensyn til tekstomfang. Det er sjelden mer enn tre adjektivrike setninger etter hverandre i eventyrtekstene, så fortelleren kjenner begrensningens kunst og doserer ut de forskjellige stiltypene i passe mengder. Dermed blir teksten totalt sett ikke for lang, noe som er viktig for en fortelling som skal fungere i en muntlig sammenheng.

### 13.6 Tradisjonisme

Ong understreker et visst tradisjonistisk tilsnitt ved den kunnskapen som muntlige kulturer fører videre:

Since in a primary oral culture conceptualized knowledge that is not repeated aloud soon vanishes, oral societies must invest great energy in saying over and over again what has been learned arduously over the ages. This need establishes a highly traditionalist or conservative set of mind that with good reason inhibits intellectual experimentation. (Ong 1982:41.)

Men også et annet viktig moment ved traderte tekster påpekes, "by taking conservative function on itself, the text frees the mind of conservative tasks, that is, of its memory work, and thus enables the mind to turn itself to new speculation."<sup>12</sup> Dette siste synspunktet korresponderer med Normanns bruk av tradert stoff. Det muntlig traderte fortellestoffet, som er fortellerens implisitte bagasje, kan brukes av fortelleren på en ny måte i fiksjonen, noe som gir seg overraskende tematiske utslag i Normanns romaner.

I *Literacy in traditional societies* går J.R. Goody tilbake til gamle India for å forklare hva han legger i en "traditionalist direction" av læring. I tilknytning til ulike religiøse retninger utviklet det seg læringstradisjoner med utgangspunkt i det muntlige, som ved siden av retorikk, grammatikk, poesi, logikk og filosofi innebar "a formidable amount of memorizing" (Goody 1968:14). Han sier videre: "This mode of teaching fails to take full advantage of the potentialities of 'preserved communication'. Books serve as a mnemonic and have themselves to be committed to memory before they are considered as 'read'. Consequently, initial instruction places more emphasis on the repetition of content than the acquisition of skill." (Goody 1968:14.) Andre forskere framhever det samme, det konserverende preget ved skriftfesting av opprinnelig muntlige kulturer. A. Leo Oppenheim påpeker i sin bok *Ancient Mesopotamia* hvordan lovtekster og "sacred lore" er blitt ulikt preservert i skrift. Mens lovtekster ble skrevet ned "to 'freeze' a tradition, not to adapt and adjust it to reality", er det annerledes med historien til en guddom, en religiøs figur eller en etnisk enhet: "Records of this type are written down for the purpose of maintaining a corpus of traditions, beliefs, and precepts under changing social conditions or under outside pressure" (Oppenheim 1977:232).

De tekstene Regine Normann bruker, er verken lovtekster eller hellige tekster, men folketradisjon. Likevel kan man se berøringspunkter til Oppenheims refleksjoner på den måten at tradisjonstekstene brukes for å kunne ytre noe om verdier og en livsanskuelse verdt å

bevare på en tid da hele samfunnsstrukturen begynner å bli mer teknifisert. Men dette er bare myntens ene side. I tillegg bruker Normann tradisjonsstoff innlagt i romanene på en mer utfordrende måte, ikke for å opprettholde tradisjoner, men snarere for å avskrelle de synlige lag av menneskelig væremåte og komme inn på vanskelig beskrivbare felt som angst, uro og redsel. For Normann fører ikke bruken av tradisjonselementer til at hun er ute etter å "fryse" visse gammelmodige koder som tilhører kystkulturen. Normanns måte å bruke disse tradisjonstekstene på i romanprosaen er eksperimentell og nyskapende.

Det er på denne måten at bruken av folketradisjon, eksempelvis i *Stængt* og *Dengang*-, faktisk får en slags progressiv eksperimenterende funksjon, ikke en konfirmerende funksjon, innenfor tekstens rammer. Det tilsynelatende tradisjonalistiske stoffet bidrar til å skape nye og avslørende uttrykk. Et resonnement som passer til dette finner vi hos Staffan Björck i hans omtale av den stilkonflikt som en fornyet folkelivsskildring har ført med seg, der "det stora avståndet mellan berättare och stoff minskats. Skildraren ser inte långt uppifrån eller från sidan på det folkliga motivet som något åtskilt, något fornt, patentgediget eller humoristiskt. Han kommer det närmare, lyssnar sig in i det." (Björck 1963:35.) Her mener jeg man kan skimte paralleller til Normanns måte å bruke tradisjonsstoff på, nemlig å utnytte det potensialet som finnes i dette stoffet på en radikal måte ved å gripe fatt i stoffets nerve av angst og grenseoverskridelse, og i sin tur koble dette til personers sinnstilstander, slik vi ser det gjort i framstillingen av Sara i *Stængt*.

Denne doble bruken av stoffet fører på sett og vis til et dilemma. På den ene siden hevder Normann selv eksempelvis i forordet til *Dengang* - at hennes ærende er å framstille det Nordland som en gang var. Her er hun på linje med Oppenheim. Det traderte stoffet vil være en måte å fastholde et corpus av trosforestillinger i tider med store endringer i samfunnet. På den andre siden viser tekstene at tradisjonsstoffet brukes til en form for psykologisk dybdeboring. Dette gjelder Bertils sagn i "Bortsat", der sagnet kommer inn som en forklaring på hans mentale problemer. Det gjelder også Saras utøvelse av trolldom som en siste klamring til en strukturert gjerning før hun mister forstanden. Tilsvarende fungerer Rein-Ellens utøvelse av samisk folketro som radikalt virkende element.

Denne forskjelligartede aktivering av tradisjonsstoff fører ifølge Björck til en stilkonflikt ved at den samme avstand mellom forteller og stoff som var vanlig i tidligere tiders fortellemåte, ikke lenger er anvendt. Dette skjer også hos Normann. Det traderte stoffet brukes aktivt på den måten at det blir en integrert del av romanteksten, noe som tydelig

---

<sup>12</sup> Ong 1982:41, med referanse til Havelock 1963:254-305.

kommer fram i *Dengang* - . Tradisjonsstoffet er en virksom del av fortellingsuniverset, akkurat som Björck beskriver. Skildreren "ligger det under samma psykologiska og litterära grepp som han använder på övrigt stoff." (Björck 1963:35.) I Normanns bruk av tradisjonsstoffet blir det tydelig at nettopp stoffets gruvekkende karakter er brukbar til å si noe (forklarende) om menneskelig lidelse; det er når mennesker har gått over streken av grådighet eller har behov for å se eller få det som ikke hører menneskene til, at de blir straffet med de verste sjelelige kvaler. På sett og vis blir tradisjonsstoff brukt i fiksjonen i et spill på forestillingen om at hybris straffer seg. Ikke hybris i form av overmøt, men i form av overskridelse av en grense mennesker ikke skal passere.

Tilsvarende ser vi i *Stængt* ved at tradisjonsstoffet brukes til å utdype Saras desperasjon. Det er særlig de gjentatte ropene "Banet mit, banet mit!" og de tre gjentatte vandringene baklengs rundt kirkegården med en daumannsknoke "i høire handloven", som repeterende, med spill både på eventyr- og sagnelementer, driver spenningen framover i takt med de flimrende angstskildringene. Vi skjønner at Sara er i ferd med å miste forstanden, til og med før hun begynner sin trolldomsvandring. Noe tilsvarende ser vi i *Dengang* - ved at både gammelmoder i Mårsund og Rein-Ellen anvender funksjonell trolldom. Dermed blir tradisjonsstoffet karakteriserende for etnisk egenart og for å framheve klokskapen hos gammelmoder. Tradisjonselementene brukes altså effektivt i person- og miljøkarakteriserende forstand. I begge romanene nevnt ovenfor interfererer tradisjonsstoffet med hovedhandlingen, det er ikke satt inn som en tekst i teksten.

Normanns eventyr er til en viss grad tro mot tradisjonen når det gjelder fortelleteknikk, tekstlige strukturer og sjangerens stiltrekk. Likevel er det slik at de sprenger folkeeventyrets rammer på grunn av introvert personschildring. Innholdsmessig skjer det samme på grunn av den komplekse tematikken som kommer for en dag. Som eksempel her kan nevnes de tre eventyrene jeg har analysert. Fortolkningen av eventyrene er delvis betinget av hva slags motivkretser som finnes. David Bynum går inn på den innholdsmessige siden av motivklynger og rekkefølge av motiver i muntlig tradisjon.<sup>13</sup> Når det gjelder Regine Normanns eventyrtekster ser vi en motivisk sirkling rundt hav og kyst. Normann opererer med en vidt forgreinet motivkrets i retning av hav, båter, sjøfolk, kapteiner, fisker - hele kystens inventar bringes inn i eventyrverdenen og bidrar til å forme hennes konturer som eventyrforfatter. Også Normanns gjenfortelling av sagn kobles til hav og fjære, som sagnet i

<sup>13</sup> Bynum, David. E.[1987]: *The Daemon in the Wood. A Study of Oral Narrative Patterns.*

"Bortsat", der utbor roper etter navn. (*Bortsat* s. 69.) Denne kysttilknytningen er koblet med tradisjonsteksters sedvanlige spill på kontrasten mellom kristendom og hedendom.

I slutten av forfatterskapet velger Normann å rendyrke fortellingsformatet. Men samtidig går hun glipp av mulighetene til å bruke tradisjonsstoffet ekspressivt, som hun gjør i romanen. Tekstene i forfatterskapets avslutningsfase, eksempelvis sagnene, framstår som tradisjonstilknyttet – en videreføring av muntlig fortellekunst.<sup>14</sup>

### 13.7 Nærhet til den menneskelige verden

En muntlig kulturs traderte kunnskap har ifølge Ong likhetstrekk med den menneskelige verden:

In the absence of elaborate analytic categories that depend on writing to structure knowledge at a distance from lived experience, oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings (...) Oral cultures know few statistics or facts divorced from human or quasi-human activity. (Ong 1982:42-43.)

Dette kommer tydelig til syne i sagntradisjon generelt, der det å feste teksten til tid, sted og person er obligatorisk introduksjon. Det fører inn til en forståelse av at selv tekster som innbefatter fantastiske elementer, har en ramme som er mulig å jamføre med en menneskelig verden man kjenner. Synspunktet aktualiserer Normanns tilforlatelige bruk av tradisjonsstoff i *Dengang*.<sup>15</sup> Vi ser det også i eventyrenes tilknytning både til det fantastiske og til "the human lifeworld". Et godt eksempel er "Havmannens sønn". Havmannens rike er knyttet til det jordiske riket. Kvinnens verden inkluderer også den verden som ikke er mulig å se. Forflytting mellom rikene er mulig. Det normannske fortelleunivers inkluderer og aksepterer en magisk verden tilknyttet den menneskelige. Det er et univers man ikke kan forstå ut fra analytiske kategorier. For alt stoff forankret i folketro gjelder det at ordene bærer en virkning gjennom sin magiske kraft. Det blir et samspill mellom struktur og funksjon.<sup>16</sup>

Ong vektlegger at muntlige kulturer tenderer til å bruke konsepter i "situational, operational frames of reference that are minimally abstract." (Ong 1982:49.) Dette utsagnet er naturlig å knytte til Normanns tekster, der de fiktive personenes handlinger som er knyttet til

<sup>14</sup> I sagnsamlingene framheves selve fortellekonteksten gjennom rammefortellingen. Dermed får Normann fram en viktig betingelse for muntlig tradering, nemlig at det å fortelle i godt lag er en forutsetning for at fortellingen skal leve.

<sup>15</sup> Vi ser dette også i sagnsamlingene, der fortelleren faktisk deler den tro at virksom trolldom finnes.

<sup>16</sup> Problematikken er behandlet med utgangspunkt i sør-amerikansk materiale av Joel Scherzer i artikkelen "The Interplay of Structure and Function in Kuna Narrative, or: How to grab a Snake in the Darien", s. 306-322 i *Analyzing Discourse: Text and Talk* (1982).

tradisjonsstoff, foregår innenfor operasjonelle heller enn logiske rammer. Både fortellerstemme og personstemme formidler dette trekket. Bruken av tradisjonsstoff har gjort at Normann i noen sammenhenger er blitt omtalt som en gammeldags forteller, at hun knytter an til eldre tider. Etter min oppfatning bidrar hennes bruk av dette stoffet ikke til å befeste hennes prosa som konserverende, men snarere til å komplisere de fiktive personene og til å nyansere det univers hun plasserer sine skikkelser i. Ved å utnytte de psykologiske effekter som tilligger tradisjonsstoff, legger hun inn dimensjoner i teksten som faktisk *ikke* bekrefter det trauste som hører heimstaden til, men heller på utfordrende vis pirker litt i dette godslige grunnlaget.

Et vesentlig trekk ved Normanns romanprosa er bruken av autentiske stedsnavn og personnavn med en viss regional vri. Også lesere som ikke er fortrolige med de geografiske omgivelser romanene viser til, vil få et inntrykk av stedsnærhet gjennom det troverdighetsstempel bruken av stedsnavn og personnavn gir teksten. Romanuniversets realistiske dimensjon befestes gjennom et nitid nettverk av lokalkolorerte navn, og bringer på den måten tekstene nær både den virkelige verden og den menneskelige verden.

Bruk av personnavn og stedsnavn gir en viss regional autenticitet. I Normanns tekster knyttes ofte kvinnenavnet til den mannen hun er gift med, eks. Syvert-Andrine, Per-Nilsa-Karen, eller personer knyttes til stedet der de bor, eks. Albert i Fjølsvika. En rekke stedsnavn kan knyttes til Vesterålen og området utenfor Harstad, regioner som Regine Normann kjenner fra sin oppvekst. En del av navnene på Normanns fiktive personer kan finnes igjen i hennes familie- og bekjentskapskrets, men de er helt fritt benyttet i fiksjonen.

### 13.8 Antagonisme

Ong trekker fram at muntlige kulturer til en viss grad bærer et preg av antagonisme: "Not only in the use to which knowledge is put, but also in the celebration of physical behaviour, oral cultures reveal themselves as agonistically programmed." (Ong 1982:44.) Det kan være snakk om fysisk vold, og Ong fører denne voldeligheten tilbake til "the structure of orality in itself"

(Ong 1982:45). Det ligger naturlig knyttet til direkte ordveksling at "interpersonal relations are kept high - both attractions and, even more, antagonisms".(Ong 1982:45.) I vår sammenheng synes det naturlig å knytte dette synspunktet til de foregående avsnitt. De to verdener, den gode og den onde, konstituerer ytterpunkter i Normanns univers. Denne mentaliteten hviler på en dualistisk forestilling, et verdensbilde farget av gode og onde makter i kontinuerlig kamp. Trolldom som er virksom i negativ forstand, er et resultat av at personer knytter seg til ondskapens rike. Men gode krefter og gode mennesker kan parere den onde trolldommen, som vi har sett eksemplifisert gjennom gammelmoder i Mårsund i romanen *Dengang -*. Motpolene vil automatisk føre til en form for antagonisme, en gruppering av personer i to leirer; de som vil knytte seg til onde makter, og de andre. I Normanns forfatterskap kommer dette tydeligst fram i oppfølgeren til *Dengang -*, *Eiler Hundevart* (1913). Eiler, som er blitt en voksen utgave av gjetergutten fra *Dengang -*, selger sin sjel til den onde. Variasjoner over samme tema ser vi i *Dengang-* ved bruk av den døde jenta som går ærender for de levende og bruk av trollkatt for å få sykdom i fjøset. Og ut fra de normssystemer som etableres i romanene, er det ingen tvil om at de som bruker trolldom i ond hensikt, får betimelig straff.

I romanprosaen finner vi et gjennomført spill på virksom trolldomskunst og beretninger om det overnaturlige. Stoffet brukes i romanene delvis som aktive elementer i handlingsforløpet, delvis i personkarakteriserende hensikt. Det som kjennetegner anvendelsen av tradisjonsstoff er at det både brukes som konkrete episoder i handlingsforløpet og på et metadiegetisk nivå der beretninger om det overnaturlige er lagt inn som sagn eller eventyr. Noen ganger intervensjoner stoffet med hovedhandlingen, andre ganger holder det seg på en egen "fortellingsstreng". Denne bruken gir Normann-prosaen en bestemt kulør. Fortellerens iscenesetting av tradisjonsstoffet bidrar til en rekke nivåmessige brudd - og dermed til romanprosaens episodiske og fragmenterte karakter.

Vekslingen mellom tradisjonsstoffets aktive og passive modus relatert til tekstens hovedhandling fører også til at et annet særpreg ved Normanns fortellingsunivers blir tydelig. Det som kommer fram, er ikke en klar tilspisset motsetning mellom gode og onde krefter eller mellom ulike verdener, det er snarere en sløring eller en mediering som tydeliggjøres, ja, en slags invertert antagonisme. Den gode gammelmoder i Mårsund og den onde Syvert-Andrine har tilgang til samme arsenal av overnaturlige krefter, og kan begge hankses med hinmannen. Men de bruker sine kunster i henhold til en moralsk standard eller mangel på sådan. Jeg vil derfor hevde at i Normanns dikterunivers forfektes ikke den enkle anskuelse at svart er svart og hvitt er hvitt. Det er snakk om nyanser, om å se samme side av en mynt fra flere vinkler,



Det blir for enkelt å se etter klare antagonistiske trekk i Normanns romanprosa. Til det er det i for sterk grad vevd inn en moralitet i persontegning og handling som svekker en bastant sort-hvit-tegning av personer. Det er slik at de nettopp antar status av helt eller skurk ut fra kvalifisert bruk av sin tilgang til spesielle krefter.

Tradisjonens funksjon på mange nivåer i teksten blir heller en påpeking av menneskelig mangfoldighet og nyanser mellom godt og ondt hva en og samme person angår, enn en fastfrysing av klare grenser mellom de onde og de gode. Bruken av folketro hos Normann blir ikke så mye et middel til distinksjon som en antydning om at en distinksjon er umulig. Sløring av verdners konturer såvel som av personers konturer er å finne, ikke minst på grunn av den formildende personframstillingen av usympatiske skikkelser. På denne måten blir det også klart at spesifikke muntlighetstrekk i tekstene like lite som narrative grep ellers, kan ses løsrevet fra en innholdsmessig og kontekstuell fortolkning. Enten man velger en tekstimmanent lesning eller en forfatterskapslesning, vil det semantiske komme inn som et nødvendig aspekt ved dette å sirkle inn i en forfatters uttrykksmåte.

I eventyrprosaen ser vi i varierende grad antagonistiske trekk. Den klassiske motsetningen mellom det gode og det onde, mellom hjelpere og motstandere, er til stede i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte". Mer naturmytiske anslag kommer til syne ved bruk av mørkeskodda som er skremmende for gutten i "Tredokka". I "Havmannens sønn" ser vi ingen utpreget antagonisme mellom de to verdener. I dette eventyret finner vi framhevet det samme trekket som jeg har påpekt ved romanprosaen, sløring av markante motsetninger og markerte grenser. I Normann-universet kan det altså godt være motsetninger uten at det behøver å følge fiendtlighet med det. Snarere gir tekstene uttrykk for den innsikten at noe er umulig å gjennomføre fullt og helt, at kompromisser er nødvendige - og at dette har med menneskelig eksistens å gjøre. Ut fra dette resonnementet vil Normanns prosa bare delvis kunne oppfylle de entydige motsetningstrekkene som ifølge Ong kjennetegner muntlig influerte tekster. Hos Normann er det ikke muntligheten som styrer forfatteren, men forfatteren som styrer muntligheten.

### 13.9 Empati og identifikasjon

En deltakende holdning er et gjennomgående trekk ved Normanns tekster, og berører både framstillingen av entydige helter og mer marginaliserte figurer. Behovet for å kunne identifisere seg med helten er ifølge Ong et viktig trekk ved den muntlige kulturen. Identifikasjonen skjer ut fra en felles kulturell anskuelse: "For an oral culture learning or

knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known."<sup>17</sup> I forlengelsen av min argumentasjon ovenfor ser jeg det slik at de empatiske trekk ved Normanns tekster ikke alltid er uttrykk for å valorisere en felles heltesjablone. Empati benyttes i like stor grad for å individualisere skikkelser.

Normanns eventyrprosa motsetter seg en objektiv og distansert form gjennom persontegningen. Ved å vise figurenes tanker, drømmer og lengsler, legger de normannske eventyr i større grad enn folkeeventyrene forholdene til rette for identifisering. Det er det individuelle og subjektive ved figurene som kommer fram, ikke figurene som uttrykk for en felles karakter. Slik sett fungerer ikke Normanns eventyrfigurer som sjablonger for et sett egenskaper, slik vi for eksempel kjenner tegningen av folkeeventyrets Askeladden, og kan heller ikke identifiseres ut fra kulturelle premisser så entydig som Ong hevder. Det traderte eventyrets lett identifiserbare helt blir enklere å holde styr på enn Normanns figurer. Empatisk og deltakende språk spiller en viktig rolle i det å skape eventyrhelte- og heltinner med et emosjonelt anstrøk. Denne smule tilgang til eventyrpersoners indre er et vesentlig trekk ved Normanns kunsteventyr. Tilknytning til menneskelivet er tydeligere enn folkeeventyrets, men også tydeligere styrt når det gjelder fortolkning. I "Havmannens sønn" er emotivt språkbruk knyttet til kvinnen, i "Tredokka" til gutten og i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" til prinsessen. Både det fysiske, at prinsessen fryser, og det psykologiske, hennes forlatthet, har appell til følelsene. Leseren føler medlidenhet både på grunn av den situasjonen som bygges opp rundt prinsessen, det vi hører *om* henne, og det vi hører *fra* henne. Fortelleren er emosjonelt engasjert og engasjerende.

I romanprosaen ser vi en gjennomgående tendens til emotiv framstilling av hovedpersoner, men likevel med visse avvik. I *Krabvaag* er det Paulina og Øra-Jon (og til en viss grad også Karen), i *Bortsat* er det den lille heltinnen Helga, men faktisk til en viss grad også mosteren, i *Stængt* er det Sara som blir framstilt med krav på innlevelse og empati, men til en viss grad også søskenparet i Fjølrika, i *Dengang* - er det Margrete og til en viss grad både gammelmoderen i Mårsund og presten Telman som blir utbygd slik. Spesielt for den normannske persontegningen er det imidlertid at leseren blir litt i tvil om hvem som er hovedpersonen, fordi også bipersoner er omfattet av empati. Både i *Krabvaag*, *Bortsat* og *Dengang* - står tilsynelatende usympatiske kvinner fram med krav på forståelse ut fra at vi som lesere tydelig blir kjent med at det finnes gode grunner til deres væremåte.

<sup>17</sup> Ong 1982:45-46, med referanse til Havelock 1963:145-146.

### 13.10 Homeostase

Ong argumenterer for at det er et trekk ved muntlige kulturer at de er homeostatiske: "That is to say, oral societies live very much in a present which keeps itself in a equilibrium or homeostasis by sloughing off memories which no longer have present relevance." (Ong 1982:46.) Jack Goody og Ian Watt formulerer det slik: "The language is developed in intimate association with the experience of the community, and it is learned by the individual in face-to-face contact with the other members. What continues to be of social relevance is stored in the memory while the rest is usually forgotten." (Goody and Watt 1968:30-31.) Dette har betydning for hva slags ord som er i bruk i muntlige fortellesammenhenger. Ifølge Ong er det slik at en del arkaiske ord fremdeles er i bruk, mest av muntlige fortellere enkeltvis, "who preserve archaic forms in their special vocabulary". (Ong 1982: 47.) Når referansen til ordet ikke lenger er del av den daglige erfaring, vil meningen forsvinne litt etter litt, og bruken av ordet likeså. Det som måtte være igjen av rim og formularer som har mistet sin opprinnelige mening, framstår ifølge Ong som nonsensord for en ny generasjon. Jeg vil føye til at slike uttrykk også framstår som ornamenter og tradisjonsmarkører, eksempelvis "hændt og hag" i *Krabvaag*, som er et rim der bare første ordet er meningsbærende for de fleste i dag.

Når det gjelder bruken av sjeldne ord i Normanns tekster, vil de naturlig gruppere seg i to: For det første de gammelmodige skriftordene, som "fortrydelig", "husvalse" etc., særlig knyttet til religiøse kontekster. For det andre talemålsord som for oss i dag vil oppfattes som gammeldagse. Men på begge disse områdene borger Normanns litteraturhistoriske plassering for at hennes forteller bruker et ordforråd som på den tiden ikke var arkaisk, men høyst levende.

Religiøs terminologi viser den normannske romanforteller stort kjennskap til. Her er av Paulinas replikker i *Krabvaag*: "Æg var en stor, forblindet synder, Jon; men nu har æg fundet Jesus". (Krabvaag 1905:43.) Bruken av sjeldne ord har imidlertid en viktigere dimensjon enn det å vise tradisjonelt ordbruk. De religiøst pregede sitatene, brokkene av bønner og salmer fungerer ikke bare som dokumentariske innslag i den forstand at de er plassert inn som påpynting. Heller enn å gi tidskoloritt og illudere autentisk miljø eksiterer uttrykkene i teksten som en innholdsmessig tilførsel hva angår personenes ideologiske univers og deres religiøse livsanskuelse. Dette er et felles kulturelt fenomen for bygdefolket i *Krabvaag*, hva enten de hører med til de frelste eller ikke. Synd, syndserkjennelse og omvendelse som står i fokus - vekkelsemøtets sentrale ingredienser. I teksten bidrar de religiøst-dokumentariske uttrykkene stundom til en følelse av ro, forankring, nærhet til personer, stundom til en distansert ironi, en understreking av frasenes tomhet og øde.

De sjeldne dialektordene vi finner, er ord som var i bruk i Vesterålen i Normanns samtid, og som har vært i muntlig bruk av generasjonen født etter århundreskiftet. Dette betyr at ordene blir forstått av etterkrigs generasjonen, selv om de ikke lenger brukes aktivt. Jeg tillater meg å bruke meg selv som vesteråling som referanse.<sup>18</sup> Når eldre ord dukker opp i Normanns tekster, er de ikke meningsstomme eller arkaiske i den forstand at en voksen leser ikke forstår dem. Jeg vil heller si at de høres gammeldagse ut. Referansen til ordene er fremdeles intakt, med unntak av noen betegnelser som knyttes til forgangent arbeidsliv. I første omgang fungerer disse kulturhistorisk opplysende. Slike ord vil ikke ha relevans for arbeidslivet i dag, men likevel fungerer godt i en tekst med realismepreg fra århundreskiftet. Når det ellers gjelder de gammeldagse ordene i Normanns tekster, så virker de opplysende og aktiverer et sovende ordforråd hos mange lesere. Det er snakk om en revitalisering av ordenes innhold. For nye generasjoner fordrer slike ord en forklaring, noe som lett kan gjøres i form av fotnoter. En modernisering, eksempelvis av eventyrtekstene, som går ut på å skifte ut sjeldnere ord med nå mer frekvente ord, vil etter min mening ikke være å anbefale. Det vil gripe for sterkt inn i teksten. Jeg ser det slik at gammelmodige ord i Regine Normanns tekster bidrar til en spesiell og særegen stiltone, en tone som bør bevares. Dette har å gjøre med semantiske nyanser og med ordenes rytme, lydbilde og kontekstuelle sammenheng.

