

Håp i det håpløse.

En studie av
Det kom et skip til Bjørgvin i 1349 av Torill Thorstad Hauger og
Det mørke lyset av Mette Newth.

Kjersti Langenes



Masteravhandling

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

November 2008

Takk til...

Jeg vil rette en stor takk til veileder Grethe Fosse. Du har vært god å ha! Jeg vil tro at du er den raskeste på høyden til å svare på e-post. Takk for konstruktiv veiledning og oppmuntring underveis.

Takk også til Mette Newth for ærlig og utfyllende svar på henvendelse, og til Grete Eilertsen ved Bymuseet for informasjon om St. Jørgens. Takk for at dere tok dere tid til å svare på spørsmålene mine.

Takk til Ingrid Nymoek for hjelp i startfasen, og til Torodd Kinn og Morten Auklend for alltid å ha tid til en liten faglig prat.

Til slutt vil jeg rette en stor takk til Torbjørn, min egen ”datamann”, for faglig hjelp og støtte, og for tålmodig å høre på en og annen frustrasjonsutblåsning underveis, og til Herman, gutten min, for hjelp til å koble ut på kveldstid med puslespill og *Bø og Bæ*... Dere er best!

Håp er det fjærlette, spinkle flor
som griper til sjelens lutt,
og synger en kjær melodi uten ord,
melodien som aldri tar slutt.

(Fritt etter Emily Dickinson, Garton 2008: 437)

Til Torbjørn og Herman

Innhold

1 INNLEDNING	7
PROBLEMFOMULERING	7
BEGRUNNELSE OG AVGRENSNING.....	8
<i>Forfatterne</i>	8
<i>To bøker</i>	10
<i>Hvorfor håp?</i>	10
<i>Avgrensninger</i>	10
KAPITLENE I AVHANDLINGEN	10
KORT OM KATARSIS	11
TYPISK MOTIV	13
LYKKELIG SLUTT?	13
2 TOMME ROM OG LESERROLLER	15
WOLFGANG ISER OG TOMROM I TEKSTEN	15
<i>Det kom et skip til Bjørgvin i 1349</i>	17
<i>Det mørke lyset</i>	20
Kursiv skrift i <i>Det mørke lyset</i>	21
<i>Konklusjon</i>	22
APPLEYARD OG DE ULIKE LESERROLLENE	24
<i>Leseren som helt og heltinne. Det kom et skip til Bjørgvin i 1349</i>	26
Fremtoning og format.....	28
"Enkle" bøker.....	28
Standard repertoar av "narrative furnishings"	35
Kompleksitet.....	36
<i>Den tenkende leseren. Det mørke lyset</i>	37
Involvering og identifikasjon.....	38
Eksempler på tankefremstillinger i <i>Det kom et skip til Bjørgvin i 1349</i>	41
Eksempler på tankefremstillinger i <i>Det mørke lyset</i>	42
Realisme.....	45
Refleksjon	51
<i>Konklusjon</i>	55
3 IDENTIFIKASJON	59
TILSKUERROLLEN	60
JAUSS OG ULIKE TYPER IDENTIFIKASJON.....	65
<i>Assosiativ identifikasjon</i>	66
<i>Beundrende identifikasjon</i>	67
<i>Katarsisk identifikasjon</i>	69
<i>Identifikasjon i Det kom et skip til Bjørgvin i 1349</i>	70
<i>Sympatiserende identifikasjon</i>	71
GIR BEGGE ROMANENE ROM FOR KATARSIS?	72
EATON OG "A STRANGE KIND OF SADNESS"	76
4 DØDEN I BARNE- OG UNGDOMSBØKER	79
DØDEN I DE TO ROMANENE.....	82

5 HÅP – HVA ER DET EGENTLIG?	86
HÅP OG HÅPLØSHET I <i>DET KOM ET SKIP TIL BJØRGVIN I 1349</i>	88
<i>Struktur som formidler håp: dramatiske episoder</i>	88
<i>Lyd og musikk</i>	89
<i>Lys og mørke</i>	93
<i>Fargebruk</i>	94
<i>Håp svart på hvitt?</i>	95
<i>Språkbilder</i>	96
<i>Lykkelig slutt</i>	97
<i>Tilpasning til lesergruppen?</i>	98
MØRKE OG LYS – FORTVILELSE OG HÅP – I <i>DET MØRKE LYSET</i>	98
<i>Fargebruk</i>	102
<i>Håp i bøker og kjærlighet</i>	104
<i>Å hoppe i døden</i>	110
6 KONKLUSJON	113
OM <i>HAPPY ENDING</i> – OG IKKE Å TA ”LIVSMODET FRA BØRNENE”	113
OG JEG KOMMER FREM TIL... ..	115
SAMMENDRAG	118
ENGLISH ABSTRACT	120
LITTERATUR	121
PRIMÆRLITTERATUR	121
SEKUNDÆRLITTERATUR	121

1

Innledning

Angst og fortvilelse. Håpløshet og sorg. Kan en ane håp når alt ser mørkt ut?

Året er 1349, og en ensom jente løper redd omkring oppe i fjellet. Omgitt av is og snø, spør hun seg om hun er det eneste levende mennesket i hele verden. Den fryktelige pesten herjer landet, mennesker i tusentall faller om og dør. Hva skal et stakkars menneske gjøre?

I en annen tid, et annet sted, oppdager en annen jente mørke flekker på føttene sine. Hun verker stadig oftere, og en dag slår den grufulle sannheten henne: hun er spedalsk. I tiden som kommer, vil kroppen hennes løse seg opp og gå til grunne. Døden er eneste utvei.

Torill Thorstad Hauger og Mette Newth har gjennom hver sin gripende roman gjort to mørke sider av Norges historie tilgjengelige som beretninger om unge menneskers møte med grusomhetene. Må dette bli bare dystert, eller kan en ane håp og lyspunkter mellom linjene?

Problemformulering

Ved å skrive "håp i det håpløse" konstaterer jeg to forhold: Først at vi i utgangspunktet har å gjøre med noe håpløst, deretter at det likevel finnes håp. Hva er det som gjør utgangssituasjonene håpløse i dette tilfellet? Torill Thorstad Haugers bok handler om svartedauden. Live, som vi møter i den første delen, befinner seg uten tvil i en håpløs situasjon, der hun flykter i vill panikk fra noe hun ikke vet hva er. Bjart, som del to handler om, har det i utgangspunktet rimelig greit, men plutselig bryter pesten ut i Bjørgvin, og håpløsheten er et faktum. To av de tre menneskene som han i det hele tatt bryr seg om i byen, dør allerede samme dag. Bjart rømmer byen. Mette Newth skriver om Tora, en jente på tretten år som blir spedalsk. I åpningskapitlet er håpløsheten til å ta og føle på; Tora er dypt fortvilet over å ha fått en slik "dødsdom": "Spedalsk. Det nakne ordet lyste mørkt bak øynene og skygget for alle tanker om liv" (Newth 1995: 11). Det hele virker håpløst. Nå blir spørsmålet: *finnes det håp?* Jeg svarer ja, og legger følgende problemformulering til grunn for avhandlingen min: *Det finnes håp i to romaner som i utgangspunktet handler om noe håpløst. Jeg vil finne dette håpet og undersøke hvordan det kommer til uttrykk i tekstene.*

En tydeliggjøring av håpsbegrepet kan være nyttig allerede nå. Jeg vil komme inn på håpet både for figurene i fiksjonen og for leseren. Mest vekt blir det likevel lagt på leseropplevelsen. Jeg spør: i hvilken grad sitter leseren igjen med en følelse av håp? Håpsbegrepet knytter seg til fremtiden. Dersom fremtiden ser dystert ut, blir håpet desto viktigere. Jeg ønsker altså først og fremst å lete etter håp i de to romanene. Videre vil jeg undersøke hvordan håpet kommer til uttrykk. Et aktuelt spørsmål blir hvorvidt de to romanene legger til rette for at leseren skal kunne oppleve *katarsis*.

Noen sentrale begreper kan nevnes her: *døden* er et tema som i moderne tid ikke har hatt særlig innpass i barne- og ungdomslitteraturen. Dette har imidlertid endret seg de siste årene. En har begynt å legge vekt på det faktum at også de unge gjør seg tanker om døden og trenger å lese- og snakke om den. Selv om det er på ulike måter, inngår døden i begge romanene som jeg skal studere. Døden er også uløselig knyttet til håp, fordi håpet balanserer det skremmende ved den. Jeg setter meg fore å se hvordan døden fremstilles i de to bøkene, og å studere forskjellene mellom de to i så måte. Legger forfatteren noe imellom for å skåne den unge leseren? *Identifikasjon* er et sentralt begrep når det gjelder lesning. En naturlig del av leseropplevelsen er nettopp at leseren identifiserer seg med en eller flere av figurene i fiksjonen. I forbindelse med håp for fremtiden, kommer jeg også til å nevne begrepet *utopi*. I utopi ligger det en drøm om en idealtilstand i fremtiden. *Katarsis* kommer jeg tilbake til nedenfor.

Begrunnelse og avgrensning

Barne- og ungdomslitteratur er et relativt nytt forskningsfelt, i den forstand at en først i de senere år har gitt det faglig tyngde og status som forskningsområde. Derfor gjenstår det mye arbeid på feltet, og jeg hadde mange muligheter da jeg skulle velge tema for masterprosjektet mitt. Hva er det da som ligger bak valgene jeg har gjort? Interessen for barne- og ungdomslitteratur meldte seg under et kurs på bachelor-nivå. Det var samtaler med en litteraturprofessor som peilet meg inn på historiske romaner. Jeg leste historiske barne- og ungdomsromaner av ulike forfattere, og lot min egen leseropplevelse veie tungt da jeg skulle bestemme meg for en eller to.

Forfatterne

Både Hauger og Newth blir omtalt i *Norsk Barnelitteraturhistorie* (Birkeland m.fl. 2005). Førstnevnte får mest oppmerksomhet i forbindelse med bøkene fra vikingtiden, men også middelalderromanen som jeg studerer, nevnes. Det er få som ikke kjenner til Haugers

fortellinger om Ravnejenta og Sigurd Drakedreper, og ikke minst *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349* (1980). Litteraturhistorieforfatterne hevder at Hauger bruker to fortellemåter i *Det kom et skip...*, en såkalt "suggestiv" eller drømmeaktig, og en realistisk (Birkeland m.fl. 2005: 431). Videre trekker de frem "ein medviten forteljeoposisjon" (sst.), som innebærer at historien blir fortalt først og fremst gjennom barn, dernest gjennom kvinner. Hauger lar altså den tradisjonelt sett svakere part komme til orde. Det kan en også si om Newth. Hos henne dreier den svake part seg ofte om undertrykte menneskegrupper. I *Norsk Barnelitteraturhistorie* er det de såkalte *etniske tendensromanene* som får mest oppmerksomhet. Dette er bøkene som tar for seg den dansk-norske koloniseringen av Grønland, og titler som *Bortførelsen* (1987), *Erobringen* (1988) og *Forandringen* (1997) blir trukket frem (Birkeland m.fl. 2005: 433–434). Det hevdes videre at tematikken i historiske romaner ofte kan overføres til samtiden som tekstene blir til i. Parallellen til innvandrere og holdninger som de blir møtt med, er tydelig, skriver Birkeland m.fl. (435). En sivilisasjonskritikk kan trolig også spores i *Det mørke lyset*. Det nevnes ikke noe spesielt område for denne kritikken i *Norsk Barnelitteraturhistorie*, men det kan være nærliggende å trekke en parallell til de hivrammede i samtiden da boken ble til.¹

Åsfrid Svensen skriver blant annet om bøker av Hauger og Newth i artikkelen "Undrende blikk på fortida: historiske romaner for barn og unge" (1999). Når det gjelder Hauger, er det i hovedsak *Det kom et skip til Bjørgvin...* Svensen trekker frem, mens hun velger *Bortførelsen* av Newth. Artikkelforfatteren ser på "historieformidlingen i sammenheng med de kunstneriske muligheter sjangeren [historiske romaner] gir", samt på den "emosjonelle opplevelsen" bøkene kan tilby (Svensen 1999: 192). Den samme artikkelen er tatt med, noe revidert, i *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur* (Svensen 2001).

Både *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349* og *Det mørke lyset* har fått Norsk litteraturkritikerlags barnebokpris (Birkeland m.fl. 2005: 268). Thorstad Hauger mottok også Kulturdepartementets pris for beste barnebok i 1980. Begge forfatterne har en sentral plass i norsk barnelitteratur. At begge, og kanskje aller mest Hauger, har fått innpass i den pedagogiske institusjonen, kommer klart frem i *Norsk Barnelitteraturhistorie* (432 og 433).

¹ Newth sammenligner de spedalskes situasjon med de hivrammedes i en e-post hun sendte meg, uten at hun dermed slår fast at det finnes en slik parallell.

To bøker

Å skrive om to bøker gir meg muligheten til å til en viss grad se det hele fra et sammenlignende perspektiv, samtidig som det gir oppgaven mer bredde. Det er interessant å se hvordan de to bøkene forholder seg til det tragiske som de handler om. Forskjellene mellom de to er til dels aldersbestemte, i hvert fall slik jeg opplever det. Å studere to bøker gir meg også muligheten til å trekke slutninger om hvorvidt håp finnes, på litt større grunnlag enn om jeg bare leste en bok.

Hvorfor håp?

Det spørsmålet som ligger bak og som fikk meg inn på håpsproblematikken, er noe jeg stilte meg tidlig i valgprosessen: ”Hva er det vi tilbyr barn og unge?” Jeg tenkte på moral og etikk, og spørsmål om verdier som formidles i litteratur og andre medier, men koblet meg raskt inn på spørsmålet om håp: Formidler bøkene håp? Jeg har hatt en oppfatning av at bøker for barn og unge bør inneholde en viss optimisme, og derfor ble det interessant å ta for seg bøker som tar opp noe så alvorlig som pest og epidemi.

Avgrensninger

Det vil alltid være mye en ikke kan komme inn på i en avhandling som har en viss ramme. Selv om mange andre områder og vinklinger kunne vært interessante, må en ta noen valg og deretter stå for dem. Jeg vil ikke komme inn på debatten om hvorvidt vi trenger en ungdomslitteratur, for eksempel. Heller ikke blir det rom for å gå i dybden på barne- og ungdomsbøkernes historie. I analysedelen vil jeg trekke frem de elementene som er relevante i forhold til problemformuleringen min, som språk, struktur og komposisjon. En fullstendig analyse av et slag ser jeg meg nødt til utelate, fordi det ikke ville være i samsvar med den problemformuleringen som jeg har valgt.

Kapitlene i avhandlingen

Teksten min er inndelt i fem kapitler. Etter innledningen vil jeg diskutere leserens rolle. I den forbindelse introduserer jeg Wolfgang Iser og teorien hans om tomrom i teksten. Jeg støtter meg til fremstillingen i deler av *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett* (Iser 1974) og artikkelen ”Tekstens appelstruktur” (Iser 1981). Like fullt er Joseph A. Appleyard’s *Becoming a reader. The experience of fiction from childhood to adulthood* (1990) interessant her. Appleyard presenterer lesere på ulike utviklingstrinn, og de trekkene som han mener kjennetegner bøker for de ulike trinnene, vil jeg sette i sammenheng

med de to romanene som jeg studerer. På den måten ønsker jeg å finne ut om eventuelle forskjeller mellom bøkene kan ha noe å si for hvordan et håp blir uttrykt. Identifikasjon er et viktig stikkord når det gjelder leseren, og tredje kapittel er viet det begrepet. Her blir det nærliggende å trekke inn Hans Robert Jauss m.fl., som presenterer flere typer identifikasjon i artikkelen "Levels of identification of hero and audience" (1974). Deretter vil jeg, i kapittel fire, spørre hvordan barn og unge blir presentert for døden gjennom litteraturen, og hvordan døden fremstilles i de to romanene jeg studerer. I femte kapittel kommer jeg frem til hva det er i *Det kom et skip...* og *Det mørke lyset* som kan sies å representere et håp. Innledningsvis i det kapitlet vil jeg presentere noen generelle tanker om hva som ligger i begrepet *håp*. I hovedsak vil det som er aktuelt å ta med om de ulike teoretikerne og verkene, komme fortløpende i teksten. Jeg velger å gjøre det slik for å holde meg så nær primært tekstene mine og problemformuleringen som mulig.

Etter å ha tatt for meg leseren og identifikasjon, håp- og dødstatikk, hele tiden med de to romanene som utgangspunkt, håper jeg å kunne komme frem til en konklusjon som går på hvordan de to bøkene formidler et håp, og hvorvidt det er forskjeller mellom de to i så måte. For når alt kommer til alt, er "et liv uten håp (...) et tomt, kjedelig og unyttig liv. Jeg kan ikke tenke meg at jeg kunne strebe etter noe hvis jeg ikke hadde håp inni meg (...) denne gaven (...) er like stor som selve livet" (Vaclav Havel, sitert i Garton 2008).

Kort om katarsis

Poetikken er en av bare få bevarte skrifter vi har fra Aristoteles (384–322 f.Kr), og den ser ikke ut til å være bevart i fullstendig form. Ordet *katarsis* (gr.katharsis) forekommer kun en gang. Like fullt har det blitt trukket ut som et hovedelement i *Poetikken*, ved siden av *mimesis*. Katarsis betyr renselse, eller lutring. Aristoteles bruker begrepet i forbindelse med tragedien, og skriver at "gjennom frykt og medlidenhet fører den [tragedien] til den renselse som hører slike sinnsstemninger til" (Aristoteles 1989: 35). Det råder imidlertid en viss usikkerhet omkring begrepet, både når det gjelder hva Aristoteles egentlig mente, og når det gjelder hva ulike forskere legger i det. Flere har grepet tak i tankene om katarsis og mimesis, utviklet dem og satt dem i nye sammenhenger. Michel Olsen peker på at det som interesserer Aristoteles, er "poesiens virkning på publikum" (Olsen 1996: 83). Derfor bruker Olsen begrepet "virkningsæstetik" for å beskrive katarsis-teorien, og snakker om den som nærmest en "homeopatisk kur" (sst.). En tenker seg at publikum gjennom nettopp å være tilskuer eller leser, kan få utløp for følelser som ligger i dem. Å se en tragedie kan, satt på spissen, sies å

være antikkens psykologitime. Jeg vil komme nærmere inn på det terapeutiske aspektet utover i teksten.

Nå er det et poeng at Aristoteles bruker katarsisbegrepet i forbindelse med tragedier. I mitt tilfelle dreier det seg om narrative tekster, og ikke dramatikk. Denne forskjellen innebærer at jeg ikke uten videre kan overføre alt som står om katarsis i *Poetikken* til å gjelde her.

Imidlertid har dette begrepet blitt tatt ut av sin opprinnelige kontekst en rekke ganger opp igjennom tidene, og brukt i andre sammenhenger. Begrepet er såpass allmenntilgjengelig, om en kan bruke det ordet, at det kan ha relevans også her. Likevel kan det være greit å ha sjangerforskjellen i bakhodet, blant annet som en forklaring på elementer som ikke helt stemmer overens med Aristoteles sin teori.

I *Retorikken* skriver Aristoteles om begrepene medlidenhet og frykt, som begge inngår i tragediedefinisjonen hans. Om *medlidenhet* skriver han: “medlidenhet er en slags smerte over et onde som fremstår som ødeleggende eller smertefullt, som rammer en som ikke har fortjent det, som man kunne vente av seg selv også, eller noen av ens egne, ble utsatt for, og det til og med i nær fremtid” (2006: 133). La oss også se hvordan han definerer *frykt*: “frykt er en viss følelse av ubehag og uro fremkalt av en forestilling om at man står foran en destruktiv eller smertelig ulykke (...) det man frykter, er slikt som kan innebære store smerter eller ødeleggelse, og dertil ikke er fjernt, men synes nært og truende” (121). Når definisjonene nå er presentert, blir spørsmålet hvordan katarsisbegrepet kan settes i sammenheng med de to romanene jeg studerer. For å kunne forklare det, må jeg først si litt mer om begrepet.

Aristoteles tenker seg altså at medlidenhet (stakkar, helt uforskyldt opp i denne ulykken!) og frykt (dette kunne hendt meg!?) fører til at tilskueren opplever en renselse, katarsis. Som en konsekvens føler tilskueren en glede, *hedone*. Det er ikke snakk om en hvilken som helst glede, men en som er særegen for tragedien (Ledsaak 2004: 11). Det er det tragiske stoffet som fører til denne særegne gleden. Aristoteles snakker altså ikke om glede i vanlig forstand, men mer om en spesiell stemning eller følelse som oppstår som et resultat av renselsen som medlidenheten og frykten førte til. Tilskueren går gjennom en følelsesmessig rystelse. ”Etter tragedien er man likevektig og dog løftet, tankene er større, sinnet helere, og dette er gleden” (Ledsaak 2004: 12). Sitatet viser hvordan Sam. Ledsaak tenker seg at Aristoteles oppfatter denne særegne gleden. Hovedpersonene i bøkene jeg studerer, kjenner alle en glede på siste side. Tora i *Det mørke lyset* blir hentet av faren, slik at hun kan dø hjemme på gården i stedet for på sykehuset. Endelig viser han sin kjærlighet, den som hun har lengtet etter så lenge hun kan huske. Bjart og Live overlever pestens herjinger og konsekvensene av disse. En spirende

livsglede brer seg i romanens avslutning. Så kan en spørre seg hvorvidt denne gleden også kommer til kjenne hos leseren, og hvorvidt den kan karakteriseres som *hedone*. Legger bøkene til rette for at leseren, etter å ha lest dem, skal føle seg ”likevektig og dog løftet” og mer reflektert?

Typisk motiv

I *Å bygge en verden av ord* peker Åsfrid Svensen på motiv som ofte går igjen i historiske bøker for barn og unge, nemlig fremmedhet og tap. Et ungt menneske befinner seg i ensomhet, utenfor fellesskapet som det en gang var en del av. Grunnen til dette kan være maktovergrep, ulykker og sykdom, eller at hovedpersonen i utgangspunktet er annerledes enn andre (Svensen 2001: 92). I begge romanene som jeg omtaler her, er det sykdom som utløser denne situasjonen for hovedpersonene. Svensen hevder at det kan være enkelt for unge lesere å identifisere seg med den utstøtte eller den som er annerledes. Hun sier at ”det ligger en utfordring i det å greie seg trass i tapet og ensomheten” (sst.). Live ser seg selv utenfor det menneskelige fellesskap, isolert i ensomheten. Bjart har få tilknytningspunkter til livet i byen, og føler seg kanskje fanget der. ”Mye av følelsesappellen og grunnlaget for identifikasjon med sentrale personer (...) ligger i det bildet de gir av unge menneskers overlevelsessevne og styrke under unormale omstendigheter”, skriver Svensen (93). Leseren blir engasjert i livene til Bjart, Live og Tora. Det dreier seg i aller høyeste grad om unormale omstendigheter i disse romanene.

Lykkelig slutt?

Åsfrid Svensen er en av flere som har hevdet at barne- og ungdomslitteratur pleier å ende godt (2001: 111). I Haugers roman er det, som vi skal se, *happy ending* i høyeste grad. Figurene er i ferd med å forsones seg med det triste som hører fortiden til, og fremtidstro og optimisme råder. Det kan diskuteres hva en skal legge i beskrivelsen ”godt” i forhold til Newts roman. Vil det si at hovedpersonen overlever? Øyeblikket Tora dør, er ikke skildret i romanen. Hun vet at det kommer til å skje, leseren vet at det kommer til å skje, men ikke når eller hvordan. Ved handlingens slutt er hun fortsatt i live, og faktisk kjenner hun seg lykkeligere enn noen gang før. Hun har forsonet seg med faren, han har bedt om tilgivelse for sin manglende tilstedeværelse i livet hennes. Hvorvidt denne boken ender godt, er ved bokens slutt ikke lenger et spørsmål om liv eller død.

2

Tomme rom og leserroller

Hva skjer i møtet mellom tekst og leser? Sagt på en annen måte: hvordan møter leseren teksten? I dette kapitlet skal jeg se på forholdet mellom de to, tekst og leser. Forskerne Iser og Appleyard vil bli sentrale, førstnevnte på grunn av teorien om tomrom i teksten, Appleyard i forbindelse med leserutvikling og ulike stadier. Jeg stiller spørsmål om hvorvidt leseren opplever katarsis, og forholdet mellom de to instansene blir sentralt i så måte.

Wolfgang Iser og tomrom i teksten

Den tyske litteraturforskeren Wolfgang Iser fremhever at enhver tekst blir til i et samspill mellom det skrevne ord og leseren. Han mener at ingen tekst eksisterer før leseren har tatt del i det meningsskapende arbeidet. I *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, skriver han: "The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader..." (Iser 1974: 275). Han peker videre på viktigheten av at leseren spiller en aktiv rolle i det å skape mening: "A literary text must (...) be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative" (sst.). I denne forbindelse kommer han inn på det at teksten ikke må si alt, men la noen deler være "unwritten". Han hevder at alle tekster inneholder noen "gaps" eller *tomme rom*, og denne teorien har fått solid rotfeste i litteraturforskningen. Maagerø og Tønnessen skriver i artikkelen "På vandring i fortellingens og kulturens skoger":

Iser omtaler slike utelatelse som åpninger i teksten. Disse åpningene eller tomme plassene er dynamiske elementer som etableres av formelle forhold i teksten. Deres viktigste oppgave er å forstyrre leseprosessen. Fordi disse elementene er dynamiske, kreves det noe av leseren. De har derfor også blitt omtalt som strukturer som inviterer til respons (Maagerø, Eva og Elise Seip Tønnessen 2002: 13).²

Leseren må aktivt være med i den meningsskapende prosessen, og får mulighet til å lage flere ulike tolkninger. I artikkelen "Tekstens appelstruktur", oversatt til dansk i *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, skriver Iser:

² Jeg finner ikke begrepet "forstyrre" i Iser sine tekster, men Maagerø og Tønnessen bruker det. Iser skriver "foruroliger" i "Tekstens apellstruktur" (1981: 102), og det er det nærmeste jeg kommer "forstyrre".