### 13.11 Generelle stiltrekk

En rekke generelle stiltrekk karakteriserer Normanns forfatterskap i tillegg til muntlighetstrekken. Kayser vektlegger det uavhengige ved stiltrekk, verket som bærer av indisier for en forfatters individuelle uttrykksmåte:

Es leuchtet ein, dass alle Stilforschung, die mit dem Blick, sei es auf die Individualität des Dichters oder seine Generation oder eine Alterstufe oder eine Epoche u.s.f., getrieben wird, den Begriff Ausdruck in diesem zweiten Sinne anwendet. Sie nimmt die Stilmerkmale als Indizien für etwas davon wesensmäßig Getrenntes, unabhängiges. Sie muss immer das, was sie in einem Werk findet, auf eine Stufe stellen mit anderem, sei es die anderen Werken dieses Dichters, dieser Generation, der Altersstufe, der Epoche u.s.f. Man mag selbst einwenden, dass der Vergleich mit dem Hut insofern schief sei, als das Interesse sehr wohl dem ganzen Werk gelte, da ja alles an dem Werk Ausdruck sei, weil es bei dem Hut nur der Kniff war. Aber es bleibt auch dann, dass nicht die Einheit des Werkes in den Blick rückt, sondern nur das Werk als Träger von Indizien. (Kayser 1965:282.)

Det er disse mer generelle stiltrekken i forfatterskapet jeg vil gå inn på i det følgende. Normanns individualstil har enkelte særtrekk knyttet til grammatikk, andre til det som viser ut over språket gjennom sin billedskapende kraft og symbolskapende evne.

<sup>18</sup> Jeg er født etter andre verdenskrig, og har kjennskap til min foreldre- og besteforeldregenerasjons ordforråd. I tillegg benytter jeg Ove Orvik: *Vesterålsk ordbok* (1997) som veiviser til tidlig 1900-talls vesterålsuttrykk.

Det å prøve å sirkle inn teksters stilpreg er knyttet til grammatiske forhold en bloc, det være seg syntaks, fonologi, morfologi og semantikk.<sup>19</sup> Møller Kristensen [1938] går kun inn på morfologi og syntaks. Jeg synes det er fruktbart å se også på semantikk og fonologi hos Normann. Etter min oppfatning har foneminventaret en generell verdi for stilen.

Foneminventaret i Normanns fortelleunivers kan betraktes som et stiltrekk i seg selv, et bestemt område av lyder og lydsammensetninger som særpreger hennes prosa ut over den klangvariasjonen det tilfører billedspråket. Det lydlike aspektet spiller en stor rolle. Foneminventaret blir gjennom additive strukturer og repetisjoner profilert på en bestemt måte ved at visse lyder opptrer frekvent. Fordelingen og frekvensen av fonemer har virkning på tekstenes muntlige stilpreg.

Eventyrprosaen kan tjene som eksempel på typiske trekk ved foneminventaret til Normann. Eventyrene ble formidlet muntlig til en gruppe lyttere, og da spilte lyder og klanger en stor rolle. I "Havmannens sønn" finner vi hyppig bruk av bokstavrim og spesielle lydrim. Særlig framhevet er kombinasjon av s-lyden eller andre friksjonslyder, som f og r, og de nedre og bakre vokalene ø eller a eller o: eks. "hun steg frem av sengen, skjøv lukene fra vinduet og stod og stirret på havet som brøt mot holmen så skumsprøiten stod himmelhøit (...) Båten ville knuses i smadder straks han nærmet sig land". Et annet eksempel er "som farer fra sted til sted og snadrer om alt og ingenting". Assonans og gjentakelser gjør tekstene melodiose. Sidestillinger og antitetiske konstruksjoner bidrar i stor grad til lydbildet. Man finner frekvent bruk av s og bakre vokaler, men også spesielle lydkombinasjoner uttrykt, f. eks. som *kji*, eksempelvis i "*kjip*".

Morfologisk spiller både grammatiske morfemer og leksikalske valg inn. På det leksikalske området ser man en tydelig kontrastvirkning mellom lange, tunge gammeldagse skriftord og lette dialektord. I *Stængt* ser vi hvordan denne kontrastvirkningen bygger opp under Saras egenart som språkbruker. Her er et eksempel hentet fra passasjen da Sara skal besøke Paal-Joas: "Hun blev sprutrød i det samme, det var sagt, og stod og traakket raadvild og lette efter ord, som ikke skulde vække fortrytelse og særhet hos ham. Prøvde seg fore med at snakke om seifisket og jordveien." (*Stængt* s. 171-172, min utheving.) Tilsvarende kontrastvirkning finner vi tidlig i *Stængt*, da Sara sitter fortvilt igjen etter at Erstein har reist: "Tunge blev dagene for hende som tilbake sat med fortrædeligheten og savnet - - - *Det var bedre, hun aldrig hadde truffet glunten, slik pinte og grov det ved dag og nat - - -*" (*Stængt* s.19, min utheving.) Ord med bakgrunn i religiøst språk er med på å karakterisere den

<sup>19</sup> Jeg følger her vanlig grammatisk inndeling, jfr. Svein Lie: *Innføring i norsk syntaks* [1976], 1977.

personen som ytrer seg som bibelkyndig. Ordene blir markører for en annen stiltone enn fortellerens. Den alvorlige innholdsmessige dimensjon i *Stængt* dempes til en viss grad av en lettere stiltone som slår gjennom i skildrende passasjer. Hyppig verbalvariasjon og korthugde setninger fører til et lekende og vibrerende språk: "Skjoren lettet og fløi iltert skrattende og satte sig paa kanten av nøsttaket like ved ham, strakte næbb, skrek og vippet med stjerten. (*Stængt* s. 169.) Valg av verb gir et lett og slentrende anstrøk, men likevel et pregnant bilde.

I de tre første av Normanns bøker bygger sekvenser med religiøst språkbruk opp under en spesiell tolkning av det kristne budskapet, hva enten det gjelder fasterens oppdragelsesmetoder eller Saras anfektelse. Blant annet brukes sitater fra Pontoppidan. Religiøst språkbruk som stiltrekk forsterker tematiske kretsinger. Gaasland skiller mellom tre ulike stilfunksjoner: klarhet, berikelse og problematisering.<sup>20</sup> Egentlig kan man si at den religiøse stiltone i Normanns prosa berører alle disse funksjonene. Religiøsitet tydeliggjøres og forsterkes, språket berikes gjennom nyanserikdom, og livsanskuelsen til spesielle religiøse grupper problematiseres gjennom deres religiøse praksis. Ett og samme stiltrekk nyanserer funksjonen på ulike vis.

Religiøst språkbruk og folketradisjon kobles ofte sammen. Et eksempel finner vi i "Bortsat", der Helga har en samtale med kameraten Teodor. Helga gjør ikke veien lang fra å se en stor skybanke komme seilende og til dramatisk å utlegge dette som opptakten til dommedag:

Aate han ikke øine at se med? ivret hun og hvidnet i ansigtshuden. - Det var tegnet, de saa. Og gud skulde syne sig med begge bøkerne og englerne, og de sad paa guldstol. Men fra hinsides kom djevelen, og alle de, med ham var. Og jorden skulde brænde, og alle dauingerne fra kjergaarden og i havet vaagnet og fôr op imod gud, og alle levendes ogsaa, og der blev ikke gjemsel for en maur end si for et menneske!" (*Bortsat* s. 91.)

Helgas forestillinger om dommedag går i ett med folketradisjonens bilde av dauingene. Det hele blir en blanding av det litt barnlige, hva et barn sannsynligvis kunne ha av kunnskap, og hva en voksen fortellerstemme kunne tenkes å legge inn i en slik skildring. Motsetningen er stor mellom det litterære "hinsides" og dialektordene "kjergaarden" og "alle levendes". Det fører også til at teksten blir en noe voksen framstilling av en syvårings språk.

Vi flere eksempler på at avledningsmorfemer blir bærere av en spesiell betydning: eksempelvis i *Dengang* - finner vi i en iterativ folkelivsskildring formen "kvindfolket" i entall. Det får i den gitte konteksten betydninger kvinnfolk i sin alminnelighet, og må føres tilbake til dialektal bruk. Dessuten finnes flere tilfeller av enkel bestemming av substantiv,

eksempelvis i naturskildringer, brukt som en slags foruroligende rolig bakgrunn for en dramatisk forgrunnshandling. Eksempel på dette er kapittel 21 i *Stængt*, kirkegårdsscenen. Åpningen av kapitlet har konstruksjoner med enkel bestemming: "Ødslig og avsides fra alfarveien laa kirkegaarden paa en tørlændt mæle ved det aapne ishav...Men sommersdag, naar havet kruset sig lekent mot land, og sol brændte het, yrte det med alle slags, duftende blomster paa den varme sandjord." (*Stængt* 1908:174.) Det samme ser vi før Sara gjennomfører sitt rituale: "Fugl stilnet mot midnat, sat og blundet paa skjær og knaus eller svam sovende i baaredraget (*Stængt* 1908:176). Sara må døpe det hun tror er barnet sitt i et myrsig utenfor kirkegården. Men naturen er like vennlig: "Sol drysset over speilblankt hav, fugl vaaknet av midnatsblund, og fra myrsiget bortenfor mælen kvækket frosk" (*Stængt* 1908:178). Det morfologiske nivået er med på å underbygge en følelse av naturens vedvarende vennlighet mot dette mennesket som har måttet lide ut over hva hun kunne tåle.

De leksikalske valgene i Normanns prosa viser en blanding av ulike stilsfærer: dialektal og religiøs, folkelig og poetisk, muntlig løssluppen og strengt skriftlig. Denne gjennomgående dikotomien understrekes av en annen dikotomi: spenningsfeltet mellom grammatiske morfem knyttet til riksmål og til dialekt. Ofte er det vanskelig å få dialektparadigmet til å stemme med riksmålsparadigmet, det er altså ordformene mer enn ordene i seg selv som volder problemer. Det å holde på endelser som riksmål krever samtidig som man ønsker dialektord som krever bøyingsmønster med helt andre grammatiske morfemer, er nesten umulig å forene, og jeg synes Normann-tekstene har kommet godt fra dette vågestykket.

Vi finner ofte uventede koblinger mellom en poetisk stiltone og en pragmatisk dagligdags kommentar, for eksempel i dette partiet fra *Stængt*, som i fiksjonen er lansert som et fingert avisstykke:<sup>21</sup> "Da vandret barnet ensom til den store, dystre skog og gjemte sig og graat, fordi alt det vakre var blet borte, og kameratene var ikke mer (*Stængt* s. 183). Den siste setningen her er typisk for Regine Normann, et stilbrudd betinget av at Normanns forteller ofte formulerer seg innenfor en kontekst som barn bør være fortrolige med. Det er som om muntlig framføring for barn i grupper er tenkt inn, og rimelig å jamføre med Normanns pedagogiske evner og vriksomhet.

Normanns forteller balanserer på en egg nær det sentimentale, og det er slett ikke alltid balansegangen fungerer. Særlig gjelder dette tekstpassasjer som tematisk kretser om

<sup>20</sup> Gaasland 1999:85

<sup>21</sup> Den fingerte avisteksten er begynnelsen til en tekst som ble trykket i VG i 1909, året etter at *Stængt* kom ut.

barnets ensomhet, lengsel, sorg og savn. De vipper mellom det berørende og det tilnærmet karikerende.

Syntaksen i Normanns romanprosa er influert av muntlighet i replikkvekslinger og av skriftlighet i poetiske beskrivelser og religiøst betonte passasjer. Totalt sett gir dette et variert og vekslende preg, der syntaktiske sammensetninger forsterker de morfologiske tendensene til brudd, overraskelser og smidige løsninger. Går man ut over de minste enheter i språket, ser man også at større teksteneheter overraskende stilles sammen på en måte som gir effekt.

Inversjon finnes relativt ofte i Normanns tekster, eksempelvis Helgas betraktning: "Blaa og fjerne var indlandsfjældene i den klare sommerkvæld" (*Bortsat* 1906:6). Det spatiale, avstanden, understrekes ved at de fjerne fjellene er kommet i frontposisjon i setningen. Avstandsperspektivet understreker også Helgas lengsel til heimplassen, uansett hvor mye hun ville, kan hun ikke nå den. Det syntaktiske underbygger det tematiske. Også i eventyrene finner vi eksempler på inversjon, her fra "Havmannens sønn": "Mat brakte det [havet] og kurver fulle av de deiligste frukter". Det gir assosiasjoner til sagastil, men det er også vanlig i muntlig språk at det sentrale blir stilt først slik. Enkeltord tydeliggjøres på denne måten og letter forståelsen av resten av setningen både under lytting og lesing.

Særpregede Normann-uttrykk inngår i et intertekstuel spill overfor egne tekster og andres tekster. Blant annet er eventyr-Regine flere ganger ute med beslektede formuleringer, for eksempel om å bli plassert ute på havet i en båt uten seil og årer, som brukes både i "Jan matros" og "Jomfru Rosening på Santavajasø." Dessuten finner vi et spill mot folkeeventyret i uttrykk som "ta ikke den hvite, ta ikke den blå..." og "rød som blod og hvit som snø".

I tillegg til lyder, ord og ytringer, kommer billedspråk inn under generelle stiltrekk. Billedspråket i Normanns tekster kommer, naturlig nok, tydeligst fram i eventyrprosaen, som er de mest stiliserte tekstene i forfatterskapet. Lis Möller sier i artikkelen "Om figurativt språk": "I selve uttrykket billedsprog ligger der en påmindelse om litteraturens og digtningens sanselige særegenhed...Den litterære tekst søger ikke at begrepsliggøre; den fremmaner - skaber - en forestillingsverden i dens stoflige fylde." (Møller 1995:153.) De tre eventyrtekstene i mitt corpus hviler alle på en grunnleggende metaforisk forståelse av reisen, *the quest*: prinsessen som er på jakt etter vidundermedisin til faren, gutten som er på jakt etter sin far havmannen, gutten som er på jakt etter å kunne lage det perfekte kunstverket. Ut fra Ricoeurs forståelse av metaforen er det nærliggende å se på eventyrene som en beskrivelse av menneskelig søken i forskjellige former - etter kjærlighet, etter glede, etter kunst og etter anerkjennelse fra foreldre. Det er på denne måten eventyrene kan oppfylle et



behov hos barn og voksne. For barn vil forvissningen om den gode slutt gi mot og håp. For voksne vil en metaforisk forståelse lede til at eksistensielle sider ved tekstene kommer fram.

### 13.12 Oppsummering individualstil

Symptomatisk for Regine Normanns tekster er en fortellemåte preget av språklig artisteri i grenseland mellom en folkelig uttrykksmåte og en ærbødig høystil. Den omfavnelsen vi ser av høystil såvel som lavstil signaliserer et språklig landskap som vil bekrefte og befeste. Men det vil også nyansere, og slår seg ikke til ro i et stilleie alene. Uttrykk skal gjerne gjentas, variasjoner er viktig. For Normanns forteller er det ikke nok med den folkelige uttrykksformen alene, et mer raffinert og symbolsk preget formspråk forlanger også sin plass. Ikke minst billedspråket og skildringene er spesielle i så måte, noe som bidrar til at en poetisk og forfinet røst høres ved siden av den folkelige. Normanns forteller evner å skape sansbare bilder, man kan se og lukte steder, personer, situasjoner, man kan føle sinnstilstander – man kan merke hvordan denne prosaen legger til rette for at sanseinnstrykk medvirker til opplevelsen av fiksjonsuniverset. Billedskaping og skildringer er mesterlig utført, og etter mitt syn det sterkeste indisium for at *det poetiske* er en virksom kraft, ikke minst i muntlig fundert fortellekunst. Når Kayser betoner "die Individualität des Dichters", er det med rette. Et vesentlig trekk ved Regine Normanns kreative evne og kraft ligger i det poetisk skildrende, noe som ikke minst får komme til sin rett i eventyrets stiliserte drakt. At Normanns dikterfantasi også inkluderer andre elementer, berøver ikke forfatterskapet denne nerven av sanselighet, en følsomhet som uttrykker natur og personer på det mest betagende og berørende vis.

## Kapittel 14: Tapstematikk

### 14.1 Temakrets

En tematisk kretsing omkring tap, savn og lengsel går igjen i alle faser av Normanns forfatterskap. Første del av forfatterskapet står fram med sterkest emosjonell kraft, og fremmer tematikken gjennom skildringer av barndom og unge kvinneår. Midtre del av forfatterskapet legger inn distanse til kvinnerelatert problematikk ved å legge handlingen tilbake i tid for de historiske romanenes vedkommende. Siste del av forfatterskapet opererer gjennom eventyret med et stilisert tematisk uttrykk. Når det gjelder framstilte kvinneskjebner, finnes de mest tragiske i begynnelsen av forfatterskapet. Så legges det inn varierende grad av optimisme etterhvert. Totalt sett er tematiske innholdselementer lite motsetningsfylte og derfor enkle å samordne i en hovedidé. Dette sentrale meningsinnholdet er vedvarende i det tekstcorpus jeg har lagt til grunn for studien. Tap og savn framstilles som markante størrelser som inntreffer tidlig i hovedpersonens liv, enten i barndommen eller i voksenlivets tidlige fase. Barnet mister nære omsorgspersoner eller foreldrenes kjærlighet. Den unge kvinnen mister spebarn like etter fødselen, eller kommer selv i en livstruende situasjon i forbindelse med barsel. Den voksne kvinne eller mann mister kjærlighetspartner. Disse sekvensene framstilles med en tilstrebet nøytralitet. Et fundamentalt savn og et vemod går som en streng gjennom forfatterskapet.

Tap fører til savn, og savn fører til lengsel. Hos Normann lanseres gjenforening som oppfyllelse av lengsel. Håp om gjenforening med kjære, det være seg foreldre, kjærester eller barn, er en vedvarende motivasjon for handling og for at tilværelsen skal bli utholdelig for personer i det normanniske fiksjonsunivers. Barn framtrer som mer ansvarlige enn voksne. Ofte tar barnet på seg ansvar for en lykkelig familiegjenforening eller ansvar for å oppnå foreldrekjærlighet på nytt. Tidlig i Normanns forfatterskap er gjenforening å forstå i konkret forstand. Utover i forfatterskapet blir ønsket om gjenforening mulig å forstå i religiøs betydning.

Forestillingen om grenselandet, det slørete området mellom det jordiske og det hinsidige, med sine betingelser og muligheter, er et framtrædende motivisk trekk i Normanns prosa. På den ene siden poengteres ønsket om å inkludere landet på den andre siden i menneskelig liv og virksomhet.<sup>1</sup> På den andre siden påpekes nødvendigheten av å avsondre et felt i tilværelsen for noen spesielle som hører til der, gjøre det utilgjengelig for alle og enhver.

Unge kvinner opplever tap av egne barn, eller fare for tap av barn, som et grunnhugg mot livskraft og overlevelsessevne. Å miste et barn er å miste sin egen framdriftskraft. Et slikt tap kan

<sup>1</sup> Eksempelvis gir Regine Normann i brev til sin mor uttrykk for at faren kommer og står ved siden av henne i situasjoner der hun er utsatt for trakassering av sin første ektemann. Brev fra RN til Tina Berntsen av 13.12.1919. Privat eie..

føre til at en person følelsesmessig blir presset mot sin ytterste mentale grense. Beslektet med forfatterskapets sentrale tematikk skissert ovenfor finner vi i romanprosaen en utforskning av menneskesinnets marginale soner: angst, fremmedfølelse, uro. Måten tradisjonsstoff brukes på i romanene, gjør at tekstene framstår som eksperimenterende når det gjelder å framstille et moderne menneskes sjelelige konflikter. I stedet for å framheve et harmonisk og trygt samfunn, bidrar tradisjonsstoffet til å understreke uberegnelige og irrasjonelle krefter i og utenfor personene. Sammen med subjektiverende narrasjonsgrep blir dette viktig for en meningskonstitusjon som samler seg om emosjoner hos personene.

Tapstematikken i Normanns diktning inkluderer også tap av menneskeverd og forkrøbling av menneskelig vekst. Gjentatte ganger rettes søkelyset mot maktovergrep mot kvinner som følge av lekpredikanters destruktive forkynnelse kombinert med kvinneundertrykkende patriarkalske holdninger. Beregnende religiøs påvirkning på unge sinn fører til at kjærlighet og glede, de vitale og livsbejaende følelsene i livet, knuges og kveles.

Den tematiske kretsingen er i stor grad sentrert om hva en person tidlig i sitt liv har mistet. Det pessimistiske anstrøket understrekes av at det som er tapt, neppe står i menneskelig makt å få tak i igjen i løpet av den jordiske tilværelsen. Men nettopp i den erkjennelsen åpner tekstene opp for en religiøs eller overjordisk dimensjon der også håpet kan skimtes, ikke minst i enkelte av eventyrene. I tillegg lanserer eventyrene en optimistisk kobling mellom en tapsopplevelse og kunstnerisk virksomhet. Der sorgen rammer hardt, skapes betingelser for en intensiv gjenskapingsakt i en kunstnerisk uttrykksform. Dermed bringes det inn i Normanns diktning et tematisk metaplan som tar opp kunstens betingelser og kunstens vesen. Dette kan tolkes i retning av en generell tematisering av kunstnerproblematikk. Men det kan også utlegges mer spesielt, knyttet opp mot Regine Normanns eget kreative arbeid. Den sist nevnte fortolkningsvarianten er av interesse sett i lys av Normanns vei fram til kunstnerisk utfoldelse.

## 14.2 Livet og eventyret

Ikke noen tekst i Normanns fiksjonsunivers samler i seg så mange tråder av Regine Normanns liv og diktning som "Havmannens sønn". I bildet av barnet i flukt på havhestens rygg, på vei bort fra det jordiske til et eventyrrike, er hennes bandoms lengsel inkarnert. Det er lengselen etter å få møte igjen en far som var borte, det er behovet for å komme seg ut, opp, få oversikt, mestre svevet. Barndom og unge kvinneår ga for trange rammer for hennes utfoldelse. Det er i flukten, på fugleryggen, hun kan skimte landet bortenfor. Reisen gir mulighet til å legge det gamle bak seg og gå inn i en ny dimensjon.

I "Havmannens sønn" kan både kvinnen og gutten være bærere av selvbiografiske trekk. Begge skikkelsene tangerer forhold ved Normanns liv. Hvis man ser barnet som bærer av selvbiografiske trekk, er alt dette momenter som kan knyttes til Normanns livshistorie. Også det at foreningen måtte skje i det andre riket, er utvetydig: Normanns far døde da hun var 4 år. Eventyret ble publisert i 1925. Regine Normann var da like mye åndelig vendt mot det som skulle komme som mot det jordiske. Hennes uttalte forventningsbilde - som morens og mormorens - var himmelen som samlingsplass og gjenforeningens arena. Der skulle alle møtes igjen. Regines mor uttaler til og med at der skulle hun møte alle sine tre ektemenn igjen, alle på like fot. Ingen skulle være den første og ingen den siste. Denne enkle kristne forestillingen om himmelsalen som stedet for en gjenforening uten bitterhet eller hat, ser jeg som den mest overbevisende kobling mellom eventyrets tematikk og Regine Normanns eget liv.

Men eventyret rommer også andre bilder. Barnet og moren på hver sine fugler på vei til havkongens rike viser drømmen om den gjenforente familie. Det er barndommens lykkelige idyll som på nytt venter i eventyrlandet. Kvinnen som blåskarv, med en fugleham over kvinnekroppen, betegner en tilstand der kvinnen tilsynelatende er fugl, men innerst er kvinne. Dette indre, det hun var før, vil stadig dra henne tilbake til holmen. Det er mulig å tolke dette bildet ganske prosaisk, i tilknytning til Regine Normanns livshistorie. Skarvens dilemma er også hennes dilemma som forfatter. Normann må stadig krysse grensen mellom dikertilværelsen og en ganske triviell tilværelse som lærer. Hun kan aldri gi sin tid helt til det ene eller det andre. Hun kan av økonomiske årsaker ikke tillate seg å glemme den delen av sin tilværelse som er tilegnet en høyst jordnær beskjeftigelse. For henne å ta på seg dikterdrakten blir som for kvinnen i eventyret i iføre seg skarvehammen. Kan hende følte Normann også at det var vanskelig helt å fri seg fra sin holme. Men også en slik tolkning impliserer lengselen, lengselen etter å overgi seg til fantastikkens sfære, gi seg helt hen til diktergjerningen, men i realiteten alltid sitte fast i det jordnære.

Tapet gjennomsyrrer eventyret på mange plan. Vi ser uttrykt en form for selvprofeti om tap fra kvinnens side i "Havmannens sønn", gjennom bildet av flyttfuglevingen som trenger gjennom i hennes bevissthet og knyttes til guttebarnet. Totalt viser eventyret sett fra kvinnens vinkel stor kjærlighet, stort tap da mannen reiser, sterk bebreidelse av mannen for at han reiser, stort tap da gutten reiser, en gjenforening i et annet rike som aldri blir helt lykkelig.

I det virkelige liv var barnet i vogga aldri der for Regine Normann. Men tapet av voksen kjærlighetspartner var reelt nok. Slik blir tematisering av kvinnens frykt for tapet forståelig. Også havkongens likegyldighet for hustruen har betydning. Den litt såre påpekingen av at mannen ikke lenger brydde seg om kvinnen, men at kvinnen fortsatte å bry seg om mannen,

stemmer godt med Normanns utgang på sitt ekteskap nummer to.<sup>2</sup> Det var åpenbart ektemannens følelser for en ny kvinne som tvang fram skilsmissen, mens mye tyder på at Regines følelser for Tryggve Andersen vedvarte. Som hun uttrykte i 1913, mens skilsmisssaken pågik, ”ikke støter man så let et menneske av sind, som man har været glad i.”<sup>3</sup> Og da Tryggve Andersen lå for døden i februar 1920, skrev Regine disse vakre ordene til sin mor, ”du har aldeles ret når du siger, at kun døden kan skille fra det menneske en elsker –”.<sup>4</sup> På det tidspunktet eventyret ble publisert, var Tryggve Andersen død. At han i erindringens lys skulle framstå som likegyldig overfor henne som hustru, er mulig, all den tid han valgte skilsmisse. Eventyrets vakre skildring av havkongen i blå kappe kan leses som uttrykk for et kjært minne, en person fremdeles omhyllet av glans.

Teksten uttrykker noe vesentlig om en stadig-tilbake-bevegelse som preger Normanns liv. Hennes lengsel er en lengsel tilbake – i tid og rom. Hennes emosjoner er vendt mot mennesker og natur i nord, hennes behov for dikterisk påfyll er knyttet til det tradisjonsrike Nordland som var, hennes fysiske forflytninger fram og tilbake helt til den endelige flyttingen nord i 1939, bærer bud om det samme som eventyret tematiserer: en lengsel som aldri lar seg oppfylle helt. Eventyret foregriper Normanns endelige flytting nordover, men blir også et vesentlig uttrykk for det spenningsfelt og det dilemma som til siste slutt ble Normanns; håpet om versus muligheten av å gjenopprette idyllen hun bar i seg. To uforenlige ønsker.

I litteraturhistorien betegnes første del av Normanns forfatterskap som selvbiografiske romaner. Jeg er av den oppfatning at selvbiografiske trekk kan spores i hele forfatterskapet, men at de bærende skildringene forandrer seg fra å være direkte og følelsesladet til å bli mer emosjonelt distansert og mer abstrakt utformet etterhvert. Dette er nærliggende å sammenligne med hva en rekke teoretikere holder fram som selvbiografiens kjerne, nemlig at stoff fra forfatterens liv blir ordnet slik at det framtrer som ”fattelig og overskuelig” i fiksjonen.<sup>5</sup> Johnny Kondrup uttrykker det slik i sin bok *Levned og tolkninger*: ”Den selvbiograferendes oppgave er at meddele sin nuværende anskuelse af fortiden, ikke at lade fortiden komme til orde som dengang, den var nutid.” (1982:23). For narratologene er sammenvevingen av liv og diktning en helt uaktuell problematikk, men litteraturhistoriografisk er problematikken ikke av ny dato.

<sup>2</sup> Tryggve Andersen giftet seg i med Grete Tichauer i 1914 i Danmark. Ektepakt tinglyst 10.03.1914, l.no. 261-1914, Leire herredsretts arkiv, Landsarkivet på Sjælland, Kbh. Om forholdet til Tryggve Andersen, se brev fra Regine Normann til Tina Berntsen 8.06.1913, 28.12.1914, 20.02.1920. Privat eie. Jfr. Willumsen 1997:141-142, 152-153, 178, 185-186.

<sup>3</sup> Brev fra Regine Normann til Tina Berntsen 8.06.1913. Privat eie.

<sup>4</sup> Brev fra Regine Normann til Tina Berntsen 20.02.1920. Privat eie.

<sup>5</sup> Oehlenschläger: Fortale til *Nordiske Digte* 1807, sitert etter Kondrup 1982:72. I Roy Pascals *Design and Truth in Autobiography* (1960) vektlegges selvbiografiens ”praktiske visdom”, ”hvordan de mange muligheter bringes i et fornuftig forhold til de omgivende realiteter” (Kondrup 1982:78).

Romantikkens tanke om at det er mulig for en dikter å trenge inn til "kunstens vesen" sammenfaller til en viss grad med det selvbiografiske prosjekt. Oehlenschläger setter i sin fortale til *Nordiske Digte* (1807) ganske nøyaktig navn på dette: "Kunstens Væsen er at sammentrænge, hvad i Livet findes spredt og adskilt."<sup>6</sup> Man kan fristes til å si at selvbiografien som litterært konsept er romantisk i sin kjerne, på samme måten som en estetisk og spirituell biografi kan være det. I norsk litteraturhistorie har den historisk-biografiske metode stått sterkt.<sup>7</sup> Det ståstedet Bjarne Birkeland inntar i sin monografi over Per Sivle, er også preget av en intim dialektikk mellom mennesket og verket. Riktignok har romantikkens individsentrering til en viss grad veket plassen for samfunnet rundt dikteren, men tanken om kunstens evne til utkrystallisere livet i et forklarelsens lys er klart til stede. Birkeland sier innledningsvis:

Per Sivles diktning er sprungen fram or spenninga mellom diktarens høge idé-verd og hans eige sundbrotne liv. Diktninga er ein stadig freistnad på å spenne bru over gapet mellom idé og røyndom og over kløfta i hans eige sinn (...)

Som diktar går ikkje Per Sivle retteleg i takt med litteraturhistoria. Likevel er hugen hans fylt av hans eiga tid og dei tankar og krefter som brautst i hans eige folk, og samtida lever med i diktninga hans. Det gjer at ein Sivle-biografi må vera vend mot det samfunnet som *beinveges* var med og forma mannen, og *omveges* diktninga. (Birkeland 1961:9.)

Mange nyanser finnes i litteraters utlegning av spennet mellom liv og diktning. Ikke minst har generasjonsforskjeller og litteraturteoretiske retninger en betydning her. Tone Selboe skriver i sin avhandling *Kunst & erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap* (1996):

Både selvfortolkning, selvframstilling og fortelling blir knyttet til litterære former. At erfaringen blir framstilt i kunst- og tegntydingskategorier, er et fellestrekk mellom Den afrikanske Farn og fortellingene. Det vises igjen og igjen *hvordan historien blir historie* ved å omdannes og transformeres - 'bli ordnet og fæstnet' - som diktning. Antydningssvis kan vi si at det formuleres en estetikk for diktningen som har forvandling som stikkord. (Selboe 1996:13, min utheving.)

Selv om det her, med forankring i moderne fortelle teori, er *historien* som blir omdannet, så kjenner vi fra tidligere epoker igjen formuleringen om diktningens framtrede som ordnet og festet. Steinar Gimnes tar i *Sjølviografiar* opp Camilla Colletts selvbiografi. Colletts refleksjoner over den kvinnelige selvbiografien favner momenter som kan kjennes igjen fra Oehlenschläger og andre tidlige romantikere, nemlig "sjølviografien som

<sup>6</sup> Oehlenschläger *ibid.*, sitert etter Kondrup 1982:71.

<sup>7</sup> Jeg viser her til litteraturhistoriske opplysninger under analysene av de enkelte verk.

bekjennning ('skrifte sig selv'), som framstilling av ei individuell utviklingshistorie, prega og legitimert ved indre sammenheng og einskap". (Gimnes 1998:46.)

En av de mest kjente europeiske teoretikere innenfor fagområdet selvbiografi, franskmannen Philippe Lejeune, formulerer i *Le Pacte autobiographique* (1975) hovedkravet til selvbiografien slik: "In order for there to be autobiography (and personal literature in general), the *author*, the *narrator* and the *protagonist* must be identical." (Lejeune 1989:5.) Det er identiteten mellom disse tre instansene som er kravet til det Lejeune kaller den autobiografiske pakt, "the affirmation in the text of this identity, referring back in the final analysis to the *name* of the author on the cover" (Lejeune 1989:14). Parallelt til dette, sier Lejeune, kunne vi plassere fiksjonspakten, som har to aspekter som kjennetegn: for det første ikke-identitet mellom forfatter og hovedperson, for det andre bekreftelse av fiksjonaliteten, vanligvis gjennom undertittelen "roman". Med henvisning til definisjonen ovenfor er Lejeune meget bestemt i sin avvisning av romanens evne til å imitere den selvbiografiske pakt.<sup>8</sup> Lejeunes tanker om den selvbiografiske pakt er velkjent blant litterater. Imidlertid presenterer han i samme bok også et annet begrep, som er mindre kjent, *den referensielle pakt*:

All referential texts thus entail what I will call a "*referential pact*", implicit or explicit, in which are included a definition of the field of the real that is involved and a statement of the modes and the degree of resemblance to which the text lays claim. (Lejeune 1989:22, min utheving.)

Ifølge Lejeune er en vesentlig forskjell på en selvbiografisk og en biografisk framstilling at det er mulig for den førstnevnte kategorien å overholde den referensielle pakt dårlig uten at "the referential value of the text" forsvinner. Slik er det *ikke* for den andre kategorien, biografien. Der må den referensielle pakt overholdes. Lejeune knytter sammenhengen mellom fiksjonalisert "liv" og levd liv til "the utterance claim to *resemble*." (Lejeune 1989:23.) Likheten trer i kraft på to nivåer i narrativet: når de enkelte fiksjonselementer intervensjonerer nøyaktighetskriteriet og når narrativets totalitet intervensjonerer lojalitetskriteriet. Nøyaktighet involverer informasjon, lojalitet involverer mening. Det er denne likheten som må begrunne et eventuelt sammenfall i identitet.

Johnny Kondrup er den forskeren i Skandinavia som har arbeidet grundigst med selvbiografien de siste tiårene.<sup>9</sup> Han poengterer selvbiografens unike posisjon: "Den selvbiograferende profiterer netop af, at han ikke står udenfor, men indeni det liv, han har

<sup>8</sup> Lejeune begrunner sin avvisning med at "that this imitation cannot go back as far as the final term - namely the *name* of the *author*. We can always pretend to record, to publish the autobiography of someone we are trying to pass off as real; as long as this someone is not the author, who alone is responsible for the *book*, there is in effect nothing." (Lejeune 1989:15.)

gjort til sit emne, og således kender sin egen skikkelse anderledes end samtidens øvrige." (Kondrup 1982:29.) Et viktig anliggende er å få fram den biografertes egne refleksjoner omkring hendelser i livet. Han påpeker nødvendigheten av leserens lojalitet mot forfatterens selvforståelse og selvfortolkning slik den utfolder seg i selvbiografisk form. Men denne lojaliteten hviler på ett krav til den selvbiograferende som ikke kan fravikes: "den mening han kan gjøre gældende for sit liv, må være ét med hans erindrende genfremstilling deraf." (Kondrup 1994:67.) Selvbiografen kan ikke bare tillate seg - men må faktisk underlegge seg - sin egen erindringsprosess, sin bearbeidelse av livets hendelser. Den står fram med troverdighetskrav med henblikk på forfatterens livsløp, samtidig som den forfekter at framstillingen er eksklusiv og uangripelig fordi den kun er tilgjengelig gjennom "den selvbiograferendes egen beretning" (Kondrup 1982:24). Kondrup bruker Kierkegaards sontring mellom hukommelse og erindring når han sirkler inn selvbiografien. Der hukommelsen er innstilt på å huske de opplevde begivenheter til punkt og prikke, men er "ligegyldig over for begivenhedernes betydning" (Kondrup 1994:34), ser erindringen de opplevde begivenheter relatert til "den erindrendes indre, personlige sammenheng, hans 'idé' (Kondrup 1994:34). Å finne et mønster, en strukturering av fortiden, blir dermed den viktigste oppgaven for det selvbiografiske prosjektet. Selvbiografien blir et uttrykk for ønsket om sammenheng og enhet.

Et begrep som etter min mening er treffende når det gjelder drøfting av selvbiografiske trekk i Normanns tekster, er den *skjulte selvbiografi*, som benyttes av Kondrup. Med det forstår han et fordekt sammenfall i identitet mellom fiksjonalisert hovedperson og forfatter. Han sier at dersom det er en autobiografisk pakt til stede, vil "den snedige leser" straks begynne å lete etter ukorrektheter og feil. Men dersom det *ikke* er autobiografisk pakt, vil leseren i stedet "lede efter faktiske overensstemmelser mellem det, der fortælles om hovedpersonen, og hvad han i øvrigt ved om forfatterenes liv. I det første tilfælde vil læseren bestrebe sig for at avsløre selvbiografien som digtning, i det andet for at avsløre romanen som forfatterens *skjulte selvbiografi*." (Kondrup 1994:28, min utheving.) Det er den siste typen lesning som fører til en slik utlegning av Normanns romanprosa som vi finner i litteraturhistorien.

Regine Normann skrev aldri noen proklamert selvbiografi.<sup>10</sup> Hvis det skal være mulig å forstå Normanns tekster som bærere av selvbiografiske trekk, må det være fordi man leser dem som skjulte selvbiografier. Normann signaliserer at hennes romaner er fiksjon, og det gir

<sup>9</sup> Kondrup har gjort to store studier om emnet: *Levned og tolkninger* (1982) og *Erindringens Udveje* (1993).

<sup>10</sup> Normann publiserte i ulike blader noen korte epistler med erindringer fra sin barndom.



assosiasjoner til et kunstverk med egengyldig status.<sup>11</sup> *Krabvaag* har en undertittel der "skildringer" er benyttet. *Dengang-* har et forord som skaper distanse og er lagt til en tidligere tidsepoke. De to første romanene har imidlertid likhetstrekk med forfatterens livsløp, noe som er en betingelse for en selvbiografi. Men ingen av verkene blir holdt i første person, og der eksisterer ikke noe sammenfall mellom forfatter, forteller og protagonist.

Kondrup er av den oppfatning at selvbiografien skal leses som erindring, men likevel til en viss grad være forpliktet på de vitale fakta. Han foretar imidlertid ikke noen biografisk kontroll. Jeg mener biografien spiller en rolle når det gjelder fortolkning av selvbiografiske trekk i fiksjonen. Leseren vil automatisk koble inn biografisk kunnskap i den grad den finnes. Etter min oppfatning går det viktigste skillet mellom selvbiografi og roman på forbindelselinjen til virkeligheten. Selv med aksept for erindringens omdisponering av hendelsers betydning, vil det stå fast at selvbiografien har en forbindelse til den selvbiograferendes liv. Sjangerens innebygde søken etter orden og mønster eller det dikteriske ved verket tar ikke bort forventningen om at en selvbiografi er en utforming av forfatterens fortidige livsløp: "Beretningen kan ikke være frit fabulerende, men har at holde sig til de ting, som er foregået i virkeligheten" (Kondrup 1982:24).

Hevder man først at det er snakk om selvbiografiske trekk i Normanns fiksjon, må man tro at Normann faktisk skuer tilbake på skjellsettende begivenheter i sitt liv og lar disse få fiksjonalisert form. Hva var det så Regine Normann ville ordne, og hva slags mønster var det hun ville ha sitt livs erfaringer til å falle inn i? Hva trekker hun gjentatte ganger fram som betydningsfullt og hva tones ned? Gir eventyrene et annet svar på disse spørsmålene enn romanene?

Normanns selvbiografiske motparter etableres i teksten ut fra likhetsrelasjoner basert på en karakters ytre og indre trekk. En subjektivisert fiksjonsmotpart er mer troverdig enn en ytre framstilt skikkelse. Tekstens subjektiverende preg er av betydning for at teksten kobles til forfatteren. Identifikasjonsmomentene blir nærliggende og en skjult selvbiografisk lesning muliggjøres. Refleksjonskravet som ligger implisitt i sjangeren selvbiografi, er i særdeleshet *framstilling av hovedpersonens indre* egnet til å imøtekomme. Skikkelser med "dybde" lettere enn "flate" personer inviterer til å bli satt opp som Normanns selvbiografiske korrelater. Denne koblingen begrunner jeg i en semantisk mimetisk fortolkningsmodell der tredjepersonskarakterer leses som psykologiske størrelser. Men biografien er ikke irrelevant. En fortolkning i retning

<sup>11</sup> Skillet mellom roman og selvbiografi tas opp i Roy Pascals bok *Design and Truth in Autobiography*. Han presiserer "the novel is its own goal and is complete in itself as a rounded experience." (Pascal 1985:174). Romanens begivenheter har i prinsippet ikke noen referanse til virkeligheten utenfor. Når romanen slutter, er det

av selvbiografi skjer med forfatterens biografi som forståelsesramme, og biografisk kunnskap er nødvendig for en kvalifisert utlegging av en tekst som selvbiografisk.

Som jeg har vist ovenfor, kan man følge en tematisk kretsing om Tapet gjennom hele forfatterskapet. De fleste av romanenes hovedpersoner har trekk til felles med Regine Normanns livshistorie, og kan derfor representere selvbiografiske aspekter. Men det er også flere konkrete punkter der det er ulikheter mellom romanenes hovedpersoner og Normanns livsløp. Annerledes er det med eventyrene. Dette er de tekstene som mest overbevisende kvalifiserer som uttrykk for selvbiografiske trekk. Normanns eventyrskikkelser kan qua abstraherte skikkelser imøtekomme selvbiografiens krav om distanse og forenkling. Eventyrteksten framstår som ordnet og forklart, figurene likeså. Men det spesielle med Normanns utforming av eventyrpersonene er at de også kan imøtekomme kravet om refleksjon. Dette har med at Normanns subjektiverte personframstilling å gjøre. Derfor mener jeg at eventyrtekstene, ut fra sin stiliserte og samlede form, sin polerte og knappe narrasjon, er vel så godt egnet som romanene til å bære fram selvbiografiske trekk. Fordi eventyrtekstene sprenger realismens rammer, tillater de at likhetsrelasjonene baserer seg på større strukturer i et livsløp. Dermed åpnes det for en metaforisk forståelse og fortolkning av tekstene.

Studien viser at selvbiografiske momenter knytter seg til den tematiske akse i forfatterskapet. Eventyrene ligger laglig til for fruktbare lesninger. Likhetsrelasjoner basert på bilder gir mulighet til symbolsk fortolkning, til å gripe en bevegelse i livet. Eventyrene er ikke bundet til det partikulære, men åpner for å se livet som en rekke bilder som sentrerer omkring noen tematiske akser: repetisjon av barndommens tap, savn og lengsel. Imidlertid skjer sammenknyttingen mellom liv og verk subtilt og antydningvis, kun som en ansats. Kan hende er det så enkelt som at levd liv ligger under all diktning. Normann uttrykker det selv slik i brev til sin mor etter at debutromanen var kommet ut: "En digter skriver for alle. Opfanger smerten og glæden i dig og gjengir den gjennomlevet. Derfor er det tungt at være digter."<sup>12</sup> Jeg mener det er mulig å argumentere for at det finnes selvbiografiske trekk i Normanns prosadiktning. Men det å hevde en slik forbindelse avhenger av at man i fiksjonen har referansepunkter til forfatterens biografi. Som fortolker ser jeg livshistorie og fiksjon som sammenfletninger i fortellerens skapende prosess.

I eventyrprosaen leker fortelleren med eventyrskikkelsene ved å gi dem litt mer sjelelig gehalt. Samtidig beholdes et stramt fortellegrep. Det er vanskeligere enn i romanene å plukke ut en skikkelse i hver tekst som skal representere selvbiografiske trekk. Både barn og voksne kan

---

definitivt, mens for selvbiografien eksisterer det ikke noe definitivt sluttpunkt.

<sup>12</sup> Brev fra Regine Normann til Tina Berntsen datert 06.01.1906. Privat eie.

fortolkes som slike bærere. Kjønnsgrensene oppheves. Gutter og menn er like sannsynlige bærere av selvbiografiske trekk som jenter og kvinner. Sammenlagt spiller barnet en sentral rolle i eventyrets selvbiografiske konstruksjon. Dessuten spiller barnet en ansvarsfull og forsonende rolle i møte med voksenverdenen. Barnet vil føye sammen, gjenforene, skaffe til veie det umulige for at voksne og uforstandige foresatte skal bli glade igjen. Barnet sitter inne med en større intuitiv kunnskap og modenhet enn den voksne. Både i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" og i "Havmannens sønn" spiller barnet en revitaliserende rolle med hensyn til et tidligere livsstadium for foreldrene. Prinsessen vil gi fornyet liv til faren kongen. Gutten vil gi fornyet samliv til mor og far. I "Tredokka" er det barnet som blir den kunstneriske arvtaker etter munken, med et avbildet, skjønt kunstverk som mellomledd. Men også her er det barnet som skal bære noe videre, barnet som ser, barnet som gis tillit og viser seg denne tilliten verdig.

De ytre personbeskrivende trekkene i "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" er relativt få. Likevel gir de indikasjoner i retning av Normanns liv for eventyrets heltinne: en av foreldrene borte, et barn med stort alvor og stor fantasi. Prinsessen er en ung person med et tungt ansvar for faren. Hun har lidt et tap. Hun ønsker mest av alt å få bekreftelse på at hun er et elsket barn. Hun drar ut på en farefull ferd og klarer sine prøver. Resultatet er en belønning på to plan, farens gunst og giftermålet med den blå gutten. Det er ikke vanskelig å knytte disse trekkene til Normanns erindrende framstilling av seg selv. Hun er et barn som har tålt mange påkjenninger og en voksen med sans for grenselandet. Det er heller ikke vanskelig å knytte diplomaten Regine Normann til denne framstillingen. Normann er meget omhyggelig med å sondere et terreng og høre på velmente råd, noe som fører til at hun klarer å bevare livslange vennskap.<sup>13</sup> Hun velger rette kontakter og de rette formuleringer, som prinsessen velger den rette kjolen. At det i eventyret er mor som er død, ikke far, forandrer ikke på den kjensgjerning at barnet kjemper en lang og hard kamp for å vinne anerkjennelse og gunst fra den gjenlevende av foreldrene. På samme måten som prinsessen blir avvist av sin far og kastet ut av slottet, opplever Regine Normann å miste sin far som fireåring og å bli kastet ut fra sin mors omsluttende favn som femåring, for aldri å bli tatt inn i den favnen igjen. Slik jeg tolker Normanns livshistorie, blir kampen for å få bekreftelse på mors kjærighet, aldri avsluttet. Eventyrets mal representerer en mulighet for Normann til å dikte sitt eget liv med den rette slutt, både med hensyn til en mannlig kjærighetspartner og med hensyn til bekreftelse på foreldrenes betingelsesløse kjærighet. Eventyret oppfyller de behov som i Normanns egne "sundbrotne liv"

<sup>13</sup> Eksempelvis opprettholdt Normann - som den eneste - hele livet vennskapet med sine fire forfattervenninnene i Kristiania; Sigrid Undset, Barbra Ring og Nini Roll Anker. Normanns rolle i Forfatterforeningen var også utpreget diplomatisk. Willumsen 1997:147-149, 245, 254-263.

aldri kunne leves ut. Det mønsteret fortelleren lager, er klart harmoniserende. Derfor blir teksten, som så mange andre eventyr, et uttrykk for eventyret som trøst, som vederkvegelse for mange flere enn forfatteren.<sup>14</sup> De selvbiografiske aspektene i eventyrteksten ligger i den tematiske utlegningen: omkostningene ved et fundamentalt tap av omsorgspersoner, barnets - og senere den voksne kvinnens - håp om å få bekreftelse på foreldrenes hengivelse og kjærlighet. Og har man i tankene fortellerens variant av den gode eventyrslutten - den noe bittersøte antydning som ligger i at kjærlighetens gode forening skjer i møtet med en ikke-jordisk partner – så kan også den leses i lys av Regine Normanns livshistorie. Med to strandede ekteskap på den tiden hun skriver ned dette eventyret, kan en slik løsning for en kvinne på nærmere 60 år framstå som et forståelig alternativ.<sup>15</sup>

Bildet av prinsessens mot og utholdenhet er dekkende både for det bildet Normann gir av seg selv og det bildet som tegner seg for en biograf. Bildet fryser ytterpunkter i Normanns livshistorie og forfatterskap. Den klatrende prinsessen ved svelgets avgrunn, men med mulighet til å bryte ringen som en siste utvei, er et bilde som forener den jordnære Regine og fantastikkens Regine. Det er også i overensstemmelse med de selvbiografiske ansatser Normann offentliggjør i form av intervjuer og epistler. På samme måten som prinsessen aldri gir opp, viser Normanns livshistorie en hardt arbeidende, standhaftig kvinne, som i tillegg til sine jordnære kvaliteter alltid har et halmstrå å gripe til i form av sin tro på det hun mener befinner seg "bak forhenget". En ansvarsfull og pliktoppfyllende person, men med en liten stenk av det ansvarsløse, det lettsindig flagrende, som prinsessen også har i sitt vesen.<sup>16</sup> Bildet av prinsessen som strever hardt for å finne veien til jorden hjerte er også et uttrykk for den forening av nøktern realisme, poesi og fantastikk som Normanns diktning innebærer. Den patos eventyrene gir til kjenne, kan man se i analogi med Normanns personlighet og med hennes muntlige talent. I tekstene finnes en hang til overdådige nominaler, der koblingen mellom adjektiv og substantiv tenderer mot det dramatiske og det sentimentale. Som person er hun gjennomsyret av den muntlige fortelling, med sans for overdrivelser og sterke effekter.<sup>17</sup> Også den vitalitet som preger Normanns tekster gjennom frodige skildringer, kan man finne igjen hos personen Normann.

I "Tredokka" kan både munken og gutten være bærere av selvbiografiske trekk. Konteksten de er plassert i, hendelsene de er med på og framstillingen av deres indre, bidrar til

<sup>14</sup> Dette er et aspekt som utdypes i Toril Sverdups hovedoppgave: *Eventyret - en kilde til livsmot?* (1997).

<sup>15</sup> Willumsen 1997:143.

<sup>16</sup> Et område dette kommer til syne på, er Normanns pengeforbruk, hun var gjestfri og gavmild. Willumsen 1997:261.

<sup>17</sup> For eksempel pensjonærene på Katarinahjemmet i Oslo, som lot seg imponere av Regine Normanns

at skikkelsene på noen punkter framtrer med likhetspunkter til Regine Normanns livshistorie. At begge er hankjønn, blir i denne sammenhengen mindre vesentlig.

Gutten framstår som et ensomt barn, et barn som må bruke sin egen fantasi til å underholde seg. Han er et barn som opplever noe skremmende og stort. Det er redselen for mørkeskodda "som kom veltende inn fra storhavet". Han gjemmer seg i ei kiste og finner tredokka, som blir lekekamerat og kunstnerisk forløser. Det er ikke vanskelig å se at noe av Regine Normanns barndom kan ligge i dette: ensomheten, barnet uten mor og far. Redselen for noe stort og ullent som kommer etter henne, er mulig å utlegge som det savnet hun bærer med seg hele livet. Hennes skjønnhetsglede og fantasi berger henne i vanskelige stunder. Kan hende er det også det unge menneskets energi som framheves i guttens skikkelse, nedskrevet som det er av en 60 års kvinne som har ytt sitt i to yrker livet igjennom.

Munken kan ikke få henne han var glad i, og går i kloster. Der skaper han kunst, blant annet avbildningen av sin elskede. Kjærlighetstapet fikk Regine Normann også oppleve, men på et tidspunkt da hun allerede var forfatter. Tapet av voksen kjærlighetspartner kan imidlertid ha ført til en ytterligere forsterkning av den såre røsten i hennes diktning - en vemodig klang vi blant annet hører i eventyrene. Det er mest nærliggende å tolke eventyret slik at kunstnerens sjel blir igjen i kunstverket, som får eksistere i en større ramme enn et livsløp.

Eventyret har et nydelig lite merke etter Normanns eneste lange utenlandstur. I skildringen av den vakre kirken kan vi ane klosterkirken i den vesle landsbyen Weyarn.<sup>18</sup> Selv om det ikke er blitt igjen mer enn et par små drypp av denne opplevelsen i Normanns tekster, ånder disse passasjene intenst i spenningsfeltet mellom eventyr og kirkekunst. På samme måten som gutten bærer i seg bildet av kirkekunsten og lager nye utskjæringer, lager Normann små språklige utskjæringer av samme materie. Sinnbilder som bevares og omdannes.

På den tiden Normann publiserer dette eventyret, er hun i en livsfase da det religiøse aspektet er mye mer følbart enn tidligere.<sup>19</sup> Men koblingen mellom det estetiske og kirkerommet kan forankres i langt tidligere opplevelser. To konkrete erfaringer har hatt stor betydning for hennes skjønnhetsopplevelse. Barnets vidt åpne blikk i Trondenes kirke. Den voksnes mer selektive blikk i kirken i Weyarn. Kanskje er det nettopp i den modne livsfasen at de to kirkerommene kan smelte sammen til et bilde i et eventyr. Kunstverket plassert i det sakrale rom. En barndomsopplevelse da enda alt i livet er mulig. En opplevelse som voksen

---

fortellekunst og spådomskunst. Informant: Sr. Marie Louise o.p., samtale 19.02.1994. Willumsen 1997:242.

<sup>18</sup> Vi finner tilsvarende skildring avslutningsvis i *Barnets tjenere* (1910). (Willumsen 1997:117-124.)