Mellem de ”skematiserede billeder” opstår der en tom plads, fremkommet ved sammenstødet mellem dem. Sådanne tomme pladser åbner da et spillerum for tekstfortolkningen, for, hvordan man kan sætte de forskellige aspekter, som disse billeder repræsenterer, i relation til hinanden. Ud fra teksten selv ville man overhovedet ikke være i stand til at udfylde de tomme pladser (...) jo mere mangfoldige de ”skematiserede billeder” er, som etablerer tekstens objekt, desto flere tomme pladser bliver der (Iser 1981: 110–111).

Det kan ved første øyekast være vanskelig å legge merke til slike åpninger i en tekst. En tenker gjerne ikke over at en selv som leser har en medskapende rolle. Leseren ser på en måte det hele for seg, og noe av den informasjonen som må til for å danne det innvendige bildet, har han eller hun gjerne ubevisst funnet på selv. Mens noen av de tomme plassene er store åpninger i hendelsesforløpet det fortelles om, kan andre være av en mindre og samtidig mer konkret art. For å trekke det hele sammen til én formulering, er tomme rom de forstyrrelsene som oppstår når en leser teksten, forstyrrelser som en konsekvens av at forløpet tar en overraskende vending, at informasjon utelates eller at forbindelser mellom ulike sekvenser ikke gis.

Iser inkluderer altså leseren, og sier at teksten ikke når sitt fulle potensial uten denne. Leseropplevelsen blir svært sentral, i og med at det er når teksten blir lest at den egentlige meningsskapende prosessen skjer. To komponenter, hevder Iser, styrer leseprosessen: ”First, a repertoire of familiar literary patterns and recurrent literary themes, together with allusions to familiar social and historical contexts; second, techniques or strategies used to set the familiar against the unfamiliar” (Iser 1974: 288).

De fordommer som leserne alltid vil møte en tekst med, fører til at leseropplevelsen varierer fra person til person, selv om teksten er den samme. Med fordommer mener jeg de forventninger og oppfatninger, gjerne bygget på tidligere lesning og generell oppfattelse av litteratur, som en person har med seg og vil møte en tekst med. Den samme leseren vil heller ikke få to identiske leseropplevelser når han eller hun leser en tekst flere ganger, fordi situasjonen og fordommene vil forandre seg. Iser skriver i ”Tekstens appelstruktur” at: ”andengangslæsningen af en litterær tekst ofte producerer en fra førstegangslæsningen afgivende indtryk (...) Den viden, som nu gennemsyrrer teksten, skaber en forventning om kombinationsmuligheder, som det ofte ved første gennemlæsning var umuligt at få øye på” (Iser1981: 111).

En tekst kan aldri fortelle alt. Mye av det som utelates i en tekst, tenker imidlertid leseren aldri over. For eksempel står det ikke noe i *Det mørke lyset* om hvorvidt Tora har fettere eller kusiner. Denne utelatelsen spiller likevel ikke noen rolle for leseren, siden spørsmålet ikke er

relevant i forhold til hendelsesforløpet. Et annet eksempel på utelatelser i Newts roman kan være alle nettene på sykehuset. De refereres noen ganger som våkenatt (Newth 1995: 62), og da får jo leseren en idé om hvordan natten har vært. Imidlertid sies det ingenting om flertallet av nettene, og leseren må selv skape mening og sammenheng. Maagerø og Tønnessen skriver:

Iser understreker (...) at tekster varierer i graden av hva som er bestemt og hva som er ubestemt. Det er ingen tekster uten ubestemtheter fordi det er umulig å fortelle alt i en tekst. Kanskje kan vi si at tekster befinner seg på en skala når det gjelder hva som er bestemt og hva som er ubestemt. Hvis det er for mye som er bestemt i teksten, vil leseren – og kanskje særlig barneleseren – kjede seg. Er derimot for lite bestemt, vil teksten kunne oppleves som utlgjengelig og kanskje til og med surrealistisk. En variasjon mellom bestemtheter og ubestemtheter ser ut til å være et like viktig trekk i tekster skrevet for barn som i tekster skrevet for voksne (Maagerø og Tønnessen 2002: 15).

Barn trenger altså bøker hvor det finnes en balanse mellom bestemtheter og ubestemtheter. La oss se hvordan dette forholder seg i Haugers roman:

Det kom et skip til Bjørgvin i 1349

Det kom et skip... har en svært dramatisk, men også veldig åpen, begynnelse:

I utkanten av skogen stanset hun opp og trakk pusten. Jeg husker ingen ting, skalv det gjennom henne. Husker ingen verdens ting. Hvorfor er jeg så redd? Hun visste at det hadde hendt noe forferdelig. Noe som fikk pusten til å gå i ville jag; som drev kaldsvetten fram på ryggen. Noe hadde hendt som jaget henne som et villdyr inn i skogen, sanseløs av skrekk. Hele tiden hørte hun den skremmende og drønnende lyden i hodet. Som en torden langt borte fra. Angsten lå som en rød skodde over pannen og øynene (Hauger 1980: 9).

Det har blitt pekt på at dette er en dristig innledning av en barnebok, i og med at det er såpass åpent hva som egentlig har hendt med Live (Svensen 1999: 193). Det er mye som ikke sies, og derfor blir det nærliggende å tenke på teorien om tomme plasser. Leseren har mange spørsmål som han eller hun ikke får svar på umiddelbart. Vil det føre til at den unge leseren gir opp og mister interessen? Kanskje vil noen lesere bli frustrerte, men Hauger skriver dramatisk og suggererende. Leseren blir holdt fast i et grep av spenning og nysgjerrighet, og det blir vanskelig å legge boken fra seg, tross eventuell irritasjon: ”Da tok hun til å springe. Blodet banket hardt og vondt i tinningene. Det dogget for synet hennes der hun løp, men suset fra elva fylte hodet hennes som en vill sang: – Du må over, – du må over for å berge deg!” (Hauger 1980: 11). Det fortelles ikke noe om hovedpersonen, annet enn at det er en jente og at hun er livredd. Hvem hun er, hva hun har opplevd, hvilken tid hun lever i (årstallet 1349 er riktignok angitt i tittelen) er spørsmål som leseren må finne seg i å vente med å få svar på. Eventuelt kan han eller hun lage sine egne sammenhenger under lesningen, og slik være en

aktiv og medskapende leser, i tråd med det Iser skriver. Disse slutningene vil da være midlertidige, og må gjerne justeres etter hvert som teksten gir mer informasjon.

Iser bruker, som det fremgår av sitatet fra Maagerø og Tønnessen, også begrepsparet *bestemt* og *ubestemt* i forbindelse med skjønnlitterære tekster. Maagerø og Tønnessen peker på at dersom for mye sies i teksten, kan den oppleves som kjedelig, og motsatt, hvis for mye ligger åpent og ubesvart, kan særlig den unge leseren oppleve det hele som vanskelig å få grep på (2002: 15). Dette siste er interessant i forbindelse med første del av *Det kom et skip...* . I tillegg til den åpne innledningen, finnes også andre momenter som bidrar til åpenhet. For eksempel formulerer forfatteren seg slik: ”Da var det hun merket det. Nå var hun helt sikker. Hun var ikke alene her i skogen” (Hauger 1980: 11). Etter å ha lest den første setningen, vet leseren at hovedpersonen merket noe, men ikke hva. Neste setning gir heller ikke informasjon om hva som skjer, bare mer spenning rundt dette spørsmålet: ”Nå var hun helt sikker.” Ved å lese den tredje setningen får leseren vite hva hovedpersonen har merket og er sikker på, men hvilken konkret hendelse eller oppdagelse som fører til denne vissheten, sies det fortsatt ikke noe om. En lignende formuleringsmåte kan en finne på side 15: ”Med ett rykket hun til. Det fór noe over leggen hennes der i mørket. Noe varmt og levende.” Leseren kan danne seg bilder av hva det er som beveger seg der i mørket, men får like etter vite at det dreier seg om en katt. Dette er ikke store åpninger i teksten, men heller formuleringsmåter som holder spenningen ved like. Det gnagende spørsmålet om hva som har hendt forut for den situasjonen som Live befinner seg i, plager også henne: ”Hun strevde og strevde for å huske, men det var som det fløt en blank sjø inne i hodet hennes, og det durte så skremmende og sterkt når hun forsøkte å trenge ned for å se hva som gjemte seg på dypet. Kanskje ville hun aldri få vite hvorfor angsten sitret slik gjennom kroppen” (Hauger 1980: 13–14). På en måte er det tomme plasser også i disse linjene: ”Der nede. Like der nede gikk et følge oppover stien. Hun så dem som skygger mot det grønne lauvet. Det var to menn og en gutt” (50). Leseren får vite hva Live ser, men ikke med en gang. Den som leser blir invitert til kontinuerlig å danne sine egne oppfatninger under leseprosessen: *Hvor nede? Hvilket følge? Hva er det hun ser?*

La oss nå se på hvordan den andre delen av romanen starter: ”Det kom et skip til Bjørgvin i 1349. Bjart satt nede på bryggene den dagen og så skipet komme. Det var en engelsk kogge, - det kunne han se på utformingen av skipet og på fargene på vimpelen i masta” (Hauger 1980: 59). Sammenligner en denne innledningen med innledningen på den første delen, er forskjellen iøyefallende. Her får leseren oppgitt årstall, at det kommer et skip, konkrete detaljer om skipet, samt at Bjart sitter på bryggen og ser skipet. Dette er mye mer informasjon

enn det som gis i innledningen til første del. Imidlertid finnes det også her tomrom. Hvem Bjart er, alderen hans eller hvor han kommer fra, fortelles det ikke noe om. Senere presenteres han mer inngående, men på nåværende tidspunkt i fortellingen vil leseren sitte med en del ubesvarte spørsmål angående Bjart. Likevel preges altså denne delen av boken av mer lukkethet, i motsetning til den mer åpne første delen. Et annet eksempel som illustrerer dette, kan være beskrivelsene av de tyske handelsmennene:

Nå fikk han se med egne øyne at tyskerne tjente godt på handelen her i Bjørgvin. Det stod en gruppe menn litt nedenfor gullsmedbodene; de snakket et rart og fremmed språk, og de var så fint kledd at Bjart til å begynne med trodde de var konger og hertuger alle sammen. De hadde pelsbremmete hatter og lange kjortler i strålende farger. Noen av dem hadde også gylne sverd spent i beltet (Hauger 1980: 71).

Her er det ikke så mye som overlates til fantasien. Leseren får gode pekepinner på hvordan han eller hun kan se for seg hendelser og omgivelser. Et annet eksempel er når Bjart blir sendt for å hente prest: ”Men Bjart kom tilbake, hutrende i kveldskulden. Det var ikke en eneste prest eller munk å få fatt i i hele Bjørgvin. Mange var døde, og de andre drog fra hus til hus for å hjelpe de peстыke” (Hauger 1980: 95). Her får leseren vite at utfarten var resultatløs, at Bjart fryser, samt forklaring på hvorfor han ikke har fått tak i en prest. Likevel, åpninger finnes det også her. Fortellingen hopper fra det punktet hvor Margret ber Bjart om å løpe for å hente prest, til der hvor han kommer alene tilbake. Leseren må selv konstruere søkenen etter prest ut ifra de opplysningene som foreligger. Slik ser vi at det finnes tomrom i teksten i del to, men altså i mindre grad enn det som gjelder for den første delen av boken.

Romanens tredje del starter med at Lives hukommelse vender tilbake, og leseren får, gjennom Lives tanker, informasjon om fortiden hennes og hva som har hendt. Slik er det ikke tomrom, men først og fremst utfylling av disse, som foregår i denne delen. Et eksempel som viser den oppklarende tonen, kan være: ” – Dette er nok ingen huldrejente, Børgulf. – [!] Tormod senker stemmen. – Heller er det et Guds under som har skjedd. Hun må være den eneste som er berget unna pesten” (Hauger 1980: 159). Her får leseren forklart svart på hvitt hvordan det hele henger sammen. De aller fleste lesere har nok på dette tidspunktet allerede gjort seg opp en slik formening, men nå er det altså ingen tvil lenger. Det er mulig å tenke seg denne tydeligheten som et grep fra forfatterens side for å tilpasse teksten til lesergruppen. Både når graden av tomrom er mindre, og når de tomrommene som finnes, forklares i en slags oppsummeringsdel, blir det nærliggende å se dette som adaptasjon.³ Det blir lett for leseren å

³ Mer om adaptasjon på side 23.

forstå sammenhengen, også for 10-åringen og de mindre erfarne leserne. *Det kom et skip...* inneholder tomrom, men de er relativt små og forholder seg til konkrete detaljer i teksten, som for eksempel hva det er hovedfiguren ser. Som regel blir det som er åpent forklart like etter. Et viktig unntak er imidlertid alle spørsmålene som knytter seg til hovedfiguren i bokens første del. De representerer større tomrom, og er med på å opprettholde spenningen i boken. Kanskje kan en finne håp i usikkerheten rundt Lives situasjon. Når leseren ennå ikke vet hva som egentlig har hendt, kan han eller hun fortsatt håpe at situasjonen ikke er så håpløs som den ser ut som. I hovedsak finner jeg likevel ikke noe som skulle tilsi at tomrommene i *Det kom et skip...* er med på å formidle håp.

Det mørke lyset

Det mørke lyset starter med et spørsmål: "Sover du, jente?" (Newth 1995: 11). Leseren befinner seg med en gang midt inne i hendelsesforløpet, romanen åpner in medias res. Fortelleren gir ingen informasjon om tid og sted. Det blir ikke oppgitt hvem som spør, og heller ikke til hvem spørsmålet stilles. De neste linjene er ikke oppklarende i så måte, men gir leseren flere hint som kan stimulere til meningsskapende aktivitet: "Hun nølte før hun lot være å svare. Hun forsøkte å ligge ganske stille og puste slik en gjør når en sover rolig. Men hun kunne ikke sove. Hun fryktet søvnen. Fryktet å gli hjelpeløst over kanten av det glatte, kalde stupet ned i det bunnløse mørket og kanskje aldri våkne mer" (Newth 1995: 11). Hvem er hun? Hvor er hun? Hvem er der sammen med henne? Hvorfor frykter hun søvnen? Hva er det som har hendt? Spørsmålene leseren kan stille seg, er mange. Mye informasjon er utelatt, og med Isers begreper kan vi snakke om relativt høy grad av tomme rom. Imidlertid blir en del momenter oppklart allerede på denne første siden: at *hun* er 13 år, at hun deler rom med to kvinner og at hun er spedalsk. Likevel er det mye som er åpent i det første kapitlet, og det bærer som helhet mer preg av spørsmål enn av svar. Det hele fremstår diffust og forvirrende, som når en svart skikkelse står i døråpningen:

Den mørke skyggen fylte fortsatt døråpningen. Like urørlig, tett og taus. Ingenting kjente hun fra den. Verken trussel eller trygghet. Bare ventende stillhet. Hva ventet den på? At hun skulle tigge om tilgivelse? At hun skulle innrømme at det ikke var noen vei utenom, ingen steder å flykte til? (Newth 1995: 18).

Også på et språklig plan kan en snakke om tomme rom her, som når det står "[i]ngenting kjente hun fra den". Hva *ingenting* her innebærer, kommer ikke frem før i neste setning; "[v]erken trussel eller trygghet". Hvor oppklarende denne opplysningen egentlig er, kan diskuteres, og det understreker poenget om at hele åpningskapitlet bærer preg av åpenhet og

tomme rom. Et siste eksempel fra dette kaptlet er når Tora drømmer: ”Igjen falt en sval skygge over ansiktet, og hun så mektige utspente vinger av mørkt lys. Ytterst i kantene skimret en fin rand av hvit ild, og stemmen sa: *Du skal ikke bøye deg før du må*” (Newth 1995: 18). Ennå har ikke leseren blitt presentert for ørnemetaforen, så hele denne sekvensen må ligge uforklart hos ham eller henne inntil videre. Senere blir det tydelig at en ørnemetaforikk er sentral i romanen, på bakgrunn av ørnen som Tora og Endre ser falle inn i døden. Det blir en hemmelighet dem imellom, men som Tora innvier moren i. Ørnen symboliserer det sterke, stolte og frie. Ordene om ikke å bøye seg, er blant annet det som moren sier til Tora den vidunderlige dagen de to har alene i fjellet, som det fortelles om i kapittel fire i romanen.

Jeg vil hevde at det i større grad er opp til leseren å finne mening og la symbolene tale i denne boken. Selvsagt må dette skje innenfor visse grenser. Forfatteren vil alltid legge noen føringer. Hans H. Skei formulerer seg slik i *Moderne litteraturteori*: ”Dette betyr likevel ikke at leseren kan fabrikke en hvilken som helst mening, for meningsmulighetene er innskrevet i teksten. Teksten setter grenser for leserbidraget, men gjør likevel krav på det” (2001: 52). Leseren kan altså ikke dikte i vei på egen hånd, men får mulighet til å legge betydninger i symbolikken og å trekke sine egne slutninger.

Forfatteren bruker kursiv skrift som et virkemiddel i *Det mørke lyset*. Noen av sekvensene hvor kursiv blir brukt, kan sees som åpninger i teksten. La oss derfor se litt nærmere på kursivbruken.

Kursiv skrift i *Det mørke lyset*

I begynnelsen av romanen er det en slags *kollektiv stemme* som står skrevet i kursiv. Det står at ”den trykkende tausheten foran henne talte (...). *Du er ikke den første som har nektet å innse sin skjebne og har villet flykte. Vi var som deg og du skal bli som oss*” (Newth 1995: 16). Er det de døde stemmer Tora hører? Eller er det tankene som hun tror at de levende døde foran henne, altså de andre pasientene, tenker om henne? Er det noen som snakker, eller beskriver teksten i kursiv bare hvordan Tora føler at de andre tenker? Litt senere står tankene hennes i kursiv, og en kvinne ved siden av responderer på dem. Kan kvinnen høre hva Tora tenker? Uklarheter av denne typen er ulike dem jeg finner i den andre romanen. Tidligere skisserte jeg følgende eksempel på tomrom fra *Det kom et skip...*: ”Da var det hun merket det” (Hauger 1980: 11). Her må riktignok leseren undre seg over hva hun merket, men svaret blir gitt like etter.

Mot slutten av *Det mørke lyset* øker mengden kursiv tekst. Likedan virker det som om de tomme rommene plutselig blir større og flere på disse sidene. Det blir nærliggende å tenke at de kursive tekstbitene representerer tomme rom, særlig på bokens avsluttende sider. På samme måte som jeg tidligere antydte adaptasjon i *Det kom et skip...*, ser jeg dette som trekk som er med på å tilpasse romanen til eldre lesere. Kanskje er det her noe av det som skiller romanen fra en barnebok ligger. Leseren får ikke levert noen enkel og sammenhengende mening på disse sidene, og må være åpen for å trekke linjer selv, og å drive meningsskapende aktivitet. Når stemmene snakker, brukes kursiv. De tre kvinnene som har dødd fra Tora, snakker med henne, i hvert fall oppleves det slik. ”Nynnende, leende, talende strømmet de mot henne, gjennom henne. *Vi har fått stemme* hørte hun de si...” (232). På samme måte som i romanens innledning, responderer stemmene selv på det som Tora ikke formulerer til spørsmål: ”Hun var taus, men de hørte spørsmålet likevel” (232).

En kan altså si at kursiv blir brukt som et virkemiddel gjennom hele romanen, og at det som står i kursiv noen steder representerer tomme rom i teksten. Først er det den kollektive stemmen som Tora opplever at snakker til henne når hun ankommer hospitalet, samt bønnene som ”sivet ut av veggene, gløt langs gulvet, dryppet fra taket. (...) *Allmektige Gud, frels oss fra det onde ... forlat oss våre synder ... forbarm deg over våre arme sjeler som pines så ...*” (13–14). Videre står Toras spørsmål til Gud i kursiv (17). Innledningen til noen av kapitlene gjør det samme.⁴ Også de mer dramatiske øyeblikkene, som ”[n]oe hadde vært her. *Det var her ikke nå*” (52) blir uthevet på denne måten. Det er altså ikke slik at kursivbruken er knyttet til en spesiell person eller episode i boken. I drømmen jeg nevnte over, står også morens mantra om ikke å bøye seg i kursiv (18). Særlig på romanens siste sider representerer de kursive tekstbitene tomme rom. Det som står, er til tider diffust, og i tillegg til at addresaten ofte ikke kommer frem, er det gjerne uklart hvorvidt en har med tanke- eller talegjengivelse å gjøre. Leseren inviteres til å danne sine egne sammenhenger, i tråd med det som Iser trekker frem i sin teori.

Konklusjon

Jeg konkluderer med at *Det mørke lyset* er en roman som i større grad enn *Det kom et skip...* inneholder tomme plasser. Tomrommene i Newths roman er også i hovedsak mer åpne, større, og forekommer hyppigere. Det stilles større krav til leseren om å være medskapende i det å finne mening. Jeg finner en generell forskjell i graden av åpenhet og altså av mengden tomme

⁴ Kapittel 2, 5, 8 og 18

plasser. Kapitlene som omhandler Tora i Bergen har et mer reflekterende og åpent preg, mens det som fortelles om fortiden hjemme på gården i større grad preges av handling og lukkethet. På én måte er det som fortelles om Toras liv før sykdommen, en fortelling i fortellingen. Symbolbruken i romanen bidrar også til åpenhet. Symbolene blir gjerne presentert i de kapitlene som forteller om tilværelsen før sykdommen. Leseren kan kjenne dem igjen i de andre kapitlene, og i tillegg selv være med på å bestemme hva han eller hun vil legge i de ulike symbolene, selvsagt innenfor visse rammer. Også bruken av kursiv bidrar til åpninger i teksten. Noen av tekstbitene som står skrevet i kursiv, representerer tomrom på den måten at betydningen er diffus og at leseren ikke får servert alt i detalj, men altså må delta i den meningsskapende aktiviteten. Hva betyr det som står i kursiv? Hvem er det som snakker? Ofte blir det opp til leseren å finne svar. I *Det mørke lyset* har leseren mulighet til å legge tanker om håp inn i tomrommene, både de som kommer som en konsekvens av kursivbruken, og de andre.

Det kom et skip til Bjørgvin i 1349 er tydelig inndelt i tre deler. Den første delen er mer åpen og beskrivende og inneholder tomme plasser i større grad enn de andre. Delen om Bjart i Bjørgvin er mer handlingspreget og lukket, det samme kan en si om den siste delen. Det er mulig å trekke en parallell mellom den første delen i denne romanen og til *Det mørke lyset*. Begge er komponert på en åpen og litt diffus måte, og kanskje kan en også påstå at begge forholder seg mer reflekterende enn handlingspreget.

Selv om tomrommene er mindre i *Det kom et skip...* enn i *Det mørke lyset*, er de absolutt til stede også i Haugers roman. Det stilles krav om aktiv meningsskaping hos leseren, men altså mer i Newts roman enn hos Hauger, og mer i den første delen enn i den andre av *Det kom et skip...* Kanskje kan en dermed si at graden av tomrom i teksten er en form for adaptasjon. Torben Weinreich skriver om begrepet i artikkelen ”Barnelitteraturens egenart. Adaptation” (Weinreich 1997: 55–96). Han tar utgangspunkt i Klingbergs inndelinger i ulike typer adaptasjon, og definerer begrepet som ”en tilpasning af en tekst til børn i deres egenakab af at være børn” (89). Weinreich nevner ikke tomme plasser i forbindelse med dette. Han ser barne- og ungdomslitteratur under ett, og bruker litteratur for voksne som sammenligningsgrunnlag når han forklarer adaptasjonsbegrepet. Det forklarer imidlertid ikke hvorfor han ikke tar med varierende grad av tomrom i teksten som et tilpasningsgrep. Det nærmeste han kommer temaet, er når han siterer Dahrendorf sine krav for barnebøker: teksten skal være ”forståelig, overskuelig og gjenkjennelig...” (Weinreich 1997: 63). Weinreich skriver at blant annet Dahrendorf mener at ”barnet ikke på samme måte eller i samme grad

som den voksne kan forstå eller overskue en tekst, hvis der ikke i indhold, komposition og sprog er taget hensyn til barnets forudsætninger – eller mangel på forudsætninger” (sst.).

Appleyard og de ulike leserrollene

J. A. Appleyard skriver i *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood* om hvordan mennesket opplever litteraturen. Den amerikanske forskeren tar her for seg menneskets utvikling trinn for trinn, og finner noen hovedtrekk som er felles for lesere på de ulike trinnene. Han utleder fem ulike leserroller. Slik skriver han i innledningen:

The child (...) who at age three scarcely distinguishes the world of fantasy play from the world of actual experience, has discovered by age ten or eleven that identifying with the heroes and heroines of adventure tales is a satisfying and instructive alternative to the demands of the pragmatic world. This same reader is likely at seventeen, however, to have become a rather critical seeker of the truth about the world in the stories he or she reads (Appleyard 1990: 2).

De fem trinnene Appleyard deler inn i, er satt opp i skjemaet på neste side (Appleyard 1990: 14–15). Jeg fører i tillegg opp norsk oversetting og aldersinndeling.⁵

⁵ I høyre kolonne støtter jeg meg til Eva Maagerøs artikkel ”Heltefortellinger og andre fortellinger med lykkelig slutt” i Bjorvand og Seip Tønnessen (red.) 2002: 174-175.

1. Early childhood: The reader as player.	1. Tidlig barndom: Den lekende leseren (frem til skolealder)
2. Later childhood: The reader as hero and heroine	2. Senere barndom: Leseren som helt og heltinne (fra 6–7 år til 12–13 år)
3. Adolescence: The reader as thinker	3. Ungdom: Den tenkende leseren (fra 12–13 år til 17–18 år)
4. College and beyond: The reader as interpreter	4. Fra høgskolealder (litteraturstudenten): Leseren som tolker og analyserer
5. Adulthood: The pragmatic reader	5. Voksenleseren: Den pragmatiske leseren

Figur 2.1 Appleyards fem trinn for leserutvikling.