<sup>19</sup> Blant annet minner hun ofte sin mor på at man kan legge alt over i Guds hånd, og at Gud alltid trøster. I en periode er Regine Normann søkende i forhold til katolisismen. I 1930 hadde hun adgangskort fra St. Olavs sogneprestembete til åndelige øvelser i St. Olavs kirke. Willumsen 1997:242.

kvinne da vemodet har satt sine spor og vissheten om nok et forestående tap er en realitet. Gleden over skjønnhet er den samme, og hun er i stand til å nå denne gleden.

Med mange års distanse til begge disse begivenhetene skaper Regine Normann sine eventyr. Blant annet en fortelling om en munk som gikk i kloster og det vakre han fikk være med på å skape. Kunsten kan få sjel gjennom kjærligheten, på samme måten som kjærligheten kan leve gjennom kunsten. Et besjelet kunstverk har evne til å berøre mennesker. Der kjærligheten mellom mennesker visner, kan kjærligheten fanget av et kunstnerisk uttrykk, leve videre. Dermed overvinnes kunsten de kummerlige kår kjærligheten mann og kvinne imellom er underlagt, og den kan stråle videre og vise menneskene hva opphøyet kjærlighet innebærer, guddommelig kjærlighet.

Slik jeg tolker Regine Normanns livshistorie, er det nettopp denne anskuelse hun står for i en alder av 60. Hun har fremdeles livsmot, og hun har tro på kjærligheten og det vakre. Men den religiøse kjærligheten er kommet henne nærmere enn kjærligheten mellom mann og kvinne. Det forsonende aspektet i alle livets forhold er blitt mer framtrædende enn før, i det religiøse såvel som i det menneskelige. Den unge Regine Normanns kamplyst og trass har dabbet av. Kreftene hennes har minket. Hennes tanker om kjærligheten har forandret seg. Derfor kan eventyrets bilde av fuglen som kommer opp av graven til tredokka og flyr "op mot himmelblået" tolkes som et religiøst håp.

Hvorvidt selve initieringen til kunsten for Regine Normann svarer til opplevelsen gutten har i kirken, er vanskelig å svare på. Kirkekunstens opplevelse for gutten måtte da være kompatibel med Regines opplevelse som barn. Det kan godt være slik hennes kreative virksomhet begynner, gjennom evnen til å fange det skjønn i et bilde, det talende i en beretning. For henne kom den muntlige fortellingen først. Tidlig fortalte hun for å underholde andre barn, omformet eventyr, gjorde dem til sine egne (Schilvold 1947:26). Hun hadde fantasien i orden, som gutten i eventyret. Og guttens evne til å lagre vakre bilder har fortelleren Normann formidlet i sine mange skildrende passasjer, i romaner og i eventyr, et uttrykk for hennes poetiske blikk. Hun begynner sin skriving under vanskelige kår, blant annet skriver hun dikt til sin mormor som 21-åring (Willumsen 1997:52-54).

Jeg ser Normanns livsfase på 1920-tallet som betydningsfull for tematikken i eventyret om tredokka. Normann ønsker at eventyrene, som uttrykk for en særegen muntlighetsestetikk, skal leve etter henne. Derfor blir det viktig for henne å skriftfeste dem. Muntligheten ivaretas i skriftlig form. På samme viset som tredokka som kunstverk blir en bærer av en estetisk dimensjon som senere kan overtas av andre, blir eventyrtekstene en mulig kilde til kreativitet.

Skikkelsene i mange av Normanns eventyr bærer langt på vei preg av å være utkrystalliseringer som kommer folkeeventyrets forventninger i møte. Men vi ser samtidig noen trekk som avviker sterkt fra folkeeventyrene, nemlig de subjektiverende trekkene. Slik de kommer fram i eventyrenes skikkelser, ser jeg dem som et kunstnerisk uttrykk for livserfaringer. I eventyret uttrykkes tanker om store følelsesmessige tap, om lengsel etter gjenforening, om alt for tidlig ansvar, om strategier for overlevelse. Det er et dypt alvor i disse tekstene, en anklage, en røst som hever seg på vegne av barnet. Fortelleren formidler en underliggende vrede. Det er alltid barnet som får størst plass i eventyrene, barnets situasjon er den viktigste. Der en voksen person får sentral plass, som i "Havmannens sønn", kommer alltid barnet inn som en viktig medspiller. Det samme ser vi i "Tredokka". Der er det munken som er sentral i første delen, mens andre del blir vridd mot gutten som hovedperson. Jeg ser eventyrene som kvintessensen av Normanns skriveprosjekt, de tekstene som i analogi med Oehlenschlägers ord framstår som mest "ordnet og forklart". Ord som også berører selvbiografiens vesen. Her kommer man nærmest fortellerens dempede - men likevel tydelige - røst som stadig vender tilbake til barnets mangehånde påkjenninger. Tekstene er emosjonelt avlepet. Når likevel tap, lengsel og muligheter til overlevelse er så sterkt vektlagt, kan dette stå som et konsentrert uttrykk for den eldre Normanns syn på særlig betydningsfulle forhold i sitt liv. At barnet da kommer så sterkt i fokus, tolker jeg dithen at den kloke eldre kvinnen - for slik ser jeg henne - til tross for store påkjenninger i voksen alder, ser barndommen som sitt vemods opphav.

## **Del VI: AVSLUTNING**

### **Kapittel 15: Problemstilling - oppsummering og konklusjon**

I dette kapitlet vil jeg gå tilbake til problemstillingen som er formulert i avhandlingens innledende kapittel, og oppsummere de resultatene jeg er kommet fram til.

#### **15.1 Fortellerstemme og personstemme**

Første ledd i problemstillingen reiser spørsmålet om hva som karakteriserer fortellerstemme og personstemme i Regine Normanns forfatterskap og på hvilken måte aural fortellerinstans er nærværende i personstemme.

##### **15.1.1 Karakteristiske trekk fortellerstemme**

Å karakterisere fortellerstemmen vil innebære å klargjøre dens framtredelesform i fortellingen og dens autoritetsområde. Fortellerstemmen i Normanns prosa er variabel. I alle romanene høres flere fortellerstemmer, som det er mulig å skille fra hverandre. De innlagte fortellingene, eksempelvis eventyret som Jo forteller i "Bortsat", har et annet uttrykk enn den stemmen som fører den lange beretningen framover. Denne spesielle eventyrfortellerstemmen videreføres i de rene eventyrsamlingene. Siste del av forfatterskapet anvender altså en fortellerrøst som er introdusert tidlig i forfatterskapet. Det samme forholdet har vi med sagnfortellerstemmen. Den introduseres også tidlig, for så å bli tatt fram igjen med styrke i sagnsamlingene på slutten av forfatterskapet. Utforskning av Normanns fortellerstemme vil følgelig omfatte et spekter av fortellere. Normanns prosa utvikler seg til fordel for hva Møller Kristensen kaller den episke forteller. Fra den tidlige romandiktningens forteller som åpner døren vidt for talepresentasjon og personers individualisering, får den betraktende forteller, med stor vektlegging av referat og beskrivelser, størst betydning i eventyr- og sagnperioden.

Normanns fortellerstemme er sterkt preget av muntlighet. Den muntlige stilen slår særlig gjennom i form av frekvente parataktiske og antitetiske konstruksjoner. Videre er stilen preget av redundans, som sikrer semantisk gjentakelse og gir seg uttrykk i et gavmildt språk. Redundansen ledsages av bokstavrim, klangvariasjon og språklig lek med rim og lyder. Språket er rikt på epiteter som utsmykkende adjektiv og adverb, og vi finner hyppig bruk av emotive ord. En god muntlig forteller er en avvekslende forteller, med mange sidespor og digresjoner. Dette kommer tydelig fram i romanprosaen, der vi i den lange beretningen frekvent finner sceniske innslag. Derved farges fortellingen av dialektale og folkelige ord og ordformer.



Disse uttrykkene kan knyttes både til fortellerstemme og til personstemme, små fargeklatter støpt inn i riksmål. Et visst dialektalt preg viser seg også gjennom spesielle person- og stedsnavn. Den dialektale tonen kommer særlig fram i presentasjon av tale. Sceniske innslag og passasjer i fri indirekte stil er velegnet til å få fram en viss nordnorsk uttrykksmåte. Dette dialektale preget er tydeligere i romanene enn i eventyrene. Dette er et punkt der både den samtidige kritikken og nåtidens lesere umiddelbart merker at det er noe spesielt med Regine Normanns tekster. Sammen med at Nordland benyttes som ramme i romanene, har nok dette betydd mye for Normanns litteraturhistoriske plassering som heimstaddikter.

Fortellerstemmen er poetisk. Ikke minst i de mange skildringer og beskrivelser kommer den poetiske Normann-fortelleren gjennom på en vår måte. Det dreier seg om et billedspråk som er særegent og pregnant og et ordvalg med sterkt poetisk islett. I eventyrene folder dette trekket seg fullstendig ut. I all Normanns prosa finner vi et lyrisk element, en gjentakelsesteknikk med bruk av lyder, ord og uttrykk. Billedrikdom brytes ofte av en nøktern uttrykksmåte. Det er nettopp det dvelende i det skildrende i kontrast mot det kjappe og morsomme i replikkene som kan sies å være et kjennetegn på Regine Normanns prosa. Slik sett kan man gjerne si at kontrastvirkningen mellom høystil og lavstil er markant. Dette understrekes også av et språk som til tider er sterkt influert av religiøst ordvalg.

Den episke holdning er ifølge Møller Kristensen "hovedmomentet i det store slægtleds fornyelse af prosakunsten".<sup>1</sup> Det er snakk om "en kraftfuld, folkelig, objektiverende og episk form" i motsetning til "den subjektivistiske og artistiske illusionskunst hos forgængerne." En slik episk holdning kan man kjenne igjen i Normanns romanprosa, der beretteren holder alle de mangeartede episodiske trådene i sin hånd og fører fortellingen til en ende. Vi finner hyppige eksempler på det Møller Kristensen kaller "det fremstillede skuespil",<sup>2</sup> der personers replikker ikke er tilstrekkelig. Man må i tillegg kunne se personers mimikk og bevegelser. Men denne objektiverende holdningen er langt fra enerådende i Normanns prosa. Normanns romaner er ikke objektivt eller behavioristisk fortalt i den forstand at leseren kun forventes å gjøre slutninger fra personers adferd til personers sjeleliv. Det er ikke nok bare å vise personer fram gjennom deres handlinger og deres tale, det er av betydning å trenge inn i personers sjeleliv. I passasjer med psykonarrasjon, der ordløse tanker formidles, er den episke forteller slett ikke trådt tilbake, men er med på å formidle sinnstilstander hos personene. Eksempler på denne typen narrasjon er det rikelig av i Normanns prosa. Dessuten viser den normannske fortellerstemme visse impresjonistiske trekk, særlig i bruken av fri indirekte stil og den

<sup>1</sup> Møller Kristensen 1955:189, 191.

<sup>2</sup> Møller Kristensen 1955:32.

sansende dvelingen ved stemninger. Dette er momenter som ikke stemmer med en objektiverende form. Jeg ser det slik at Normanns romanprosa er preget av slike impresjonistiske elementer som er glidd inn i den episke rammen. I tillegg setter poesien sitt preg både på romaner og eventyr.

I eventyrene framfører fortelleren en kontinuerlig beretning, til forskjell fra de mange konkurrerende sidesporene i romanene. Vi fornemmer fortellerens nærvær sterkt ved at eventyrskikkelsene ikke i for stor grad skyves inn mellom forteller og leser. Her er fortelleren beretter, ikke dramaturg. Personene får seg i mindre grad tillagt egen tale og tanke enn i romanene, selv om de delvis oppnår individualisert status. Eventyrprosaen gir eksempler på dveling ved sjelstilstander, som følelsesutbruddene til kvinnen i "Havmannens sønn", men det er kortvarige dvelinger. Eventyrene har trekk av den episke holdning, som Møller Kristensen har formulert. Sammenfallet er imidlertid ikke fullstendig på grunn av Normanns tendenser til brudd på beretterens autoritet når fortelleren delegerer stemme og perspektiv til eventyrskikkelsene. Fortelleren beveger seg fra en noe tilbaketrukket posisjon i romanene til en mer autoritativ posisjon i eventyrene. Fortellerinstansens dreining i løpet av forfatterskapet viser seg på flere måter. Blant annet har redusert bruk av fri indirekte stil betydning for fortellerens økende autoritet. Analysene har ellers vist at bruken av fri indirekte stil avtar i eventyrprosaen. Romanenes bruk av tankepresentasjon muliggjør en tematikk knyttet til den personlige opplevelse. Eventyrene tar ikke opp tematiske forhold på samme måte. Fortelleren er i sterkere grad inne i bildet med sine formuleringer.

Innlagte fortellinger er det mange av i romanprosaen. På grunn av at fortellerposisjonen er tilbaketrukket i lange sekvenser, kan fortellingen nesten vippe over mot en form for "dekket drama". Men bare nesten, fortelleren er i bakgrunnen og samler trådene igjen.<sup>3</sup> Dessuten ligger det i romanen spesielle muligheter med hensyn til variert repetisjon av samme fortelling. Den gode historie er alltid anvendbar for Normanns forteller, og den kan brukes i ulike kontekster. Gjenbruksfortellinger, varierte repetisjoner av samme fortelling, er vanlige i Normanns romanprosa.<sup>4</sup> Denne muligheten er det da også kun romanen som kan gi, på grunn av inklusjonsmulighetene den tilbyr.

<sup>3</sup> Noe som skiller narrasjon og drama er nettopp reguleringen av narrativ informasjon som kan utnyttes i sekvenser der eksternt forteller har trådene i sin hånd.

<sup>4</sup> Dette gjelder anvendelse både i fiksjonstekster og utenfor fiksjonen. I *Krabvaag* hører vi en fortelling om Elses mor og Else som får varsel om ektemannens død på havet. Denne fortellingen brukes også i intervjuer, der Normann framstiller den som en fortelling om hennes mormor som fikk dødsbudskap. I fiksjonen brukes elementer av samme historie for å varsle død, eksempelvis hører Paulina like før hun dør at det "traadte over loftsgulvet med tunge støvler, bjelkerne ga sig for hvert trin, og døren til stuen fløi op paa vidt gap" (*Krabvaag* 1905:134).

I tillegg til de narrative grepene nevnt ovenfor, som delvis forandrer seg i løpet av forfatterskapet, er det ikke vanskelig å spore felles karakteristika. Muntlighetsinnslagene gir koloritt, det poetiske gir høyde i fortellingsuniverset, det emosjonelle gir fylde og har ofte en litt sentimental appell. På grunn av stor variasjon i anvendte virkemidler må Normanns fortellerstemme karakteriseres som en røst med stor språklig spennvidde, der både det folkelige og det høystemte har sin plass. Stiltonen er nyansert og sensitiv og språket farges av innholdssiden i det som uttrykkes. Store språklige kontraster og en gjennomgående muntlighet i språket kjennetegner Normanns forteller.

Fortellerstemmen har forskjellig tyngde og gjennomslagskraft tidlig og sent i forfatterskapet. Der fortelleren i romanprosaen gir atskillig plass til personers språklige utfoldelse, er fortellerstemmen i eventyrene mer autoritær og myndig. Fortellerstemmen bærer ansvar både for at det knappe og sammenfattende finner sin plass i fortellingene og for at de omfangsrike skildringene får utfolde seg. I de skildrende passasjene får den normanniske forteller komme til sin rett, med beskrivelse av natur og folkeliv som speciale. Den poetiske tonen lar seg aldri utradere av barske ordvekslinger. Men det spesielle med fortellerstemmen er ikke bare dens beskrivende evne. Den har i tillegg en noe mollstemt, vemodig klang. Den litt såre røsten bærer konstant bud om mer finstilte følelser enn det som formuleres av enkelte av de mer freidige personstemmene. Fortellerstemmen blir sentral for den tematiske kretsen omkring tap og savn.

### 15.1.2 Karakteristiske trekk i personstemme

Personstemme gir rom for ulike personers egenart og idiolekt. Personene i Normanns prosa kommer i rikelig monn fram med sine spesielle stemmer og sitt særpreg. Replikker og indirekte tale er to presentasjonsmodi som utnyttes effektivt i forfatterskapet. Talepresentasjon gjør det mulig å få fram en folkelig og muntlig tone i teksten. Å delegere stemme til personer innebærer muligheten til å gjengi uforfalsket dialektal koloritt i sceniske passasjer og slik få fram et uttrykk som må betegnes som særegent for Normann. Det folkelige er dessuten et varemerke for dette forfatterskapet, et trekk som viser seg særlig gjennom talepresentasjon. Selv fortellinger som er meget bibelsprengte, har en folkelig tilpasning slik at stoffet er lettfattelig for vanlige lesere. Humor, ironi og bannskap blir hørbart gjennom personenes stemmer. Slik utnyttes fiksjonens mulighet til å individualisere personene gjennom deres uttrykksmåte. Ofte skjer replikkvekslinger i settinger som er knyttet til arbeidsliv og sosiale tilstelninger, noe som bidrar til at det kulturelle bildet bygges ut.

I tillegg til direkte og indirekte talegjengivelse, anvender Normann hyppig gjengivelse av fri indirekte tale. Studien viser interessante funn når det gjelder koblingen mellom fri indirekte stil og temporalitet, ikke minst gjennom et nyansert spill på futuriske verbalformer. I den spesielle diskursive sonen som fri indirekte stil utgjør, framstår teksten i et uavklart lys hva angår hvem som "eier" stemmen vi hører, forteller eller person. Dette får fortolkningsmessige konsekvenser. Jeg oppfatter bruken av fri indirekte stil som det mest spennende ved personstemme, fordi grepet får fram både det fortelleteknisk elegante ved et uavklart og på sett og vis suspendert grep, og fordi muntlighetsdimensjonen blir turnert og kyndig utnyttet i spillet på verbalets sammensatte former. Ved så frekvent anvendelse av fri indirekte tale som vi ser i Normanns prosa, unnviker teksten en umiddelbar, entydig forståelse. Disse passasjene inviterer til en fortolkning der en bastant oppfatning må vike for en mer tentativ utlegning. Diskursformen setter en kile inn i teksten. Leseren blir jeg sittende og lure på om en annen stemme blander seg inn i personstemmen. Dette grepet, som så avgjørende skiller passasjene i fri indirekte stil fra de sceniske passasjene, gjør at fortelleren får stukket seg litt fram også i sekvenser som overveiende er dominert av personstemme. Denne anvendelsen av fri indirekte tale må sies å være eksperimenterende sammenholdt med en gammeldags aural fortellerstemme.

Et beslektet grep i Normanns prosa er fri indirekte tanke. Grepet gir indikasjoner på en moderne forteller i aksjon. Det er subjektiverende og i sterk grad til stede i romanene, mindre i eventyrene. Romanene kan i større grad enn eventyrene rette søkelyset mot personers bevissthetstilstander og med det understreke spørsmål omkring "farlige" krefter og tilstander i menneskesinnet. Det er først og fremst personenes tanker som bringer leseren tett inn på Normanns skikkelser. Tidvis foretas en utforskning av personers sinn, særlig i passasjer i fri indirekte stil. Ifølge Møller Kristensen passer dette inn i den impresjonistiske antydningsteknikk.<sup>5</sup>

Både romanprosaen og eventyrprosaen anvender fri indirekte tanke, romanprosaen mest og eventyrprosaen minst. I romanprosaen er dette grepet knyttet til psykologisk framstilling av hovedpersonen i første rekke, men stundom også til framstilling av bipersoner. Fortelleteknikken har en klart subjektiverende effekt og bidrar til at det blir lettere å identifisere seg med skikkelsen. Imidlertid får fri indirekte tanke større *effekt* i eventyrprosaen enn i romanprosaen, fordi det representerer et brudd med folkeeventyret når det gjelder personframstilling. Dette bevirker at personene i Normanns eventyr framstår som menneskeliggjorte i langt større grad enn

<sup>5</sup> Møller Kristensen omtaler "erlebte Rede" som en "afsvækkelse af den absolutte berættelsestil" (Møller Kristensen 1955:45) på grunn av den mellomposisjonen fortelleren får.

skikkelser i traderte folkeeventyr. I sin tur virker det til at grunnlaget for identifikasjon med skikkelsene blir annerledes enn i folkeeventyrene.

Framstilling av personer forandrer karakter i takt med tekstenes realismepreg. Romanformen muliggjør subjektiverende personframstilling gjennom utstrakt bruk av talepresentasjon, tankepresentasjon og intern fokalisering, mens eventyrformen i større grad overlater framstilling av personer til fortelleren. Dette fører til at muntlighetspreget i presentert tale er sterkest tidlig i forfatterskapet. Romanenes bruk av tankegjengivelse åpner for en tematikk knyttet til den personlige opplevelse. Det medfører blant annet at elementet av utbygde livshistorier gjennom personers retrospektive glimt er til stede. Det medfører også at fortellerstemmen er mindre dominerende i romanprosaen enn i eventyrprosaen. Mens fortelleren i romanene overlater mye av beskrivelser til personene, er det i eventyrene fortellerstemmen som bærer fram det meste av skildringer og bilder. Den betraktende forteller får størst betydning i avslutningsfasen i forfatterskapet. Men den særpregede normanniske fortellerrøsten lar seg tydelig høre også i romanprosaen, særlig i passasjer med betegnende kulturbilder.

### 15.1.3 Autoral fortellers nærvær i personstemme

Fortelleren representerer en autoritativ fortellemåte ved den valorisering av skikkelser og handlinger som smitter over på personstemme i sekvenser der personer tilsynelatende fører ordet. Fortellerens manifestering i teksten skjer altså ikke bare gjennom entydig og lett gjenkjennelig fortellerstemme. Autoralt fortellernærvær er med ulik styrkegrad til stede i passasjer med slørete grenser mellom fortellerstemme og personstemme, særlig i fri indirekte diskurs. Dette narrasjonsgrepet har jeg i studien valgt å utforske i tilknytning til persondiskursen og jeg viser til mine konkluderende kommentarer om fri indirekte tale og fri indirekte tanke ovenfor. Det er også naturlig her å nevne den ansatsen til glidende narrasjon som utløses av psykonarrasjon som fortellegrep. Jeg har behandlet dette trekket under fortellerstemme fordi jeg har funnet det mest naturlig å analysere det i den konteksten, men psykonarrasjon som narrativ strategi ligger helt klart i et diskursivt grenseland der aural autoritet til en viss grad er svekket og gitt over til de framstilte personene. Både fri indirekte diskurs og psykonarrasjon er på en interessant måte aktivert i Normanns prosa.

Når det gjelder etablering av distanse mellom fortelleren i teksten og personene, er virkemidler som ironi og humor hyppig benyttet for å illudere ulike avstandsgraderinger. Særlig personenes litt beske og treffende humoristiske kommentarer er velegnet for å få fram den spesielle brodden som viser Normanns stilistiske klo i skjæringspunktet mellom barsk folkelighet og innfølelse personportretter. Ofte ser man at fortellerens kjærlighet til og

romslighet for personene konkurrerer med en intendert sarkasme. I hovedsak er det slik at distansen selv til usympatiske personer blir modifisert gjennom en rekke årsaksforklaringer på deres uheldige framferd. Særlig pekes det på påkjenninger personene har hatt som barn. Dette viser en deltakende fortellerholdning der evaluerende klanger oftest faller ut til gunst for både snille og slemme personer. Innsiktsnivået til fortelleren er basert på større oversikt enn det enkeltpersoner står for - på godt og ondt - men det er farget av forståelse og overbærenhet overfor personene, noe som preger de vurderinger og verdidommer som slår gjennom.

Gjennom hele forfatterskapets normative refleksjon er aural diskurs i høy grad med på å prege det som framstilles som positiv kunnskap og moral. I denne generøse utdelingen av positive vurderinger er det en fane det aldri rokkes ved og som alltid holdes høyt: barnets fane. Tekstens normative utsigelse er alltid på barnets side. Det er barn og unge som er helter og heltinner, i romaner og i eventyr. Det verdisettet som fremmes gjennom den måten aural forteller griper inn i framstillingsformen, ligger fullstendig på barnets side. Likedan er det med det som kommer fram på den negative siden gjennom fortellerens normative refleksjon; de som påfører barn og unge mennesker smerte og lidelse, er de personene som havner i dårligst lys i det normanniske fiksjonsuniverset. Det er også her forfatterskapets sårhet og noe pessimistiske anstrøk viser seg. Det som rammer barn av tap og smerte, kan aldri gjøres godt igjen. Bare i eventyret går det an. Det verdisettet som setter seg gjennom i forfatterskapet som en påvislig norm er på barnets premisser og går i barnets favør. Fortellerens valg av side er utvetydig.

## 15.2 Narrative strukturer

Problemstillingens andre ledd dreier seg om hva slags narrative strukturer som setter sitt preg på og blir betydningsskapende i forfatterskapet. Undersøkelsen av narrativiteten i tekstene, de kjennetegn ved tekstene som markerer dem som fortellinger, gir klare indikasjoner på en del trekk som særpreger Normanns fiksjon.

Kategorien rekkefølge har i Normanns prosa ulike kjennetegn i romanene og eventyrene. Den kronologiske rekkefølgen av begivenheter på fortellingsaksen og historieaksen følges ad i eventyrprosaen. I romanprosaen er det annerledes. Der er analepser hyppig benyttet for å flette brokker av personers livshistorie inn i hovedhandlingen. Disse retrospektive glimtene benyttes både for å gjøre livshistoriene mer fullstendige og for å komme med årsaksforklaringer. Et gjennomgående eksempel er at episoder fra en persons barndom kan forklare hans oppførsel og reaksjonsmønster i voksen alder. I Normanns romanprosa finner vi ofte innlagte tradisjonstekster,

eventyr og sagn, som er plassert på metanarrative nivåer. Det er imidlertid karakteristisk for hennes prosa at en rekke innlagte tekster fungerer som homodiegetiske segmenter ved at de interfererer med hovedhandlingen. Det kan være fortellinger, anekdoter, salmer, sanger og regler, lagt i munnen på en av fiksjonens personer, som tematisk er relatert til hovedhandlingen. Slik blir menneskenes tilværelse og de fortellingene de produserer, innvevde i hverandre. Dette fortellegrepet muliggjør at personenes konkrete handlinger og overnaturlige hendelser kan forenes i en og samme beretning.

Størstedelen av Normanns tekster er fortalt i singulativ. Men de mest særpregede frekvensforholdene i Normanns tekster knytter seg til bruken av iterativ. Denne bruken er effektiv med hensyn til de to konseptene i romanprosaen, der en konsentrert handling med få personer er kjørt opp i front, mens et bredere samfunnsbilde er skissert bakenfor. Mot et broket bakgrunnsteppes i iterativ, der årstidsskildringer, folkeliv, arbeidsliv og folketradisjon i ulike fasonger får sin plass, tegnes en forgrunnshandling i singulativ der personers lidenskap og emosjoner spiller seg ut. Gjennom anvendelse av iterativ framstilling kommer Normanns forteller på en ypperlig måte fram med spesialkunnskaper om arbeidsliv inne og ute, særlig kvinnearbeid, kunnskaper om folketradisjon, blikk for og evne til å beskrive natur og landskap. Men dette bakgrunnsteppet eksisterer kun som kulisser for hovedpersonenes utlevelse av emosjoner, uro, glede, angst. Den iterative framstillingen, med sine varige og bestandige elementer, stiller forgrunnspersonenes kamp og strev i relieff. Iterativ som framstillingsform bidrar, gjennom sin spesielle modus, til indirekte å framheve enkeltskjebner ved at den etablerer en motsetning mellom små menneskers krumspring og deres uforanderlige bakgrunn.

I eventyrprosaen er singulativ den dominerende frekvensformen, og folkeeventyrets udefinerte begrep om tid og sted benyttes. Iterativ utnyttes hos Normann, i tillegg til vanlige eventyrformularer, for å oppnå en flytende tidsfornemmelse. Dette gir liten mulighet til å avgrense enkelte hendelser, og effekten blir den samme som folkeeventyrets formularer gir. Ellers skiller eventyret "Havmannens sønn" seg ut ved en dyp ellipse og følgelig et brudd på tidslinjen i teksten. Ved å etablere et nåtidsplan i epilogen, bryter fortelleren med folkeeventyrets temporale aspekt og med Normanns øvrige eventyr.

Ekstern fokalisering benyttes i Normanns prosa særlig i innzoomende passasjer i begynnelsen av kapitler, der sansningssenteret i teksten glir fra et punkt i fiksjonsuniverset langt borte fra personene og gradvis nærmer seg det stedet der handlingen utspiller seg. Vi får en relativt hurtig overgang fra et langt-bortefra-perspektiv til et mer nærgående perspektiv i samme sekvens. Som oftest avsluttes slike sekvenser hos Normann med intern fokalisering. Innzooming benyttes hyppig både i roman- og eventyrprosaen, og gir oss inntrykk av å følge et filmkamera

som beveger seg stadig nærmere et mål. Ekstern fokalisering benyttes også ved typiske kultur- og miljøskildringer, og er ofte koblet til iterativ framstillingsform. Effekten er at det eksterne sansningssenteret blir å oppfatte som en konstant posisjon, ubevegelig, urokkelig og uforanderlig over år.

Framstilling av personers indre beror, i tillegg til tankegjengivelse, på en fortelleteknikk som framstiller personers sansninger, intern fokalisering. I Normanns prosa benyttes dette grepet virkningsfullt i passasjer der en person ser, lukter eller hører. At flere sanser enn synssansen kobles inn, er vanlig i muntlig tradert stoff, og det styrker Normann-tekstenes muntlighetspreg. Det gjør at Normann som habil muntlig forteller og kjenner av tradisjonsstoff kan utnytte sine kunnskaper på dette feltet til fulle. Den vanligste formen for intern fokalisering har vi når et landskap framstilles ved at en person formidler hva han eller hun ser rundt seg. Men vi finner også internt fokuserte framstillinger som gir levende uttrykk for et interiør, et festbord, et seilende skip, lukten fra fjæra, lyden av storm. På samme måte som stemme er intern fokalisering et utmerket narrasjonsgrep for å individualisere personer. Romanprosaen rommer sentrale impresjonistiske trekk ved tydeliggjøringen av natur og miljø som glimtvis inntrykk sanset gjennom en av personene, noe som forsterker illusjonseffekten.

Intern fokalisering er mindre framtrædende i eventyrprosaen enn i romanprosaen. Denne fokaliseringen viser ulike personers måte å ta imot sanseinntrykk på, i motsetning til fri indirekte tankes ulike måter å framstille refleksjon på. Fri indirekte stil blir et hjelpemiddel til å forstå personene, intern fokalisering et virkemiddel som gjør det mulig å sanse sammen med dem. Til sammen blir bruken av disse teknikkene kompletterende måter å bygge opp karakterer på. De gir oss viten om personenes indre, og personenes ståsted blir tydeliggjort. Når bruken av disse teknikkene er mer sparsomme i eventyrprosaen enn i romanprosaen, fører det til at eventyrskikkelsene trer fram mindre psykologisk kompliserte enn romanskikkelsene. Men også eventyrene varierer. Følelsene til gutten i "Tredokka" er ikke skildret med den samme intensitet som kvinnens følelser i "Havmannens sønn". Dette fører i sin tur til at gutten forblir mer på avstand for leseren, det gis ikke så godt grunnlag for identifisering. Noen av eventyrene hos Normann nærmer seg folkeeventyrets sjablongskikkelser i tegningen, som "Prinsessen som gikk til jordens hjerte", mens både "Havmannens sønn" og "Tredokka" har skikkelser som er noe mer utbygd hva følelsesmessige reaksjoner angår. I alle fall skiller Normanns eventyrskikkelser seg sterkt fra folkeeventyrets tilsvarende, ikke minst på grunn av introverte personskildringer.

Rytmask er den normanniske prosaen preget av jevn veksling mellom ulike rytme grupper. Den jevne fordelingen av tekstelementer kommer særlig tydelig fram i



eventyrene på grunn av at de er relativt korte, og det er lett å fornemme den regelmessige rytmen. Folkeeventyrets sedvanlige veksling mellom scene og referat markeres og nyanseres. Overgangen fra den ene rytmekategorien til den andre skjer raskt. Resultatet er en fast, men likevel livlig rytme på grunn av mange sceniske innslag. En langsom og uttværende sekvens følges som oftest av en hurtig passasje. Dette gir følelsen av en jevn puls.

Skildringer av natur og landskap står i en særstilling og får konsekvenser for det rytmiske. Det kan dreie seg om naturskildringer, miljøskildringer eller personskildringer. De faller inn under hva Genette kaller beskrivende pauser. Slike passasjer virker til at teksten får ro. Slik skildringene er plassert i romanene, som introduksjon til kapitler, bidrar de til en rolig start før mer sceniske eller introverte tekstpassasjer overtar. I eventyrene bidrar de til tekstens poetiske stiltone. Når jeg framhever skildringen og poesien i tekstene, er det fordi ikke bare action og spenning, men partier med mulighet til billedskapning og refleksjon er et særpreg ved Normanns prosa. Det er en god balanse mellom hastige og relativt stillestående sekvenser i tekstene. Det rolige og ettertenksomme etterlater en følsom nerve i teksten. De skildrende passasjene ligger som et mykt teppe rundt handling og tale, og gjør at Normanns prosa får et umiskjennelig preg. I Normanns prosa kommer natur- og landskapsskildringer i en særstilling på grunn av sin durative karakter, men også personskildringer og miljøskildringer spiller en framtreddende rolle som tekstelementer.

Med varierende grad av vektlegging for romanprosaen og for eventyrprosaen, er narrativiteten kjennetegnet av en relativt autoritær fortellerstemme og personstemme preget av muntlighet og dialektal koloritt. Psykonarrasjon og introvert personframstilling gjennom tankepresentasjon er utbredt særlig i romanprosaen. Ekstern fokalisering brukes i introduserende innzoomende sekvenser og intern fokalisering brukes for å framstille personers sansninger av de nære omgivelser. Tekstsekvenser med ulik hastighet alternerer; markante beskrivende partier, knappe referater, dvelende introverte personskildringer. Vi finner hyppig bruk av iterativ frekvensform i typiske årstids-, kultur- og miljøskildringer. I eventyrprosaen er det stor grad av sammenfall mellom presentasjonsrekkefølgen av begivenheter på fortellingsaksen og historieaksen, mens vi i romanprosaen i større grad ser anakronier anvendt. Særlig er det snakk om analepser brukt som innfyllende brokker i personers livshistorier. I romanene finner vi ofte innlagte tradisjonstekster på metadiegetisk nivå. Eventyrprosaen er preget av et spill på elementer fra folkeeventyret.

De narrative strukturene i Normanns prosadiktning viser en forteller i aksjon som vet å manøvrere mellom virkningsfulle fortelle tekniske grep enten det dreier seg om å skape troverdig realistisk prosa fra et kystmiljø eller berørende fantastisk diktning.

### 15.3 Tematikk

Tredje ledd i problemstillingen gjelder forfatterskapets tematikk. Ut fra mine nedslagspunkter har undersøkelsen vist at Regine Normanns forfatterskap tematisk kretser omkring tap, savn, lengsel og gjenforening. Det er tydelig at de første bøkene er sterkest og mest direkte i sitt uttrykk for smerte, savn som ikke lar seg fylle, pessimistiske kjærlighetsrelasjoner og tragiske utganger på livet for mødre som for (spe)barn. Bakgrunnsteppet er en kulisse for de gledes- og angstfylte scener som spiller seg ut. Slik jeg leser Normanns romaner, er hennes ærende mer enn en troverdig framstilling av heimstaden. Etterhvert som forfatterskapet utvikler seg, mildner det såre og nesten aggressive anslaget mot tap og savn og ulykke, i midtfasen legges det inn flere optimistiske utganger på problematiske kjærlighetsrelasjoner og mor barnforhold. Det er elementer i hennes romaner som peker mot det moderne mennesket i en problematisk brytningstid, mennesker som gjerne kan skjønne gamle, gode dager, men som like fullt befinner seg i moderne tid og er preget av det. Noe av det samme dilemma gripes i kvinneskikkelsen i "Havmannens sønn", som aldri kan bli helt og fullt tilfredsstilt, verken i havmannens verden eller i sin egen. Forfatterskapets avslutningsfase behandler gjennom kunsteventyrets stiliserte uttrykk den gjennomgående tapstematikken på en neddempet og distansert måte. I valget av eventyret som sjanger for å uttrykke den samme tematikk som tidligere i forfatterskapet, er det en innlagt dimensjon av håp gjennom forventningen som ligger i eventyret, at det vil gå godt til slutt.

Innholdselementene i Normanns forfatterskap er lite motsetningsfylte og derfor enkle å samordne i en hovedidé. Dette sentrale meningsinnholdet er vedvarende i det tekstcorpus jeg har lagt til grunn for studien. Tap og savn framstilles som markante størrelser som inntreffer tidlig i et menneskes liv, enten i barndommen eller i voksenlivets tidlige fase. Barnet mister nære omsorgspersoner. Den unge kvinnen mister spebarn like etter fødselen, eller kommer selv i en livstruende situasjon i forbindelse med barsel. Et fundamentalt tap går som en streng gjennom forfatterskapet.

Tap fører til savn, og savn fører til lengsel. Naturlig nok impliserer lengsel at det er noe å lengte etter, og hos Normann lanseres gjenforening som oppfyllelse av lengsel. Håp om gjenforening med kjære, det være seg foreldre, kjærester eller barn, er en vedvarende motivasjon for handling og for at tilværelsen skal bli utholdelig for personer i det normannske fiksjonsuniverset. Barn framtrer som mer ansvarlige enn voksne. Ofte tar barnet på seg ansvar for en lykkelig familiegjenforening. Tidlig i Normanns forfatterskap er gjenforening å forstå i

konkret forstand. Utover i forfatterskapet blir ønsket om gjenforening mulig å forstå i religiøs betydning. Eventyrene er, ut fra sin samlede form og knappe narrasjon, bedre egnet enn romanene til å bære fram forfatterskapets sentrale tematikk. Forestillingen om grenselandet, det slørete området mellom det jordiske og det hinsidige, med sine betingelser og muligheter, er et framtrædende motivisk trekk i Normanns prosa. På den ene siden poengteres ønsket om å inkludere landet på den andre siden i menneskelig liv og virksomhet. På den andre siden påpekes nødvendigheten av å avsondre et felt i tilværelsen for noen spesielle som hører til der, gjøre det utilgjengelig for alle og enhver.

Unge kvinner opplever tap av egne barn, eller fare for tap av barn, som et grunnhugg mot livskraft og overlevelsessevne. Å miste et barn er å miste sin egen framdriftskraft. Et slikt tap kan føre til at en person følelsesmessig blir presset mot sin ytterste grense. Beslektet med forfatterskapets sentrale tematikk skissert ovenfor finner vi i Normanns prosadiktning en utforskning av menneskesinnets marginale soner: angst, fremmedfølelse og uro. Måten tradisjonsstoff brukes på i romanene, gjør at tekstene framstår som eksperimenterende når det gjelder å framstille et moderne menneskes sjelelige konflikter. I stedet for å framheve et harmonisk og trygt samfunn, bidrar tradisjonsstoffet til å understreke uberegnelige og irrasjonelle krefter i og utenfor personene. Sammen med subjektiverende narrasjonsgrep blir dette viktig for forfatterskapets meningskonstitusjon.

Tapstematikken i Normanns diktning inkluderer også tap av menneskeverd og forkrøbling av menneskelig vekst. Gjentatte ganger rettes søkelyset mot maktovergrep mot kvinner som følge av lekpredikanterers destruktive forkynnelse kombinert med kvinneundertrykkende patriarkalske holdninger. Beregnende religiøs påvirkning på unge sinn fører til at kjærlighet og glede, de vitale og livsbejaende følelsene i livet, knuges og kveles.

Den narratologiske analysen viser hvordan signifikant meningsinnhold løftes fram i tekstene gjennom narrative grep. Formelle virkemidler bidrar til tydeliggjøring av en tematisk kretsing om problematiske menneskelige anliggender; en tematikk som i stor grad er sentrert om hva mennesket tidlig i sitt liv har mistet. Det pessimistiske anstrøket understrekes av at det som er tapt, neppe står i menneskelig makt å få tak i igjen i løpet av den jordiske tilværelsen. Men nettopp i den erkjennelsen åpner tekstene opp for en religiøs eller overjordisk dimensjon der også håpet kan skimtes, ikke minst i noen av eventyrene. I tillegg lanserer eventyrene en optimistisk kobling mellom en tapsopplevelse og kunstnerisk virksomhet. Der sorgen rammer hardt, skapes betingelser for en intensiv gjenskapingsakt i en kunstnerisk uttrykksform. Dermed bringes det inn i Normanns diktning et tematisk metaplan som tar opp kunstens betingelser og kunstens vesen. Dette kan tolkes i retning av en generell tematisering av kunstnerproblematikk. Men det

kan også utlegges mer spesielt, knyttet opp mot Regine Normanns eget kreative arbeid og hennes egen kamp for kunstnerisk utfoldelse.

#### 15.4 Konklusjon problemstilling

Oppsummeringen av problemstilling viser at en narratologisk tilnærming til Normanns forfatterskap gir fyldige svar på den formulerte problemstillingen. Fortellerstemmen lar seg utforske og utdype gjennom en undersøkelse som konsentrerer seg om fortellerinstansens framreden i tekstene, og studien gir en nyansert framstilling av den normannske fortellerstemmen. Personstemmen lar seg ad narratologisk vei karakterisere gjennom sine diskursive framtredelesformer. Disse viser seg å skape et gjenkjennelig riss av personer gjennom direkte og indirekte tale og har tilsvarende en subjektiverende funksjon i anvendelse av fri indirekte tale og tanke. I tillegg til en nyansert utnyttelse av narrasjonsgrep knyttet til kategorien stemme, er narrative strukturer i Normanns prosa preget av komplekse sammenstillinger mellom diegetisk og metadiegetisk narrativt nivå, samt frekvente analeptiske innskudd som har å gjøre med innfletting av konsentrerte livshistoriebrokker. Fokaliseringsteknikker i retning av hurtig innzoomende sveip koblet til landskapsbilder synes å kjennetegne Normanns prosa. De spesifikt uthevede sekvensene skaper en tematisk signifikans som muliggjør koblinger mellom den narratologiske studien og den tematiske fortolkningen. I denne studien belegges det at det i forfatterskapet finnes en tematiske akse knyttet til uavvendelig tap.

## Kapittel 16: Hypotese - avsluttende drøfting og konklusjon

Min hypotese er at Normanns forfatterskap bærer fram en allmenn tematikk, nemlig en gjennomgående tapstematikk, og at denne tematikken får ulik utforming med hensyn til abstraksjonsgrad i de tre fasene av forfatterskapet jeg undersøker: realistiske romaner, historiske romaner og eventyr.

Jeg har vist gjennom min studie at denne hypotesen er holdbar. Man finner en tematisk akse i Normanns forfatterskap som dreier seg om tap og savn, og som i takt med sjangerskiftet i forfatterskapet kan knyttes til ulike abstraksjonsnivåer. I de realistiske romanene er tapstematikken tydeliggjort gjennom hovedpersonens direkte erfaring, og følgelig lite abstrahert. I de historiske romanene blir tapstematikken noe mer dempet og bortvendt grunnet den avstand i tid til det fortalte som kjennetegner sjangeren. I eventyrene kommer tapstematikken fram på et stilisert nivå som samsvarer med sjangerens polerthet. Fordi eventyrene etablerer et billedplan, åpnes det for en metaforisk forståelse av tekstene. Slik etablerer tekstene større og mer abstraherte strukturer enn det realisms detaljorientering forlanger. Men gjennomgående for alle tre fasene av forfatterskapet er en tematisk kretsing omkring tap.

Spørsmålet jeg vil drøfte avslutningsvis, er hvorfor oppmerksomhet omkring denne allmenne tematikken ikke i større grad er blitt dette forfatterskapet til del tidligere? Mitt svar knytter seg til samtidsresepsjonen og litteraturhistorien, to sammenbundne felt i den litterære offentlighet. Disse har bidratt til en presentasjon av Normann der regionale og selvbiografiske innholdsmomenter dominerer. Både resepsjonen og litteraturhistorien har nisjeplassert Normann som nordlandsk forfatter og heimstaddikter. I tillegg er hun i litteraturhistorien omtalt som en forfatter hvis diktning er preget av selvbiografiske trekk. Disse merkelappene har festet seg ved Normanns forfatterskap, noe som er til hinder for en konsentrasjon om allmenn tematikk i forfatterskapet og til hinder for en lesning som tar utgangspunkt i verkene som foreligger og ikke i omkringliggende faktorer. Faren ved den bastante plassering som er blitt Regine Normanns litteraturhistoriske skjebne, er at den kan føre til reduksjonistiske analyser ut fra forhåndsinnntatte standpunkter - og som følge av det - ensidige fortolkninger.

Jeg har i denne undersøkelsen innledningsvis til hver analyse skissert verkene samtidsresepsjon og deres litteraturhistoriske plassering. Nedenfor skal jeg forsøke å oppsummere den rollen historisk betingede momenter har hatt å si for sementeringen av Regine Normann som heimstaddikter og selvbiografisk forfatter, en prosess som har ført til at forfatterskapet har havnet på et middelnivå hva kvalitativt omdømme angår. For i den manglende anerkjennelse av den allmenne tematikken som gjennomsyrrer den historiske vurderingen av

Normanns forfatterskap, ligger også en manglende mulighet til å plassere Normann sammen med forfattere av større format som i dikterisk form tar opp eviggyldige spørsmål.

### 16.1 Resepsjonen – Nordlandets Forfatterinde

Regine Normann fikk seg tidlig tildelt tittelen Nordlandets Forfatterinde av kritikerne, og denne tittelen beholdt hun i den litterære offentlighet gjennom hele sin produktive fase. Hun ble nisjeplassert ut fra landsdelstilknytning og proklamert som autoritet på nordlandske forhold. Selv følte Regine Normann seg trygg i sin nisjeplassering og følte ikke at hun konkurrerte med andre forfattere. Åpenbart så hun det slik at de regionale forfatterne hadde hver sin del av landet som sitt område. Det unnslopp henne en gang et hjertesukk om at det var forferdelig slik Kinck satt på Vestlandet og dominerte hele landsdelen med de sneskavlene sine.<sup>1</sup> Hun uttalte seg aldri om Hamsuns tilknytning til den nordlige landsdelen.<sup>2</sup>

Mottakelsen av forfatterskapets tre første utgivelser, perioden 1905-1909, knytter Normann til kyststrøkene nordpå og proklamerer henne som en forfatter med spesialkunnskap om folket der. Forfatterskapet plasseres tydelig i den realistiske leir, med antydning om at de krasseste fattigdomsskildringene bærer virkelighetens preg i den grad at det kan være snakk om naturalisme, derav sammenligning med Amalie Skram. Den sterke betoningen av et realistisk framstilt landskap og folkeliv, knytter verkene til Nordland. Ordet "billeder" anvendes ofte i anmeldelsene. Det er et treffende ord for Normanns skrivekunst, så lenge folkelivsskildringer og naturskildringer vektlegges. Men det viser også en kritikk som vurderer stillbildene, beskrivelsene som er knyttet til det regionale, som mer vesentlige enn en tematisk kretsing om det allmennt gyldige. Slik bidrar mottakelsen av første delen av Normanns forfatterskap til å befeste et inntrykk av at her er det en heimstaddikter som etablerer seg i det litterære liv. Hun nevnes da også som et nytt talent fra nord ved siden av Andreas Haukland og Matti Aikio. Kritikken løfter fram folketroen i hennes tekster, det eksotiske knyttet til folket i nord som enda lever i villfarelse og tror at mystiske og uforklarlige hendelser er innlemmet i hverdagens virke.

I midtfasen av forfatterskapet, perioden 1910-1921, blir tittelen Nordlandets Forfatterinde befestet. Resepsjonen viser motsetninger mellom kritikken nord og sør i landet, med basis i ulik viten om det nordlandske og landsdelens innvånere. Dette gjelder både

<sup>1</sup> Brev fra RN til Kristian Elster, 18.11.1919, brevsamling 665, Håndskriftsamlingen, UBO.

<sup>2</sup> Normann satt i styret i Den norske Forfatterforening fra 1913-1932 og var i den forbindelse med på å ta en del beslutninger knyttet til organisasjonen. Da Forfatterforeningen skulle markere Hamsuns 70-årsdag, skrev RN til Ronald Fangen at "han [Hamsun] er en egen skrue og ikke god å stå i bås med". Ordet "bås" går imidlertid ikke på landsdel. Brev fra RN til Ronald Fangen, 11.07.1929, brevsamling 488a, Håndskriftsamlingen, UBO.

Normanns realistiske samtidsromaner og hennes historiske romaner, som ble publisert i denne perioden. Det utvikler seg et skisma mellom de nordlandskyndige kritikerne og resten av kritikerkorpset. Kravet synes å være at romanene skal avspeile det Nordland som virkelig eksisterer eller som i tidligere tider har eksistert. Med unntak av de to første romanene i denne perioden er alle lagt til Nord-Norge, og romanene oppfattes av kritikerne som en ufortrøden rekke av framstillinger av folkeliv og kultur i nord. Anmelderne konsentrerer seg utvilsomt mer om romanenes ramme enn om et generelt innhold. Tekstenes tematiske anliggende blir lite påaktet, mens den nordlige stedsbestemmelsen med alle dens implikasjoner får overveldende oppmerksomhet.

Sluttfasen av forfatterskapet, perioden 1922-1934, er preget av vendingen fra romaner mot eventyr og sagn. Resepsjonen viser at det tradisjonspregede stoffet nordfra mottas med begeistring, og at framstillingsformen oppfattes som gjennomført og helhetlig. Kritikerne er meget lydhøre for den normannske fortellerstemmen, som nå i mer rendyrket form enn før dyrker kortformatet. Nordlandets Forfatterinde har sjangermessig skiftet beite, men holder seg fortsatt til den samme landsdelen. Når det gjelder eventyrene, blir ikke tematisk bestemmelse formulert i kritikken. Eventyrenes opphav blir drøftet, og det blir nevnt at det kan være snakk om kunsteventyr. Men stort sett blir eventyrene behandlet som tradisjonstekster, noe som tematisk binder dem til den vanlige grunnmotsetningen for folkeeventyr. Eventyrenes plassering som folketradisjon motvirker en mottakelse der en individualisert tematikk som tap får plass.

Resepsjonen av Normanns forfatterskap er i store trekk åpen og aksepterende. Fra den meget lovende begynnelsen av forfatterskapet vet kritikerne å poengtere hva de anser for å være Normanns styrke, nemlig at hun er en dyktig skildrer, det være seg av natur, kultur eller folkeliv. I de to første fasene av forfatterskapet blir det påpekt hvordan dette talentet viser seg i en virkelighetstro framstilling av den nordlige landsdel. I den siste fasen av forfatterskapet blir Normanns skildrende evner knyttet til fantastikken og det overnaturlige. Men disse vektleggingene går konsekvent på bekostning av framheving av allmennmenneskelig tematikk. Totalt sett er det de kvinnelige kritikerne som holder fram allmenne tematiske momenter fordi de leser forfatterskapet ut fra en annen forventnings- og forståelsesramme enn mannlige kritikere. Det kvinnelige kritikerblikket ser den dimensjonen som går på tap – ut over Nordlands grenser og ut over de erfaringens grenser som gjelder for det enkelte forfatterindivid.

## 16.2 Litteraturhistorien – heimstaddikter med selvbiografiske trekk

Tar man et overblikk over den litteraturhistoriske omtalen av Regine Normann i løpet av det århundret som er gått etter hennes debut, ser man i store trekk de samme tendenser som respesjonen viser. Hele Normanns forfatterskap festes til det regionale. I tillegg knyttes første fasen av forfatterskapet til et selvbiografisk prosjekt.

### 16.2.1 Heimstaddikter – en nisjeplassering

Regine Normann publiserer sine bøker samtidig med at en rekke forfattere med regional tilknytning gjør sin entré på den litterære arena, og i oppsummerende litteraturhistoriske kapitler omtales hun sammen med nyrealistiske forfattere fra det ganske land. Litteraturhistorien har nisjeplassert Regine Normann som heimstaddikter. Man finner en konsekvent insistering på forfatterskapets regionale dimensjon: skildring av kystbygd nordpå og nordnorske eventyr og sagn. I hoveddelen av forfatterskapet er det realistisk setting, natur- og kulturstoff som knytter fortellingene til Nordland. Avslutningsvis er det tekstenes innretning mot tradisjonsstoff som knytter Normann til den nordlige landsdelen. Dette fører til at oppmerksomheten rettes *bort fra* den allmenne tematikken i forfatterskapet.

Ser man på de norske litteraturhistoriene fra 1920-tallet og utover, har Regine Normann jevnt over fått flere siders omtale i hvert verk.<sup>3</sup> Litteraturhistoriene bruker termen heimstaddiktning, men går i liten grad inn på noen drøfting av termen.<sup>4</sup> En studie som tar opp dette begrepet til drøfting på bred basis, er Idar Steganes avhandling *Det nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon* (1987). Stegane går nøye inn på den tyske Heimatdichtung og sier at det med utgangspunkt i den tyske tradisjonen "er likskapar, men frapperande ulikskapar òg mellom det som blir kalla Heimatdichtung på tysk og det som blir kalla heimstaddikting på norsk" (Stegane 1987:27). En av forskjellene er at den tyske Heimatkunst-bevegelsen var politisk og kulturelt reaksjonær.<sup>5</sup> Denne konservative tradisjonen finner man ikke i den norske heimstaddiktningen, heller ikke i den danske store generasjon av heimstaddiktere, som Sven Møller Kristensen har skrevet om. Den store generasjonen står

<sup>3</sup> Den innbyrdes fordelingen mellom de ulike verkene er slik: 2 sider i Kristian Elster: *Illustrert norsk litteraturhistorie* (b. 6, 1934), 2,5 sider i Bull, Paasche og Winsnes: *Norsk litteraturhistorie* (b. 5, 1937), 3,5 sider i E. Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie* (b. 4, 1975) 0,3 side i H. og E. Beyer: *Norsk litteraturhistorie* (5. utg. 1996), 1 side i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (b. 2, 1989), 1/2 side i Per Thomas Andersen: *Norsk litteraturhistorie* (2001) Normann er bare nevnt i en parentes i Fidjestøl m. fl.: *Norsk litteratur i tusen år* (1996).