Før jeg plasserer romanene på hvert sitt trinn, kan det være greit å ta forbeholdene en gang for alle: Selvsagt kan bøkene leses med utbytte både av eldre og yngre lesere enn det jeg kommer til å antyde. De individuelle forskjellene må også nevnes. Ingen mennesker er like, og derfor kan en aldri finne en eksakt beskrivelse av hvordan en leser opplever bøker. Barn modnes svært ulikt, samtidig som familieforhold, bakgrunn og interesser spiller en stor rolle i forhold til hvordan utviklingen blir. Videre er Appleyards amerikanske bakgrunn av betydning. Selv om den vestlige verden har mange fellestrekk, kan en finne flere kulturelle forskjeller som en må ta høyde for når en legger internasjonal forskning til grunn. Alt som Appleyard har kommet frem til i sine undersøkelser må derfor sees på generelt grunnlag og som en pekepinn. Forfatteren tar selv forbehold. Han skriver at en ikke kan tillegge de fem rollene samme universalitet som for eksempel Piaget gjør for sin stadieteori (Appleyard 1990: 15). Appleyard kan fremstå en tanke inkonsekvent når det gjelder aldersinndelingen, og det kan

virke som om han varierer hvilken aldersgruppe han til enhver tid viser til i inndelingene sine. Når han opererer med en såpass vid gruppe som "later childhood" er (fra 6–7 år til 12–13 år), blir det en naturlig videreføring å dele inn i flere undergrupper, og det skal vi også se at han selv kommenterer underveis. Barn modnes og forandrer seg mye i denne aldersgruppen, og det kan være stor forskjell på en førsteklasinges leseropplevelse i forhold til en fjerdeklasinges opplevelse.

Når Appleyard i det påfølgende plasserer sin egen forskning innen feltet "reader-oriented theory" (4) og skriver om hvordan en tekst kan påvirke mottakeren, blir det nærliggende å trekke linjer til Aristoteles og katarsis-teorien. Appleyard nevner *instruct*, *entertain* og *move*, og det er mottakeren av teksten som blir instruert, underholdt eller beveget. "In a sense", skriver han,

this theory and the criticism associated with it have an ancient pedigree in the pragmatic conception of rhetoric as the study of how to produce effects in an audience. This view – summarized in the verbs "instruct," "entertain," or simply "move" – was, as M. H. Abrams points out, the principal aesthetic attitude of the West from the time of Horac through the eighteenth century... (Appleyard 1990: 4–5).

Også når det gjelder den greske tragedien, er det, som tidligere nevnt, publikum som opplever renselse, gjennom *medlidenhet* og *frykt*. Overfører vi dette til en litterær tekst som fremstår i bokform, kan en spørre om leseren opplever denne renselsen, og det vil jeg prøve å finne svar på. Interaksjonen mellom tekst og leser blir trukket frem hos Appleyard, og han nevner også Wolfgang Iser og hans syn på tekst som "a system of response-inviting structures..." (Appleyard 1990: 7).

Som utgangspunkt tenker jeg at Haugers roman passer for lesere i 10–12-års alderen, mens Newths bok gjerne kan leses av tenåringer. Dermed får jeg en hypotese om at de to romanene kan plasseres på henholdsvis det andre og tredje av Appleyards trinn. Ved å finne hvorvidt dette stemmer, kan jeg understøtte en eventuell påstand om at håpet formidles på ulike måter i de to bøkene, altså at måtene som håpet kommer til uttrykk på, er tilpasset ulike lesergrupper.

Leseren som helt og heltinne. *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*

Appleyard hevder at aldersgruppen mellom syv og tolv år det stort sett leser eventyrlignende historier (Appleyard 1990: 60). Han bruker begrepet i vid forstand, og inkluderer både de enkleste eventyr og fabler ment for de minste, og mysterier og mytiske fantasibøker for større barn. Han introduserer begrepet *romance* som samlebetegnelse for bøkene han sikter til, og skriver at denne litterære formen er den første som barn kan forstå og reproducere (64).

Appleyard skriver videre at at de eldste barna innenfor dette alderstrinnet gjerne liker historiske realistiske romaner også.⁶ Dette er interessant i forbindelse med Haugers bok. Her finnes flere eventyrtrekk. Samtidig er fortellingen forankret i en faktisk historisk hendelse, nemlig svartedaudens herjing. I *Norsk barnelitteraturhistorie* heter det at mens første del av romanen er forfatterens frie viderediktning av et sagn, så er del to realistisk (Birkeland m.fl 2005: 431). Gjennom motstand og kamp settes hovedpersonen(e) på prøve, men vinner til slutt. Dette er, som Sylvi Penne påpeker i *Norsk som identitetsfag – norsklæreren i det moderne*, ”essensen” også i de realistiske fortellingene som Appleyard nevner (Penne 2001: 298). Penne trekker i tillegg frem reisemotivet (sst.). Det er ikke fullt så fremtredende i *Det kom et skip...* Bjart legger riktignok ut på en reise, men for Live sin del er ”reisen” mer knyttet til overvintringen på fjellet.

Appleyard redegjør for flere momenter som han mener er typiske for bøker beregnet på ”later childhood”. Han skriver dem ikke punktvis. Likevel trekker jeg ut følgende oppsett med tre hovedpunkter:

Fysisk fremtoning og format (i forhold til bøkene på trinnet før)

- lengre, mindre skrift(størrelse), færre illustrasjoner

”Enkle” bøker

- ukompliserte setninger, korte avsnitt, liten grad av skildring
- få similer og metaforer, fokuserer i steden på dialog og handling i raskt tempo
- enkel narrativ struktur
- typetegning og tydelig ”foreshadowing”

Standard repertoar av ”narrative furnishings”

- enten tatt fra legender og historier og folkelige kilder eller “displaced into contemporary equivalents: exotic settings, supernatural agents, semihuman figures, anthropomorphized animals, magic talisman and weapons, and special verbal forms” (Appleyard 1990: 61–62).

La oss nå se på Haugers roman i forhold til disse punktene.

⁶ Hva barna *leser* på den ene siden, og hva barna *liker* på den andre, er et interessant aspekt. Det er jo ikke alltid at for eksempel de bøkene som barna må lese i skolesammenheng, faller i smak. Men de leser dem likevel. Imidlertid skriver ikke Appleyard noe om dette. Tvert imot, ser det ut som om *leser* og *liker* for ham går ut på det samme, og han legger tydeligvis til grunn at barna leser det de liker.

Fremtoning og format

De første kriteriene som Appleyard trekker frem, går på lengde, illustrasjoner og skriftstørrelse. *Det kom et skip...* er på 169 sider. Omslaget har en tegning i svart-hvitt, og illustrasjonene inne i boken er av samme type, og ganske få (10 stk til sammen). I forhold til typiske barnebøker for mindre barn, med store typer og fargerike illustrasjoner, fremstår denne boken som lengre og ”mer voksen”. Samtidig kommer det frem av parateksten at det er en barnebok. Paratekst defineres i *Litteraturvitenskapelig Leksikon* som ”all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den aktuelle teksten...” (Lothe m.fl. 1997: *paratekst*). Av paratekstlige elementer kan det for eksempel nevnes at mens *Det kom et skip...* er merket ”Alle vi”, står det ”Ungdomsbokklubben” på *Det mørke lyset*. Den første har større skrift enn *Det mørke lyset*, og ikke noe omslagspapir, men fremsiden trykket rett på permen. *Det mørke lyset* har omslagspapir illustrert med gammel håndskrift. En illustrasjon som viser et skip, en gammel kone med sopelim og skaut, samt rotter som springer fra båten og innover et smau, preger *Det kom et skip...* Denne boken har også illustrasjoner, noe *Det mørke lyset* ikke har. Når det gjelder skriften, er den absolutt mindre enn den vi finner i bøker for yngre barn, men likevel større enn den skriftstørrelsen som er i *Det mørke lyset*. Det tyder på at boken er tenkt for barn som behersker lesekunsten. Hvordan en forstår kriteriene, avhenger selvsagt av hvilke bøker en sammenligner med. Appleyard bruker bøker som blir lest til ”pre-school children” som sammenligningsgrunnlag (61). Jeg ser da for meg den typiske billed- eller lettlestboken, som har store illustrasjoner, lite tekst, stor skriftstørrelse og er overkommelige på sengekanten. *Det kom et skip...* passer inn under kriteriene i det første punktet.

”Enkle” bøker

Ukompliserte setninger og korte avsnitt kjennetegner bøker for alderstrinnet ”later childhood” i følge Appleyard (61). Både setninger og avsnitt er relativt korte i *Det kom et skip...* Setningene er ukompliserte: ”Hun visste at det hadde hendt noe forferdelig” (Hauger 1980: 9). ”Det hadde sluttet å regne. Dagen tok farge av kveld” (102). Noen vanskelige ord dukker imidlertid opp, for eksempel *vesper*, *sutare* (79) og *frille* (88). Disse kan sees som et grep fra forfatterens side for å gi tidskoloritt til fortellingen. Toijer-Nilsson skriver:

Till en viss grad använder forfattarna också själva språket för att skapa tidsfärg: ordval, namnformer, formlära, stil. Det tillhör, menar Granlid, den historiska romanens särskilda villkor att de språkligt stilistiska problemen får en speciell karaktär (Toijer-Nilsson 1987: 65).

En kan selvsagt også se denne ordbruken som didaktiske elementer, med det viktige forbehold at ordene faktisk ikke blir forklart i teksten. Det gis likevel anledning til å forstå betydningen ut fra sammenhengen, men det krever litt av leseren. Imidlertid vil jeg tro at det er flere unge lesere som ikke forstår hva disse ordene betyr, og de kan derfor være et forstyrrende element, uten at de store linjene og handlingen som helhet tar skade av det.

Når det gjelder avsnittene, er de for det meste på fem til syv linjer, noen litt lengre. Boken er også inndelt i en lengre type avsnitt, som markeres med luft og tre stjerner. Disse fungerer nesten som kapittelinnledning, siden teksten ellers ikke er delt inn i kapitler. De små avsnittene markeres kun med et lite innrykk på første linje:

Svennene og læreguttene til Heinrek Tysker satt med øret vendt mot veggen. De hørte mesteren trekke pusten tungt der inne. De hørte ham klage og ynke seg.

Mot kveld ropte Margret: – Løp du, Bjart, løp alt du kan og hent prest. Mesteren har blåsvarte byller over hele kroppen!

Men Bjart kom tilbake, hutrende i kveldskulden... (Hauger 1980: 95).

Flere steder er avsnittene så korte at en nesten ikke kan snakke om avsnitt i det hele tatt, men mer om en type ”halvavsnitt”. Konklusjonen her blir at setningene er ukompliserte og avsnittene korte, i tråd med Appleyards kriterier.

Det kommer også frem av punktene over at en gjerne finner lite skildring i bøker for denne aldersgruppen. Et grep for å finne ut om det er mye eller lite skildring i en tekst, kan være å se på forekomsten av adjektiv.⁷ Som et eksperiment gjør jeg det, og velger noen tilfeldige sider. På neste side setter jeg opp resultatet skjematisk:

⁷ Jeg teller også med noen adverb. I setninger av typen ”[t]åka hang lavt...” er jo *lavt* et adverb, men det er med på å gi det samme inntrykket som adjektivene, derfor tar jeg det med. Noen ganger kan det også være tvilstilfeller, og hovedpoenget her er å få frem skildringene. Når det samme ordet forekommer flere ganger, teller jeg det hver gang, av samme grunn.

Fra første del av boken		Fra andre del av boken		Fra tredje del av boken	
Side	Antall adjektiv og adverb	Side	Antall adjektiv og adverb	Side	Antall adjektiv og adverb
9	12	59	19	143	12
10	24	60	15	144	18
11	14	106	15	153	13
23	20	107	14	155	18
24	20	125	13	163	21
47	21	126	13	167	23
Sum	111	Sum	89	Sum	105

Figur 2.2

Resultatet viser at jeg til sammen har talt 111 adjektiv og adverb i den første delen, mens antallet i del to er 89. I bokens siste del har jeg talt 105. I gjennomsnitt, ut ifra de sidene jeg har talt, kan en altså si at det er cirka 18,5 slike beskrivende ord per side i del en, og i underkant av 15 per side i den andre delen av boken. For del tre er gjennomsnittet mellom 17 og 18 adjektiv og adverb per side. Forskjellen mellom de to første delene stemmer overens med oppfatningen om at den første delen av boken er mer skildrende enn del to. Den siste delen, der hvor trådene samles og boken slutter, plasserer seg imellom disse, med flere beskrivende ord enn del to, og noen færre enn del en. Den ligger nærmere første- enn andre del når det gjelder antall beskrivende ord.

En kan, ut ifra tallene over, argumentere for relativt stor grad av skildring i denne romanen. En innvending mot det kan selvsagt være at jeg kun har talt adjektiv på noen tilfeldige sider og dermed har litt tynt grunnlag for å trekke en slik slutning. Et annet poeng er at et slikt antall alltid vil være relativt, og hva er det jeg sammenligner med? Imidlertid har jeg selvsagt lest boken flere ganger, og har også under disse prosessene lagt merke til skildringene, som forekommer nokså hyppig. La oss ta et eksempel fra boken:

Da husket hun bukkehornet, lette det fram fra beltet med skjelvende hender, og satte det for munnen. Tonen lød kraftig og sterk over de nakne fjellnutene. Lyden bar langt av sted, – langt over breheimen og inn i den veldige, mørke himmelen som hvelvet seg over henne. Hun stod stille. Pustet som et sykt dyr. Men ingen andre toner kom henne i møte over fjellene (Hauger 1980: 25).

Dette eksempelet er fra den første delen av romanen. Det er på sin plass også å ta med noen linjer fra den mer handlingspregede del to. Her er det lengre mellom skildringene, men slike

avsnitt forekommer også her: ”Det første han merket til byen var lukten. Det stinket gjennomtrengende av det gjørmete muddervannet som skvulpet og surklet langs bryggepålene. Lukta av harsk tran og råttent fisk rev i nesa” (67). For å eksemplifisere den siste delen, tar jeg med følgende utdrag: ”Hun har vært tidlig oppe i dag. Mens garden lå i dyp dvale, og før natten ennå hadde sluppet taket, har hun gått barføtt i det doggvåte graset; hun har bøyd seg ned og samlet de funklende dråpene i et beger, hvisket plantenes navn stille inni seg...” (163).

Jeg vil derfor ikke hevde at *Det kom et skip...* har liten grad av skildring, og særlig gjelder dette for den første delen, delvis også for den siste. Her avviker altså mine oppdagelser fra de typiske trekkene som Appleyard skriver om.

Videre påpeker Appleyard at disse bøkene ofte inneholder få metaforer og similer. Han skriver: “They [bøkene for dette alderstrinnet] have uncomplicated sentences, short paragraphs, and little description of people and settings. Similes and metaphors are few” (Appleyard 1990: 61). Her finner jeg en klar sammenheng med det som handler om skildringer. Da jeg lette etter adjektiv og adverb, fant jeg både metaforer og similer, flest similer. Romanen har et rikt billedspråk. Et eksempel fra første side: ”Som en isklo lå breen der, og grep med sine veldige, stivnede fingre ned i dalen. Gjenskinnet fra ismassene kastet et blålig skjær over fjellsidene” (Hauger 1980: 9). Angsten beskrives ”som en rød skodde” (9), Live går ”som en blind møll” (10) og berghammeren ligger ”som en lurende blåsvart rise” (10). Det fortelles også at ”himmelen lo og glitret...” (50) og at ”hjertet snørte seg sammen...” (52). En kan spørre om Hauger benytter seg av slike språklige virkemidler i større grad enn det som er vanlig blant forfattere av bøker for denne aldersgruppen. Metaforer, similer og skildrende språk er virkemidler som en kan hevde høyner det kunstneriske nivået i en litterær tekst, og på den måten også kravene til leseren, samt leserens utbytte av teksten. Første del av boken har et mer skildrende språk enn resten, og det kan jo ha sammenheng med at her er det en ensom og isolert karakter det dreier seg om. Mye dialog og handling blir gjerne vanskelig da, og forfatteren tyr til andre måter å skrive på. Men Appleyard hevder altså at “...the focus is heavily on dialogue and fast-moving action” (1990: 61).

La oss se på andre del av boken, hvor Bjart befinner seg i et pulserende byliv: ” – Jeg kommer sent i dag, peste han. (...) Han slengte seg ned (...) – Du var sulten nå, Simon! (...) Simon lo av fantordene og gav Bjart en dult i siden. Det lyste lattermildt i øynene: – Vet du hva som hendte i går?” (Hauger 1980: 62). Disse utdragene er representative for denne delen av boken.

Mennesker snakker og samhandler med hverandre, og leseren får det presentert gjennom Bjarts opplevelser. Etter hvert som pesten gjør seg gjeldende i handlingen, kommer mye av dramatikken frem gjennom dialog: ”Som levende døde var de. Blå i ansiktet og med digre svarte byller. (...) Aldri har jeg sett et styggere syn! (...) Nå er de døde! Alle som en er døde!” (91). Pesten gjør et stormende inntog i byen, og alt blir kaos og elendighet. Det hele går raskt, og det er absolutt snakk om *fast-moving action*. Før pestutbruddet er det også mye som skjer; blant annet det første møtet mellom Bjart og Simon, slåsskampen, og det som fortelles om en gang han møtte Ingebjørg. Slik kan en konkludere med at andre del av denne romanen passer til det som Appleyard sier om dialog og handling. Imidlertid skiller den første delen seg ut i så måte, da den som sagt har et mer skildrende preg, og mindre ”fast-moving action”. Det må likevel nevnes opptil flere elementer fra del en som bidrar til mer handlingspreg og spenning. Det første er de underjordiske som kommer med jevne mellomrom. I disse episodene finnes det også dialog, selv om en kan tolke det som om det hele utspiller seg i hovedpersonene fantasi. Andre momenter som skaper handlingspreg er episodene hvor dyr spiller en rolle. I en situasjon befinner hovedpersonen seg i fare for å bli angrepet av ulv, i en annen finner hun et villrype-rede.

Nå er det jo ikke slik at det ene utelukker det andre og at en ikke kan ha skildring hvis en har handling. Boken har mange eksempler på det motsatte. Jeg mener bare å skissere et hovedinntrykk. Den siste delen står i en mellomposisjon. Til tider inneholder den mye handling i raskt tempo, som når Live finner Gammel-Jon død ute på jordet (154). Innimellom er det et mer skildrende og langsomt preg som dominerer, for eksempel når Bjart forteller om byen (168). Bildet er altså en tanke mer sammensatt enn det som skisseres i Appleyards kriterier. Spesielt i den første delen finner jeg en mer aktiv bruk av billedspråk og skildringer. Oppsummert kan en si at del to og tre stort sett passer inn under kriteriet, mens den første delen altså ikke gjør det.

Appleyard skriver:

The narrative structure of these books is apt to be fairly elementary; within the general framework of problem/journey/danger-overcome, the action is likely to consist of a series of episodes, sometimes quite repetitive, punctuated by suspenseful climaxes, that eventually lead to a decisive confrontation (Appleyard 1990: 61).

Han vektlegger altså en episodisk struktur, hvor spenningen knytter seg til et problem eller en fare. Når det gjelder reisemotivet, er det til en viss grad til stede i *Det kom et skip...*, men som jeg var inne på tidligere, sentreres ikke handlingen rundt et reisemotiv. Det finnes flere

spenningsmomenter i *Det kom et skip...* Overordnet er spenningen som knytter seg til Live og om hun vil komme til å klare seg. Spenningsmomentene av litt mindre format er fremstilt mer som episoder, hvor en fare melder seg, og spørsmålet er om hovedpersonen finner en løsning eller ikke. En slik episode kan være den jeg nevnte over, når de ville dyrene truer Live (Hauger 1980: 36–38). En annen har vi når Bjart og Simon begynner å slåss, men to vakter avverger krisen (65–66).

Konklusjonen når det gjelder strukturen med det episodiske preget, blir at romanen i hovedsak oppfyller kriteriene. Hovedkonfrontasjonen som Appleyard nevner, kan sies å være det dramatiske øyeblikket hvor Live ”fanges” av Bjart. Måten fortellingen er konstruert på, med de to separate delene som møtes til slutt, kan imidlertid gi inntrykk av en litt mer avansert struktur enn den helt enkle. Likevel er ikke dette noe som leseren må arbeide hardt for å forstå. Det sies helt klart i teksten at det er jenten fra del en som blir funnet av Bjart i del to, og i den siste delen forklares alle sammenhengene ytterligere.

Appleyard peker på at karakterene gjerne blir presentert ”in terms of a few distinct traits and many incidents” (Appleyard 1990: 74). Både Live og Bjart blir fremstilt mer eller mindre som typer. Live er en sart jente, hun har albinotrekk og litt problemer med synet. Hun er glad i dyr, og er i utgangspunktet vennlig innstilt til andre mennesker. Hun leter etter folk, og regner med at de vil hjelpe henne om hun bare finner noen, og hun blir ikke redd den gamle konen før lenge etter at leseren har skjønt at det er noe skummelt ved henne. Samtidig er Live litt sky og har en tendens til å ville gjemme seg. Hun sammenligner seg med fjellrypene: ”Jeg er som fjellrypa, tenkte hun. (...) Her skjuler jeg meg...” (Hauger: 1980:29). Andre har også pleid å kalle henne for ”vesle-rypa” (143–144). Det er interessant at hun heter Live, det blir nesten som et tegn på at hun kommer til å klare seg. Liv, som navnet er en form av, assosieres både med ”levande tilstand, liv” og ”vern, livd; verjande herbunad” ifølge *Norsk personnamnleksikon* (Kruken 1995: *Liv*). Det blir nærliggende å tenke på beskyttelse og overlevelse. Bjart blir skildret som en vanlig gutt, litt spenningsøkende (jmf. epleslang i kongens hage), men snill og god. Han blir skildret som motstykket til den voldsomme og onde kongssveinen. Bjart tar seg av vesle Munan som om det var hans egen bror. Navnet Bjart får en også til å tenke på noe lyst og godt, i og med at bjart kan være et annet ord for ”lys, skinande” (Kruken 1995: *Bjart*). En kunne kanskje påstå at slik typetegning fører til at leseren ikke opplever boken som realistisk, men mer eventyrlig. På en annen side kan en argumentere for at dette ikke vil spille noen rolle for dette alderstrinnet. Barn på 10–12 år har gjerne ikke utviklet et metaperspektiv i forhold til det de leser. Appleyard skriver at det er

først i ungdomsalderen at realisme blir et "issue" (Appleyard 1990: 108). Han hevder: "They [adolescent readers] have discovered that a story's truthfulness to life is not something a reader can take for granted but must make a judgement about" (sst.). Lesere av *Det kom et skip...* befinner seg etter mine antakelser på det alderstrinnet hvor konkrete elementer er det enkleste å forholde seg til. Appleyard tar med hva Piaget sier om syv- til tolvåringer: "concrete, dualistic thinkers; a thing is either in one category or another..." (Appleyard 1990: 74). En kan altså argumentere for at det å fremstille figurene mer eller mindre som idealtyper, gjør det hele mer håndgripelig og interessant for lesere i denne aldersgruppen. *Adolescence* oversetter jeg med *ungdom*, og tenker at det er stadiet etter "later childhood", som i følge Maagerøs tolkning av Appleyard er alderen fra 6–7 til 12–13 år (se figur 2.1). Appleyard sier også selv at "[s]o far, this chapter has attempted to describe how children read stories in the years of 7 to 12" (82).

To put it briefly, character becomes more important than action. A boy or girl age 10 to 13 is interested in and can imagine the thoughts and feelings of others in ways that are beyond the capacity of children ages 7 to 10. Their growing self-consciousness about their own inner states, their contradictory and unresolved feelings, and their confused thoughts find no mirror in the underdeveloped characters of adventure stories, certainly not in the eternal juveniles of the series books. So they look for stories about people who are not simply good or bad, stories about intentions and motives and points of view and how they might conflict even in well-meaning people. In short, their own role as readers changes and the attitudes toward stories that satisfied them as juveniles no longer work for them as adolescents (Appleyard 1990: 87).

Her deler han altså aldersgruppen "Later Childhood" i to, og hevder at det for de eldste av disse barna er for enkelt med entydig gode eller vonde karakterer. Det er også et stort spenn mellom de yngste og de eldste når han har en såpass stor kategori som han har, og derfor blir det som nevnt nødvendig med denne ekstra inndelingen. I hovedsak viser dette at en ikke kan være for opphengt i eksakt alder når en behandler slike tema, men at en kun kan antyde de store linjene. Sylvi Penne har passende sammenlignet Appleyards leserstadier med et kart som ikke alltid passer med terrenget, men som er nyttig å ha for å se tendensene og de store linjene (Penne 2001: 288).

Appleyard er på ingen måte bastant når han behandler dette temaet. Han stiller selv spørsmålet: Er det rettferdig å kalle figurene i disse historiene flate eller stereotyper? Eller å si at figur er et uviktig element i barnebøker sammenlignet med handling? Neppé (Appleyard 1990: 75). Når en likevel kan trekke den slutningen at typetegning er et trekk ved romaner for "later childhood", kommer det blant annet av det som Appleyard skriver om formelen $A \text{ ganger } C \text{ er lik } k$, som betyr at handling (*action*) multiplisert med figur (*character*) blir en

konstant. Appleyard viser til Wallace Martin, som igjen har formelen fra Gerard Genette. Appleyard trekker den slutningen at dersom et barn skal lese en bok med mye handling, er det greit med forholdsvis enkle figurer. Dersom fokus i boken er på mer komplekse personer, vil for mye ytre handling bli overflødig (sst.). De to hovedfigurene i *Det kom et skip...* fremstilles gjennom noen få, tydelige trekk, og ellers gjennom handlingen i boken. Slik passer Appleyards kriterier her.

Appleyard skriver at tydelig ”foreshadowing” preger disse bøkene. På norsk kan det kalles frampek, altså ”noe som peker fremover i beretningen og kan tjene til å tolke den i forveien” (*Ordnett*: 2008). Penne bruker begrepet ”forutsigelighet” (Penne 2001: 298). Episodene med sine løsninger representerer frampek eller forutsigelighet i Haugers roman. De forteller ikke hva som skal komme til å skje, men de presenterer en struktur som peker mot en lykkelig slutt. Strukturen formidler et håp for figurene i fiksjonen. Også det at Live flere ganger velger korset og å påkalle helgener, kan sies å peke frem mot det endelige valget den dagen Bjart finner henne: Skal hun velge de underjordiske eller skal hun velge menneskene? Personene i fiksjonen blir til en viss grad forutsigelige på grunn av typetegningen.

Standard repertoar av ”narrative furnishings”

Fortellingen om Live bygger på sagnet om Jostedalstrypa. Forfatteren informerer også om det i boken, etter at fortellingen er slutt. Appleyard nevner noen typiske narrative *konvensjoner*⁸ (Appleyard 1990: 62), hvorav noen kan lokaliseres i *Det kom et skip...* De underjordiske representerer en egen gruppe som kanskje kan kalles ”semihuman figures”. Overnaturlige er de i alle fall. Det samme kan en si om Pesta. Hun beskrives som en heks, og hun representerer også gammel folketro hva angår pest og epidemier: ”Bruker hun [sope]limen, feier hun alle vekk; bruker hun riven, blir noen få spart” (Hauger 1980: 167). Et siste element er korset som Live har rundt halsen. Det symboliserer den kristne troen, som levde side om side med den gamle folketroen i middelalderen. Når de underjordiske nesten får overtaket og er i ferd med å lokke henne inn i berget, er det korset og det at hun påkaller jomfru Maria og andre helgener, som redder henne. De underjordiske forsvinner så snart det kristne blir nevnt, så slik fungerer påkallelsen av blant annet jomfru Maria som en besvergelse.

⁸ ”Narrative furnishings”, Penne oversetter til *konvensjoner* (Penne 2001: 299)

Kompleksitet

Til slutt noen ord om kompleksitet i romanen. Appleyard viser til Piaget, som hevder at barn i 6–11-års alderen befinner seg på det konkret-operasjonelle stadiet (Appleyard 1990: 64). Det innebærer at denne lesergruppen synes å lettest kunne forholde seg til konkrete og absolutte omgivelser. Umiddelbart vil en tro at jo mer kompleksitet i en romans struktur og oppbygning, jo vanskeligere blir det for disse barna å forstå boken. Imidlertid påpeker Penne at "[m]ellomtrinnsbarn (...) rett og slett [er] eksperter på kompliserte handlingsmønstre" (Penne 2001: 299). Hun påpeker viktigheten av plotet, spesielt når barna selv skal fortelle (sst.). Med bakgrunn i Appleyard setter Penne interesse for kompliserte handlingsmønstre opp som en motsetning til interesse for personenes indre liv (Penne 2001: 300). *Det kom et skip...* oppleves likevel ikke så kompleks når en sammenligner med for eksempel *Det mørke lyset*. Leseren forholder seg riktignok til to separate historier, først Lives, så Bjarts. Men når de to møtes i siste del av boken, blir det som nevnt tydelig forklart at det er Bjart som finner Live, at det altså ikke inngår flere elementer i boken enn dem som leseren allerede har blitt presentert for. Det knyttes imidlertid mer mystikk rundt Pesta, den gamle konen som Live møter flere ganger. I utgangspunktet kan det virke forvirrende at leseren ikke får greie på hvem eller hva Pesta egentlig er, og hun blir heller ikke navngitt før mot slutten av boken. Likevel kan en se på denne skikkelsen nettopp som en konkretisering: Pesta er en skikkelse som har hele pesten i seg, og hun er en forklaring på hvor styggedomen kommer fra. Personene i boken forholder seg hovedsakelig til konkrete problemer. Live er i sjokk og begynner kanskje, utifra en voksen tolkning, å bli psykotisk av angst og ensomhet (Svensen 1999: 208). Forfatteren gir leseren noe konkret å forankre det hele i, nemlig de underjordiske. Samtidig som dette elementet fungerer som en konkretisering, gir det også et inntrykk av den forestillingsverdenen som mennesker i middelalderen levde med.

Som jeg nevnte i forbindelse med typetegning, viser Appleyard til Piagets beskrivelse "concrete, dualistic thinkers" når det gjelder denne lesergruppen (Appleyard 1990: 74). Jeg tenker at det ligger motsetninger i begrepet "dualistic", og at det Appleyard mener er at lesere på dette alderstrinnet med letthet kan forholde seg til motsetningspar som *god/vond* og *svart/hvit*. Ulike nyanser vil ikke være så interessante, det er mer snakk om enten- eller på dette trinnet. Jeg finner en god del motsetninger mellom den første og den andre delen i romanen. Den tredje delen forener som sagt de to. Kanskje kan de opplagte motsetningene hjelpe leseren til å danne seg et tydelig bilde av de to figurenes situasjon. Live er alene, Bjart er omgitt av pulserende byliv. Live befinner seg i naturen, med endeløse vidder og villryper.

De eneste dyrene Bjart ser, er de glinsende svarte rottene. Videre finner jeg motsetninger som går på rent/skittent, stille/støy, frisk luft/stinkende luft og selvsagt det som går på ulike grader av "fast-moving action". Som en motsetning til det handlingspregede i denne romanens andre del står som sagt den første delen. Men den andre romanen jeg studerer, representerer enda mindre handling i raskt tempo. *Det mørke lyset* inneholder i større grad funderinger og spørsmål, tanker og tro. Det hele foregår på et mer abstrakt plan. I det følgende skal vi se nærmere på den romanen.

Den tenkende leseren. *Det mørke lyset*

...juvenile books all deal with an innocent world, where evil is externalized and finally powerless, where endings are happy. The adolescents' books deal with sex, death, sin, and prejudice, and good and evil are not neatly separated but mixed up in the confused and often turbulent emotions of the central characters themselves (Appleyard 1990: 100).

Begrepet "juvenile" blir oversatt med "tenåring, ungt menneske, barn" i Kunnskapsforlagets *Engelsk blå ordbok*, og det kan umiddelbart være vanskelig å si om Appleyard mener barn eller ungdom. Ut ifra sammenhengen i sitatet over, kommer det likevel klart frem at han skriver om "juvenile books" i motsetning til "adolescents' books", og jeg tolker det derfor slik at "juvenile" er et annet ord for barn, og at det således dekker både "early-" og "later childhood".

Maagerø skriver: "I ungdomsårene ser det ut til at leseren går til fortellingene for å få innsikt i meningen med livet, i verdier og holdninger. Hvor sanne fortellingene virker, ser ut til å være et viktig kriterium når ungdommene skal vurdere det de leser" (Maagerø 2002: 175).

Appleyard beskriver ungdomsleseren som en tenker (1990: 94). Han eller hun er i ferd med å bli voksen, og nye innfallsvinkler til livet melder seg. Et viktig poeng er at en leser på dette nivået vil godta en realistisk avslutning av en bok, selv om den ikke nødvendigvis er en såkalt "happy ending". (En anelse håp bør det imidlertid være.) Leseren vil også gjerne være åpen for mer komplekse personligheter og situasjoner. Skiftende omstendigheter i livet til ungdommen gjør ham eller henne i stand til å kjenne seg igjen i beskrivelser av følelsen av ikke å høre til, samt det som går på identitet og å finne seg selv. Appleyard har spurt flere ungdommer om hva de verdsetter i bøker, og svarene går på "*involvement with the book and identification with the character (...) the realism of the story (...) a good story makes them think...*" (Appleyard 1990: 100, hans uthevinger). Forfatteren lar disse tre poengene bli hver sin avsnittsoverskrift, og presenterer slik tre hovedtrekk: involvering og identifikasjon,

realisme og ettertanke (thinking). Innenfor disse tre hovedbegrepene kan en finne flere elementer som kjennetegner bøker for ungdom. Følgende hovedkriterier trekker jeg ut fra Appleyards kapittel om ungdomsleseren:

I utgangspunktet utgjør ikke forholdet mellom barnelitteraturen og ungdomslitteraturen noen klar dikotomi hos Appleyard. Han skriver at ”much of the fiction adolescents read does not differ notably from what younger children read” (Appleyard 1990: 99–100). Likevel finnes det forskjeller, og disse blir tydeligere om vi reverserer enkeltmomenter. Derfor vil jeg i tillegg trekke slutninger på egenhånd, med bakgrunn i det Appleyard trekker frem som karakteristisk for bøkene for de yngre leserne.

Involvering og identifikasjon

- involvering
- personskildringer: sammensatte karakterer, mindre typetegning.
- mindre “fast-moving action”

Realisme

- ”true to life”
- trist tema
- mindre episodisk preg

Refleksjon

- ”makes me think”
- større grad av metaforer, similer og lyriske innslag
- en dypere mening?

Involvering og identifikasjon

Begrepet involvering nevnes av Appleyard i sammenheng med identifikasjon. Jeg vil hevde at de to går mye ut på det samme, men kanskje en i enda større grad kan trekke inn det følelsesmessige når det gjelder involvering. Newth appellerer til leserens følelser når hun skriver. Ved den nærheten som etableres mellom leseren og hovedpersonen, legger forfatteren opp til stor grad av involvering. Hvordan etableres denne nærheten? Det kan være vanskelig å sette fingeren på noe konkret her. Teksten kan invitere leseren til å ta det som står inn over seg, blant annet ved å være godt og fengende skrevet. Nedenfor skal jeg komme inn på hvordan figurenes tanker presenteres. Forfatteren kan gjøre bevisste valg i den sammenheng for å øke leserens involvering i teksten og for å gi leseren følelsen av nesten selv å oppleve

det som figurene opplever. Appleyard nevner en slags transe som leseren går inn i hvis den litterære teksten virkelig griper ham eller henne. Når "the distinction between the subject and the object of the experience breaks down" (Appleyard 1990: 101), kan en snakke om stor grad av identifisering med personene i teksten. Leseren opplever en innlevelse, som ofte går hånd i hånd med en "intens følelsesmessig reaksjon på fortellingen" (sst., min oversettelse). Denne reaksjonen kan en videre sette i forbindelse med katarsis. En stor andel av de som Appleyard har intervjuet, svarer at hvorvidt de klarer å identifisere seg med personen(e) i boken, er et viktig kriterium for å kunne avgjøre om de liker boken eller ikke (102).

Jeg tolker altså Appleyard dithen at en vil finne flere og mer utfyllende personskildringer i bøker for ungdom enn i bøkene for "later childhood". Overført til romanene jeg studerer, vil det innebære at *Det mørke lyset* i større grad enn *Det kom et skip...* inneholder personskildringer. Stemmer dette? Flere mellommenneskelige relasjoner skildres i romanen, og en kan sette opp dette som individuelle historier om forholdet mellom Tora og Endre, Tora og moren, Tora og Sunniva (jomfru Dybendal), Tora og Marthe og mellom Tora og faren. Mye kan sies om disse relasjonene, og særlig mye når det gjelder det siste. Jeg vil påstå at et viktig tema i boken er relasjonen mellom faren og Tora.⁹ Det kommer frem gjennom minnene hjemmefra at Tora har følt seg oversett av faren. Spesielt sterkt vises dette når Tora tenker tilbake til den dagen hun hadde fødselsdag, og sprang glad og forventningsfull i møte med faren. Alt han møtte henne med, var et surt: "Hva gjør du her nede i dalen? Vet mor di om dette?" (Newth 1995: 181). I forholdet mellom de to skjer det en utvikling, og mot slutten av boken blir dette kanskje grunnlaget for å si om boken ender godt eller ikke. En kan hevde at spørsmålet *håp eller ikke håp* forskyves fra spørsmålet om overlevelse eller ikke, til mellommenneskelige relasjoner. Fokuset er ikke nødvendigvis på sykdommen hele tiden, men sykdommen brukes for å fortelle om andre omstendigheter, allmenne som sådan, som unge lesere i dag i aller høyeste grad kan kjenne seg igjen i. Helt konkret kan en hevde at forholdet mellom Tora og faren får en lykkelig slutt (eventuelt begynnelse), i det han kommer til St. Jørgens og henter henne. Det blir et slags oppgjør når faren setter den gamle konen på plass, hun som sitter og dømmer dem alle til fortapelse: "Med ett visste hun at det ikke var en tale til den gamle hun hørte, men en bønn om tilgivelse til henne selv. Jovisst hadde han sett henne. Han hadde bare aldri våget å vise det" (Newth 1995: 220).

⁹ *Det usynlige barnet* er et utbredt motiv i barne- og ungdomslitteraturen. Det dreier seg om et barn som ikke føler seg sett, for eksempel som en konsekvens av en (fysisk eller psykisk) fraværende forelder.

Så langt når det gjelder personskildringer har jeg fokusert på de mellommenneskelige relasjonene, som spiller en viktig rolle. Men hva med selve personskildringene? Er det typetegning her også, slik vi så tendenser til i den andre romanen? Tora fremstilles som en sympatisk jente, yngst i søskenflokken og litt beskjeden som følge av det. Hun har et godt forhold til moren sin, og det kommer også frem at moren holder spesielt av henne (Newth 1995: 48). De to har noe felles, noe mer enn det karakteristiske og vakre håret. Leseren kan skimte en felles forståelse mellom Tora og moren, samt lignende sinnelag og personligheter. Tora er glad i dyr, og spesielt fascinert av fugler. Det er også Endre. Han bærer på en hemmelig drøm om å kunne fly. Videre er han yngst i søskenflokken, akkurat som Tora, og han og Tora har et vennskap som virker mye mer modent og ekte enn rivaliseringen som de eldre søsknene driver med. Søsknene til de to fremstår mer eller mindre som typer, med en saueflokksmentalitet og en stadig kamp om å hevde seg. Mye beskrives som positivt og bra når det gjelder Tora og Endre, men å kalle det typetegning ville være å gå litt langt. Til det er personskildringene for detaljerte og inngående. Når det gjelder søsknene, er saken en annen. Det er spesielt at det ikke nevnes noen sorg hos Tora i forbindelse med å forlate dem. Det eneste som står, er at søsteren har bundet en krans til henne. Men de andre søsknene tenker Tora tilsynelatende ikke på. Besta fremstilles som pietistisk, streng, dømmende, selvhøytidelig og milevis borte fra et romantisk bilde av en koselig bestemor med et stort fang.

Bipersonene, de som kan forklare holdninger og reaksjoner hos de andre, og som på en eller annen måte har innvirkning på hovedpersonene, stort sett i negativ forstand, de er ofte tegnet som typer. Eksempler er Besta, Mons, Eirik og de andre søsknene, samt den gamle konen på sykehuset. Hun blir en tydelig parallell til Besta. Når det gjelder foreldrene til Tora, samt henne selv og Endre, Marthe og jomfru Dybendal, vil jeg hevde at skildringene er utfyllende og ikke typetegnende. Slik har persongalleriet i denne romanen en spennvidde som omfatter både typetegning og mer sammensatte personligheter med flere "lag".

Karakterene i bøker for tenåringer har et indre liv, påpeker Appleyard (1990: 106). Dette medfører en kompleksitet og utgjør en forskjell fra bøker for yngre lesere. Han viser til Scholes og Kellogg, og skriver: "And so, as Scholes and Kellogg observe, if as a writer you do not develop the inner life of a character, then your only other resources for developing a story are plot, commentary, description, allusion, and rhetoric (...)" (Appleyard 1990: 75). Plot, hevder han videre, er den eneste av disse strategiene som appellerer til 10-åringer (sst.). Det kan diskuteres om det virkelig er slik at ingen av de andre fortellemåtene kan appellere til

10-åringer. Finnes det for eksempel ingen fjerdeklassinger hvis interesse for en fortelling kan vekkes gjennom skildring ("description")? Et annet poeng er at 10-åringer er like forskjellige som folk flest, og at slik generalisering i dette tilfellet blir begrensende. Kanskje konkluderer Appleyard litt for raskt her. Likevel, en viktig forskjell mellom de to bøkene jeg studerer, er nettopp utviklingen av figurenes indre liv. I *Det mørke lyset* reflekterer hovedpersonen over livet og døden og hvorfor alt ble som det ble, og bokens fortelleid strekker seg fra hun blir innlagt på sykehuset til sykdommen har spredt seg til hele kroppen. Er det slik at Tora i *Det mørke lyset* i større grad enn hovedpersonene i *Det kom et skip...* blir fremstilt med et indre liv, mens *Det kom et skip...* er mer plot-drevet? Jeg vil hevde det. Hvordan forfatteren velger å presentere det som figurene tenker, kan være en pekepinn på deres grad av indre liv. Som nevnt kan fremstillingen av personenes tanker også styrke leserens opplevelse av nærhet med figurene. Jeg vil nå se på noen tankereferater, og finne ut noe om hvordan figurenes tanker og følelser blir presentert. I hvor stor grad kan en si at karakterene har et indre liv?

Eksempler på tankefremstillinger i *Det kom et skip til Bjørgvin* i 1349

1. Jeg husker ingenting, skalv det gjennom henne. Husker ingen verdens ting (Hauger 1980: 9).
2. Jeg er som fjellrypa, tenkte hun. Hjertet slo hardt i brystet. Her skjuler jeg meg, slik fjellrypa skjuler seg i lynget for å berge seg mot alle farer (29).
3. Hu, tenkte han, og grøsset. Bjørgulf hadde rett. Det var en jente av huldrefolket som lekte seg der ute på enga (137).
4. Angsten hogg tak i Bjart. Fiender og overfallsmenn kunne en verge seg mot. Men ikke pesten. Den raste lik en ild som fater i knusktørt gras. Den som ble pestsyk, var dømt til pine og død (91).
5. Underlig at ikke alle stjernene på himmeltaket er falt ned, tenkte han for seg selv (120).
6. Men Bjart undret seg over hvor gammel han var blitt (125).

Som jeg var inne på, kan grep fra forfatterens side gi en pekepinn når det gjelder graden av indre liv hos figurene. *Indirekte fri stil* er et slikt grep. Petter Aaslestad skriver i *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* tre kriterier som kan brukes for å finne fri indirekte stil i tredjepersonsfortellinger. Han skriver at den er stilistisk bestemt for det første "ved

mangledne anføringsverbal”, for det andre ”ved en overgang fra første- til tredjepersonspronomen” og til slutt ”ved tempusforskyvning” (Aaslestad 1999: 104).

Felles for disse eksemplene er at den autorale fortelleren lar leseren vite hva figurene tenker. Det dreier seg om korte og konkrete tankerekker, og de forholder seg utelukkende til situasjonen der og da. Det første utdraget har ikke indirekte fri stil. Anførelses verbet er ”skalv”, og slik det står, erstatter det et ”tenkte hun”, som ville ha vært mindre originalt enn ”skalv det gjennom henne”. Gjentakelsen etter punktum understreker budskapet, men også her dreier det seg om direkte tanke, og ikke indirekte fri stil.

Eksempel nummer to og tre er konstruert på lik måte: Først gjengis en tanke ved bruk av det nøytrale *tenkte han/hun*. Deretter kommer en videreføring av tanken, imidlertid i nummer to etter opplysningen om hjertet. Det er etter definisjonen over *indirekte fri stil* i eksempel tre, fra og med ”Bjørgulf hadde rett. Det var...”. Setningen før det, kommer inn under det som kalles direkte tanke. Eksempel nummer to skiller seg fra nummer tre ved at diskursen går tilbake til direkte tanke igjen, etter den fortellende sekvensen om hjertet. ”Her skjuler jeg meg...” har et underforstått anførelsesverb, nemlig ”tenkte hun” fra den første setningen.

Når det gjelder det fjerde utdraget, ser vi at verbet *tenke* er utelatt. Likevel er det tydelig at fra ”Fiender og overfallsmenn...” og ut er en gjengivelse av det som Bjart tenker, og denne fremstillingsmåten eller figuren kan altså kalles indirekte fri stil. Den første setningen er fortellende.

I utdrag nummer fem brukes igjen det nøytrale ”tenkte han”, og en variasjon av dette kan en finne i det siste utdraget, hvor det står at ”Bjart undret seg”. I nummer fem dreier det seg ikke om indirekte fri stil, men heller om direkte tanke. Anførelses verbet understreker dette. I det siste eksempelet finner jeg ingen av delene, men derimot en vanlig fortellende tekst.

La oss nå se på noen tankereferater fra den andre romanen:

Eksempler på tankefremstillinger i *Det mørke lyset*

1. Kulda kom fra henne selv, fra det grufulle som skjulte seg i henne uten at hun visste hvorfor det hadde valgt akkurat henne. Hun visste bare hva det ville gjøre med henne, og at hun var fange. Til døden kom (Newth 1995: 13).
2. Hvorfor våget hun ikke å innrømme for Sunniva at hun tvilte? (120).

3. Nei, heller ikke i natt hadde spedalsken kommet snikende og stemplet huden hennes med nye dødsmerker. Heldigvis. Heldigvis? Hva var så heldig med at spedalsken kom sakte? Døden var jo sikker likevel (53).
4. Hvorfor ville Sunniva høre henne si det hun selv måtte vite så inderlig vel? At hun hadde gjort Tora vondt, både da hun tok pengene og maten i knyttet, og da hun sendte den motbydelige strilen til henne. Ønsket hun å be om tilgivelse, eller ville hun bare pine seg selv? (132).
5. Hun er forsvarsløs, tenkte Tora urolig. Vi må være jevnbyrdige, ellers går det ikke (133).

Det første utdraget viser tydelig hvordan det legges til rette for stor grad av involvering gjennom at leseren opplever Toras situasjon og kan sanse den så sterkt. Bruken av indirekte fri stil kan sies å lette denne tilretteleggingen. Det står ikke ”hun tenkte at kulda kom...” eller ”hun tenkte at hun visste hva det ville gjøre med henne...”. En slik skrivemåte ville ha vært det som kalles indirekte tanke hos Aaslestad (1999: 104). Formuleringsmåten som brukes i indirekte fri stil, kan sies å føre leseren nærmere personene i fiksjonen. Avstanden ville ha vært større dersom forfatteren brukte direkte eller indirekte tanke. Når anførelsesverbene forsvinner, gjør også noe av avstanden det.

I det andre eksempelet stiller Tora seg selv et spørsmål. Spørsmålet alene i teksten, uten noe forklarende ”tenkte hun” eller ”hun spurte seg selv”. Forfatteren bruker her indirekte fri stil. En omskriving til indirekte stil kan se slik ut: ”Hun undret seg over at hun ikke våget å innrømme for Sunniva at hun tvilte”. Igjen mener jeg at figuren som forfatteren velger for å fremstille Toras tanker, er den som gir leseren størst mulig nærhet til figuren.

Tar vi for oss utdrag nummer tre, ser vi at den autorale fortelleren refererer det som nesten er en diskusjon Tora fører med seg selv. ”Heldigvis. Heldigvis?” står det. Leseren får på denne måten muligheten til å oppleve fortvilelsen og usikkerheten hos hovedpersonen, ved å følge motstridende tanker som hun har. Det er fortsatt indirekte fri stil.

Spørsmål er det også i eksempel nummer fire, hvor Tora prøver å forstå hva Sunniva tenker. Formuleringene er lagt til romanfiguren, fortelleren bruker ikke sine egne ord (”hun spurte seg selv hvorfor Sunniva ville høre...”), men benytter seg også her av fri indirekte stil. Det siste eksempelet viser en enklere form for tankegjengivelse, hvor verbet *tenke* er brukt. I fortsettelsen er det underforstått at det fremdeles er Tora som tenker. Her har vi med direkte tanke, og ikke indirekte fri stil, å gjøre.

I begge bøkene blir det fortalt hva karakterene tenker og føler, men jeg ser altså en forskjell i måten det blir gjort på, nemlig en hyppigere bruk av indirekte fri stil i *Det mørke lyset*. Stort sett viser utdragene fra Newths roman tanker som favner litt videre enn situasjonen her og nå, og de fremstår derfor i hovedsak mer reflekterende enn eksemplene fra *Det kom et skip...* I tillegg til det rent innholdsmessige, altså hva tankene går ut på, finner jeg flere alternative måter å formulere tankegjengivelser på i *Det mørke lyset*, mens forfatteren av *Det kom et skip...* i større grad bruker formuleringen ”tenkte hun/han”. Mens jeg finner indirekte fri stil i to av de seks utdragene fra Haugers roman, gjelder dette for hele fire av fem utdrag hos Newth. Det må påpekes at jeg ikke har gått helt vitenskapelig til verks, for jeg har bare valt ut noen få tankegjengivelser i de to bøkene. Derfor vil jeg ikke komme med noen påstander i den ene eller andre retning, men understreker altså at det er interessant å antyde en forskjell. Kanskje kan en si at tankereferatene i *Det mørke lyset* i større grad er synsvinkelinterne. Med det mener jeg at fortellestemmen trer i bakgrunnen og lar romanpersonens opplevelse bli formidlet mer direkte til leseren. Spesielt utdrag nummer tre og fire viser dette tydelig. Mye av handlingen i *Det mørke lyset* kan hevdes å dreie seg om hovedpersonens indre liv. Toras refleksjoner over livet og døden, urettferdighet og kjærlighet har en sentral plass. Håpløsheten som Tora føler på, gir seg også til kjenne hos leseren, siden det legges opp til stor grad av følelsesmessig involvering med hovedpersonen. Oppsummert finner jeg altså stor grad av indre liv hos figuren Tora. Store spørsmål, mye grubling og hyppige tankereferater hvor det blir brukt indirekte fri stil, understøtter påstanden. Når det gjelder Live og Bjart, opplever leseren trolig ikke i like stor grad å få innsyn i deres liv. Også tankereferatene gjenspeiler dette. Forfatteren bruker indirekte og direkte tanke hyppig, mens boken gir inntrykk av at indirekte fri stil ikke forekommer like ofte. Litt indre liv må figurene nødvendigvis fremstilles med, men i det store og hele er det altså her en forskjell mellom de to bøkene. Til en viss grad stemmer de da med det som jeg finner hos Appleyard om at bøker for ungdom har figurer med større grad av indre liv enn bøkene for barn har.