<sup>4</sup> Av de som berører emnet, knytter Nyboe Nettum termen til Heimatkunst i Tyskland (Nyboe Nettum 1975:25 ff.) Longum tar også utgangspunkt i den tyske Heimatdichtung (Fidjestøl m. fl. 1996:459.)

<sup>5</sup> Med henvisning til Zimmermann: *Der Bauernroman* (1975) sier Stegane: "Når Heimatkunst-rørsla med sine teoretikarar i det heile vende seg mot moderne industrialisering og urbanisering, vender ho seg dermed òg imot



fram som fornyere stofflig og språklig ”og ideologisk sett hovudsakleg ein radikal og kritisk framstøyt” (Stegane 1987:42). Stegane oppsummerer, med referanse til Møller Kristensen, de kulturmomentene som har formet denne generasjonen av danske diktere gjennom en totrinns utvikling: ”fyrst frigjering frå det gamle bondesamfunnet gjennom grundtvigianismen, så ei sjølvstendigjering i høve til dette att ved hjelp av den urbane kontakt med moderne tankar og retningar” (Stegane 1987:41). I store trekk er dette – delvis med unntak av grundtvigianismen - dekkende for norske forhold også. Steganes avhandling viser en radikal dimensjon innenfor heimstaddiktning på landsmål. Det samme må kunne sies om de heimstaddikterne som skrev på riksmål, inkludert Regine Normann. Etter mitt skjønn kan ikke Normanns forfatterskap betegnes som nostalgisk. Selv med en uttalt intensjon om å vise ”det Nordland som engang var”, som hun sier i forordet til *Dengang* -, har jeg i min analyse av samme roman vist at teksten griper en kjærlighetsproblematikk og en moralsk problematikk som ikke dreier seg om et Nordland som *var*, men om allmennmenneskelige fenomener som *er*. Det samme viser framstillingen av mentale tilstander gjennom skildringen av Sara i *Stængt*.

Stegane sammenfatter framstillingen av kategorien heimstaddiktere slik: ”I norsk litteraturhistorieskriving og - kritikk har omgrepet ’heimstaddikting’ sjeldan fungert nøytralt, men oftast nedvurderande. Like mykje som eit vitskapleg fagord har det vore eit kritisk verdisetjingsord.” (Stegane 1987:26.) Dette synspunktet understrekes av litteraturhistorienes framstillinger. Når norske litteraturhistorikere tar opp heimstaddiktningen til drøfting, er det delvis med den målsetting å vurdere denne diktingen sammenholdt med litteratur av klasse. H. og E. Beyer går åpenbart inn for det universelle som et kvalitetskriterium, på samme måten som flere av de andre litteraturhistoriene.<sup>6</sup> Birkeland antyder at det er mindre dimensjoner over heimstaddiktningen enn den mer komplekse ”større” diktingen.<sup>7</sup> Longum drøfter flere momenter som kan stå som litteraturhistoriske kvalitetskriteria i den forstand at de inngår i diskusjonen om det er mulig å skille ut heimstaddiktningen fra annen dikting.<sup>8</sup> Han nevner både det å løfte skildringene ”ut over det tids- og stedsbestemte” (Longum 1996:460) og, med referanse til Mæhle, ”ein konsentrasjon om eg-et og det sentralt menneskelege” (Longum 1996:461). Longum summerer opp sin drøfting om heimstaddiktning og kvalitetskriteria på

---

både sosialisme og borgerleg liberalisme; sosialistisk og naturalistisk dikting vart klandra for å vere både materialistisk og dekadent.” (Stegane 1987:29.)

<sup>6</sup> H. og E. Beyer synes å sette et skille mellom den heimstaddiktningen som er ”innestengt og horisontløs”, som er preget av detaljskildring og overflatisk mennesketegning, og den som kvalitativt holder mål. Det ”beste av heimstaddiktningen forener den lokale intimitet med en videre gyldighet både som samfunns-, tids- og menneskeskildring” (H. og E. Beyer 1996:291).

<sup>7</sup> Birkeland i *Norges litteraturhistorie* (1975). Han knytter i kapitlet ”Ein ny realisme. Grenda og verda” heimstaddiktning til den nynorske tradisjonen. (1975:474 ff.)

<sup>8</sup> Longum: ”Nasjonal konsolidering og nye signaler” i *Norsk litteratur i tusen år* (1996)

denne måten: ”Om en først skal sette søkelys på skiftende litterære normer, må en spørre om ikke ’allmennmenneskelig’, ’tidløs’ og ’universell’ også representerer tidsbestemte kvalitetskriterier – på linje med kravet om psykologi og individsentrering” (Longum 1996:462).

### 16.2.2 Heimstaddiktning – innsnevrende og tematisk ufarlig?

Man ser at det foreligger åpenbare problemer i retning av ”kvalitetssikring” implisitt i termen heimstaddiktning brukt litteraturhistorisk. Dette har betydning for den vurderingen som har skjedd av Normanns forfatterskap. Litteraturhistorien gir henne ingen plass blant de fremste, men plasserer Normann i selskap med heimstaddiktere fra hele landet etter århundreskiftet, Norges nyrealistiske ”store generasjon”. Jeg har ingen problemer med å se Normann som heimstaddikter i ordets beste forstand, med lokal forankring, innlevelse, solidaritet, stolthet, med den innfødtes muligheter til skildringer tatt på kornet. Med jeg er redd for at betegnelsen i manges ører lyder for innsnevrende og for tematisk ufarlig når det gjelder Normanns litterære prosjekt. Det er helt klart at litteraturhistoriene setter hennes forfatterskap inn i en regional kontekst. Hun vil gi et fullverdig og autentisk bilde av hele den nordlandske kultur, vise leseren Nordland så realistisk dekkende som mulig. Dette er en framstilling basert på at hennes nordnorske bakgrunn ikke bare farger verkene, men at dette uttrykket også dominerer verkene. Straks man ser på Normanns romaner fra en tekstimmanent vinkling, ser det hele annerledes ut. Det kommer fram nye valører. Da viser det seg, gjennom måten fiksjonselementene fungerer på overfor hverandre, at bakgrunnslerretet setter en forgrunnshandling i relieff – og denne forgrunnshandlingen kan ta opp høyst moderne tematikk. Innslag av folketradisjon i romanene brukes ofte til å underbygge en *tematisk kretsing om følelsesmessig lidelse og tap*. Interaksjonen med andre fortellinger innlagt i romanteksten framhever den samme tematikken. En tekstintern analyse holder fokus festet på det språklige spillet i selve romanteksten slik at forståelsen av teksten kan bli annerledes enn ved en lesning opp mot en virkelighet utenfor teksten. Flere momenter kommer fram som konsekvens av dette, noe jeg vil oppsummere i det følgende.

Blant annet fungerer ikke folketetro-elementene i Normanns romaner i retning av å peke på en bevaringsverdig kultur. Elementene har en avslørende psykologisk effekt som i siste instans sier noe om personenes løsrevethet fra røtter og tradisjoner; de finner ikke fram, de er offer for ukjente krefter mentalt og kulturelt. *På den måten er fiksjonen like mye hjemløs som hjemlig*. Romanene er mer enn realistiske glimt av Nordland. De har et særpreg ved at tradisjonsstoff brukes utfordrende, overraskende og utradisjonelt, som en understreking av en

tematisk nerve. Analysene tidligere i min studie tydeliggjør hvordan innlagte sagn og eventyr interfererer med hovedhandlingen, og, gjennom språklige virkemidler som gjentakelser, bruk av formularer etc, virker til å forsterke en uhygges- og angststemning. Stoffet er meget effektivt når det berører verkets tematikk. Etter min oppfatning bærer Normanns fiksjon preg av samme moderne påvirkning som Møller Kristensen mener har påvirket den store danske generasjon heimstaddiktere. *Konflikten mellom lokal forankring og ukjent farvann blir sentral i Normanns tekster*. Når fiksjonen vil framstille hvor hjelpeløse personene er overfor egne følelser, skjer det ved at de framstilles som offer for overjordiske makter, for det overnaturlige. Slik tydeliggjøres en psykisk spenningstilstand. Å bruke tradisjonsstoff på denne måten er effektivt, fordi det å beskjeftige seg med det overnaturlige betyr å overskride en farlig grense. Normanns personer har lokale røtter, likevel er disse røttene lite til hjelp for personer som kastes ut mot mentale avgrunner.

Forgrunnshandlingene i de romanene jeg har lest, viser mennesker i nød. I *Krabvaag* er det Øra-Jon på heimvei fra konfirmasjonsprøving hos presten, med sitt håp knust. Det er Paulina og Jon og deres besværlige kjærlighet. Det er mor Karen med sin destruktive og begrensende livsholdning. I *Stængt* er det Sara og Nikolai, like fortvilte og desperate inne i en destruktiv spiral som fører dem nedover og nedover. I *Dengang* - er det presten Telman som overveldes av virlende tanker om plikt, moral og rett til kjærlighet. *Krabvaag* og *Stængt* ender tragisk. At det noen ganger ender godt, som i *Dengang* -, gjør ikke den framherskende tematikken mindre konfliktfylt.

Skal Normann kategoriseres som heimstaddikter, må det være med bibehold av den kritiske dimensjonen i denne termen. Normann er ikke bare en forfatter som enkelt og greit plotter inn en prikk på det litterære kartet slik at en ekstra nordnorsk bit blir synlig. Hennes fiksjon blir sprengkraftig fordi den gir uttrykk for noen farlige grensetilstander. Personene vil bort, vil ha det annerledes. Men de er låst til å leve med sin kropp, sin seksualitet, sin religiøse lengsel og avmakt. En skikkelse som Karen er like fremmedgjort i møte med fundamentale behov om hun går rundt i *Krabvaag* eller i en storby. Om Sara fysisk havner på anstalten eller ikke, er av liten betydning, så lenge hun ikke klarer å slå seg ut av den vedvarende destruksjon ekteskapet er. Hun er kulturelt og sosialt fanget og sperret. Hun er avhengig og avmektig. Jeg har vanskelig for å se disse litterære uttrykkene kun som bundet til Nordland eller tidlig 1900-tall.

Hva så med eventyrene? Som mine analyser viser, er jeg av den oppfatningen at eventyrene kan leses utbytterikt som uttrykk for en allmenn tematisk problematikk. De kan eksistere - og eksistere godt - uten regional påskrift. Fidjestøl m. fl. nevner at Regine

Normann bryter den realistiske skrivemåten med sine eventyr "forankret i nordnorsk tradisjon og miljø".<sup>9</sup> Det samme gjelder de eldre litteraturhistoriene. Imidlertid bruker Per Thomas Andersen<sup>10</sup>, som den første litteraturhistorikeren, betegnelsen kunsteventyr om Normanns eventyr, dog med påpekingen at eventyrene har "klar forbindelse til folketradisjonen, særlig den nordnorske" (Andersen 2001:363). Jeg vil karakterisere Normanns eventyrsamlinger som kystens eventyr like mye som nordnorske eventyr og hevde at de blir litt for bardust plassert nordpå, noe som korresponderer med Liestøls henvisning til deres "truleg nordnorske" opphav.<sup>11</sup> Eventyrtekstene gir sterkt inntrykk av kyst og hav og blått, men har i mindre grad enn romanene og sagnsamlingene innlagte dialektord og regionale markører. Eventyrene er kunsteventyr, men spiller på en rekke elementer fra folkeeventyrsjangeren. Normann har stor kompetanse på eventyr, innenlandske og utenlandske, og hun anretter eventyrelementer ganske fritt når hun utformer sine egne tekster.

Ifølge Longum vokser noen forfattere ut over klassen heimstaddikter ved at "de, på forskjellige måter, løfter skildringene ut over det tids- og stedsbestemte" (Fidjestøl m. fl. 1996:460). For Normanns vedkommende kan jeg ikke se det annerledes enn at hun både er heimstaddikter og en forfatter som bringer fram i dagen en mer allmennmenneskelig problematikk. Det ene behøver ikke å utelukke det andre. Det store spørsmålet er når tid heimstaddikteren vokser fra sin heimlige kategori og tas opp i et mer celebret selskap. De litteraturhistoriene jeg har referert til, antyder forskjellige svar, men et fellestrekk er at den kanoniserte litteraturen er en universelt relatert litteratur. Winsnes påpeker en sterk etisk-moralsk dimensjon i kvalitetslitteraturen innenfor den nye prosadiktningen etter 1905, den egentlige nyrealisme. Den skiller seg fra 1870-80-årenes realisme ved sin "sin rolige objektive holdning, sin utendensiøse karakter. Nyrealismen agiterer lite, driver så godt som ingen propaganda. Dens ypperste representanter har først og fremst som mål å erkjenne det som er, de faktiske krefter og verdier, moralske og religiøse, folkelige og sosiale. En diktning sprunget frem av dypere sannferdighet, av større mot og evner til virkelighetserkjennelse enn Sigrid Undsets og Olav Duuns er det ikke lett å peke på hverken i ny eller gammel litteratur." (Winsnes 1937:528.) Den litteraturen som blir stående som stor her, er den som kan bidra til større menneskelig erkjennelse. Jeg tolker også Amdam dithen at de virkelig store dikterne har klart å omskape inntrykkene fra landsdelen på en annerledes måte enn Normann har klart,

<sup>9</sup> *Norsk litteratur i tusen år* (1996:460).

<sup>10</sup> I *Norsk litteraturhistorie* (2001).

<sup>11</sup> Liestøl: "Eventyr- og segnbøker" i *Syn og Segn*, hefte 10, 1927, s. 463.

og at dette har med originalitet og subjektivitet å gjøre.<sup>12</sup> Det er nærliggende å knytte dette til at Normanns realistiske forankring er sterkere enn de andre forfatternes, og at hennes dikteriske formspråk ikke holder mål kvalitativt. Men de vage formuleringer som brukes om Normann, ”stor og original diktning” og ”realistisk-mystiske sans”, gjør en sikker utlegning vanskelig.

Ut fra litteraturhistorisk omtale er Regine Normann helt klart et av de forfatternavn som har bidratt til å sette Nord-Norge litterært på kartet. At hun er kvinne, gjør hennes rolle som regional pionér enda tydeligere. Regine Normann blir framstilt som en eksotisk regional forfatter. Hennes verker framstår som uløselig sammenvevd med nordnorsk natur og mentalitet. Litteraturhistoriene gir ikke noe fullgodt svar på om det *bare* er heimstaddikter hun er, eller om noen av verkene hennes har gyldighet selv uten en lokal forankring. Men det som absolutt *ikke* legges vekt på i litteraturhistoriene, er at Regine Normann faktisk bor størstedelen av det voksne livet sitt i Kristiania/Oslo. Dette er forbausende, fordi hun har et geografisk fjernt Nordland å forholde seg til hele tida hun publiserer bøker. Noen turer nordover sommerstid forandrer ikke det faktum at det er hovedstaden som er hennes base og at hennes forfattermiljø er der. Kanskje er Normann bymenneske like mye som bygdemenneske. Mange byfolk på hennes tid hadde lignende bakgrunn som henne. Men litteraturhistoriene tvinger på Regine Normann en nordnorsk merkelapp, akkurat på samme måten som den samtidige litteraturkritikken gjør det.

Litteraturhistoriens plassering av Regine Normann som en av mange forfattere med regional forankring som debuterte like etter 1900, er forståelig. Som forfatter eksponerer hun mange karakteristiske trekk ved den nye realistiske prosa etter århundreskiftet. Og det er ikke tvil om at Normann oppfyller kravene som stilles til en typisk heimstaddikter – i ordets beste forstand. Men det mangler en utfyllende presisering av at hun var heimstaddikter – men også noe mer. For å få øye på det, må man ta Regine Normann mer alvorlig. Det er for enkelt å frasortere henne ved hjelp av et par klisjéer om heimstad og Nordland.

### 16.2.3 Folketroens elementer – en utfordrende dimensjon

Elementer av folketro finnes i Normanns forfatterskap fra begynnelse til slutt. Hvis man holder fast ved at det er fiksjonen som er gjenstand for litterær analyse, blir et viktig spørsmål til Normanns forfatterskap hva det er folketroens elementer tilfører fiksjonen og hvordan elementene fungerer innenfor verkets ramme. Jeg vil eksemplifisere dette ved å se på hvordan

<sup>12</sup> Amdam [1975], 1995:355 i Edvard Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie*, b.4.

folketroen er anvendt i noen av Normanns romaner. Winsnes påpeker at den nye litterære kartlegging av landet har røtter tilbake til nittiårenes nyromantikk.<sup>13</sup> Dette er interessant med henblikk på mine analyser av Normanns tekster. Jeg har argumentert for at Normanns bruk av sagn og folketradisjon i romanene i større grad fungerer som katalysator for "det ubevisste sjeleliv" enn som rene eksempler på kystens fortellekultur og med det bidrag til romanenes realismepreg. Tidlig i forfatterskapet har det innlagte tradisjonsstoffet funksjon av forklarende advarsel mot å gå over en grense som ikke bør passeres, eksempelvis Bertil som aldri blir kvitt marerittet etter å ha brukt menneskekjøtt som agn, den vettløse Sara med "bankjonet" ved kirkegårdsporten og Syvert-Andrine som må betale med døden for å ha utøvd trolldom. Felles for fiksjonens elementer av tradisjonsstoff er at det rører ved noe farlig. Fiksjonen gir overtro en berettigelse gjennom virksom trolldom, men mest av alt bidrar de faste overtroiske ritualene til en blottstilling av angst og uro; repetisjonen i formularer og handlingsmønstre får en magisk effekt - en nevrotisk suggerering i retning av at handlinger må utføres etter et fastlåst mønster.

Innlagte sagn varsler at noe ondt skal skje, i motsetning til innlagte eventyr. Mens Bertil forteller eventyr til trøst for ei ulykkelig jente, er Saras tredobbelte vandring rundt kirkegården tegn på at avgrunnen nærmer seg. Det er ikke bare sin egen fysiske begrensning Sara vil overskride, det er det døde legemets begrensninger også. Den spenningen som bygger seg opp, er ikke forventningsfull og god. Den er uhyggelig. Der eventyret med sin innforståthet om den gode slutt fungerer i retning av håp og mot, har elementene fra sagntradisjon, slik Normann bruker stoffet i romanene, en funksjon i retning av å vise noen svarte hull av avmakt i menneskers mentale mestring. Det er ingen ufarlig bruk av tradisjonsstoff romanene viser. Den er tvert imot meget skremmende. Det er fordi tradisjonsstoffet er farlig at det blir effektivt hos Normann. Man kan bruke kunnskap om det overnaturlige til det gode, som gammelmor i Mårsund, og til det onde, som Syvert-Andrine. Men når man gir seg i kast med disse kreftene, kan det like gjerne ende galt som godt. Når en person i et siste fortvilet håp gir seg over til hinmannen og hans hjelpere, er det selve forstanden som står på spill.

Med den realistiske roman som form og med stor kompetanse på folketro klarer Normann å skape psykologiske thrillere. Det er mulig å knytte denne tematiseringen til det sjeleliv vi ikke har innsikt i og med det til nyromantiske strømninger. Men det er også mulig å knytte det uhyggelige, utrygge, angstbefordrende og gruvekkende til modernismen, og slik

<sup>13</sup> A. H. Winsnes 1937:503, b. 5 i Bull, Paasche og Winsnes: *Norsk litteraturhistorie*.

hevde at noen av Normanns skikkelser, eksempelvis Sara i *Stængt* og Lorentine i *Riket som kommer*, uttrykker det moderne menneskets dilemma. Det er først og fremst gjennom bruken av gruvekkende fiksjonselementer Normann knytter seg til sin forfatterkollega Ragnhild Jølsen, eksempelvis Jølsens roman *Rikka Gan*.<sup>14</sup> Det bildet av Normanns forfatterskap som trer fram i litteraturhistoriene, fanger ikke opp denne utfordrende dimensjonen.

#### 16.2.4 Selvbiografiske trekk

Litteraturhistorien framhever selvbiografiske trekk i Normanns tidlige prosadiktning. Særlig de eldre litteraturhistoriene legger klare historisk-biografiske føringer til grunn når de knytter Regine Normanns tre første bøker til forfatterens behov for å skrive seg fri fra knugende personlige erfaringer fra barndom og tidlige kvinneår.<sup>15</sup> Men også de nyeste litteraturhistoriene kobler Normanns tidlige romaner til forfatterens bakgrunn.<sup>16</sup> Ytre likhetstrekk mellom Normanns livshistorie og hennes fiksjonspersoner gjør slike koblinger plausible. Flere av romanenes hovedpersoner har trekk til felles med Regine Normanns livshistorie, eksempelvis Paulina i *Krabvaag*, Helga i "Bortsat" og Sara i *Stængt*. Men det er også tydelige avvik mellom fiksjonens framstilling og Normanns liv. Man skal ikke la seg forlede til å tro at Normann i sitt tidlige forfatterskap leverer en korrekt beskrivelse av sin barndom og sine tidlige kvinneår. Likevel vil det være slik at det subjektive elementet som ligger i det å framstille selvbiografiske aspekter fiksjonelt, gir forfatteren en viss frihet til å legge fram stoffet slik det individuelt er opplevd. Det er snakk om et erindrende - og i det et utvelgende og selvfortolkende - aspekt i en slik framstilling. Livets hendelser tillates framstilt etter et ordnet og forklart prinsipp og tillater et visst slingringsmonn med hensyn til korrekte biografiske momenter. Slik sett kan det være mulig å tro at framstilte skikkelser hos Normann kan være uttrykk for frustrasjoner og håp tilknyttet perioder i forfatterens liv. Som jeg har argumentert for i kapittel 14, ser jeg muligheten for å koble tematiske tråder til det selvbiografiske i alle faser av forfatterskapet, ikke minst gjelder dette eventyrdiktningen. Etter mitt skjønn er dette de tekstene som mest overbevisende kvalifiserer som uttrykk for selvbiografiske aspekter.

Rent fundamentalt bruker alle diktere sitt livs erfaring som grunnlag for sin skrivekunst. Levd liv ligger under all diktning. Normann uttrykker det selv slik i brev til sin mor etter at debutromanen var kommet ut: "En digter skriver for alle. Opfanger smerten og glæden i dig og

<sup>14</sup> Jfr. Irene Engelstad: "Når virkeligheten blir fantastisk" i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, b. 2, 1989:35.

<sup>15</sup> Jfr. Elster 1934:69-70, Winsnes 1937:519 og Amdam [1975], 1995:355-356.

<sup>16</sup> Eks. Andersen 2001:363, der han både kobler *Stængt* og *Barnets tjenere* til det selvbiografiske.

gjengir den gjennomlevet. Derfor er det tungt at være digter."<sup>17</sup> Med hensyn til Normanns livshistorie kontra hennes tidlige romanpersoner, er det en stor forskjell. Der Paulina og Sara bukker under og går til grunne som følge av tap, mestrer Regine Normann selv sine store tapsopplevelser og klarer sitt liv upåklagelig. Romanskikkelsenes likhetstrekk med den historiske Regine Normann blir følgelig moderert når det gjelder de store linjer. Normanns egen livshistorie er jo et paradeeksempel på de største tap kan overkommes og snus til noe positivt. Hun er en fighter som kommer seg videre når alt ser mørkest ut.

Ser man på Normanns fiktive personer, er det min forståelse at det i særdeleshet er framstilling av hovedpersonenes indre som er egnet til å imøtekomme selvbiografiens refleksjonskrav. Konkret er det snakk om bruk av fortellegrep som framstiller personenes sansninger og tanker. Lettere enn "flate" personer inviterer skikkelser med "dybde" til å bli fortolket som Normanns selvbiografiske korrelater. Dette gjelder romanfigurer, og det gjelder eventyrfigurer. Normanns eventyrskikkelser kan qua abstraherte skikkelser imøtekomme selvbiografiens krav om distanse og forenkling. Men det spesielle med Normanns utforming av arten er at de også kan imøtekomme selvbiografiens krav om refleksjon. Dette har å gjøre med at Normanns skikkelser er langt mer subjektivt framstilt enn folkeeventyrets tilsvarende. Når jeg hevder at det er lettere å gi eventyrskikkelsene enn romanskikkelsene status som Normanns selvbiografiske motparter, har det å gjøre med at eventyrenes figurer, på grunn av de sjangerforventninger som foreligger, unndrar seg de strenge kravene til sammenfall mellom livshistorie og fiksjon som romanskikkelsene må oppfylle. Fordi eventyrtekstene sprenger realismens rammer, tillater de at andre strukturer enn de realistisk baserte utgjør mulige sammenhenger mellom Normanns fiksjon og hennes livs erfaringer. Likhetsrelasjoner basert på bilder gir mulighet til symbolsk fortolkning, til å gripe en bevegelse i livet. Eventyrene er ikke bundet til det partikulære, men åpner for å se livet som en rekke bilder som sentrerer omkring noen tematiske akser: repetisjon av barndommens tap, savn og lengsel.

Litteraturhistoriens poengtering av forfatterskapets selvbiografiske trekk avspeiler enhetstanken mellom liv og diktning. Det medfører en sterk vektlegging av hva Regine Normann som person selv tror på, mindre fokus på selve fiksjonen. Skillet mellom personen Normann og kunstneren Normann blir lite poengtert. Ut fra moderne fortelle teori er det problematisk å knytte forfatterens liv til fiksjonen. Det spørsmålet som blir stående, er om en lese måte som følger litteraturhistoriens vektlegging av det selvbiografiske, virker avledende når det gjelder tolkning av fiksjonen som selvstendig kunstverk. Vil oppmerksomheten i for stor

<sup>17</sup> Brev fra Regine Normann til Tina Berntsen datert 06.01.1906. Privat eie.



grad trekkes bort fra teksten som estetisk helhet og over mot Normanns private drama? I så fall reduseres diktverket og lese måten vil være med på å forminske den allmenne tematikken i forfatterskapet.