Appleyard skriver ikke at en ikke finner ”fast-moving action” i bøker for ungdom. Når jeg likevel tar med dette punktet, kommer det av at jeg trekker følgende slutning, ut ifra det han ellers skriver: bøker for ungdom kan gjerne ikke i like stor grad som bøker for ”later childhood” sies å være preget av ”fast-moving action”. Når det gjelder ungdomsleseren, peker Appleyard på at denne ofte klager over kjedelige og langtekkelige bøker, og underforstått kanskje ønsker seg mer handling og tempo. ”Yet it would seem plausible”, skriver han,

...to suppose that some part of the experience of being caught up in a book should be due to the more complex structure of the stories they read and to their maturing ability to be receptive to this complexity. Perhaps the explanation is that genuine plot complexity is not a matter of subplots and flashbacks, but of the causal interrelationships between character and action, and that adolescents, although they are now aware of this relationship and eager to see it worked out in a story, are temporarily onesided in focusing on character when they try to explicate it (Appleyard 1990: 106).

Han skriver altså at ungdom gjerne fokuserer mer på karakteren når de prøver å finne sammenhengen mellom figur og handling ("character and action"). For et barn som leser en bok, er gjerne hendelsene det viktigste, mens fokuset for en ungdomsleser ligger mer på figurene og trekk hos dem som han eller hun kan kjenne igjen hos seg selv eller andre.

Finnes det handling i raskt tempo i *Det mørke lyset*? Dramatikken og spenningen knytter seg i første rekke til sykdomsforløpet. "Fast-moving action" blir likevel en feil karakteristikk her, da sykdomsutviklingen går relativt sakte og det er rom for mye ettertanke underveis. I det som fortelles fra fortiden, er det imidlertid flere episoder hvor en kan snakke om mye handling. En slik hendelse er når Tora og Endre oppdager ørnen som faller fra himmelen. En annen er når de to blir plassert ytterst på gavlen på låvetaket og må hoppe ned. Når det gjelder nåtiden da, og Tora på sykehuset, er det ikke noe spenning og dramatik utover sykdomsforløpet? Jo, det knytter seg spenning og mye handling til for eksempel hendelsen når Tora går til bryggen for å skaffe fisk, og til hilserunden hennes på sykehuset, med fingeren til Sunniva som et skrekkelig "klimaks". En del handling i raskt tempo finnes, men overordnet er de lange linjene og spedalsken som gradvis bryter ned kroppen.

Realisme

Appleyard viser til Whitehead og co, og skriver at "as children get older they tolerate outcomes that are more realistic than wish fulfilling and indeed expect to encounter in stories unpleasant and even disturbing material..." (Appleyard 1990: 78). I *Det kom et skip...* overlever hovedpersonene, mens i *Det mørke lyset* sies det bestemt at Tora kommer til å dø. Denne situasjonen illustrerer det som sitatet over hevder, at eldre lesere gjerne godtar en mer realistisk slutt, selv om det måtte innebære noe trist og vondt. Imidlertid finnes det en viss harmoni i slutten av *Det mørke lyset*. Det vil jeg komme tilbake til senere i avhandlingen.

Når det gjelder realismebegrepet, bruker jeg det her i betydningen *realistisk skrivestil*, og snakker ikke om en litteraturhistorisk epoke. "Realistisk" er ikke et uproblematisk begrep. Det brukes ofte som om betydningen var opplagt, men dersom en setter seg fore å forklare det,

oppdager en at det er vanskelig å komme med en dekkende forklaring for begrepet. Kanskje kommer en et lite stykke på vei med et synonym som *virkelighetsnært* eller ved å forklare hva realistisk *ikke* er, som *fantasy*. Appleyard kommer inn på begrepet i forbindelse med ungdomsleseren. Unge som skal forklare hva de liker ved bøkene, kommer med beskrivelser som "true", "normal", "like how people really act", "valid" og "something that's not like a fantasy" (107). Samtlige uttalelser prøver å peke på det realistiske ved dem. Appleyard skriver videre at en av de måtene det realistiske kan fremstå på, er at fortellingen reflekterer leserens opplevelse korrekt (sst.). Det betyr at leseren enkelt kan kjenne seg igjen i det som fortelles. Eller, fortsetter Appleyard, kan det være det faktum at leseren enkelt kan se for seg lignende situasjoner (sst.). Jeg klarer imidlertid ikke helt å se hvordan de to måtene skiller seg fra hverandre. Eksempelet han bruker i det første tilfellet, kan etter min mening også brukes når det gjelder den andre måten. Den tredje måten som realismen kan komme til uttrykk gjennom, er i følge Appleyard at karakterene ikke er *idealtyper* eller *endimensjonale*. Dette siste skiller seg tydelig fra de to forrige forklaringene, og her er argumentasjonen forståelig. Uansett, det at det finnes utydigheter i Appleyards behandling av realismebegrepet, understøtter det jeg antydte om at det er et vanskelig område. Jeg har på ingen måte løst problemet når jeg gjør det klart at det ikke er den historiske epoken *realismen* jeg sikter til, men altså heller en realistisk skrivemåte. For hva innebærer egentlig det? En forenklet forklaring er å si at det å skrive realistisk, er å legge teksten nær virkeligheten og fortelle om noe som kunne ha hendt. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* står det blant annet at realisme er

en form for litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket. Realistisk litteratur vil fokusere på tingene, dvs. på den sansbare, "ytre" verden forfatteren inngår i. Som stiltypologisk begrep står realistisk litteratur i motsetning til visjonær eller genidyrkende litteratur (Lothe m.fl 1997: *realisme*).

Det kan diskuteres i hvilken grad en forfatter av i dag er i stand til å gi et realistisk bilde av tankene til figurene i en historisk roman. Åsfrid Svensen reflekterer litt rundt dette i *Å bygge en verden av ord* (Svensen 2001: 100), men hun problematiserer ikke det faktum at en uten videre gjerne regner historiske romaner for å være en del av den realistiske tradisjon. De fire punktene som hun setter opp for å definere den historiske romanen, peker også mot en realistisk forståelse:

1. "...avstand i tid."
2. "...historisk autensitet."
3. "Personene må tre fram som bærere av den historiske utvikling."

4. "Tidsbildet må ha en viss bredde" (Svensen 2001: 93–94).

Jeg skal ikke diskutere om historiske romaner kunne ha blitt kategorisert alternativt eller ikke. I forhold til de romanene jeg studerer, kan en imidlertid stille spørsmål ved hvorvidt den retningen som handlingen tar, virkelig er den mest realistiske. Et umiddelbart eksempel kan være når Live, utsultet og sliten, kommer over en liten fugl som sitter fast i en felle. Hun får medfølelse med den lidende skapningen, og slipper den fri. Hvis dette hadde vært virkelighet og ikke en roman, ville det ikke vært mer sannsynlig at Live gledet seg over endelig å finne litt mat? Jeg vil tro at en jente i middelalderen var vant til å tilberede mat fra bunnen av. En innvending kan selvsagt være at fuglen i fellen var så liten at det ikke ville bli noe mat av den. Et annet poeng er likheten mellom Live og villfuglene. Hun føler seg på en måte som en av dem, og derfor ville det gjerne bli veldig rart om hun skulle spise fuglen og dermed en av sine egne.

Jeg oppfatter umiddelbart *Det kom et skip...* som en mindre realistisk roman enn *Det mørke lyset*. Åsfrid Svensen peker også på de mindre realistiske trekkene i Haugers roman, når hun formulerer seg slik i *Å bygge en verden av ord*: "I Lives sansning og følelsesliv opplever vi de flytende grensene mellom indre og ytre, fantasi og fakta, sinn og omverden, bevisst og ubevisst. Slik blir del I sløret av gåter og mystikk. I del II ligger grensene for vanlig erkjennelse fast" (Svensen 1999: 207). Likevel viser også Hauger til konkret kildemateriale, nemlig sagnet om Jostedalsrypa. Men som Svensen påpeker, "gjelder [det] folkløriske kilder for noe som har vært nedarvet fortelling. Kildene gir oss dermed mentalitetshistorie mer enn grunnlag for faktisk viten" (sst.). Når dette er sagt, må det likevel nevnes at svartedaudens inntog skildres realistisk nok. Historiske personer, for eksempel kong Magnus, nevnes også, selv om han ikke tar del i handlingen. Slik kan en argumentere for at forfatteren tar utgangspunkt i en faktisk historisk hendelse, samt et sagn som har gått på folkemunne, og dikter utifra dem begge. Romanen gir et bilde av hvordan hendelsene kan ha gått for seg, samtidig som den ikke gjør krav på å være historisk sann. Når det gjelder *Det mørke lyset*, er det interessant å se at forfatteren selv legger vekt på det realistiske, også i betydningen troverdig. Hun skriver slik i en e-post:¹⁰

...det er personenes og handlingens troverdighet som interesserer og griper.(...) En fattig, syk ungjente som leser Dante i lidelsens hus??? Det er både et håp og mildest talt spennende om det er troverdig. [O]g det har jeg fått mye ros for: at jeg skriver overbevisende om Toras kjærlighet til og trøst i bøkens verden (Newth 2008).

¹⁰ I forbindelse med denne avhandlingen, stilte jeg noen spørsmål til Mette Newth via e-post. Jeg hadde dessverre ikke anledning til å kommunisere med Torill Thorstad Hauger, på grunn av hennes helsetilstand.

Newth viser her til de av leserne som hun har hatt kontakt med, enten ved å møte dem, eller ved korrespondanse. At boken vekker et behov for informasjon om sykdommen, tyder på at realismen og kontakten med virkeligheten er til stede. Forfatteren nevner også at hun får ros for å skrive overbevisende. Det begrepet er synonymt med troverdig, og peker igjen mot en realistisk skrivemåte.

Det mørke lyset fremstår som sagt som realistisk. I og med at hoveddelen av handlingen er lagt til et bygg i Bergen sentrum, som i dag heter Lepramuseet, har leseren en helt konkret stedlig forankring for romanen. Videre spiller presten Welhaven en rolle i fortellingen, og han var en faktisk person som kjempet for leprapasientenes rettigheter. Som et slags forord står en beskrivelse av de spedalske, skrevet av nettopp ham. Spedalskhet er en virkelig, om enn en smule glemte, del av Norges historie, og det gis også informasjon om dette i bokens paratekst. Teksten på baksiden av permen forteller at boken handler om en ”taus del av Norges historie”. Kartet på innsiden av permen på bokens framside er en ”detalj av perspektivkart”, og det viser ”Bergen i 1740-årene”. Forfatteren nevner også en rekke kilder og dokumentasjon som hun har brukt i arbeidet, blant annet *De Fattige Christi Lemmer*, utgitt av ”Stiftelsen St. Jørgens historie”. Overlege-professor Ole Didrik Lærum har skrevet etterord til romanen (Newth 1995: 235). Et interessant spørsmål kan være hvor grensen mellom fakta og fiksjon går. Ettersom romanen tar utgangspunkt i en faktisk del av Norges historie, kan det være interessant å trekke inn begrepet *faksjon*. I *Litteraturvitenskapelig Leksikon* defineres denne formen for fiksjon ved at den: ”har klare fiksjonskjennetegn (...) samtidig som den er historisk forankret og søker å belyse historiske hendelser eller utviklingstrekk” (Lothe m.fl.1997: *faksjon*). I den forbindelse blir det nærliggende å trekke inn en annen roman av Newth, nemlig *Bortførelsen*. I etterordet her skriver forfatteren at dette er en sann historie. Hun utdyper det med å si at den er sann i den forstand at det faktisk var mennesker som opplevde slike grusomme overtramp som de to hovedpersonene lider under. ”Jeg tror ikke leserne trenger forklaring, men jeg vil gjerne forsikre om at denne fortellingen er sann. Selv om sannheten er satt sammen av mange, mange hendelser i et tidsrom på mer enn hundre år” (Newth 1987: 207). På samme måte kan en også argumentere for at *Det mørke lyset* er en sann historie, i og med at det helt sikkert var unge jenter som ble smittet av lepra og som måtte tilbringe resten av livet på St. Jørgens Hospital. Når det er sagt, så vil jeg ikke trekke det så langt. Tora er en oppdiktet figur, og det samme er de aller fleste av de andre personene. Selv om Toras liv kan ha likhetstrekk med faktiske personers liv, så vil romanen aldri kunne bli noe annet enn fiksjon. Noe av det som fortelles om sykdommen stemmer heller ikke med virkeligheten. En

representant fra Lepramuseet informerer meg om at det at det var sjelden at hele fingre løsnet fra kroppen.¹¹ Også det at øvre samfunnslag var representert ved St. Jørgens Hospital, er relativt usannsynlig. Romanen kommuniserer at sykdommen ikke gjorde forskjell på folk, mens det i praksis var de fattige som var mest utsatt for å bli smittet av leprabasillen. Men romanen er fiksjon, og i motsetning til fakta, som beskriver det som har hendt, handler den om det som kunne ha hendt.

Jørgen Holmgaard skiller nettopp mellom på den ene siden det som *har* hendt, og på den andre siden det som *kunne* ha hendt. I artikkelen ”Realisme og narrativitet” legger han stor vekt på det han kaller ”narrativ kausalitet”, og definerer det som den komplekse teknikken som er involvert ”når en tekst sammenbinder begivenheder i en kausal kæde” (Holmgaard 1996: 145). Hva er det som gjør en tekst realistisk? Holmgaard svarer: ”...om et forløb virker realistisk afhænger ikke af, om det er i overensstemmelse med logikken eller virkeligheden, men af at det er sådan indrettet, at det korresponderer med, hvad der er publikums forventninger om det følgerigtige og det sande” (136). Han vektlegger altså publikums forventninger og tekstens indre logikk.

Som Aristoteles fra mange vinkler påviser, afhænger vores vurdering af teksten ikke af forholdet mellem tekst og virkelighed med sidstnævnte som den stabile reference. Det afhænger af forholdet mellem tekstens konstruktion, og hvad der er almindeligt antaget som sandsynligt og virkeligt (146).

Samtidig er det selvsagt en grense for hvor langt et forløp kan følge sin egen logikk, og det tar Holmgaard høyde for når han skriver at ”[r]ealisme er genkendelige mennesketyper placeret i fiktionsrum, der ligner virkelighedens” (145). Det skal være referansepunkter, og forløpet skal være noe som kunne ha hendt.

Når det gjelder de fire punktene fra Svensen som jeg refererte på side 46–47, kan en si at *Det mørke lyset* oppfyller i hvert fall tre av dem. Det kan diskuteres hvorvidt den oppfyller kravet om at tidsbildet må ha en viss bredde. Svensen tar også til en viss grad forbehold når hun nevner dette kriteriet, og sier at ”det kan diskuteres om også en roman kan kalles historisk som begrenser tidsbildet sterkere” (Svensen 2001: 94). Men at personene fremstår som ”bærere av den historiske utvikling”, kommer frem blant annet ved at pasientene berøres av napoleonskrigene, at det er spenninger mellom striler og byfolk, også på grunn av krigen, og selvsagt ved den sykdommen som preget den tiden som blir beskrevet. Den historiske autensiteten blir tydelig gjennom historiske fakta, kildehenvisninger og tidskoloritt (Svensen

¹¹ Jeg har fått opplysningene gjennom personlig henvendelse.

2001: 94). Det første punktet hun skisserer, avstand i tid, er også opplagt når det gjelder *Det mørke lyset*. Handlingen er lagt til begynnelsen av 1800-tallet.

Konklusjonen blir at *Det mørke lyset* er en realistisk roman. *Det kom et skip...* er også i hovedsak realistisk, men her finner jeg noen trekk som peker i en mer urealistisk retning. I del to gjelder dette det faktum at Bjart blir frisk etter å ha faktisk ha blitt smittet av pesten, i del en er det, som vi har sett, noen flere momenter.¹²

[T]eenage readers have discovered that the conventions of juvenile literature do not match the complexity of their new experience. And as a result they demand that stories not just embody their wishes and fantasies, but also reflect realistically the darker parts of life and the newfound limits on their idealism, as Whitehead and his colleagues have argued (1977, 223–6) (Appleyard 1990: 109).

Livet er ikke en dans på roser, for å bruke en klisjé. Selv om det mer eller mindre bevisst eksisterer en tanke om å skjerme barna mest mulig for livets harde realiteter, vil den unge etter hvert oppdage det mindre flatterende ved livet. Sitatet over viser Appleyards oppfatning om at når ungdommen oppdager det store spekteret som virkeligheten har å spille på, vil bøkene ment for yngre barn ikke lenger strekke til. Realismekravet gjør at den unge ønsker bøker som også tar høyde for det triste og uforståelige i livet. Triste tema er vanlig i litteratur for ungdom, hevder Appleyard (1990: 108–109), og nevner kreft, psykiske sykdommer, selvmord, ulykker, mord og vold som eksempler på hvordan sykdom og død kan utspille seg i bøkene.

Det mørke lyset har flere triste elementer: å være dødssyk, utstøtt fra samfunnet, ha et vanskelig forhold til sin far, ha mistet sin mor, oppleve umulig kjærlighet, oppleve tvil og angst knyttet til eksistensielle spørsmål, samt motiver som døden, fattigdom og sult. "Illness and death are only extreme versions of this whole side of the adolescent experience", skriver Appleyard (109). Kanskje er det slik at leserne føler at de må ta del i både godt og vondt for å være virkelig til stede i livet. Selve døden og hvordan den blir fremstilt i litteratur for unge, skal jeg komme tilbake til senere. Her holder det å slå fast at Newths roman er trist.

En kan trekke den slutningen at strukturen i bøker for ungdom i mindre grad er preget av episoder. Det jeg sammenligner med da, er bøker for barn, "later childhood", hvor Appleyard sier at det er større grad av episodisk preg. Hvordan forholder dette seg i *Det mørke lyset*?

¹² For eksempel den spøkelsesaktige skikkelsen Pesta og de underjordiske. Jeg gjør imidlertid oppmerksom på at sistnevnte kan, som jeg skrev på side 36, forklares som hallusinasjoner på grunn av Lives sinnstilstand (Svensen 1999:208).

Tidligere pekte jeg på noen deler av boken hvor fremstillingsformen helt klart er episodisk. Episoden på fiskebryggen er et eksempel. Vi kan altså ikke utelukke episoder fulltstendig. Strukturen er likevel ikke slik at en episode gjennomgående avløses av den neste. En kan heller si at episodiske innslag gir handling og variasjon til teksten, men at hovedfortellingen, den om den syke jenta Tora, er hovedfokus. Den fremstilles i hovedsak ikke episodisk, men som en lang linje av indre utvikling. Boken har mindre episodisk preg enn *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*.

Refleksjon

Appleyard hevder at ungdom liker bøker som gir dem noe å tenke på (1990: 111). I utgangspunktet kan det være vanskelig å si noe om hvorvidt en roman vil kunne legge til rette for refleksjon hos leseren, først og fremst fordi lesere tross alt ikke er en homogen gruppe. Imidlertid kan Wolfgang Iser være til hjelp her. Ved å legge til grunn hans teori om ”tomme pladser” (Iser 1981: 111), kan vi komme frem til en tanke om hvor mye en tekst appellerer til refleksjon. Tomme rom åpner for en mer aktiv og meningsskapende leser. *Det mørke lyset* har, som jeg har vist, relativt stor grad av tomme rom, uten at den befinner seg helt i enden av en slik skala. Med det mener jeg at den ikke er en helt åpen tekst, hvor meningen og sammenhengen er vanskelig å få øye på. Iser forklarer i et intervju at han ser for seg to typer tomrom, hvorav den ene beskrives som ”mangel på kontinuitet i den tekstlige strukturen” (Maagerø og Tønnessen 2001: 79). Siden målet med å fortelle er å formidle et poeng, vil det alltid være forkortelser i en fortelling. Den andre typen tomrom er de begrensningene som følger naturlig av leserens kompetanse. Det er den første typen tomrom som har aktualitet i forhold til mitt prosjekt. Videre er det klart at bokens tema spiller inn. Når en roman handler om noe så alvorlig som sykdom og død, vil den naturlig legge til rette for refleksjon og ettertanke.

Appleyard skriver ikke at et mer ”spennende” språk er et trekk ved denne boktypen. Når jeg likevel velger å trekke slutningen at en finner større grad av billedspråk og mer fargerikt, kanskje kan en si *poetisk*, språk, kommer det av at han nevner *mindre grad av billedspråk* i forbindelse med bøkene for ”later childhood” (Appleyard 1990: 61). Noen av kapitlene i *Det mørke lyset* (kap. 2, 5, 8 og 18) åpner med noen linjer skrevet i kursiv:

*Døden nærmet seg men hun så ikke lenger en
kappekledd olding uten ansikt i hettemørket med
ljåen hvilende på en benet skulder, etter at døden*

ble smertefullt til stede i hvert åndedrag (Newt 1995: 91).

De kursive tekstbitene skiller seg fra resten av fortellingen. Formuleringsmåten forandrer seg, og blir mer ”mystisk”, om en kan bruke det ordet. ”Åpen” kan være en annen karakteristikk. Leseren må reflektere litt over det som står, kanskje lese det en gang til, for å finne en sammenheng. Den manglende tegnsettingen i de første linjene gir en helt spesiell flyt i språket. Leseren får ikke de kommapausene som egentlig skulle ha vært der. De korte linjene er et annet trekk ved dette utdraget, og teksten får oppsett nærmest som et dikt. Det er noe poetisk og klangfullt over det. I tillegg spiller metaforen *mannen med ljåen* og personifiseringen både av døden og ljåen en rolle. En annen, og langt mindre billedlig beskrivelse av Toras situasjon, kunne vært noe sånt som: ”Nå kunne hun kjenne at det var like før hun skulle dø.” Jeg mener at den fremstillingsformen som brukes, tillater ordene og deres betydning å smyge seg under huden på leseren, slik at han eller hun føler den tidligere omtalte nærheten til romanfiguren. Kanskje kan vi bruke begrepet *inderliggjøring* for å forklare hva denne skrivemåten innebærer. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* står det om inderlighet: ”en art indre erfaring preget av følsomhet, av en subjektiv opplevelsesfylde. I en litterær tekst preget av inderlighet vil den subjektive følelsen markeres som noe unikt, knyttet til sjelen og det åndelige livet, i motsetning til det ytre og samfunnsmessige” (1997: *inderlighet*). Jeg mener å spore slik inderliggjøring i *Det mørke lyset*.

Første halvdel av det siste kapitlet er også skrevet på en spesiell måte. Her finner jeg elementer som ujevn venstremarg, et ord alene på en linje, svevende, billedrikt språk og en stemme som kommer ut av intet og er gjengitt i kursiv. Disse to sidene skiller seg ut fra resten av romanen, både form- og innholdsmessig. Forankringen til resten av fiksjonen blir på en måte svakere, og en kan spørre seg: Er dette noe Tora opplever i en indre forestillingsverden fordi sykdommen har tatt over og hun svever mellom liv og død? Det er imidlertid interessant at hun hører stemmer, først en, så mange, og at hun kommuniserer med disse og får svar. Hun identifiserer også stemmene som moren, Marthe og Sunniva. Det som stemmene sier, står i kursiv, og skiller seg slik fra resten. Er det spøkelses som kommer til henne? Er det en drøm? Er det hele noe som skjer i tankeverdenen? Disse spørsmålene må leseren finne svar på selv, og mangelen på konkretisering representerer en underliggjøring i teksten. Plutselig blir det flere tomrom i teksten, flere momenter som ikke blir forklart. Når det gjelder rent eksistensialistiske spørsmål, gir imidlertid stemmene svar, og disse svarene kan sies å ha et humanistisk verdigrunnlag, og på en måte å fraskrive seg kristne dogmer. Det sies at ”*av tid er du kommet / til tid skal du bli / av tid skal du oppstå igjen og igjen*” (Newth 1995: 232).

Her spiller forfatteren på det kristne begravelsesritualet, og opponerer på en måte mot det ved å bytte ut *jord* med *tid*. Et annet fremtredende trekk her blir det som henspeiler på reinkarnasjon, når det står ”igjen og igjen”. Kanskje er det inspirert av østens religioner, hvor gjenfødelse har en sentral plass.¹³ Ved også å hevde at troen på Gud, himmel og helvete har oppstått fordi menneskene ønsker å ha noe å tro på, gir romanen et budskap om at religion er noe menneskeskapt.

Det mørke lyset er spekket av symbolikk og underliggende betydninger. Noen linjer som eksemplifiserer bruken av metaforer og andre språkbilder, er:

Hun fryktet søvnen. Fryktet å gli hjelpeløst over kanten av det glatte, kalde stupet ned i det bunnløse mørket og kanskje aldri våkne mer (Newth 1995:11).

De vokste opp sammen på de to gårdene som klorte seg til fjellet der det skjøt rygg før det stupte ned i den isgrønne fjorden (23).

Nå var døden oppløst, uformelig. Fløt stille som en mørk elv vekk fra hennes nakne angst (91).

Sitatene taler for seg selv. Teksten flommer over av språkbilder. For å systematisere metaforikken en tanke, vil jeg nå ta for meg to nøkkelmetaforer, nemlig den som handler om fugler og vinger, og den som handler om lys og mørke.

Fuglemetaforikk finnes her, som i Haugers roman, men i en dypere og mer utbredt symbolikk som tar flere stikkveier underveis. ” – Du må tenke at du ikke kan falle, fordi du er skapt til å fly. Du vet at lufta vil bære deg om du bare bruker vingene dine slik du har lært” (Newth 1995:29), sier Endre når de andre barna har plassert ham og Tora på gavlen, og eneste utvei er å hoppe ned. Denne hendelsen understreker det sterke vennskapet mellom de to. Et annet sted er det igjen Endre som snakker til Tora; de første tegnene på spedalskheten har meldt sin ankomst: ” – Du skulle hatt vinger, smilte han, – nå som føttene dine er så vonde” (33). Endre er i stand til å se skjønnheten hos Tora, selv når sykdommen har omgjort ansiktet hennes mer eller mindre til et åpent sår. Han møter henne tilfeldig i Bergen når hun en dag må utenfor sykehuset for å prøve å skaffe mat. Hun skammer seg, og vil ikke at han skal se henne slik, og vil i hvert fall ikke at han skal bli smittet. Likevel følger han henne tilbake, og sitter ved sengen hennes i flere dager. Noen sitater fra tidligere i romanen gir en dybde til disse hendelsene: ” – Se, slik er det egentlig, Tora. Utenpå død og stygg, men fortsatt vakker inni”, sier Endre om ørnen som de har sett falle død til bakken (33). Og når Tora ser en annen ørn,

¹³ Jeg kan ikke vise til noen kilder som skulle tilsi at forfatteren ønsker å formidle et østen-inspirert syn; antydningen om det baserer seg kun på observasjoner i teksten.

tenker hun ”det må være maken hans (...). Selv i døden. Det var en forunderlig trøst i det” (36). *Vinger* kommer inn allerede i tittelen på den første delen: ”Vinger av lys og ild” (9). Historien om ørnen som stuper inn i døden, danner på en måte et bakteppe som hele romanen kan leses opp imot. Ørnen blir et symbol på livskraft og mot, og på å ta livet (og døden) i sine egne hender. Ørnen representerer også både moren og Endre i løpet av romanen. Andre fuglemetaforer er blant annet knyttet til hauk, spurv, svane, fuglevinger og fugl. Metaforene forbindes med det sårbare, men likevel frie. Sitatene over gir også et inntrykk av det gode kjærlighetsforholdet som finnes mellom Tora og Endre. Det er en moden kjærlighet som binder dem sammen, og boken kan kalles en kjærlighetsroman. De to føler en sterk samhørighet, men omstendighetene gjør drømmen om et liv sammen umlig.

Lys/mørke-metaforen blir brukt mye i romanen. Allerede i tittelen ser vi et paradoks: *Det mørke lyset*. Det kan ligge mye i denne tittelen. Kontrasten mørkt lys brukes for å illustrere både smerte og det å sveve mellom liv og død. Et eksempel på hvordan dette bildet brukes, er når Tora befinner seg i en drømmelignende tilstand på grunn av angsten, og moren, i en ørns skikkelse, kommer til henne: ”Igjen falt en sval skygge over ansiktet, og hun så mektige utspente vinger av mørkt lys” (Newth 1995: 18). Et annet sted brukes lys/mørke-metaforen i forbindelse med fortvilelsen Tora føler i morens begravelse: ”I drømmen falt klumper av våt mold tett og tungt. Falt og falt til kroppen var blitt til jorda den var kommet fra og alt det moldsvarte mørket ble splintret av blendende lys og alt ble ingenting” (51). Til slutt et eksempel fra voldtektsforsøket Tora blir utsatt for: ”Skrek og skrek til det mørke lyset blendet angsten” (96). Slik går altså den spesielle tittelen igjen gjennom hele romanen. Forfatteren spiller på motsetningen mellom lys og mørke. Dette vil jeg komme tilbake til på side 98–99. Her konkluderer jeg med at Newths roman inneholder en god del metaforer, similer og det en kan kalle poetisk språk.

Når ungdommer snakker om fortellingens mening eller budskap, påpeker Appleyard, representerer det ”a higher level of abstraction, because a statement of meaning requires a generalization about the significance of the story taken as a whole“ (Appleyard 1990: 111). Han skriver videre at dette ofte fremstilles gjennom dybdebegrepet: “the deeper meaning is somehow waiting below the surface to be discovered” (sst.).

Da jeg ovenfor studerte *Det mørke lyset*, kom det flere ganger frem at dette er en roman som tar for seg store spørsmål. Den åpner for refleksjon og undring, og stiller spørsmål angående tro og tvil, individ og religion. Romanen inneholder mange tomrom, selv om en god del også

er informativt, konkret og håndfast. Leseren har mulighet til å gå i dybden i teksten, og lete etter en dypere mening, slik som intervjuobjektene til Appleyard gjerne ønsker når de leser en bok. Hva er meningen med livet? Tora undrer seg, og i et kort øyeblikk i siste kapittel vet hun svaret.

Konklusjon

Bortsett fra noen få unntak, kan en si at *Det kom et skip...* fyller kriteriene som Appleyard skriver om i forbindelse med leserstadiet "reader as hero and heroine", og *Det mørke lyset* på trinnet "reader as thinker". Ulikhetene mellom de to bøkene gjenspeiler de ulike måtene håp formidles på. For eksempel er tankefremstillingene skrevet på en enklere måte i *Det kom et skip...* Videre har de to bøkene forskjellig struktur. Den episodiske strukturen som finnes i Haugers roman, er i seg selv med på å formidle et håp. Teksten er nemlig oppbygget av flere episoder, som alle ender godt for hovedfigurene. Den mer voksne stilen i *Det mørke lyset*, i sin tur et resultat av de grepene jeg har påpekt, legger til rette for en annen type håpsformidling. *Det kom et skip...* er mer handlings- og dialogpreget (den første delen er til en viss grad et unntak), mens Newths roman oppfordrer til refleksjon og ettertanke. Døden blir mer virkelig hos Newth, blant annet fordi det i denne boken er hovedfiguren som skal dø, mens det hos Hauger er mange andre, men ikke hovedfigurene, som dør. Mens symbolbruken i *Det kom et skip...* er mer preget av faste betydninger, kan leseren i større grad selv ilegge symbolene mening i *Det mørke lyset*. Symbolikken kan sies å være på forskjellige nivåer i de to romanene. Også bøkens fysiske fremtoning er ulik hverandre, og tiltaler ulike aldersgrupper. Mens en eventyraktig illustrasjon preger Haugers bok, viser omslaget på *Det mørke lyset* gammel håndskrift fra Engelbretsdatters *Siælens Sang-Offet*, dekket av et spill mellom lyse og mørke flekker, hvori trekkene i et ansikt kan skimtes. Andre paratekstlige elementer spiller også inn, for eksempel en dedikering "til småsveinene..." hos Hauger (1980: 5), hvor ordet "små-" viser til yngre lesere. I Newths roman er et utdrag fra J. E. Welhavens tekst tatt med (Newth 1995: 7). Utdraget er forholdsvis vanskelig å lese, i og med at språket ikke er modernisert. Det henspiller på noe eldre lesere.

Appleyard skriver ikke mye konkret om håp i bøkene, hverken i forhold til store barn eller i forhold til ungdom. I kapitlet om "later childhood" peker han imidlertid på den lykkelige slutten som bøkene på dette trinnet vanligvis har, og jeg vil påstå at dette har med håp å gjøre. Det at det går bra med hovedpersonene, åpner opp for muligheten til å tenke positivt, også i vanskelige situasjoner. Appleyard skriver: "The continually reenacted victory of the heroes and heroines of juvenile narratives assures the young reader that the adventure of traveling

into the world and meeting its challenges can have a happy ending” (1990: 63). Appleyard trekker frem eventyrets doble funksjon: ”...to give concrete form to threatening evil and then to assure that it will be defeated” (sst.). Barna ønsker både spenningen og en forsikring om at det kommer til å gå bra. Slik han formulerer seg i fortsettelsen, virker det som om barneleseren ikke kan forestille seg noe annet enn at fortellingen skal slutte optimistisk og med håp. Barn i alderen syv til tolv år kan forholde seg til konsepter hvor det går den gode godt og hvor den slemme ender i ulykke. Men det motsatte, at en god person ender i undergang, ”to imagine wishes and dreams ending in catastrophe and death...”, vil være utenfor fatteevnen til barn i 11–12 års alderen (sst.). Kanskje kan dette understøtte den aldersinndelingen jeg har gjort når det gjelder de to romanene jeg studerer. *Det kom et skip...* har en såkalt *happy ending*. Det går de gode hovedfigurene godt. Imidlertid er ikke dette helt svart/hvitt. Riktignok får den slemme kongssveinen straff for sin oppførsel og dør av pesten. Men også gode figurer dør, som Simon, Ingebjørg og familien til Live (sistnevnte riktignok ikke innenfor fortellingen). Imidlertid har ikke disse så sentrale roller som Live og Bjart, og det tror jeg kan forklare at barn innenfor dette alderstrinnet uten problemer klarer å forholde seg til dette. At Tora i *Det mørke lyset* kommer til å dø, kan derimot være vanskelig for de yngste leserne å forholde seg til. De litt eldre er imidlertid gjerne i stand til å oppfatte håpselementer som formidles i forhold til noe annet enn den konkrete overlevelsen, altså for eksempel håp knyttet til det nye livsinnholdet som lesekunsten gir, håp knyttet til Toras avdøde mor eller håp knyttet til kjæresten Endre og tanken om at Tora lever videre gjennom ham.

En kan spørre seg om det finnes et spesielt behov for håp i tekstene på ett av- eller begge disse trinnene, og i så fall om det utkrystalliserer seg et slikt behov tydeligere på det ene eller det andre. Appleyard kommer inn på romanfiguren som barn i gruppen 7–12 år gjerne vil identifisere seg med, som kan løse verdensproblemene (Appleyard 1990: 59). Kanskje kan en lese inn et behov for håp i behovet for å være den som løser de store problemene. På en annen side kan dette like gjerne bety et ønske om å se seg selv som en helt, altså kan det dreie seg om mer egoistiske motiver. Det siste er gjerne det mest sannsynlige, slik jeg forstår Appleyard.

Hva med ungdomsleseren? Finner jeg noe hos Appleyard som skulle tilsi at lesere på det tredje trinnet hans trenger et håp i det de leser? Et av intervjuobjektene sier blant annet: “A story that doesn’t give you the answers is better than a story that gives you a solution but doesn’t leave you with anything to think about” (Appleyard 1990: 95). Mens de yngre leserne

foretrekker opplagte motsetninger og enklere figurer, synes ungdommer altså å ønske seg mer å tenke over i bøkene. I så måte treffer *Det mørke lyset* aldersgruppen, med sine åpninger for grublerier og tanker og spørsmål om de store temaene. Ungdommene er i stand til å tenke hypotetisk, påpeker Appleyard (97), og dette gir dem muligheten til å "think about the future, to construct theories and ideological systems, to develop ideals, to understand others' points of view (...)" (sst.). Det å kunne reflektere kritisk rundt egne tanker, er typisk for lesere i denne aldersgruppen (sst.).

Appleyard fremhever som sagt realismekravet i forbindelse med ungdomsleserne. Mens de yngre foretrekker romance-formen, skriver han altså at "...tragedy is the literary genre that suits the adolescent's realization that the real world is not the green world of romance but a much darker and more dangerous place" (1990: 110). Imidlertid refererer han ikke til tragedier i aristotelisk forstand, for han understreker at "even adolescent stories with tragic themes do have happy endings, though they are not necessarily the triumphs of romance" (sst.). At et håp formidles til leserne, poengterer Appleyard ved å si at bøkene slutter optimistisk og at de formidler at livet ikke er over og at det fortsatt finnes muligheter for å oppnå lykke (sst.). Dette er på mange måter interessant i forhold til *Det mørke lyset*. I praksis er jo livet til Tora så å si over, og de helt store mulighetene for å oppnå lykke har hun kanskje ikke, i og med at hun er i ferd med å dø. Imidlertid poengteres det sterkt i romanen at det er nettopp lykke hun kjenner på siste side, og leseren kan i tillegg velge å tolke det som om hun ikke dør helt ennå. Slik kan en altså argumentere for at til og med denne romanen kan sies å passe inn under det som Appleyard skriver om lykkelig slutt. Det er ikke snakk om den problemfrie og "triumferende" slutten som regjerer i mange av bøkene på trinnet før, men en kan altså likevel spore en viss optimisme og forklaring. Når det gjelder Iser's teori, som jeg trakk inn i første del av dette kapitlet, noterer jeg meg at Appleyard ikke skriver noe eksplisitt om at bøkene i gruppen for ungdomsleserne inneholder tomrom i større grad enn bøkene for de yngre leserne. Imidlertid viser undersøkelsen min at i de to bøkene jeg studerer, finnes en slik forskjell.

3

Identifikasjon

Verbet *identifisere* forklares i *Fremmedord* på nettsiden *Ordnnett* som å ”påvise samstemmigheten av, bringe under samme begrep, gjenkjenne som den (det) rette”. Videre får ordet to definisjoner i *Norsk ordbok* på samme nettside:

1 fastslå identitet; gjenkjenne: liket er ennå ikke identifisert

2 (refl.) betrakte seg som identisk; gjøre seg til ett; ha samfølelse: han identifiserer seg med Napoleon/skuespilleren identifiserer seg fullstendig med sin rolle/identifisere seg med undertrykte mennesker (*Ordnnett*: 2008).

Betyr dette at identifisere er et verb med to betydninger, eller kan en si at vi har å gjøre med en skala hvor de to forklaringene hører til på hver sin plass? Den første forklaringen går på gjenkjennelse. Kanskje kan vi legge betydningen ”å føle med en person” eller ”å peke ut/skilte ut” i denne type identifikasjon, mens vi i den neste kan snakke mer om fiksjon og det å glemme sin egen person og sette seg i en fiksjonsfigur sitt sted.

Også den engelske versjonen på nettsiden understøtter dette:

1 (kjenne igjen) identify, establish the identity of • politiet har identifisert raneren the police have established the identity of the robber

2 (gjøre til ett) identify, sympathize eller sympathise

identifisere seg med noe/noen

identify (oneself) with something/someone • we could identify (ourselves) with the main character of the movie (sst.).

(*Ordnnett*: 2008).

Jeg konkluderer ut ifra dette med at verbet har to betydninger, hvorav den første går mer på å kjenne igjen noe eller noen, mens den andre handler om innlevelse og empati. Dermed omfatter forklaring nummer to både det å glemme seg selv og gå fullstendig inn i en fiksjonsfigur sin verden, og det å la andre menneskers situasjon, det være seg i den virkelige verden eller i fiksjonsverdenen, gå inn på en. Både det å opprettholde et skille mellom fiksjonsfiguren og seg selv, og det å fjerne dette går altså inn under definisjonen.

Identifikasjonsbegrepet går igjen gjennom hele kapitlet hos Appleyard som omhandler ungdomsleseren. Også i kapitlet om barneleseren får identifikasjon en sentral plass. Blant annet ligger det i tittelen ”reader as hero and heroine” (Appleyard 1990: 57). Når jeg velger å fokusere på begrepet, kommer det både av den tyngde det har i Appleyard sin forskning om de to leserrollene, og av relevansen det naturlig har i denne oppgaven. Jeg ønsker jo å finne håp formidlet gjennom romantekstene, og jeg ønsker å undersøke hvorvidt leseren kan oppleve katarsis. Hele katarsis-tematikken avhenger av leserens identifikasjon, som det kommer frem av følgende hypotese, som jeg forøvrig legger til grunn her: *For at leseren skal kunne oppleve katarsis, må han eller hun leve seg inn i handlingen i det som leses, og identifisere seg med personene.* Uten identifikasjon kan ikke katarsis finne sted, fordi det en leser om, ikke vil gå inn på en i samme grad. Det er interessant at Aristoteles faktisk definerer sjangeren tragedie ut ifra virkningen den har på publikum:

Tragedien er en etterlikning av en alvorlig og avsluttet handling av en viss størrelse i forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i de forskjellige delene; etterlikningen skjer ved handlende personer og ikke gjennom fortelling og fører gjennom jammer og skrekk¹⁴ til renselse (katarsis) fra slike lidenskaper (sitert fra Andersen 1977: 39, min utheving).

Iser er en av dem som bruker ”identification” flittig, og mot slutten av *The Implied Reader* forklarer han begrepet slik: “...the establishment of affinities between oneself and someone outside oneself—a familiar ground on which we are able to experience the unfamiliar” (Iser 1974: 291). ”Affinity” oversettes blant annet med “samhørighet(sfølelse)” og “forståelse” i Kunnskapsforlagets *Engelsk blå ordbok* (2001: 16), og Iser legger altså vekt på at denne følelsen av samhørighet gir leseren mulighet til nye opplevelser.¹⁵ Overført til vår sammenheng blir det slik at for at leseren skal kunne oppleve angsten som Live føler, eller opplevelsene til Bjart, eller også Toras fortvilede spørsmål om *hvorfor meg?*, må han eller hun etablere en slags samhørighet med, eller forståelse for, hovedpersonene.

Tilskuerrollen

Appleyard skriver:

¹⁴ Andersen bruker bevisst begrepet *jammer* som erstatning for det vanligere *medlidenhet*, og *skrekk* i steden for det mest brukte *frykt*. Han hevder selv at det er en mer treffende oversettelse, fordi jammer og skrekk formidler sterkere følelser enn medlidenhet og frykt. Han peker også på det umiddelbare aspektet ved skrekk, og hevder at frykt har en betydning som går mer på en langvarig angstfølelse (Andersen 1977: 47).

¹⁵ Denne tanken formidles faktisk i *Det mørke lyset*. En ny opplevelshorisont åpner seg for Tora, idet hun behersker lesekunsten og oppdager bøkens verden.

They [Whitehead and his colleagues] introduce D.W. Harding's reservations about the notion of "identification" as an explanation of a reader's involvement with a work of fiction, and especially Harding's observation (...) that as readers we take both a "participant" and an "onlooker" stance, which allows us simultaneously to be involved in the action and to evaluate it from a variety of perspectives that go beyond simply identifying with a central character (...) (Appleyard 1990: 78).

Det at leseren tar på seg to roller, slik Appleyard hevder her, kan gi inntrykk av en leser som er mer avansert enn det en i utgangspunktet gjerne tenker at for eksempel en 10-åring er. Det kan diskuteres hvorvidt et barn på 10 år besitter et slikt metakognitivt perspektiv. Og i så fall, vil et slikt perspektiv være det motsatte av identifikasjon? Konteksten hvor Whitehead bruker Hardings formuleringer om dette, er en undersøkelse av "secondary school books" (Appleyard 1990: 77). Derfor ser det ut som om de nettopp ikke synes at barn i 10–12 års alderen er for umodne til å kunne ta på seg disse to rollene. Hvorvidt leserne reflekterer over det, er noe annet.

I forbindelse med tenåringers involvering i fortellingen, bruker Appleyard uttrykket "paradox" (Appleyard 1990: 106). Han peker på at i det en sier at en er involvert, altså at en blir denne involveringen bevisst, har en allerede distansert seg fra fiksjonen og er ikke lenger involvert (sst.). "The truly involved reader is the preadolescent, absorbed in what C. S. Lewis calls "the atmosphere" (1966) and Nell "entrancement" (1988)", skriver Appleyard (1990: 107). Det å være i besittelse av både tilskuer- og deltakerrollen, vil ikke nødvendigvis være det motsatte av identifikasjon. Kanskje finner det sted en veksling mellom de to i den unge leseren, til tider stor involvering i figurene, og til tider en fokusering på at det hele er fiksjon og at leseren sitter i et rom med en bok foran seg. Kanskje er det snakk om to ulike nivåer. Det er vanskelig å si noe eksakt om hvordan dette oppleves for leseren. Jeg skriver ikke en type oppgave hvor jeg går ut og intervjuer barn og unge for å finne ut av dette, så jeg må forholde meg til det som er mulige opplevelser. Sylvi Penne skriver litt om dette metakognitive aspektet i *Noen lesere på mellomtrinnet akkurat nå. En undersøkelse av 10-13-åringers lesing av skjønnlitteratur* (2003). Hun viser blant andre til Appleyard og Iser i arbeidet sitt, og siterer Iser: "The ability to perceive oneself during the process of participation is an essential quality of the aesthetic experience; the observer finds himself in a strange, halfway position: he is involved, and he watches himself being involved" (sitert i Penne 2003: 26). En kan stille spørsmål om hvorvidt dette har validitet også i forbindelse med barnelesere, siden det opprinnelig ikke er uttalt med tanke på barn. Maagerø og Tønnessen har i et intervju spurt Iser om hvorvidt teoriene hans også kan gjelde for barnelesere (Maagerø og Tønnessen

2001: 74). Han svarer at det har han faktisk ikke tenkt over, men at spørsmålet er interessant fordi ”det kan si noe om en utvikling der barn begynner å forholde seg til verdenen utenfor” (sst.). For å vende tilbake til Penne, så bruker jo også hun denne teorien i forbindelse med unge mennesker. Akkurat i dette tilfellet trekker hun inn en 15-åring (Penne 2003: 26). Det som er hevet over all tvil, er at for at leseren skal kunne involvere seg i fiksjonen og samtidig ha en bevissthet om at han eller hun sitter og leser, altså å kunne se hele situasjonen utenfra, kreves ”metakognisjon, metabevissthet og metaspråklig bevissthet” (sst.). På hvilket tidspunkt i utviklingen ulike individer når et slikt nivå, vil variere i tråd med andre individuelle ulikheter.

I løpet av perioden 7-12¹⁶ år videreutvikler de fleste lesende barn gradvis sin litterære kompetanse. Forutsetningen er selvsagt at de har jevnlig litterære erfaringer som utfordrer dem. De kan bli i stand til å gå inn i den impliserte forfatterens rolle og blikk: en som reporterer[!] objektivt og upersonlig det som skjer i fortellingen, og som opprettholder en jevn distanse mellom hendelsene i fortellingen og den verden som både leserne og fortelleren lever i (Penne 2003:13).

La oss se på overskriften på kapitlet om ”later childhood”. Appleyard skriver som nevnt: ”The Reader as Hero and Heroine” (1990: 57). En umiddelbar tolkning av dette leder oss nettopp inn på identifikasjon, siden leseren faktisk setter seg selv i heltens sted.

[Reading] also focuses on issues of identity, in the image of the powerful or clever hero or heroine who in one guise or another is the principal archetype of most stories school-age children read. The prominence of this archetype suggests that a main reward of reading fictional stories at this age is to satisfy the need to imagine oneself as the central figure who by competence and initiative can solve the problems of a disordered world (Appleyard 1990: 59).

Fokuset hos Appleyard er her først og fremst de såkalte heltefortellingene, hvor en dyktig og modig helt ordner opp. Det blir ved første øyekast problematisk i forhold til mitt perspektiv. Situasjonen til figurene i bøkene jeg studerer, er selvsagt ikke noe som leseren ønsker seg. Sykdom og død fører ikke til ”wish fulfillment”, et begrep Appleyard nevner noe senere (77). Det er først og fremst Haugers roman som er aktuell i denne sammenheng, for det er den jeg har plassert i kategorien hvor sitatet er tatt fra. Bjart klarer seg – som i eventyret – verdensproblemet hans blir løst. For Lives del ordner det seg, men hun har jo mistet familien, så her er det i utgangspunktet ikke snakk om noe wish fulfillment. Likevel, når Live først har havnet i den situasjonen, så får jo fortellingen den beste tenkelige løsningen, omstendighetene i fiksjonsuniverset tatt i betraktning.

¹⁶ Her og noen andre steder i tekster jeg siterer, blir binde- og tankestrek brukt annerledes enn jeg ville ha gjort. Jeg siterer likevel slik det står i tekstene jeg siterer fra. Tittelen på Penne 2003 er også et slikt tilfelle.

“Anyone who has ever read stories to young children knows how deeply they can engage their feelings and how lasting an imprint they can have on their imaginations” (Appleyard 1990: 35). Denne følelsesmessige involveringen tyder på at barnet identifiserer seg med karakterene, selv om det selvsagt ikke, som jeg var inne på tidligere, har et metakognitivt perspektiv på det som skjer. Appleyard fremhever at barn tenker veldig konkret. Som eksempel nevner han barnet som studerer bildet av en gutt i et basseng, og lurer på om han ikke har føtter, fordi føttene er under vann og dermed ikke vises på bildet. Tankegangen er at det en ser, det finnes, mens det som en ikke kan se, det finnes heller ikke (Appleyard 1990: 27–28). Dette kan kanskje understøtte påstanden om at barnet identifiserer seg med figurene han eller hun leser om, men at dette skjer så konkret og så direkte at leseren faktisk helt og holdent setter seg selv i figurens sted. Også Sylvi Penne trekker frem det konkrete, og viser til Tucker:

Barn leser altså antitetisk og konkret, ifølge Tucker. Skurkene er vonde, og heltene er gode – slemme troll sprekker av sinne, og farlige hekser brenner opp, og det er en god løsning for alle. Det investeres ingen empatiske følelser for skurkene. Yngre barn er ikke klare for den ambivalensen som preger det meste av voksenlitteraturen (Penne 2003:10–11).

Her er det interessant å foreta en liten sammenligning av hvordan personene fremstilles i de to bøkene. Jomfru Dybendal er ikke bare slem og vond, slik som det kan se ut som til å begynne med. Romanen tillater historien hennes å bli fortalt, og det markeres en sammenheng mellom problemer i oppveksten og et hardt og bittert ytre. Det kommer frem at Sunniva har hatt det vanskelig, tross materiell rikdom, på grunn av en far som ikke har klart å vise kjærlighet. Parallellen mellom Sunniva og Tora er tydelig. Sunniva får imidlertid aldri ordnet opp med faren sin, slik som Tora får. Men en kan si at Tora ordner opp for henne, når hun går til familiegravstedet og kunngjør Sunnivas riktige dødsdato.¹⁷ I personschildringene inngår forklarende elementer. Hvordan et menneske fremtrer, og hvorfor det fremtrer slik, blir på mange måter kommunisert til leseren. For eksempel får leseren etter hvert en forklaring på faren til Tora sin oppførsel. Leserens forståelse at han har vanskelig for å motsi sin mor, og dermed også å stå opp mot det han mener er en gal, og altfor streng, tolkning av Bibelen. I stedet for å ta kampene, rømmer han unna, og drar rundt i bygden med felen sin. Dette psykologiske aspektet kan sies å være et element av ambivalens, og i så fall et ”voksentrekk” ved boken. Jeg finner ikke samme ambivalens ved figurene i Haugers roman. De blir skildret på en enklere måte, uten forklaringer om hvorfor- og hvordan de har blitt som de er. I hovedsak er en figur enten god eller vond hos Hauger.

¹⁷ For familien ble Sunniva død og begravet idet hun ble innlagt på sykehuset. Det var nemlig en skam at en fin og rik familie ble rammet av lepra.

Barneleseren finner det naturlig å identifisere seg med den gode figuren. Er det slik at en kan snakke om to typer identifikasjon; en med såkalt meta-bevissthet, og en uten? Ut ifra det jeg har skrevet over, kan det være nærliggende å tenke at de yngste barna gjerne identifiserer seg med romanfigurene uten å tenke over at det er det som skjer. Når det gjelder fortellinger som barn selv forteller, skriver Appleyard at barna er veldig egosentriske og gjerne overfører egne følelser til karakterene i fortellingen, i hvert fall helt til de glemmer at det ikke er seg selv de forteller om (Appleyard 1990: 29). Selv om det ikke er barns egne fortellinger jeg studerer, er det likevel interessant å ta denne involveringen med i betraktningen. Involvering når de forteller en historie, kan også tyde på en tendens til involvering når de hører eller leser en fortelling. ”Yong children have difficulty keeping themselves out of the stories they tell” (sst.). Det er mye som tyder på at dette også gjelder når de leser eller hører en fortelling. Kanskje kan en kalle det en annen form for identifikasjon når leseren hele tiden har i mente at han eller hun ikke er personen han leser om. Tross denne bevisstheten kan leseren føle en nærhet til figuren, og fiksjonen kan gå inn på ham/henne og vekke sympati, empati eller medlidenhet.

Bo Steffensen skriver litt om identifikasjon i boken *Når barn leser fiktion. Grundlaget for den nye litteraturpædagogik*. ”Identifikation betyder at gøre sig identisk med- eller lig med i en eller anden forstand”, skriver han (2005: 42). Han skriver om to typer identifikasjon, og i forbindelse med den første bruker han Batman som eksempel. Den som leser om Batman, forestiller seg å være ham, med alle ”de egenskaber Batman har” (43). Leseren kommer også ”ud for de samme eventyr og udfører de samme heltegerninger som han” (sst.). Når det gjelder den andre typen, projeksjon, forklarer Steffensen at leseren, oftest uten å tenke over det, ”kaster (...) sine egne følelser ud i verden der forstås som ens egen, og tillægger figurer i skønlitterære tekster de følelser som man selv har” (44). Det oppstår da en likhet mellom leseren og figuren, og leseren kan tenke at de to har det på samme måte. Nå rører vi ved det terapeutiske aspektet ved identifikasjon. Selv om han ikke direkte henviser til Aristoteles, peker forfatteren tydelig på renselses-effekten når han skriver: ”Derfor kan man også generelt føle rigtige, ægte følelser i et episk forløb uanset hvem man identificerer sig med – om nogen. Det er en af skønlitteraturens fascinationskræfter, og selve de litterære teknikker gjør identifikationen langt lettere end i den meste anden litteratur. Hvem får forløst sine følelser ved at læse i en telefonbog eller i en brugsanvisning?” (Steffensen 2005: 45).

Møhl og Schack skriver: ”Når talen er om identifikation i forbindelse med litteratur menes ofte hermed, at læseren *indlever* sig i det litterære produkt, således at forstå, at læseren sætter

sig i de skildrede personers sted, og *medlever* i hele deres færd” (1980: 99, forfatternes uthevinger). De holder seg altså også innenfor den definisjonen som går på samfølelse, det å gjøre seg til ett med helten. Kanskje gjelder det i større grad for yngre lesere at det må være elementer i fiksjonen som de kan overføre direkte til sin egen situasjon. Forfatterne fortsetter:

Det er nødvendig at identifikasjonen kommer i stand, hvis man overhovedet skal få barn interessert i litteratur. Identifikasjon er forudsætning for, at barnet bliver ”revet med”. Grundlaget for identifikasjonen og denne med-riven er, at fiktionen oppleves som vedkommende, dvs. at der er en vis lighed eller overensstemmelse mellem læser og fiktion på væsentlige punkter, dvs. punkter som det enkelte barn *oplever* som væsentlige. (Møhl og Schack 1980: 101, forfatternes utheving).

Kanskje er det slik at leseren i større grad opplever at romanen formidler et håp, dersom identifikasjonen finner sted. Både Live, Bjart og Tora er figurer som leseren lett kan identifisere seg med. Når håpet knyttes til mer konkrete elementer hos Hauger, og mer til det som går på refleksjon hos Newth, blir det nærliggende å tenke at det er hos Newth at det i størst grad legges opp til at leseren kan oppleve katarsis, og at håpsformidlingen i *Det mørke lyset* krever mer av leseren.

Jauss og ulike typer identifikasjon

Lesere på ulike alderstrinn kan ha forskjellige opplevelser av identifikasjon. Kanskje er det snakk om ulike typer identifikasjon. I den forbindelse kan det være nyttig å studere Hans Roberts Jauss sin hovedinndeling i fem typer identifikasjon. I artikkelen ”Levels of identification of hero and audience” skriver han om sympatiserende, assosiativ, katarsisk, beundrende og ironisk identifikasjon (Jauss 1974: 297¹⁸). Imidlertid understreker han at det gjerne finnes glidende overganger mellom disse typene, samt at det kan finnes flere typer enn dem han finner. Jauss skriver ikke noe som skulle tilsi at én type identifikasjon er typisk for lesere på ett alderstrinn, og en annen typisk for lesere på et annet trinn. En forenklet utgave av det skjematisk oppsettet Jauss presenterer (Jauss 1974: 298), kan se slik ut:

¹⁸ Den samme artikkelen er også utgitt, noe revidert, i bokform i (1984): *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Der kalles den ”Interaction patterns of identification with the hero”. Jeg bruker begge, fordi noen definisjoner kommer klarere frem i boken og andre i artikkelen, og henviser med årstall i parentes. Jeg gjør oppmerksom på at i 1974-versjonen står Benjamin Bennett og Helga Bennett oppført som medforfattere. For enkelhets skyld skriver jeg utelukkende Jauss som forfatter i kildehenvisningene underveis.

Figur 3.1 Interactional patterns of aesthetic identification with the hero

Modality of Identification	Reference	Receptive disposition
Associative	Game/competition	Placing oneself in the roles of all other participants
Admiring	The perfect hero (saint, sage)	Admiration
Sympathetic	The imperfect hero	Pity
Catartic	a) The suffering hero b) The hard-pressed hero	Tragic emotional upheaval/inner liberation Sympathetic laughter/ comic inner release
Ironic	The missing hero or anti-hero	Alienation (provocation)

Jeg vil nå se på de fire første typene som skisseres, og deretter prøve å finne ut hvorvidt en eller flere av identifiseringsmulighetene kan settes i sammenheng med romanene jeg studerer. Jeg velger å flette gjennomgangen av Newts roman inn i den generelle delen om flertallet av identifikasjonstypene, og deretter å se på Haugers roman. Den siste typen identifikasjon, ”ironic”, vil jeg ikke komme inn på, da den ikke er relevant i forhold til bøkene jeg studerer. Det er ikke snakk om ironi i hverken *Det kom et skip...* eller *Det mørke lyset*.

Assosiativ identifikasjon

Jauss definerer assosiativ identifikasjon slik: ”...a type of aesthetic conduct which is realized at its purest by the assumption of a role in the closed imaginary world of a play-action“ (Jauss 1974: 299). En kan spørre hva det er Jauss tenker seg som skiller denne type identifikasjon fra de andre typene. Gjelder ikke det som står i definisjonen all identifikasjon? Jeg tror at nøkkelen ligger i det som kommer frem i tabellen over, nemlig at publikum setter seg i samtlige rollefigurers sted. Kanskje. En kan med Jauss hevde at motsetningene mellom leser og karakter forsvinner, og for egen regning legge til at dermed forsvinner også avstanden. Han skriver at denne formen for identifikasjon ”suspend[s] the opposition between

presentation and contemplation, between actors and spectators” (Jauss 1974: 299). I vårt tilfelle, blir det da slik at leseren av *Det mørke lyset* må identifisere seg både med Tora og Endre, Marthe og Sunniva, og alle de andre figurene som opptrer i romanen? Ja, Jauss skriver faktisk at ”spilleren” må ”assume the posture of all the persons involved in the play” (sst.). Appleyard skriver, uten å vise til Jauss, om hvordan leseren kan identifisere seg med flere fiksjonsfigurer, eller flere aspekter hos en figur (Appleyard 1990: 103). I fortsettelsen forklarer han dette ved å bruke en tenårings opplevelse av rollespill som eksempel (sst.). Jauss snakker også om spill, når han forklarer den assosiative identifikasjonen ut ifra en spillsammenheng. I skjemaet setter han opp ”spill/konkurranse” og peker videre på det kollektive eller sosiale aspektet. Han skriver om hvordan et barn må lære seg reglene i leken og forholde seg til dem, og også å kunne sette seg i andres sted, ja ta på seg alle rollene til de andre barna. Jauss trekker inn G. H. Mead for å belyse temaet. Mead hevder at for at en person skal kunne være et subjekt, må personen først bli et objekt for seg selv, ”insofar as he, in the assumption and acknowledgement of roles from the perspective of a social group of his contemporaries, experiences himself in the relativity of his own role (*persona*), and thus develops his own identity” (Jauss 1974: 300, forfatterens utheving). Det handler altså om å se seg selv med andres øyne. I vår sammenheng blir det å kunne sette seg inn i flere figurers sted. De aller fleste som leser Newths roman, vil sette seg inn i Toras sted, og identifisere seg med henne fra begynnelsen av. Så langt alt vel. Men når det kommer til de andre figurene som opptrer i romanen, får de en sekundær rolle i forhold til hovedfiguren. Ved at nærheten mellom Tora og leseren allerede er etablert, blir det vanskelig for leseren plutselig å skulle identifisere seg med for eksempel faren hennes eller Marthe. Jeg sier ikke at en ungdomsleser ikke er i stand til å se hendelser og situasjoner fra forskjellige vinkler, jeg mener bare at i denne boken legges det ikke opp til at leseren skal identifisere seg med flere enn Tora. Hun er en sterk hovedperson i den forstand at fortellingen er sterkt knyttet til henne. La oss se på et par andre identifikasjonstyper:

Beundrende identifikasjon

”Admiring identification” refers to the aesthetic disposition which arises in relation to the perfection of a model and which therefore remains outside the separation between tragic and comic effects, since the norm-creating admiration of a hero, saint, or wise man ordinarily arises neither out of tragic emotional upheaval nor out of comic release (Jauss 1974: 303).

Sitatet viser at Jauss forutsetter perfeksjon og nærmest en helgen-aktig figur for at leseren skal kunne oppleve beundrende identifikasjon. I fortsettelsen peker han på at “the aesthetic object, by means of its perfection, [must] be able to leap beyond our expectations into the ideal, and

thus bring about an astonishment...” (Jauss 1974: 303). La oss igjen se på hovedfiguren i Newths roman: Tora fremviser en enorm styrke, og Marthe påpeker at hun har en vakker sjel: “For vakker er du, under spedalsken. Sjelen din er vakker. Den vil bare bli vakrere og sterkere mens tiden nærmer seg” (Newth 1995: 99). Figuren Tora besitter etter hvert mye livsvisdom, tross sin unge alder. Den unge jenten, som selv er syk, har omsorg for de andre pasientene, og hjelper til med den ”daglige driften” av sykehuset. I tillegg klarer hun å komme under huden på jomfru Dybendal, og det er det ingen andre som får til. Det kan imidlertid diskuteres hvorvidt Tora overgår leserens forventninger og blir en *helgen*. Jauss bruker, som det kommer frem både i skjemaet og sitatet over, benevnelsen ”saint”. Det oversettes med ”helgen”, mens ”sage”, som han også skriver, betyr ”vis” eller ”klok” (*Engelsk blå ordbok* 2001: *saint, sage*). De beskrivelsene passer i hvert fall på Tora.

Kan Tora sies å være en tragediehelt? Aristoteles hevdet at menneskene kan deles inn i gode og dårlige. Tragediehelten er det gode mennesket, bedre enn tilskuerne.¹⁹ ”Tragediens helter er noble, og de er menn som handler. (...) De streber gjennom sine handlinger etter å vinne *arete*, det vil si ”dyd”, i betydningen av *virtu*, som impliserer både dyktighet, overlegenhet, berømmelse og ære. (...) De noble (...) tar livet alvorlig og realiserer seg selv i handling” (Børtnes 1980: 49, forfatterens uthevinger). Det er mye i Aristoteles sin beskrivelse av tragediehelten som ikke passer med Tora. For det første er hun ingen mann. Hun er heller ikke ”av høy byrd og rik” (sst.). Videre skal den typiske tragediehelt begå ”en stor og skjebnesvanger feil” (sst.), og det gjør hun ikke. Tora skildres imidlertid som et godt menneske, og hun blir et tilfeldig og uskyldig offer for en grusom skjebne. Når det gjelder de fire karakteristikkene ovenfor som inngår i begrepet *virtu*, kan en faktisk argumentere for at hun oppnår dem alle, på sitt vis. Det hun klarer i forhold til jomfru Dybendal, viser at hun er dyktig med medmennesker og overlegen i den forstand at hun er den eneste som klarer det. Ære og berømmelse oppnår hun på en måte når hun lærer seg å lese og slik gir de andre pasientene noen timers sårt tiltrengt underholdning og en pause fra den nådeløse tilværelsen. Riktignok blir hun på ingen måte en berømthet utenfor sykehusets vegger, og hun oppnår heller ingen rikdom målt i penger. Noen motargumenter vil derfor komme naturlig. Likevel kan jeg ikke se noen opplagte feil og mangler ved figuren Tora, så det er nærliggende å karakterisere Tora som en tanke overmenneskelig, vel å merke med de forbehold som må tas i

¹⁹ Øivind Andersen tegner et mer nyansert bilde av tragediehelten enn Børtnes gjør. I artikkelen ”Aristoteles □ Poetik” siterer Andersen Aristoteles på at tragediehelten står ”midt mellom ytterlighetene.” (1977:44). Helten er som folk flest, verken mer eller mindre. Dette for at publikum skal kunne identifisere seg med ham. Likevel understreker Andersen at helten ”tross sin ”mellomstilling” ikke kan være hverdagsmennesker, men må være sosialt høytstående og karaktermessig ”gode” i gresk forstand” (sst.).

forbindelse med Aristoteles sin karakteristikk av tragediehelten. Hun fremstår på mange måter som en bedre person enn søsknene, og forholdet til Endre kunne ha vært alle unges drøm, men de tragiske omstendighetene hindrer dem i å leve ut denne lykken. Det at en god og vakker, ”perfect hero”, uforskyldt kommer i en tragisk situasjon, ligner mye på det som Jauss forutsetter for at beundrende identifikasjon skal skje. Likevel, på ett viktig punkt stemmer Jauss sin beskrivelse av denne identifikasjonstypen ikke overens med den som leseren får med Tora. Den avstanden mellom figuren og leseren som må komme som en konsekvens hvis figuren er en ”perfect hero”, er nok ikke til stede. Jeg tenker da på den nærheten til Tora som leseren inviteres til, gjennom medfølelse og involvering. Den identifikasjonen en kan snakke om i forbindelse med *Det mørke lyset*, har flere trekk fra det som Jauss kaller *admiring*, men stemmer altså ikke fullstendig overens med beskrivelsen hans.

Katarsisk identifikasjon

Jauss definerer denne slik:

...the aesthetic disposition described by Aristotle in which the spectator is lifted out of the real interests and affective entanglements of his usual world and placed in the position of the suffering or hard-pressed hero in order to undergo, by way of tragic emotional upheaval or comic release, an inner liberation (Jauss 1974: 310).

Han nevner altså en indre frigjøring hos tilskueren, eller leseren i vårt tilfelle. Forutsetningen er at leseren for en stund glemmer verdens mas og setter seg selv i den lidende heltens sted. Det som fører til den indre frigjøringen, er enten en tragisk følelsesmessig rystelse, eller det som Jauss kaller ”comic release”. Som det kommer frem av figur 3.1, deler Jauss den katarsiske identifikasjonen i to. I forhold til *Det mørke lyset* er det mest nærliggende å tenke på den typen hvor han skriver ”the suffering hero”, fordi Tora lider, rett og slett. Den andre typen utelukker jeg på bakgrunn av det han setter opp i skjemaet når det gjelder hvordan publikum opplever det hele. Newths roman legger ikke til rette for verken å felle moralske dommer over Tora, eller å oppleve en ”komisk lettelse”. Som nevnt har ikke Tora begått noen feil som gjør at hun havner i den forferdelige situasjonen. Det leseren opplever her, er en følelsesmessig rystelse eller en veldig medfølelse. Imidlertid står det ”objektiv interesse/uten egeninteresse” og ”uavhengig refleksjon”²⁰ oppført under positive normer for oppførsel i skjemaet. Toras situasjon oppfordrer i høyeste grad leseren til refleksjon. Når det gjelder den objektive interessen, eller ”uten egeninteresse”, vil jeg ikke si at det stemmer helt overens

²⁰ ”Disinterested interest” og ”free reflection” er begrepene Jauss bruker i skjemaet sitt. Jeg har ikke tatt med den kolonnen hvor han skriver om slike ”norms of behaviour or attitude” (Jauss 1974: 298). Det dreier seg om hvordan publikum reagerer.

med det som gjerne blir leserens opplevelse av Tora og hennes situasjon. Dette skyldes den allerede nevnte nærheten til Tora som det legges opp til i romanen.

Jauss skriver at den største forskjellen mellom beundrende og sympatiserende identifikasjon er at figuren henholdsvis er ”bedre enn oss” og ”slik som oss” (Jauss 1974: 297). Han fortsetter med å si at opp mot de to typene kan vi sette katarsisk identifikasjon, som setter tilskueren i den lidende heltens sted (297). Den allerede nevnte indre frigjørelsen skal sette tilskueren i stand til, fritt og objektivt, å bruke sin dømmekraft. Her ligger en viktig forskjell fra den beundrende og den sympatiserende identifikasjonen, hvor normene for hva tilskueren skal mene om det som skjer, blir presentert gjennom fiksjonen. Når det er sagt, er det også på sin plass å presisere at det blir hevdet et visst moralsk syn i tragedien. Det ligger i kortene at tilskueren skal synes synd på den lidende helten.

Jauss skiller klart mellom den beundrende og den katarsiske identifikasjonen ved å si om den første at “the norm-creating admiration of a hero, saint, or wise man ordinarily arises neither out of tragic emotional upheaval nor out of comic release” (303). Jeg vil derfor hevde at selv om en finner noe av det som Jauss nevner i forbindelse med den beundrende identifikasjon, kan en ikke med bakgrunn i hans teori konkludere med at det helt og holdent er denne identifikasjonen som *Det mørke lyset* tilrettelegger for. Jeg konkluderer derfor med både den beundrende og den katarsiske identifikasjonen, og hevder at romanen legger opp til en kombinasjon av disse.

Identifikasjon i *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*

Hvilken type identifikasjon er det naturlig å tenke seg i forbindelse med *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*? Når det gjelder den beundrende identifikasjonen, forutsetter Jauss en perfekt helt: “...through its perfection, the aesthetic object transcend expectation in the direction of the ideal...” (Jauss 1984: 168). Det er i utgangspunktet ikke noe helgenaktig over Live og Bjart, de skildres mer eller mindre som helt vanlige barn ut ifra sin tid. Bjart gjør til og med små rampestreker, som når han og Simon stjeler epler. Likevel viser han seg heltmodig når det gjelder, og tar ansvar for vesle Munan, lillebroren til Simon. Bjart oppfører seg også bedre enn kongssveinen, som utnytter stillingen sin for å få mat og husly. Disse trekkene vil jeg hevde bidrar til at leseren får et positivt inntrykk av Bjart, men likevel ikke at han er et ”overmenneske”. Live holder ut tross ensomheten og kulden, og hun blir skildret som en svært flink jente med utpreget omsorg for de ville fuglene. De lyse trekkene hennes kan understøtte et inntrykk av at det er noe spesielt med henne, men jeg vil likevel ikke si at det

legges opp til at hun er for en helgen å regne. Jauss peker på en viss avstand når det gjelder denne type identifikasjon, og skriver at den forsvinner når det er snakk om den sympatiserende identifikasjonen: “By sympathetic identification, we refer to the aesthetic affect of projecting oneself into the alien self, a process which eliminates the admiring distance and can inspire feelings in the spectator or reader that will lead him to a solidarization with the suffering hero” (Jauss 1984: 172). Når helten blir mer dagligdags, kan også tilskueren (eller leseren) lettere trekke paralleller til sitt eget liv, og ”thus be provided with practical insight by way of moral identification” (Jauss 1974: 307). Distansen som den beundrende typen identifikasjon legger opp til, blir mindre eller helt borte når det er snakk om denne typen identifikasjon. Her nærmer vi oss det som jeg vil hevde er den type identifikasjon som gjør seg gjeldende i vårt tilfelle. Det er imidlertid hos Jauss snakk om en ”imperfekt” eller ufullkommen helt, og selv om det kan være tilfelle (jmf over), blir det likevel kanskje ikke riktig å legge hovedvekten på akkurat det, men mer på det som helten blir utsatt for. ”The suffering hero”, som står til slutt i sitatet, er oppført som ”reference” i skjemaet når det gjelder den katarsiske identifikasjon, og en kan også argumentere for at det er denne type identifikasjon som finnes i *Det kom et skip...* Jauss skriver om den: “the aesthetic attitude, already described by Aristotle, that frees the spectator from the real interests and affective entanglements of his world, and puts him into the position of the suffering (...) may find liberation through tragic emotion...” (Jauss 1984: 177). “Liberation” er stikkordet her, og kan knyttes opp mot den lykkelige slutten. Når alt ender godt, og gleden strømmer gjennom figurene, kan også leseren senke skuldrene og ta det hele innover seg. Dersom en leser virkelig har levd seg inn i fortellingen og livene til dem det fortelles om, vil det føre til en lettelse når det løser seg for figurene.

Sympatiserende identifikasjon

Jauss definerer denne typen identifikasjon som ”an aesthetic disposition which is capable of breaking down the distance of admiration as well as the self-satisfaction of sentimentality and which can create solidarity leading to action and emulation” (Jauss 1974: 307). Han understreker videre tendensen til at det å få sympati med figurene, opp igjennom historien etter hvert overgår det beundrende aspektet (1974: 307). Mens en i eldre tid plasserte den perfekte helten i sentrum av handlingen, og beundret denne på bakgrunn av perfektjonen, har det etter hvert blitt mer vanlig med en helt som ”bare” er et menneske. Den praktiske innsikt som Jauss trekker frem i forbindelse med sympatiserende identifikasjon har, slik jeg forstår det, en viss likhet med en didaktisk tankegang: “[he is an] everyday hero in whom the

spectator or reader can recognize the possible range of his own actions, and can thus be provided with practical insight by way of moral identification” (sst.). Leseren kan spørre seg om han eller hun lærer noe av teksten. Begge bøkene jeg studerer, formidler på en måte informasjon om en historisk virkelighet, selv om de er fiksjon. Imidlertid kan en hevde at mens *Det mørke lyset* forholder seg til refleksjon og undring omkring eksistensielle spørsmål, er *Det kom et skip...* mer informativ, i den grad vi kan bruke et slikt ord, om virkeligheten i middelalderen. Også i *Norsk Barnelitteraturhistorie* trekkes det didaktiske perspektivet ved Haugers romaner frem (Birkeland m.fl. 2005: 431). Spørsmålet blir om vi kan overføre *practical insight* til å bety for eksempel kunnskap om middelalderen, eller om det er mer allmennmenneskelige fenomener, som moralske verdier og normer for oppførsel, Jauss sikter til med begrepet. Haugers roman gir litt av begge, men likevel kan en ikke slå seg til ro med at det er sympatiserende identifikasjon og ingen annen type det legges opp til her. Romanen inviterer til en nærhet med figurene, slik som også Jauss trekker frem.

Jeg vil hevde at det i *Det kom et skip...* legges opp til en kombinasjon av sympatiserende og katarsisk identifikasjon. Imidlertid kan en ikke helt utelukke den assosiative identifikasjonen, som jeg var inne på ovenfor. Konklusjonen min er altså at begge romanene har katarsisk identifikasjonsmulighet, men at de i kombinasjon med den legger opp til henholdsvis beundrende og sympatiserende identifikasjon. De ulike trekkene som jeg har studert i dette kapitlet, fører frem til en slik konklusjon. Hvordan kan vi så trekke linjen til katarsis og hvorvidt det legges til rette for leserens ”renselse” i de to romanene?

Gir begge romanene rom for katarsis?

Det er store forskjeller mellom den følelsesmessige appellen som de to romanene har. Kanskje er det slik at en i mindre grad kan snakke om katarsis i *Det kom et skip...*, til tross for at det er her håpet er mest opplagt. Jeg skriver kanskje, for det er flere sider ved det spørsmålet. Som jeg antydte tidligere, bør identifikasjon finne sted for at renselsen, eller katarsis, skal kunne skje. Hans R. Jauss skriver: “According to Aristotle, catharsis occurs when the spectator of tragedy can place himself so completely in the position of the undeservedly suffering hero that he fears for that hero what he would otherwise only fear for himself” (Jauss 1974: 287–288). Det må gjerne være slik at figurens situasjon går inn på leseren eller tilskueren, i den forstand at han eller hun føler empati. Nøkkelbegrepene hos Aristoteles er i denne sammenheng medlidenhet og frykt. For at leseren skal kunne føle frykt, kan en kanskje si at først må identifikasjonen på plass, dernest må figuren utsettes for fare av

ett eller annet slag. Leseren bør leve seg inn i det som fortelles, slik at også han kjenner en form for frykt. Jeg kommer tilbake til i hvilken grad fiksjonsfigurens situasjon går inn på leseren.