### 16.2.5 Litteraturhistorisk tilnærming kontra tekstimmanens

Holder man opp mot hverandre litteraturhistorienes presentasjon av Normanns forfatterskap og de verkimmanente analysene, kommer det fram interessevekkende momenter. Fra litteraturhistorienes vinkling til en verkimmanent fortolkning er det som om forfatterskapets tematiske kretsing forandrer karakter. Den narratologiske analysen gir fortolkningsmessige innsikter av mer generell karakter enn en analyse der forfatterens kulturelle bakgrunn og biografi er dominerende. Den litteraturhistoriske plasseringen av Normanns forfatterskap er mer basert på utenomtekstlige fakta enn på selve fiksjonen. Normanns kulturelle bakgrunn og hennes livshistorie influerer så sterkt på presentasjonen av verkene at det overskygger mulige allmenngyldige tematiseringer. Om dette virker begrensende eller berikende på hennes fiksjon, vil avhenge av den enkelte forskers teoretiske ståsted. Min vurdering er at prinsippfasthet overfor tekstens grenser kan tilføre analysen spennende perspektiver. En tematisk omdreiningsakse i teksten har lettere for å unngå forskerens blikk når analysen samtidig skal beskjeftige seg med altomfattende sveip av kulturell og biografisk art. Innenfor en aktuell litteraturhistorisk epoke vil tekstimmanente studier bidra til at presentasjonen av et forfatterskap til en viss grad kan fristilles fra tidligere litteraturhistoriske framstillinger. Når det gjelder litteraturhistorieskriving er det et åpenbart problem at man med rimelighet ikke kan forlange at forskerne skal ha lest alle de omskrevne verkene. Det er nødvendig å bygge på andre litteraturhistorier, og det fører igjen til at feil repeteres.<sup>18</sup> Det fører også til at det blir vanskelig å trekke inn analyser av enkeltverk, i tillegg til at plasshensyn oppfordrer til oversiktskapitler.<sup>19</sup> Min studie av Regine Normanns forfatterskap viser en annerledes vektlegging innholdsmessig enn det litteraturhistoriene presenterer.<sup>20</sup> Disse verkene trekker

<sup>18</sup> Slik må man nok forklare en del feil som går igjen i litteraturhistorier, eksempelvis årstallet for Regine Normanns og Tryggve Andersens giftermål, som fant sted i 1906, se kap. 4, note 42. (Willumsen 1997:96). *Norges litteraturhistorie* setter årstallet til 1908 (Amdam 1975:355). *Norsk litteraturhistorie* opererer med to årstall (1937:382 feil, 1937:518 rett), mens Beyers ettbindsleksikon unngår å nevne dette årstallet ved å skrive at Regine Normann var gift med Tryggve Andersen "i noen år" (H. og E. Beyer 1996:387). Per Thomas Andersens litteraturhistorie opererer med to årstall for giftermålet, s. 310 står det 1908 og s. 363 er årstallet satt til 1906. På den måten ser vi at de eldre litteraturhistorienes feil føres videre.

<sup>19</sup> En noe annerledes tilnærming representerer Per Thomas Andersens litteraturhistorie (2001), der enkelte analyser legges inn.

<sup>20</sup> Selve innholdsgjengivelsen av Normanns verker, slik de framtrer hos Bull, Paasche og Winsnes, synes jeg er korrekt og saklig. Denne litteraturhistorien har etter mitt skjønn bevart et skille mellom fiksjon og utenomtekstlige forhold av sosial, kulturell og biografisk karakter.

for store vekslers på heimstaddiktning og på Normanns livshistorie som forklaringsbakgrunn for fiksjonen. Det er klart at et nordnorsk miljø er til stede i de realistiske romanene og i rammefortellingen rundt sagnene, men uttrykk som at Normann er "nordlending i sinn og skinn" (Amdam 1975:355) og "nordlandsmystikk" gjør at det legges et dunkelt eksotisk skjær både over forfatteren og forfatterens litterære produkter.

### 16.3 Konklusjon hypotese

En narratologisk studie som den jeg har gjennomført, viser en gjennomgående tapstematikk i forfatterskapet. En kretsing omkring tap og savn går igjen, uavhengig av framstillingsformen for øvrig. Første del av forfatterskapet står fram med sterkest emosjonell kraft, og fremmer tematikken gjennom skildringer av barndom og unge kvinneår. Midtre del av forfatterskapet legger inn distanse til kvinnerelatert problematikk ved å legge handlingen tilbake i tid for en del av romanenes vedkommende. Siste del av forfatterskapet opererer gjennom eventyret med et stilisert tematisk uttrykk. Når det gjelder framstilte kvinneskjebner, finnes de mest tragiske i begynnelsen av forfatterskapet. Så legges det inn varierende grad av optimisme etterhvert.<sup>21</sup>

Etter min oppfatning binder litteraturhistoriene for bastant Normanns livshistorie og hennes verker til det nordnorske. Normann livsløp er like mye knyttet til Østlandet som til Nordland. Hennes litterære verker blir også i alt for stor grad tematisk bundet til det nordnorske, slik at mer allmenne tolkningsmuligheter faller i skyggen. Nordlandsmerkelappen blir avgrensende og begrensende. Å bruke utelukkende regionalitet og selvbiografi som forståelsesramme blir for snevert i møte med den dype og rike tematikk Regine Normanns forfatterskap tar opp. En tekstimmanent innfallsvinkel til hennes verker kan gripe bedre det som befinner seg under hennes skrift av mørk og alvorlig tematikk. Min studie støtter opp under det kvinnelitteraturforskere har sett som hovedtema i Regine Normanns forfatterskap. Kvinnelitteraturhistorien har tydeliggjort den allmenne tematikken i Normanns forfatterskap, blant annet gjennom artikler av Irene Engelstad og Astrid Lorenz. Knyttet til min hypotese vil Lorenz' tittel på sin artikkel, "Nordlands mørke eventyr", antyde en tematisk utlegning av Normanns forfatterskap der en grunnleggende erfaring av tap og sorg er et hovedanliggende. Det er verdt å merke seg at det nyeste som er skrevet om Regine Normann, ut fra en kvinnesynsvinkel, forsøker å rive forfatterskapet ut av den reduserende lesemåten som den tradisjonelle litteraturhistoriens regionalt og biografisk forankrede lesemåte tilbyr. I

<sup>21</sup> Linjene som er skissert ovenfor, følger forfatterens faser i skrivningen. Fra en begynnerfase med stor kraft og intensitet glir skrivningen i midtfasen inn i dødvanne, før avslutningen av forfatterskapet igjen viser vitalitet og kreativitet.



## Opplysninger og kilder

### Primærlitteratur

Når det gjelder det tekstcorpus som ligger til grunn for avhandlingen, refererer jeg til førsteutgaver av de bøkene som er kommet i nyopptrykk. Primærlitteraturen består av: *Krabvaag*, "Bortsat", *Stengt, Dengang* -, "Havmannens sønn", "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" og "Tredokka". Fulle bibliografiske opplysninger finnes i Jensen og Willumsen (1995): *Regine Normann. En bibliografi*.

### Salmer og religiøs litteratur

Opplysninger om eldre salmer, bønner og andaktsbøker er gitt av høskolelektor Vigdis Berland Øystese.

### Publiseringsår

Opprinnelig publiseringsår er satt i hakeparentes [ ].

### Oversettelse

Oversettelse fra fransk faglitteratur til norsk er gjort av Katjana Edwardsen. Oversettelse av litteraturteoretiske termer fra engelsk til norsk, eksempelvis i Dorrit Cohns arbeider, er gjort av meg.

### Forkortelser

Følgende forkortelser er benyttet:

RN – Regine Normann

UBO – Universitetsbiblioteket i Oslo

UBB – Universitetsbiblioteket i Bergen

UBTØ – Universitetsbiblioteket i Tromsø

### Muntlige kilder

Karen Lovise Eidsvig, født 1928, Vinje, Bø i Vesterålen, samtale 22.09.1994

Bitten Borgen Hansen, født 1924, Oslo, samtale 20.02.1994

Signe Kildal, født 1915, Harstad, samtale 26.08.1994

Signe Kristensen, født 1921, Sortland, samtale 7.01.1995

Johs Krogvig, født 1913, Gaupen, samtale, 18.10.1993

Harald Kvermenes, født 1915, Ølve, samtale 3.08.1995

Hans Lambech, født 1920, Oslo, samtale, 20.08.1994

Pett Lambech, født 1919 samtale 20.08.1994

Ursula Monsen, født 1914, Oslo, samtale 18.10.1993

Frank Neubert, født 1920, Oslo samtale 21.11.1993 og 19.02.1994

Unn Nordahl, født 1909, Bærum, samtale 17.10 og 17.11 1993

Magnhild Normann, født 1894, Steinsland, samtale med Rolf Normann Svendsen (lydbåndopptak 10.01.1981).

Ingemar Presthus, født 1927, Ølve samtale 24.12.1994 og 9.08.1995

Gerd Presthus, født 1935 samtale 24.12.1994 og 09.08.1995

Else Marie Skjellerud, født 1920, Lillehammer, samtale 19.11.1993

Gunnar Skoglund, født 1920, Skoglund, samtale 21. november 1993

Sr. Marie Louise op, født 1909, Katarinahjemmet Oslo, samtale 19.02.1994

Margrete Teige, født 1919, Vinstra, samtale 19.11.1993

Borghild Thorkelsen, født 1918, Ølve, samtale 9.08.1995

Aage Wildhagen født 1914, Oslo, samtale 18.10.1994

### Utrykte kilder - arkivmateriale

Avhandlingen trekker inn en rekke opplysninger fra utrykt skriftlig kildemateriale i privat og offentlig eie. Detaljert kildeangivelse finnes i fotnotene, nedenfor er en oversikt over hvor dette materialet blir oppbevart.

**- Statlige biblioteker og arkivinstitusjoner**

Nasjonalt læremiddelsenter, Oslo

Årsberetning 1897-1898 Olav Bergs pikeskole

Universitetsbiblioteket i Oslo, Håndskriftsamlingen

Brevsamling 488a Ronald Fangen

Brevsamling 665 Kristian Elster

Den norske Forfatterforenings arkiv

Universitetsbiblioteket i Tromsø

Regine Normanns privatarkiv

Riksarkivet

Justisdepartementets arkiv

Norlændingernes forenings privatarkiv

Statsarkivet i Oslo

Kristiania byfogdarkiv

Statsarkivet i Trondheim

Bø sogneprestembets arkiv

Lofoten og Vesterålen sorenskriverarkiv

Statsarkivet i Tromsø

Trondenes sorenskriverembete, skiftesaker

Folketelling Trondenes 1875

**- Kommunale arkivinstitusjoner**

Bø bygdemuseum

Bø skolekommisjons arkiv

Harstad kommunearkiv

Trondenes kommunearkiv

Oslo byarkiv

Kristiania skolestyres arkiv

Kristiania Stadsfysicus' arkiv

Folketelling 1905

Arkivet for skoleboksamlingskomiteen

Tromsø kommunearkiv

Tromsø bykommunes arkiv

**- Privat eie**

Aschehoug forlags arkiv

Regine Normanns brev til sin mor Tina Amalie Berntsen 1905-1923. Originaler hos Gerd Berntzen, dessuten kopier lånt av Stein Roar Mathisen.

**- Utlandet**

Det Kongelige Bibliotek, København

Det Kongelige Teaters sufflørarkiv

Den Collinske manuscriptsamling

Landeshauptstadt München, Stadtarchiv

Melderegister

Landsarkivet på Sjælland, København

Leire herredsretts arkiv

**Anmeldelser**

Oversikten over anmeldelsene ført opp nedenfor omfatter omtaler av Normanns forfatterskap referert til i avhandlingen, der kritikere har brukt fullt navn. Anmeldelser signert med initialer er tatt med som fortløpende fotnoter i tilknytning til drøfting av resepsjonen for verkene som er inkludert i corpus. For fullstendig oversikt over resepsjonen av Normanns forfatterskap viser jeg til Jensen og Willumsen (1995): *Regine Normann. En bibliografi.*

- Balstad, Stein 1921: "Regine Normann: Havømenes nabo" i Østlendingen 28.11.1921  
 Balstad, Stein 1922: Omtale av *Min hvite gut* i Glommendølen 7.12.1922  
 Balstad, Stein 1934: Omtale av *Usynlig selskap* i Morgenposten 15.11.1934  
 Bang, Ole 1927: "Regine Normann. Nordlandsnatt" i Urd nr. 47, 19.11.1927  
 Benneche, Olaf 1917: "Berit Ursin og Veien. To kvindelige forfattere" i Christiansands Tidende 8.12.1917  
 Bjørge, Johan 1912: "Regine Normann: Dengang-" i Nidaros 14.12.1912  
 Brochmann, Elisabeth 1905: "En lovende debut" i Bergens Tidende 15.11.1905  
 Brochmann, Elisabeth 1913: "Regine Normann: Eiler Hundevart" i Drammens Dagblad 17.12.1913, samme i Bergens Tidende 14.12.1913  
 Christie, Sofie 1921: "Regine Normann: Havømens nabo" i Jarlsberg og Larviks Amtstidende 29.11.1921  
 Collett Vogt, Nils 1921: "Regine Normann" i Dagbladet 9.12.1921  
 Debes, Inge 1921: "Regine Normann" i Nationen 25.11.1921  
 Debes, Inge 1922: Omtale av *Min hvite gut* i Nationen 25.11.1922  
 Debes, Inge 1925: "Regine Normann: Eventyr" i Nationen 26.11.1925  
 Elster, Kristian 1915: "Regine Normann: Riket som kommer" i Aftenposten 7.11.1915  
 Elster, Kristian 1917: "Regine Normann" i Norske Intelligenssedler 2.12.1917  
 Elster, Kristian 1921: "Havømens nabo. Af Regine Normann" i Aftenposten 1.12.1921  
 Elster, Kristian 1927: "Regine Normann" i Nationen 1.11.1927  
 Elster, Kristian 1934: "Usynlig selskap" i Aftenposten 6.12.1934  
 Falkberget, Johan 1917: "Regine Normann" i Social-Demokraten 15.12.1917  
 Falkberget, Johan 1918: "Fru Regine Normann" i Hjemmet, 24.01.1918  
 Falkberget, Johan 1921: "Digter og folkeskolelærerinde" i Social-Demokraten 10.12.1921  
 Falkberget, Johan 1930: "Regine Normann" i Arbeider-Avisen 9.12.1930  
 Fangen, Ronald 1930: "Regine Normanns nye bok" i Tidens Tegn, Lørdagsavisen nr. 279, 29.11.1930  
 Forsberg, Ingvald [1915]: "Riket som kommer" i Den 17de Mai 11.12.1915  
 Føyen, Jean 1927: "Nye bøker" i Norges Handels- og Sjøfartstidende 3.11.1927  
 Gjesdahl, Paul 1934: Omtale av *Usynlig selskap* i Tidens Tegn 23.11.1934  
 Gundelach, Kristen 1921: "Regine Normann. Havømenes nabo" i Verdens Gang i 6.12.1921  
 Halvorsen, Finn 1921: "Regine Normann: Havømens nabo" i Morgenposten 10.12.1921  
 Halvorsen, Finn 1926: "Regine Normann: Nye eventyr" i Morgenposten 27.11.1926  
 Hambro, C.J. 1910: "Regine Normann: Barnets tjener" i Morgenbladet 22.12.1910  
 Hambro, J.C. 1912: "Regine Normann: Dengang-" i Morgenbladet 26.11.1912  
 Hambro, C.J. 1915: "Regine Normann: Riket som kommer" i Morgenbladet 22.12.1915  
 Hambro, C.J. 1930: Omtale av *Det gråner mot høst* i Morgenbladet 18.12.1930  
 Hvoslef, Anna 1918: "Litteraturanmeldelse. Regine Normann: Berit Ursin" i Nylænde 15.05.1918  
 Jensson, Leif 1921: "Bøker. Regine Normann: Havømens nabo" i Indlandsposten 30.11.1921, sign. Oskeladden.  
 Johnsen, Dagny 1913: "Anmeldelser. Regine Normann: Eiler Hundevart" i For Hjem og Samfund, hefte 1. s. 35-36  
 Jæger, Alf Martin 1917: "Regine Normann" i Ny Dag 8.1.1917  
 Jæger, Alf Martin 1930: Omtale av *Det gråner mot høst* i Nordlys 22.11.1930  
 Kent, Charles 1922: Omtale av *Min hvite gut* i Verdens Gang 2.11.1922  
 Kielland, Eugenia 1927: "Regine Normann: Nordlandsnatt" i Morgenposten 9.11.1927  
 Kielland, Eugenia 1930: "Regine Normanns nye bok" i Dagbladet 13.11.1930, også trykt i Lofotposten 18.11.1930  
 Kinck, Hans E. 1905: "Regine Normann: Krabvaag" i Fra Bøgenes Verden, nr. 1 1905  
 Lassen, Helene 1911: "Regine Normann: Faafængt" i Norske Intelligenssedler 13.12.1911  
 Liestøl, Knut 1925: "Regine Normanns Eventyr" i Dagbladet 22.12.1925  
 Nilssen, Sven 1906a: Omtale av *Krabvaag* i Stavanger Aftenblad 5.01.1906  
 Nilssen, Sven 1906b: Omtale av *Bortsat* i Stavanger Aftenblad 1.12.1906  
 Nilssen, Sven 1912: "Regine Normann: Dengang-" i Stavanger Aftenblad 10.12.1912  
 Nissen, Fernanda 1905: "Ny litteratur" i Social-Demokraten, 2.12.1905  
 Nissen, Fernanda 1910: Omtale av *Barnets tjener* i Social-Demokraten 18.11.1910  
 Nissen, Fernanda 1911: "Regine Normann: Faafængt" i Social-Demokraten 15.12.1911  
 Nilssen, Sven 1906a: Omtale av *Krabvaag* i Stavanger Aftenblad 5.01.1906

- Nilssen, Sven 1906b: Omtale av *Bortsat* i Stavanger Aftenblad 1.12.1906
- Nilssen, Sven 1912: "Regine Normann: Dengang-" i Stavanger Aftenblad 10.12.1912
- Nissen, Fernanda 1905: "Ny litteratur" i Social-Demokraten, 2.12.1905
- Nissen, Fernanda 1910: Omtale av Barnets tjenere i Social-Demokraten 18.11.1910
- Nissen, Fernanda 1911: "Regine Normann: Faafængt" i Social-Demokraten 15.12.1911
- Nissen, Fernanda 1912: "Litteraturtidende. Skjønlitteratur" i Social-Demokraten 29.11.1912
- Nissen, Fernanda 1912: "Litteraturtidende. Skjønlitteratur" i Social-Demokraten 29.11.1912
- Normann, Sigurd 1916: "Kristendommen i nyeste litteratur" i Aftenposten 7.11.1915
- Nærup, Carl 1905: "En ny Forfatter", Verdens Gang, 19.11.1905
- Nærup, Carl 1906: "Regine Normann: Bortsat" i Verdens Gang 8.12.1906
- Nærup, Carl 1908: Omtale av *Stængt* i Verdens Gang 13.12.1908
- Nærup, Carl 1912: "Regine Normann" i Tidens Tegn 22.12.1912
- Nærup, Carl 1913: Omtale av *Eiler Hundevart* i Urd 13.12.1913
- Nærup, Carl 1915: "Regine Normann" i Tidens Tegn 16.11.1915
- Nærup, Carl 1918: Omtale av *Riket som kommer* i Urd 9.02.1918
- Paulson, Andreas 1913: Regine Normann: Eiler Hundevart i Arbeidet 6.12.1913
- Paulson, Andreas 1915: "Bøker. Regine Normann: Riket som kommer" i Arbeidet 10.11.1915
- Paulson, Andreas 1917: "Bøker. Regine Normann: Berit Ursin" i Arbeidet 8.12.1917
- Paulson, Andreas 1921: "Regine Normann: Havørnens nabo" i Arbeidet 26.11.1921
- Paulson, Andreas 1922: Omtale av *Min hvite gut* i Arbeidet 7.11.1922
- Paulson, Andreas 1925: "Regine Normann: Eventyr" i Arbeidet 1.12.1925
- Paulson, Andreas 1926: "Bøker" i Arbeidet 23.11.1926
- Paulson, Andreas 1934: "Nye noveller av Regine Normann" i Bergens Arbeiderblad 23.11.1934
- Paasche, Fredrik 1925: "Eventyr, fortalt av Regine Normann" i Tidens Tegn 14.12.1925
- Ring, Barbra 1911: "Regine Normann: Faafængt" i Ørebladet 16.12.1911
- Ring, Barbra 1930: "Det graaner mot høst" i Nationen 19.11.1930
- Ring, Barbra 1934: Omtale av *Usynlig selskap* i Nationen 19.11.1934
- Sandjord, Søren A.: "Regine Normann: Havørnens nabo" i Klassekampen 11.02.1922
- Sethne, Anna 1927: "Regine Normanns eventyr" i Oslo Aftenavis (Tidens Tegns aftenutgave) 4.01.1927
- Singdahlsen, O. Lie 1917: "Regine Normann: Berit Ursin" i Aftenposten 9.12.1917
- Singdahlsen, O. Lie 1925: "Aarets eventyrbøker" i Aftenposten 8.12.1925
- Sundberg, Ewald 1915: "Regine Normann: Riket som kommer" i Kristelig Ukeblad 11.12.1915
- Thesen, Rolf 1930: Omtale av *Det gråner mot høst* i Arbeiderbladet 19.11.1930
- Thesen, Rolf 1934: "Nordlendinger" i Arbeiderbladet 27.11.1934
- Tiberg, Antonie 1912: "Regine Normann: Dengang-" i Hamar Stiftstidende 27.11.1912
- Tranaas, Trygve 1912: "Nye bøker" i Finnmarksposten 17.12.1919
- Tønder-Olsen, Fr. 1922: Omtale av *Min hvite gut* i Norges Kvinder 25.11.1922
- Undset, Sigrid: "Regine Normann. In memoriam" i Tidens Tegn 19.08.39
- Undset, Sigrid 1913: "Bøker. Regine Normann: Eiler Hundevart" i Morgenbladet 10.12.1913
- Valle, Torgeir 1930: "Nordland idag – og dengang" i Lofotposten 11.12.1930
- Wicklund, T. 1912: "Nordland og Nordlands-litteraturen" i Lofotposten 18.12.1912
- Øksnevad, R. 1910: "Barnets tjenere" i Verdens Gang 18.11.1910
- Aas, L. 1921: "Nye bøker" i Haugesunds Avis 8.12.1921

## Litteratur

- Amdam, Per [1975]: "En ny realisme. Historie og samtid", s. 301-470 i E. Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie*, bind 4, 1995
- Andersen, Per Thomas 1995: "Hans E. Kinck: 'Hvitsymre i utslaatten'. To veier til litterær forløpsanalyse" i Hans Erik Aarset (red.): *Renessanser. Åtte studier i Hans E. Kincks forfatterskap*, Oslo 1995, s. 59-95
- Andersen, Per Thomas [2001]: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo

- Andersen, Hans Christian 1862: "Psyken" i *Nye Eventyr og Historier. Anden Række. Anden Samling*, København. Norsk oversettelse "Psyke" i *H.C. Andersens Eventyr og Historier*, Oslo 1996
- Andersen, Hans Christian 1834: *Agnete og Havmanden*, København
- Auerbach, Erich 1953: *Mimesis. The representation of reality in Western Literature*, Princeton, New Jersey
- Bache-Wiig, Harald [1996]: *Norsk barnelitteratur – lek på alvor*, Oslo
- Bache-Wiig, Harald (red.) [1997]: *Nye veier til barneboka*, Oslo
- Bachuber, R. Peter [1987]: *Im Herzen Oberbayern*, München
- Bal, Mieke [1985]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London
- Bal, Mieke [1997]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London
- Banfield, Ann [1973]: "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", s.1-39 i *Foundations of Language* no 10
- Banfield, Ann [1978]: "Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought" i *New Literary History: a Journal of Theory and Interpretation*, s. 415-454
- Banfield, Ann [1982]: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston
- Barth, John 1981: "Tales within Tales Within Tales" i *Antæus* nr. 43, s. 45-63
- Barthes, Roland [1970]: *S/Z*, Paris 1974
- Barthes, Roland [1977]: "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" i *Image – Music – Text*, London
- Benjamin, Walter [1977]: "Der Erzähler" i *Gesammelte Schriften* II.2, Frankfurt am Main 1989
- Benveniste, Emil [1971]: "Subjectivity in language", s. 223-230 i *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, Florida 1971
- Berge, Rikard (red.) [1924]: *Norsk sogukunst*, Oslo
- Bernardo, Robert 1979: "The function and content of relative clauses in spontaneous oral narratives" i *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society* 17-19. February 1979, University of California, Berkeley, s. 539-551
- Beyer, Harald og Edvard [1952]: *Norsk Litteraturhistorie, 5. utg.*, Oslo, 1996
- Beyer, Edvard [1956]: *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro I. Fra Huldren til Driftekaren. Eros og det nasjonale*, Oslo
- Birkeland, Bjarte [1975]: "Ein ny realisme. Grenda og verda", s. 474 ff. i *Norges litteraturhistorie*, Oslo
- Birkeland, Bjarte [1976]: *Olav Duuns soger og forteljingar*, Oslo
- Björck, Staffan [1963]: *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, Stockholm
- Bliksrud, Liv [1989]: "Nyrealismen og det etiske imperativ", s. 79-86 i *Norsk kvinnelitteraturhistorie, bind 2*, Oslo



- Bonnevie, May Bente m. fl. [1977]: *Et annet språk*, Oslo
- Booth, Wayne [1961]: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago
- Borgos, Johan [1999]: *De er her ennå. Samisk historie i Vesterålen*, Sortland
- Bredsdorff, Thomas [1982]: *Tristans børn*, Kbh.
- Bremond, Claude 1973: *Logique du récit*, Paris
- Bronzwaer, W. [1978]: "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader. Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of *Great Expectations*" i *Neophilologus*, vol. 62, s.1-18
- Bronzwaer, W. [1981]: "Mieke Bal's concept of focalization. A Critical Note" i *Poetics today*, nr. 2, s.193-201
- Brooks, Cleanth and Penn Warren [1943]: *Understanding Fiction*, New Jersey, 1959
- Brooks, Peter [1984]: *Reading for the plot*, New York
- Brøndum-Nielsen, Johs. 1953: "Dækning - Oratio Tecta i dansk litteratur før 1870" i *Festskrift udgivet af Københavns Universitet i anledning af Universitetets årsfest november 1953*, s. 7-112
- Bull, Francis [1955]: "Om H.C. Andersen og Norge" kåseri NRK, arkivopptak sendt i reprise 8.08.1998 kl. 19.00
- Bynum, David E. [1987]: *The Doemon in the Wood. A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Massachusetts
- Campbell, Joseph 1988: *The hero with a thousand faces*, New York, orig. 1949
- Chafe, Wallace L. 1980: "The Deployment of Consciousness in the Production of a Narrative", i Wallace L. Chafe (red.): *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, vol. III in the Series *Advances in Discourse Processes*, Roy O. Freedle, (red.), New Jersey, s. 9-50
- Chafe, Wallace L. 1982: "Intergration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature" i Deborah Tannen (red.): *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood, New Jersey, s. 35-53
- Chatelain, Danièle 1982: "Itération interne et scène classique" i *Poétique* nr. 51, s. 369-381
- Chatman, Seymour [1972]: "On the formalist-structuralist theory of character", s. 57-79 i *Journal of literary semantics*, hefte 1, Haag
- Chatman, Seymour [1978]: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London
- Chatman, Seymour [1981]: "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", s. 117-136 i W.J.T. Mitchell (red.): *On Narrative*, Chicago, London
- Chatman, Seymour [1981]: "Reply to Barbara Herrnstein Smith", *Critical Response* i *Critical Inquiry*, vol. 7, s. 802-809
- Chatman, Seymour [1990]: *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, New York
- Christiansen, Reidar [1921]: *Norske Eventyr. En systematisk fortegnelse efter trykte og utrykte kilder*, Kra.
- Cohn, Dorrit [1966]: "Narrated monologue: Definition of a Fictional Style" i *Comparative Literature*, vol. 18, spring 1966, no. 2, s. 97-112

- Cohn, Dorrit [1978]: *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey (1983)
- Cohn, Dorrit [1981]: "The encirclement of narrative on Franz Stanzel's Theorie des Erzählens" s.157- 182 i *Poetics today*, nr. 2
- Cohn, Dorrit [1985]: "Nouveaux nouveaux discours du récit", s.101-106. i *Poétique* nr. 61
- Cohn, Dorrit [1999]: "The 'Second Author' of *Death in Venice*", s. 132-149 i *The Distinction of Fiction*, Baltimore
- Cohn, Dorrit [1999]: "Signposts of Fictionality", s. 109-131 i *The Distinction of Fiction*, Baltimore
- Cohn, Dorrit [1999]: "Fictional versus Historical Lives", s. 18-37 i *The Distinction of Fiction*, Baltimore
- Culler, Jonathan [1975]: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London
- Dahl, Willy [1965]: *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år*, Oslo, 1995
- Dahl, Willy [1984]: *Norges Litteratur II: Tid og tekst 1884-1945*, Oslo
- Dale, Johs. A. [1950]: *Studiar i Arne Garborgs språk og stil*, Oslo
- Danielsen, Ruth [1994]: *Så levde de lykkelig-*, Oslo
- Deinboll, Rikka 1967: Forord til *Ringelihorn*, nyutgave av Regine Normanns samlede eventyr, Oslo
- Den nye Eventyrboken*. Med bidrag av norsk forfattere, Kra., 1924
- Departements-tidende 1909 og 1911, Kria.
- Dilthey, Wilhelm [1900]: *Die Entstehung der Hermeneutik*
- Dingstad, Ståle [1999]: "Om fortelleren i moderne litteraturvitenskap" i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 1 1999
- Dingstad, Ståle [1999]: "Narratologiens *unio mystica*", s. 161-164 i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2, 1999
- Dingstad, Ståle [2001]: "Om å stå for sine meninger. Svar til Greve", s. 172-176 i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2, 2001
- Dingstad, Ståle [2002]: "Siste ord. Svar til Greve", s. 64-65 i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 1, 2002
- Dolezel, Lubomír 1988: "Mimesis and Possible Worlds" i *Poetics today* nr. 3, s. 475-496.
- Eakin, Paul John 1985: *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, New Jersey
- Eide, Tormod 1990: *Retorisk leksikon*, Oslo
- Elster, Kristian [1934]: *Illustrert norsk litteraturhistorie*, bind 5, Oslo
- Ehlig, Konrad [1983]: "Deixis und Anapher", s. 79-97 i Gisa Rauh: *Essays on Deixis*
- Engdahl, Horace [1994]: *Beröringens ABC: en essä om rösten i litteraturen*, Stockholm.