Jeg opplever som sagt Haugers roman som mer barnlig²¹ enn Newths. Live funderer ikke over liv og død slik som Tora gjør. Hun har et reelt håp om å overleve, og med et slikt håp for figurens virkelighet, er det kanskje ikke nødvendig med et tilsvarende håp som går utover den virkeligheten. I *Det mørke lyset* opplever jeg som leser at etter hvert som figurens håp om overlevelse forsvinner, øker håpet om at det er noe mer, at døden ikke er slutten, og at det finnes en himmel hvor hun får møte blant annet moren igjen. Når fortellingen er så sterk som den er i Newths roman, og når figurens situasjon er så tragisk, legges forholdene til rette for at leseren, gjennom frykt og medlidenhet, opplever katarsis. Leseren kan bli følelsesmessig involvert, leve seg inn i fortellingen, og få utløp for følelsene sine. Ved å lese om 13-åringen som tappert møter sin skjebne og må dø så ung, går leseren gjennom en følelsesmessig prosess som ligner på den som Aristoteles beskriver i forbindelse med tragedien. Samtidig kan en spørre om ikke det sterke refleksjonspreget kan være en begrensning for identifikasjonen. På en måte kan det kanskje det, siden leseren gjerne har mye tankeaktivitet under lesningen. Hvis han eller hun reflekterer sammen med Tora, blir metanivået sterkere. På en annen side, leseren holder kan hende de to trådene adskilt, slik at han eller hun er i stand til både å leve seg inn i Toras situasjon og identifisere seg med henne, og å la tankene svirre rundt de store eksistensielle spørsmålene. Kanskje skjer det kontinuerlige vekslinger mellom de to. Sylvi Penne formulerer seg slik i *Norsk som identitetsfag*:

Å reflektere over en bok kan virke som å være det helt motsatte av å ”miste seg selv” i identifikasjon med personene i boka, men forbindelsen ligger i de unges nye måter å skape mening i verden på. De [ungdomsskoleelevene] har blitt hva det lesende barnet ikke var: en observatør og en som evaluerer seg selv og andre, slik at det er kort vei fra å være totalt involvert i fortellingen til å reflektere over den” (Penne 2001: 302).

En kan stille spørsmål om hvorvidt *Det mørke lyset* er en roman som legger opp til refleksjon mer enn opplevelse. Jeg vil imidlertid ikke komme med noe svar på det, for de to trenger heller ikke å være motsetninger. Et annet sted skriver Penne i forbindelse med refleksjon: ”...som leser har vi ikke opplevd, men vi har lest om opplevelser. Nettopp derfor er vi i stand

²¹ **1** som hører til, er egen for et barn

2 (om voksne ell. ungdom) troskyldig, naiv, umiddelbar, uberørt som et barn (faller i visse tilfeller nær sammen med *barnslig*, men betoner i regelen mere det uskyldige, umiddelbare enn dette) (Ordnett, 2008).

til å reflektere over det som skjer i fiksjonen på en måte vi knapt er i stand til å reflektere over våre egne liv” (2003: 26).

Det kom et skip til Bjørgvin i 1349 oppleves kanskje ikke like sterk for leseren. Riktignok skildres grusomme hendelser også her, men det hele gjøres på en annen måte. Det kan tenkes at eventyrtrekkene skaper en viss avstand. Romanen oppleves ikke fullt så virkelighetsnær som Newths roman. Pestutbrudet i del to fremstilles, som jeg har vært inne på tidligere, gjennom tale. Kanskje oppleves det ikke like sterkt når en biperson utbryter: ”Blå i ansiktet med digre svarte byller. Store som dueegg! (...) Aldri har jeg sett et styggere syn!” (Hauger 1980: 91), som når Tora i *Det mørke lyset* tenker og grubler på det forferdelige som har hendt henne. En fortelling som ikke ryster leseren i like stor grad, gir kanskje ikke rom for at leseren skal oppleve katarsis. Når boken ender så godt som den gjør, avviker den jo fra tragedien på vesentlige punkter. Leseren vil identifisere seg med Live i den første delen av *Det kom et skip...* Når hun på slutten av boken føler at ”gleden strømmer gjennom henne” (Hauger 1980: 169), er det harmoni som råder. Det vonde er over, og hun er fri fra isolasjonen og farene som truet i ensomheten. Bjart er den som leseren identifiserer seg med i andre del. Også han kommer seg velberget gjennom prøvelsene. Denne romanen ender godt, og leseren har et reelt håp om en lykkelig slutt gjennom hele forløpet.

På én side kan en peke på at *Det kom et skip...* ikke legger opp til refleksjon hos leseren i like stor grad som Newts roman gjør. De store spørsmålene blir ikke behandlet, men figurene forholder seg til liv og død på en mer eventyraktig og ikke så dyptliggende måte. Vi har kanskje ikke det samme behovet for håp i denne boken, og heller ikke samme mulighet for katarsis. På en annen side er jo temaene i Haugers roman alvorlige nok i seg selv, og det faktum at leseren får empati med figurene, gjør det riktignok mulig å tenke seg en medlidenhet og en frykt hos leseren. Likevel fører den trolig ikke til en type renselse, fordi slutten er så optimistisk og triumferende. I tragedien ender det med at helten dør. Publikum sitter igjen, på en måte lettet, med en følelse av å ha blitt tatt med på en reise gjennom lidelse og fortvilelse, for så å se at helten ikke overlever. Det som fører til renselse hos tragediens publikum, er den dype medfølelsen og frykten som oppstår fordi figurene på scenen helt ufortjent opplever noe vondt. I denne beskrivelsen ser jeg en klarere parallell til *Det mørke lyset* enn til *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*. Min foreløpige konklusjon angående katarsis, er altså at mens *Det mørke lyset* åpner for at leseren kan oppleve katarsis, mye på grunn av dyp medfølelse med Tora, legges det mindre til rette for en slik opplevelse i *Det kom et skip...* Sistnevnte roman slutter i en stemning av optimisme og fremtidstro, og mye på grunn av dette

hevder jeg altså at katarsis ikke nødvendigvis behøver å finne sted hos leseren. Jeg setter altså ikke likhetstegn mellom katarsis og håp, tvert imot. Den romanen som etter min mening har den mest optimistiske slutten, altså hvor håpet er mest opplagt, er også den hvor jeg i minst grad ser muligheter for katarsis hos leseren. En måte å uttrykke en forskjell mellom de to bøkene, kan være å skille mellom *håp med katarsis* og *håp uten/med mindre grad av katarsis*. Den første typen blir det håpet som er å finne i Newths roman, hvor medfølelse og frykt kan gi leseren en renselsesopplevelse. Håpet finnes, men det må kanskje letes etter på et noe dypere plan. Den andre typen blir det håpet som jeg sporer i Haugers roman. Det opplagte håpselementet i slutten peker fremover og gjør at leseren kan være ”ferdig med” fiksjonen uten å ha gått gjennom katarsis.

Håpet for figurene i boken trenger ikke nødvendigvis å stå i samsvar med håpet som leseren kan oppleve. Håpet hos leseren kan være to ting. Først og fremst tenker jeg på et håp på vegne av romanfigurene, i forhold til det fiksjonen handler om. En annen type håp er den positive grunnstemningen som leseren kanskje sitter igjen med etter å ha lest boken. Et håp som springer ut av en hard og vanskelig kontekst, men som likevel overlever og vokser seg stort, vil kunne bevege leseren. Han eller hun vil kunne oppleve en ny estetisk dimensjon. Den unge leseren som identifiserer seg med Tora, vil ikke oppleve udelt sorg og fortvilelse ved romanens slutt. Det er noe vakkert og forsonende der også, som jeg har vært inne på. Når det gjelder håpet for figurene i fiksjonsuniverset, kan en spørre seg hva Tora håper på ved bokens slutt. Hun har, slik det fremstilles i romanen, ingen overlevelsesmuligheter. Forsoningen med faren, som jeg har diskutert, er nettopp det: en forsoning. Frem til den skjer, er håpet knyttet til at den skal skje. Men hva når forsoningen har funnet sted? Idet han tar henne på ryggen og setter kursen hjemover, hva er det en kan knytte Toras eventuelle håp til? Trenger hun ikke noe mer å håpe på? Hun skal hjem, kanskje i dobbel forstand: hjem til bygden hvor moren tok livet sitt, og hjem til det himmelske Paradis. Kanskje har leseren overtatt håpet hennes. Kanskje trenger ikke Tora å håpe mer nå når alt ordner seg, om enn på en vemodig måte. Det er et annerledes, kanskje mer konkret håp å spore i figurene til Thorstad Hauger på siste side i hennes bok. Flere elementer i teksten peker fremover. Live og Bjart får begynne på nytt, sammen med de andre som har overlevd pesten. Nye muligheter vil åpne seg, og sårene vil etter hvert gro, om ikke helt. Tora får ikke en slik sjanse. Hun må forlate verden. Ett element må vi likevel huske på: Tora har fortsatt håpet om å få møte moren, Sunniva og Marthe igjen, i tilværelsen etter døden.

Eaton og "a strange kind of sadness"

Marcia M. Eaton skriver i artikkelen "A strange kind of sadness" om det motsetningsfylte i det å identifisere seg med fiksjonsfigurer som har det vanskelig. Hun bruker begrepet "sad pleasure", som har noe paradoksalt ved seg. Kan en glede være trist? Eaton nevner også Aristoteles, og trekker frem hans teori om tragedien, som nettopp er en slik "unique kind of enjoyment" (Eaton 1982: 53). Det går ikke bra med helten, og publikum blir grepet av medfølelse og tristhet. Likevel oppsøker de teateret igjen og igjen, fordi de opplever at forestillingen gir dem noe.

Eaton tar utgangspunkt i sin egen situasjon: hun ønsker å se filmen *Soldier in the rain*, men gråter mer eller mindre gjennom hele filmen. Familien hennes lurte på hvorfor hun ønsker å se en film som bare gjør henne trist. "What they do not understand", skriver hun, "is that very few things bring me greater pleasure than watching this movie, crying all the way through" (Eaton 1982: 51). Artikkelforfatteren setter seg fore å forklare paradokset som oppstår når hun ser denne filmen. Hvis hun virkelig blir trist av å se den, hvorfor ønsker hun da å gjøre det? Vanligvis prøver vi jo å unngå det som gjør oss triste. "Is it that pleasure-behavior exhibited in connection with certain aesthetic objects implies real pleasure but that pain-behavior exhibited in connection with certain aesthetic objects does not imply real pain? If so, why?" (52). Er det altså slik at gleden en føler i forbindelse med kunst, er ekte, mens tilsvarende smerte ikke er ekte? En slik slutning ville være ulogisk. Eaton viser til Aristoteles, og påpeker at det for ham er viktig å forstå funksjonen som ting har. Tragediens funksjon er "to provide a unique kind of enjoyment" (53). Denne gleden, eller *hedone* som Aristoteles kaller den, nevnte jeg innledningsvis. Det er ikke slik at vi nyter det smertefulle og triste som vi leser om eller ser på teateret. "The enjoyment comes in working out the pity and fear aroused by these things", skriver Eaton (sst.). Hun trekker i tillegg inn andre teoretikers syn på saken, og kommer med seks mulige svar på spørsmålet om hun virkelig føler tristhet når hun ser filmen *Soldier in the rain*. Ifølge Aristoteles sin teori, mener hun, ville svaret ha vært at ja, hun føler seg trist, men det kommer til å gå over. En kan sette det hele i sammenheng med Aristoteles sitt tragediebegrep, og tenke seg den samme virkningen av å se den triste filmen, nemlig en unik gledesfølelse. Burke, en annen teoretiker, vil svare at hun egentlig ikke er trist, fordi tristheten ikke er ekte. Ekte tristhet kan bare føles i virkeligheten, og ikke som en konsekvens av noe en ser på film eller leser i en bok. Renselsesaspektet vektlegges:

In controlled surroundings, tragedy permits us to purge ourselves of bottled-up feelings. Indeed we seek out tragedies (and other art works) in the belief that a controlled experience will exite, enrich, purge, and/or sensitize us in certain ways, and we take genuine pleasure in this experience (Eaton 1982: 60).

”Yes, but I feel glad at the same time” er svaret hun mener Weston ville ha gitt (58). Eaton viser til at Weston peker på gleden over ettertanke. En føler seg ”oppløftet” og ”beriket”, skriver hun (61). Dette kan sees i sammenheng med det jeg har skrevet om den doble leserrollen, altså leseren som tilskuer og samtidig som involvert i fiksjonen.²² Den triste filmen legger til rette for tankeaktivitet og refleksjon omkring livets store spørsmål, på samme måte som jeg har kommet inn på i forbindelse med Newths roman. Den som ser på en trist film eller som leser en trist bok, kan bli fylt av empati med personene i fiksjonen, samtidig som han eller hun gleder seg over ettertanken som følger med. Andre mulige responser som Eaton trekker frem, er ”[y]es, but I know it is crazy” (58). Selv om den som ser filmen blir trist, er han eller hun klar over at det er ”galskap” faktisk å bli trist av det. En vet jo hele tiden at det bare er en film. En annen variant er å bruke ”inappropriate” i stedet for ”crazy” (sst.), men poenget blir mer eller mindre det samme. Et dobbelt perspektiv blir vektlagt. En siste mulighet er å svare at ja, en føler ekte tristhet, men det er ”a strange kind of sadness, not really the same as everyday, ordinary, nonaesthetic sadness” (sst.). Dette siste finner en igjen i artikkelens tittel, og det er også denne rare eller merkelige tristheten Eaton setter seg fore å forklare.

Eaton legger stor vekt på graden av kontroll når det gjelder hvordan vi blir påvirket. Dersom en føler at en kontrollerer situasjonen, kan det triste på tv-skjermen eller i boken gi en god opplevelse selv om det er trist. Men dersom en selv ikke har kontrollen, blir for eksempel skrekkfilmen bare en skremmende og fæl opplevelse. Distanse er et stikkord, og igjen kan dette knyttes til det doble perspektivet som leseren har. Eaton trekker videre frem den terapeutiske virkningen som en del av Aristoteles’ teori (61). ”We do”, skriver hun, ”on occasion really feel fear, sadness, guilt, etc., but work it out via the artwork—get it out of our system” (sst.). Dersom vi tok bort de triste elementene i en bok eller en film, ville vi da like verkene bedre? Selvsagt ikke. Det er helheten som teller. Eaton skriver: “We value the whole of which the parts that are sad are necessary parts. We may really be depressed. But we feel that the experience is overall enriching and pleasant. What is essential is that it go on only because we allow it” (62). Eaton leverer ikke en endelig konklusjon etter å ha diskutert temaet, men avslutter artikkelen med å gå tilbake til utgangssituasjonen. ”Can I admit to

²² Se ”Tilskuerrollen” side 57–61.

sadness without thereby admitting also to insanity?” spør hun (63). Svaret blir ja, fordi hun fortsatt får en estetisk opplevelse av å se filmen.

Kanskje blir leseren grepet av medfølelse når han eller hun leser *Det mørke lyset*. Kanskje beveger Toras situasjon leseren så tårene renner. Kanskje føler leseren en slik ”sad pleasure” som Eaton skriver om. Leseren blir ikke nedtrykt og trist i vanlig forstand, men føler en ”strange kind of sadness”. Romanen er kunst som beveger. Kan hende kan en si at denne merkelige tristheten, gjennom katarsis, blir snudd til å bli den særegne *gleden* som Aristoteles forklarer som *hedone*?

4

Døden i barne- og ungdomsbøker

Brit Kvalheim og Unni Sejersted skriver i en hovedoppgave fra 1976 om den rollen som døden har spilt i barne- og ungdomslitteratur opp igjennom historien. Døden var noe som barn på 1800-tallet måtte forholde seg til i større grad enn i dag. Barnedødeligheten var stor, og døden hadde sin naturlige plass i livet. Følgelig opptrer den også hyppig i barnelitteraturen fra denne tiden. Imidlertid er tonen trøstende i disse bøkene. De forteller om den gleden som venter etter døden, dersom en lever gudfryktig, vel å merke. Barnefigurene i denne litteraturen kan gjerne se frem til den dagen de skal gå over til saligheten og slippe trengslene på denne jord. Kvalheim og Sejersted tar med et utdrag fra en barnebok som er utgitt en gang på 1800-tallet:

”...døden, tilføiede han med et glad Blik, er jo sød for alle dem, som havde den Herre Jesu kjær.” ”Saa maa du ikke tale”, afbrød hans Pleiemoder ham, ”hvad taler du om at dø? Du skal blive i Livet og engang blive en fornem og rig Mand.” ”Men det ønsker jeg slet ikke”, svarede lille Henrik (Kvalheim og Sejersted 1976: 7).²³

”Før kunne ikke foreldre snakke med sine barn om hvordan livet begynner. Nå for tiden er de mest rådville når de skal tale om livets slutt” (sitert i Toijer-Nilsson 1980: 135)²⁴. I *Tro og tvil i moderne barnelitteratur* peker Toijer-Nilsson på det faktum at forfattere i mange år har styrt unna temaet, men at det nå (boken kom ut i 1980) er mer vanlig å skrive om døden også i bøker for barn og unge. Dødsbegrepet er på mange måter skjøvet unna i dagens samfunn, og døden er noe skremmende og fælt som hører sykehuset til. Toijer-Nilsson skriver: ”Men vi gjør ikke barna noen tjeneste ved å beskytte dem fra kjennskap til døden. De må få mulighet til sammen med voksne å arbeide seg gjennom en sorg i stedet for å fortrenge den” (sst.). Videre fremhever hun forskjellen mellom det dødsbegrepet som barna får presentert gjennom underholdningsmedier og den døden som er en naturlig del av det virkelige livet.

Helt fra barnebokens tilblivelse og frem til første verdenskrig, var døden et mye brukt tema og motiv i bøkene. Men dette endret seg rundt 1900-tallets begynnelse. Da ”begannte døden å

²³ Sitatet er fra *Den lille Henrik og hans Oppasser*. Ukjent forfatter, 1800-tallet. Jeg har sitert slik det står hos Kvalheim og Sejersted, selv om referansetegnene ikke er helt konsekvent plassert.

²⁴ Toijer-Nilsson har sitatet fra artikkelsamlingen *Explaining death to children* (1969), redigert av Earl A. Grollman.

forsvinne fra barnelitteraturen” (Toijer-Nilsson 1980: 136), for så å komme tilbake rundt 60-70-tallet (sst.). Fra slutten av 60-årene ble det mer vanlig å formidle et sekulært syn i bøkene, mens det i den eldre barnelitteraturen ble formidlet en kristen tilnærming til døden. Romanene som jeg studerer, utgitt på 80- og 90-tallet, har i utgangspunktet ikke et religiøst verdisyn. Når det er sagt, får religionen en naturlig plass i begge. I Haugers roman skjer dette mest gjennom at menneskene i fiksjonen forholder seg til den katolske troen. Hos Newth er det som sagt hovedfiguren som grubler over Gud og Bibelen. I og med at handlingen er lagt til historisk tid, blir det realistisk å ta med religionsaspektet. I tiden som bøkene mine omhandler fantes det i praksis ikke noe alternativ til henholdsvis katolisisme og protestantisk kristendom. En kristen verdensoppfatning lå til grunn, og slik kan en argumentere for at jomfru Dybendals funderinger og kritikk av religionen er urealistisk moderne. Likevel kan en jo ikke hevde at mennesker var mindre i stand til å tenke selv og gjøre opp sine egne meninger for 200 år siden enn i dag, og vi vet fint lite om hvordan enkeltmennesker tenkte om store spørsmål.

Philippe Ariès har skrevet en liten bok hvor han tar for seg døden, slik den har blitt sett på fra middelalderen og frem til moderne tid (riktignok utgitt i 1977). Han skriver om hvordan døden i middelalderen hadde noe storslagent og stolt ved seg, og deretter hvordan dette har forandret seg til å bli noe tabubelagt og privat. Helt frem til 1800-tallet var det vanlig at folk ble med presten når han skulle gi nattverd til en person som skulle dø. Ariès skriver: ”Borna vart tekne med; heilt fram til det 19. hundreåret finst inga skildring frå dødsstovene utan born. Så kan ein tenkje på alt som i dag blir gjort for å halde borna borte frå alt som har med døden å gjere!” (Ariès 1977: 27). Litt senere står det:

I ei verd i stadig forandring står holdninga til døden fram som noko passivt, vedvarande og ubrigdeleg. Det tidlegare synet på døden som noko på same tid kvar dagsleg, nært og mildt, uviktig, står i sterk motsetnad til dagens oppfatning: No er døden noko så skremmande at ein knapt vågar nemne ordet” (28–29).

Nå skal det sies at dette bildet kan ha forandret seg litt fra 70-tallet, og at en i dagens samfunn kanskje kan spore en større åpenhet omkring temaet. Men døden, enda så naturlig den er, fører fortsatt til at selv de stødigste blant oss ikke vet hvordan den skal takles.²⁵

Ariès kommer inn på det samme som Toijer-Nilsson har uttrykt, når han fortsetter med at ”[t]idlegare fortalde ein borna at dei vart fødde i eit kålhovud, men dei var til stades under den store adjø-scena ved senga til den døyande” (Ariès 1977: 83). Mette Newth skriver i e-posten

²⁵ Jeg har ikke mulighet til å komme inn på de ulike formene døden opptrer i, fra den naturlige innsovningen til et gammelt menneske som har hatt et rikt liv, til den brutale og meningsløse bortrivningen av et ungt menneske.

om at mange mennesker i dag ikke klarer å forholde seg til det at de skal dø:

”Velferdsnasjonene er på vei til samfunn som dyrker håpet om evig liv” (Newth 2008). Hva vi forteller barna, og hva vi ønsker å skjerme dem for, forandrer seg i takt med skiftende tider. Men realitetene er de samme for menneskene. Det at en blir født og det at en skal dø, gjelder for menneskene i dag, som det gjaldt dem som levde for 1000 år siden.

På en måte kan en hevde at det var enklere å forholde seg til døden et par hundre år tilbake i tid. Døden betydde trøst og gjenforening med nære og kjære som alt hadde gått bort. Den gjorde slutt på smertene og bekymringene, og innebar at en kom til himmelen. I dag blir det satt spørsmålstegn ved denne en gang oppleste og vedtatte sannheten. Fra flere ulike hold hevdes et mylder av synspunkter, og det enkelte individ står foran et hav av valgmuligheter om hvilken sannhet det ønsker å følge. Kanskje har barn og unge i dag et enda større behov for å snakke om og gruble på det som har med død å gjøre, nettopp på grunn av alle motstridende meninger som gjør seg gjeldende i det offentlige rom.

Hvordan barn opplever døden som fenomen, og hvilke tanker de gjør seg om den, er selvsagt ytterst individuelt og kontekstavhengig. Likevel presenterer Ylva Linde, i hovedoppgaven *Barns forståelse av død. En teoretisk og empirisk litteraturstudie*, noen trekk som går igjen på ulike alderstrinn. Hun skriver at barn i alderen fra fem til ni år ”personifiserer død og tror de kan unnsnippe den under visse betingelser” (Linde 2005: 22). Barna ser ikke døden som universell, altså noe som gjelder for alle mennesker. Linde skriver videre at barn over ni år ”erkjenner at død er noe som inntreffer på bakgrunn av en rekke ulike omstendigheter eller biologiske regler” (sst.).

Internettstedet *Psykososial oppfølging etter kriser og katastrofer* (Dyregrov m.fl. 2005) er ment som en ressurs til helsearbeidere, lærere og andre som møter mennesker i krisesituasjoner. Jeg setter ikke likhetstegn mellom død og kriser, men velger likevel å ta med det som står om hvordan barn i ulike aldersgrupper gjerne reagerer. Når det gjelder barn fra 7 til 12 år, står det: ”Skolebarn vil forstå mer av det som har skjedd og av konsekvensene av dette, de har lettere for å forstå abstrakte begreper som ”død” og ”for alltid”, og fordi de har større ordforråd vil de ha lettere for å snakke om det som har skjedd og om sine reaksjoner på hendelsen (Dyregrov m.fl. 2005, ”Barn og unge”, 7. avsnitt). Begge målgruppene for romanene jeg studerer, befinner seg etter dette på et utviklingsstadium hvor døden som abstrakt begrep kan forstås. Hvordan blir problematikken rundt døden formidlet i henholdsvis Haugers og Newths roman?

Døden i de to romanene

Den rollen som døden spiller, er en viktig forskjell mellom de to romanene. I Haugers bok forholder hovedpersonene seg faktisk i liten grad til døden som fenomen, til tross for det som er tema. Live har mistet hele familien sin, men hukommelsestapet ”redder” henne fra å måtte sørge over tapet. Bjart har ingen nær familie i byen, men det at Simon og Ingebjørg dør, blir et reelt og vondt tap for ham. Omstendighetene gir ham imidlertid ikke mye tid til å sørge. Det viktigste blir å overleve selv. Kanskje ser vi her en forenkling av virkeligheten som kan passe til det konkrete nivået som mange av leserne tross alt ennå befinner seg på. Fortellingen får noe eventyraktig over seg, og det at noen dør blir ikke fullt så tragisk da. I hvert fall gjøres det ikke noe særlig nummer ut av. I *Det mørke lyset* er saken en annen. Døden blir introdusert på første side, men med en distanse mellom den og Tora som gradvis forsvinner. Toras tanker om døden forandrer seg gjennom fortellingen. Før var døden fremmed og langt borte:

Hun forsøkte å huske hva presten hjemme hadde sagt om *oppstandelsen*. Men all tid før Hospitalet var fjern, som i en drøm. Hun husket at det hadde vært vanskelig å fatte hva han mente. Det hadde heller ikke angått henne at skikkelsen i tre på korset over alteret hadde stått opp fra de døde. Ikke da (Newth 1995: 92).

Men snart blir den truende og nær. Etter hvert forsvinner bildet av den ”ubarmhjertige skurkaren”, og døden blir for Tora noe ”oppløst, uformelig” (91). Mot slutten ønsker hun også at den skal komme: ”Kom nå, død. Ikke vent lenger” (230). Døden blir en befrielse.

De mange spørsmålene som knytter seg til liv og død, Gud og mennesker og synd og tilgivelse har sin naturlige plass i boken. *Det mørke lyset* berører eksistensielle spørsmål i langt større grad enn *Det kom et skip...* Det er for det første naturlig i forhold til hvilke aldersgrupper jeg mener bøkene er tenkt for. Videre gir den mer handlingspregede stilen i Haugers roman (i hvert fall de to siste delene av denne) mindre rom for reflektering enn den mer åpne *Det mørke lyset*. Ungdom har gjerne en åpen og undrende innstilling til tro og tanke, og mange lesere kan nok kjenne seg igjen i Toras undring og spørsmål. Selv om Toras situasjon ikke helt og holdent kan overføres til unge lesere i dag, er det altså mange trekk ved karakteren Tora og hennes situasjon som nok appellerer til disse. Historiske romaners overføringsverdi og aktualisering av problemer som dagens unge sliter med, er for såvidt et poeng i seg selv. Både overføringsverdien og en didaktisk innstilling til litteratur kommer frem for eksempel på