- Engelskjøn, Ragnhild [1991]: "Dauinger i nattsol. Regine Normanns fortellinger fra Nordland", s.112- 136 i Alberte, Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø
- Engelskjøn, Ragnhild [1995]: "Jesus som småglunt. To tekster fra Regine Normanns forfatterskap" i Marit Anne Hauan og Ann Helene Bolstad Skjelbred (red.): *Mellom sagn og virkelighet i nordnorsk tradisjon*, Oslo, s. 35-47
- Engelstad, Irene [1989]: "Når virkeligheten blir fantastisk" i Irene Engelstad m. fl. (red.): *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 2 1900-1945, Oslo, s. 31-39
- Falkberget, Aasta [1971]: *Mor og far i unge år*, Oslo
- Fludemik, Monika [1993]: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London, New York
- Fludemik, Monika [1996]: *Towards a 'Natural' Narratology*, London, New York
- Foley, John Miles [1980]: "Oral Literature: premises and problems" i *Choice*, vol. 18, nr. 4, December, s. 487-495
- Forster, E.M. [1928]: *Aspects of the novel*, London 1969
- Faarlund, Jan Terje, Svein Lie og Kjell Ivar Vannebo [1997]: *Norsk referansegrammatikk*, Oslo
- Genette, Gérard [1966]: "Frontières du récit", s. 152-163 i *Communications* no. 8
- Genette, Gérard [1968]: "Vraisemblance et motivation" i *Communications* nr. 11, s. 18 ff.
- Genette, Gérard [1972]: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York, 1983.  
Orig. *Figures III*, Paris
- Genette, Gérard [1983]: *Narrative Discourse Revisited*, New York, 1990.  
Orig. *Nouveau discours du récit*, Paris
- Genette, Gérard [1985]: "Nouveaux nouveaux discours du récit", s.107-109 i *Poétique* nr. 61
- Genette, Gérard [1991]: *Fiction & Diction*, London, 1993. Orig. *Fiction et diction*, Paris
- Van Ghent, Dorothy [1961]: *The English Novel: Form and Function*, New York
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar [1979]: *The madwoman in the attic*, New Haven, London
- Gilles, Philippe: "Les divergences énonciatives dans les récit de fiction" i *Langue Française* 128, dec. 2000
- Gimnes, Steinar [1989]: "Nyrealisme er nærrealisme. Kortprosa 1900-1940", s. 40-49 i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 2
- Gimnes, Steinar [1998]: *Sjølviografiar. Skrift, fiksjon og liv*, Oslo
- Givón, Talmy [1979]: "From Discourse to Syntax: Grammar as a processing strategy" i Talmy Givón (red.): *Syntax and Semantics*, volum 12, New York, s. 81-112
- Glette, Kåre 1998: *Vestfold og Karin Bangs forfatterskap. Ein regionalistisk studie*, Oslo
- Goodman, Nelson 1981: "Twisted Tales" i *Critical Inquiry* vol. 7, s. 103-120
- Goodman, Nelson 1981: "The Telling and the Told" i *Critical Inquiry* vol. 7, Summer, s. 799-801

- Goody, Jack 1968: "Introduction" i Jack Goody (red.): *Literacy in Traditional Societies*, London, s. 1-26
- Goody, Jack og Watt, Ian 1968: "The Consequences of Literacy", i Jack Goody (red.): *Literacy in Traditional Societies*, London, s. 27-68
- Greimas, Algirdas Julien [1966]: *Strukturel semantik*, København 1974. Orig. *Semantique structurale: recherche de methode*, Paris
- Grenz, Dagmar [1990]: "E.T.A. Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene. Oder: Das Kind und der Erwachsene als Leser der Kinderliteratur" i Dagmar Grenz (red.): *Kinderliteratur für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*, Köln
- Greve, Anniken [2001]: "Fortellerens stemme og forfatterens", s. 70-76 i Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift nr.1, 2001
- Greve, Anniken [2002]: "Tekstens forteller, forfatterens tekst", s. 62-63 i Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift nr. 1, 2002
- Gumperz, John J., Kaltman, Hannah og O'Connor, Mary Catherine 1984: "Cohesion in Spoken and Written Discourse: Ethnic Style and the Transition to Literacy" i Deborah Tannen (red.): *Spoken and Written Discourse*, vol. 12 i serien *Advances in Discourse Processes*, New Jersey, s. 3-19
- Gaasland, Rolf [1994]: *Stoppsteder. En undersøkelse av komposisjonsprinsipper og lukningsmekanismer i fortellende tekster*, Dr.Art.-avhandling, Universitetet i Tromsø
- Gaasland, Rolf [1995]: "Fra narratologiens tidligste år. Et essay om Boris Tomasjevskijs fortelle teori", s. 47-69 i Even Amtzen og Rolf Gaasland (red.): *Teoriser. Tromsø-studier i litteratur nr. 5*
- Gaasland, Rolf [1999]: *Fortellerens hemmeligheter*, Oslo
- Heldal, Anders og Arild Linneberg (red.) [1978]: *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Oslo
- Hatlestad, Gunvor [1969]: *Førestillingar om døden og dei døde hjå Regine Normann og i folkeleg tradisjon*, hovedoppgave Univ. i Oslo
- Haugen, Torgeir [1998]: "Transcendens, galskap og tomhet" s. 17-72 i Torgeir Haugen (red.): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*, Oslo
- Havelock, Eric A. 1963: *Preface to Plato*, Oxford
- Heggelund, Kjell m. fl. (red.) [1980]: *Forfatternes litteraturhistorie*, Oslo
- Hendricks, William O. [1970]: "Folklore and the Structural Analysis of Literary Texts", s. 8-121 i *Language and Style: an International Journal*
- Hendricks, William O. [1973]: "Methodology of Narrative Structural Analysis", *Semiotica* nr. 7, s. 163-184
- Holmgaard, Jørgen [1996]: "Realisme og narrativitet", s. 127-166 i Jørgen Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen*, Aalborg
- Hodne, Ømulf [1984]: *The Types of the Norwegian Folktale*, Oslo
- Hodne, Ømulf og Bjørn Tysdahl [1997]: "Johan Storm Wangs eventyr – folkeminne og skjønnlitteratur", s. 346-357 i *Edda*, hefte 4

- Hodne, Ømulf [1998]: *Det norske folkeeventyret: fra folkediktning til nasjonalkultur*, Oslo
- Jakobson, Roman [1956]: "To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse" i *Klasse & Kultur* nr. 78, 1995
- Jauss, Hans Robert: "Litteraturhistorie som udfordring til litteraturvidenskapen" i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*, Kbh. 1995
- Jensen, Hans Henrik [1967]: *Oppgjøret med heimstaden. Regine Normanns første romanar*, hovedoppgave nr. 2776, Univ. i Oslo
- Jensen, Hans Henrik [1976]: "Nord-Norge i Regine Normanns diktning" i *Edda*, hefte 3
- Jensen, Hans Henrik [1980]: "En Bøfjerding på Pamasset" i *Bøfjerding*
- Jensen, Hans Henrik og Willumsen, Liv Helene [1995]: *Regine Normann. En bibliografi*, Tromsø
- Jones, Charles [1968]: "Aspects of English Indirect Strings", s. 264 ff. i *Lingua* no 20
- Kayser, Wolfgang [1957]: "Wer erzählt den Roman?", s. 82-101 i *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958. Oversatt til norsk av Atle Kittang: "Kven fortel romanen?", s. 61-66 i *Vinduet*, nr. 3, 1998
- Kayser, Wolfgang [1948]: "Der Stil" i *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, München, 1961:271-329
- Keel, Aldo [1999]: *Bjørnstjerne Bjørnson. En biografi 1880-1910*, Oslo
- Kittang, Atle [1978]: "Det moderne og det lokale. Eit spenningsfelt i Einar Øklands forfatterskap" s. 106-121 i Idar Stegane (red.): *Sunnhordlandsdiktarar*, Oslo
- Kittang, Atle [1993]: "Tekst og tolkning", s.79-106 i *Moderne litteraturteori*, Oslo
- Kittang, Linneberg, Melberg og Skei [1991]: *Moderne litteraturteori. En innføring*, Oslo 1993
- Kittang, Atle [2000]: "Verket i historien, historien i verket. Eksemplet Rimbaud. Når poesien går foran", s. 31-46 i Carsten Madsen og Rolf Reitan (red.): *Ekkátana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Kbh.
- Kittang, Atle [2001]: "Merknader til nokre grunntema i narratologien", s. 77-96 i Kittang: *Sju artiklar om litteraturvitenskap i går, i dag og (kanskje) i morgon*, Oslo
- Kondrup, Johnny [1982]: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*, Odense
- Kondrup, Johnny [1994]: *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*, København
- Kongsrud, Anne Lie [1993]: *Regine Normanns eventyr: tre eventyr tolket i lys av Carl Gustav Jungs psykologi og Marie-Louise von Frantz' analysemetode*, hovedoppgave Univ. i Oslo
- Kristiansen, Hallstein [1974]: *Folketradisjon i Regine Normanns diktning*, hovedoppgave Univ. i Trondheim
- Kroeber, Karl 1992: *Retelling/Rereading*, New Brunswick, New Jersey
- Krogghansen, Per og Holmgaard, Jørgen 1997: "Billedsprog. Indledning" i Per Krogghansen og Jørgen Holmgaard (red.): *Billedsprog*, Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, s. 9-26
- Krogvig, Anders [1912]: "Indhold og form", s. 82 ff. i *Nordisk Digting, Studier og Kritikker*, Oslo

- Kvideland, Reimund (red.): [1977]: *Eventyr frå Nord-Norge*, Oslo
- Labov, William og Waletzky, Josua [1967]: "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", s.12-44 i June Helm (red.): *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Proceedings of the 1966 Annual Spring meeting of the American Ethnological Society, Seattle
- Labov, William 1982: "Speech Actions and Reactions in Personal Narrative" i Deborah Tannen (red.): *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981, Washington D.C., s. 219-247
- Larsen, Lars Frode [1998]: "Innledning" i *Den unge Hamsun (1959-1888)*, Oslo, s. 11-21
- Larsen, Leif Johan og Idar Stegane [1981]: "Innleiing", s. 11-28 i *Bok og lesar. Streifflys over den norske litterære institusjonen i 1920-åra*, Nordisk institutts skriftserie, Universitetet i Bergen nr. 9, Bergen
- Larsen, Leif Johan [2001a]: "Narratologi og hermeneutikk" s. 46-73 i *Inde i fjordene*. Konferanserapport. Landskonferansen for norsklærere i lærerutdanninga, Jægtvolden 9.-11.mai 2001, Levanger
- Larsen, Leif Johan [2001b]: *Mønsteret og meningen. Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot*, Trh.
- Lejeune, Philippe [1975]: *On autobiography*, Minneapolis 1989. Orig. *Le Pacte autobiographique*, Paris
- Lévi-Strauss, Claude [1978]: *Myth and Meaning*, London 1978
- Lie, Jonas [1891]: *Trold. En tyft Eventyr*, Kbh.
- Lie, Jonas [1898]: *I Eventyrland. Fortælling fra det nordlige Norge*, Kbh. 1912
- Lie, Svein [1977]: *Innføring i norsk syntaks*, Oslo
- Liestøl, Knut [1927]: "Eventyr- og segnbøker" s. 461-466 i *Syn og Segn*, hefte 10, 1927
- Lindhardt, Jan [1975]: *Retorik*, Kbh.
- Lindhardt, Jan [1987]: *Fra tanke til tale*, Kbh.
- Lindhardt, Jan [1989]: *Tale og skrift. To kulturer*, København 1991
- Longum, Leif 1996: "Nasjonal konsolidering og nye signaler, 1905-1945", s. 399-538 i *Norsk litteratur i tusen år*, Oslo,
- Lorenz, Astrid [1996]: "Nordlands mørke eventyr. Om Regine Normann", s. 208-211 i *Vide verden*, Nordisk kvindelitteraturhistorie, bind 3, Kbh.
- Lothe, Jakob [1986]: "Hardy's Authorial narrative Method in Tess of the D'Urbervilles", s. 157-170 i Jeremy Hawthorn (ed.): *The Nineteenth Century British Novel*, London
- Lothe, Jakob [1989]: "Variasjonar av ein problematisk genre. Hagerup, Haavardsholm og Fløgstad om Hagerup, Sandemose og Gill", s.57-69 i Hans H. Skei og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok*
- Lothe, Jakob [1994]: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo
- Lothe, Jacob [1999]: "Nødvendig forteljaromgrep", s. 157-161 i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, nr. 2
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg [1997]: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo

- Lubbock, Percy [1921]: *The Craft of Fiction*, London, 1968
- Læreplanverket for grunnskolen* [1997], Oslo
- MacIntyre, Alasdair 1985: *After virtue*, London
- Matthews, P.H. [1997]: *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford, New York
- McHale, Brian [1978]: "Free indirect discourse: a survey of recent accounts", s. 249-287 i *PTL: A journal for descriptive poetics and theory of literature*, nr. 2
- McHale, Brian [1983]: "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. Linguistics and Poetics Revisited", s. 17-45 i *Poetics today* 4.1
- Müller, Günther [1948]: "Erzählseite und erzählte Zeit" i *Festschrift Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet*, opptrykt s. 269-286 i Günther Müller: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt 1974
- Møller, Lis [1995]: "Om figurativt språk" i Lis Møller (red.): *Om litteraturanalyse*, Odense.
- Møller Kristensen, Sven [1938]: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Kbh. 1955, 1968
- Møller Kristensen, Sven [1974]: *Den store generation*, Kbh.
- Møter med Francis Bull*, Oslo 1967
- Nicolaysen, Bjørn Kvalsvik [1997]: "Forteljinga, kulturen, historia. Samtale med Paul Ricœur" og "Den mimetiske utfordringa", s. 97-158 i *Omvegar fører lengst*, Oslo
- Nettum, Rolf Nyboe [1975]: "Generasjonen fra 1890-årene" s. 21 ff. i E. Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie*, bind 4, Oslo
- Nissen, Nils Axel 1996: *Prince and Pauper: The Life and Literary Career of Bret Harte*, University of Oslo
- Nissen, Nils Axel 1997: "Biografi og litteraturvitenskap. Står det til liv?" i *Edda*, 1997, s. 303-312
- Normann, Regine [1915]: "Minder fra Barneårene, Kirkefærd" i *Urds julenummer*
- Normann, Regine [1927]: "Hvordan eventyrene hjalp mig" i *Oslo Aftenavis* 19.11.1926
- Normann, Regine [1927]: "Det gav han mig" i *Hans E. Kinck. Et eftermæle*, Oslo
- Normann, Regine [1927]: *Nordlandsnatt*, Oslo
- Normann, Regine [1930]: *Det gråner mot høst*, Oslo
- Nymes, Aslaug 1990: "Omvegen om språket. Eit essay i og om kunnskapsdebatten" i *Norsk pedagogisk tidsskrift*, nr. 6, s. 328-336
- Ong, Walter J. [1982]: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York
- Oppenheim, A. Leo 1977: "Patterns in non-literary texts" i *Ancient Mesopotamia*, Chicago, London, s.276-287
- Orvik, Ove [1997]: *Vesterålsk ordbok*, Sortland

- Pascal, Roy [1960]: *Design and Truth in Autobiography*, New York, 1985
- Pascal, Roy [1977]: *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the 19<sup>th</sup> Century European Novel*. Manchester
- Peabody, Berkley [1975]: *The Winged Word*, Albany
- Pedersen, Svein [1997]: *Språk og språkutvikling hos barn*, Oslo
- Pickstock, Catherine [1998]: *After writing*, Oxford
- Prince, Gerald [1982]: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam.
- Prince, Gerald 1982: "Narrative Analysis and Narratology" i *New Literary History*, vol. 13, Winter, s. 179-187
- Propp, Vladimir [1928]: *Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968. Orig. *Morfologija skazki*, Moskva
- Rauh, Gisa (ed.) [1983]: *Essays on Deixis*, Tübingen
- Reitan, Rolf [2000]: "Der Geist der Erzählung", s. 279-301 i Carsten Madsen og Rolf Reitan (red.): *Ekbatana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Århus 2000
- Ricoeur, Paul [1975]: *The Rule of Metaphor*, 1997
- Ricoeur, Paul [1984]: *Time and Narrative* Vol. 2 Chicago 1985
- Ricoeur, Paul [1990]: *Oneself as Another* Chicago og London 1992
- Rigney, Ann [1988]: "Du récit historique" i *Poétique* vol. 75, s. 267-278
- Rimmon-Kenan, Shlomith [1983]: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, New York
- Rubow, Paul V. [1927]: "Sprog og stil" i Rubow: *H.C. Andersens Eventyr. Forhistorien – Idé og Form – Sprog og Stil*, København 1967
- de Rougement, Denis [1974]: *Love in the Western World*, New York
- Ryan, Marie-Laure [1981]: "On the Window Structure of Narrative Discourse", s. 59-81 i *Semiotica* 64. 1-2
- Ryan, Marie-Laure [1984]: "Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue", s. 121-139 i *Style* (Fayetteville) nr. 18
- Sanders, Karen [1997]: *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra gullalderlitteraturen*, Kbh.
- Schaeffer, Jean-Marie 1987: "Fiction, feinte et narration" i *Critique: Revue Générale des Publications Françaises*, June –July, s. 555-576
- Scherzer, Joel 1982: "The Interplay of Structure and Function in Kuna Narrative, or: How to grab a Snake in the Darien" i Deborah Tannen (red.): *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981, Washington D.C., s. 306-322
- Schilvold, Egil [1947]: *Regine Normanns liv og diktning*, hovedoppgave nr. 2242, Univ. i Oslo
- Schmid, Wolf [1982]: "Die narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der



- Erzählung', s. 83-110 i Wiener slawistischer Almanach, Wien
- Schorer, Mark 1966: "Technique as Discovery" i Robert Scholes (red.): *Approaches to the Novel*, San Fransisco, s. 141-160
- Segre, Cesare [1979]: "Analysis of the Tale, Narrative Logic, and Time", s. 1-57 i *Structures and Time*, Chicago, London
- Selboe, Tone 1996: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Oslo
- Shavit, Zohar [1986]: "Teksters ambivalente status" i *Poetics of Children's Literature*, Athens, London
- Siebers, Tobin [1992]: *Morals & Stories*, New York, Oxford
- Skei, Hans H. [1992]: *Å lese litteratur*, Oslo
- Skei, Hans H. 1989: "Fra dikter til dikter: Norske forfatterbiografier 1988" i *Samtiden* nr.1, s. 30-37
- Skei, Hans H. 1996: "Den litterære biografien - en umulig genre?" i *Det Norske Videnskabs-Akademi. Årbok 1995*, s. 78-90
- Smith, Barbara Herrnstein [1980]: "Narrative Versions, Narrative Theories", s. 213-236 i *Critical Inquiry* 7
- Solberg, Olav [1999]: *Norsk folkediktning. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiver*, Oslo
- Somby, Mary [1978]: *Amul og den blå kusinen*, Oslo
- Staiger, Emil [1946]: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1968
- Stegane, Idar [1987]: *Det nynorske skrifflivet. Nynorsk heimstaddiktning og den litterære institusjon*, Oslo
- Stegane, Idar 1997: *Bolette Christine Pavels Larsen. Artiklar, kritikk, forteljingar og brev*, Bergen
- Stenberg, Meir [1981]: "Ordering the Unordered: Time, Space And Descriptive Coherence", s. 60-88 i *Yale French Studies*, no. 61
- Stenberg, Meir [1982]: "Proteus in Quotation-Land", s. 107-156 i *Poetics today* no. 2
- Stenberg, Meir [1983]: "Deictic Sequence. World, Language and Convention" s. 277-316 i Gisa Rauh (ed.): *Essays on Deixis*
- Stenberg, Meir [1990]: "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", s. 901-948 i *Poetics today*, nr. 4
- Stenberg, Meir [1991]: "How indirect discourse means. Syntax, semantics, poetics, pragmatics", s. 62-93 i Roger D. Sell (ed.): *Literary Pragmatics*
- Storaker, Joh. Th. [1974]: "Menneskelivet i den norske folketro", *Norsk folkeminnelags skrifter* 34, nr. 428, 1974
- Straume, Rolf [1963]: *Bø bygdebok II*, Tromsø
- Straume, Rolf [1964]: *Bø bygdebok III*, Tromsø
- Svendsen, Hanne Marie [1962]: *På rejse ind i romanen*, Kbh.

- Svensen, Åsfrid [1985]: *Tekstens mønstre*, Oslo
- Svensen, Åsfrid [1991] *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*, Oslo
- Sverdup, Toril [1997]: *Eventyret - en kilde til livsmot?*, hovedoppgave, Univ. i Tromsø
- Sørensen, Øyvind [1975]: *Folketradisjonen i Regine Normanns romaner Dengang- og Eiler Hundevart*, hovedoppgave, Univ. i Oslo
- Tamir, Nomi [1976]: "Personal narrative and its linguistic foundation", PTL: a journal for descriptive poetics and theory of literature, vol.1, s. 403-430
- Tannen, Deborah [1982]: "Oral and literate strategies in spoken and written narratives" i *Language*, vol. 58, nr. 1, Baltimore, s. 1-21
- Tanum, Johan Grundt 1951: "En utvikling og et brev", s. 258-265 i *Festskrift til Sigurd Hoel på 60-årsdagen*, Oslo
- Tjora, Øystein [1977]: "Om impresjonismen som litterært begrep", s. 30-67 i *Norskkrift* nr. 15
- Todorov, Tzvetan [1966]: "Les catégories du récit littéraire", s. 125-151 i *Communications* no. 8
- van den Heuvel, Pierre 1985: *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris
- van Rees, C.J. 1981: "Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories" i *Poetics* nr. 10, s. 49-89
- Valentin, Hans E. og Wilfred Bahnmüller [1982]: *Klöster und Stifte im Bayerischen Oberland*, München
- Vitoux, Pierre [1982]: "Le jeu de la focalisation", s. 359-368 i *Poétique* nr. 51
- Willumsen, Liv Helene [1997]: *Havmannens datter. Regine Normann - et livsløp*, Oslo
- Willumsen, Liv Helene [1994]: *Trollkvinne i nord - i historiske kilder og skjønnlitteratur*, Skriftserien til Høgskolen i Tromsø
- Willumsen, Liv Helene [1995]: "Regine Normann og hennes samlinger av eventyr fra mellomkrigstida" i *Nye studier i barnelitteratur*. Rapport fra et arbeidsseminar i Søgne august 1994, Norsk senter for barneforskning, Trh.
- Willumsen, Liv Helene (red.) [1999]: *Kystens fortellinger*, Oslo
- Winsnes, A.H. [1937]: *Norges litteratur*, 5. bind i serien Bull, Paasche og Winsnes: Norsk litteraturhistorie, Oslo
- With, Nanna (red.) [1920]: *Illustrert biografisk leksikon over kjendte norske mænd og kvinder*, Kra.
- Ytreberg, Nils A.: *Vær hilset! Norlændingernes Forening 1962-1962*, Oslo 1962
- Øyslebø, Olaf [1964]: *Hamsun gjennom stilen*, Oslo
- Aarseth, Asbjørn [1976]: *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*, Oslo (1991)
- Aarset, Hans Erik [1979]: "'...en liten, evig tilbakevendende, usigelig trøstesløs melodi.' Tidsrelasjonen frekvens i *Alberte og Jacob* av Cora Sandel", s.70-109 i *Unitekst* nr. 4
- Aarset, Hans Erik [1983]: *Grunnelementer i romananalyse*, Trh.

- Aarset, Hans Erik [1983]: *Grunnelementer i romananalyse*, Trh.
- Aarset, Hans Erik [1995]: "Gérard Genette: Narrative discourse. To lesninger av en moderne klassiker", s. 157-180 i Even Arntzen og Rolf Gaasland (red.): *Teorismer*, Univ. i Tromsø
- Aas, Einar K og Peter Wessel Zappfe [1942]: *Vett og Uvett. Stubber fra Troms og Nordland*, Trh. 1965
- Aaslestad, Petter [1984]: "Repetisjon i fortellingen. En kommentar til et uløst teoretisk problem" s.307- 310 i Edda, nr. 5.
- Aaslestad, Petter [1986]: "Omkring 'Fortelling' og 'Historie' i Kommandørens døtre", s. 525-532 i *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, Internasjonal studiekonferanse om nordisk litteratur 16, Göteborg
- Aaslestad, Petter [1986]: "Episk og menneskelig undergang i Jonas Lie: Naar Jærnteppet falder", s. 47- 60 i Nordica, bind 3, 1986
- Aaslestad, Petter [1987]: "Omkring fortellingens oppbygning i Jonas Lie: Niobe", s. 42-57 i Tijdschrift voor skandinavistiek, Amsterdam
- Aaslestad, Petter [1989]: *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, Oslo 1992
- Aaslestad, Petter [1997]: *Pasienten som tekst. Fortellerrollen i psykiatriske journaler* Gaustad, Oslo
- Aaslestad, Petter [1999]: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo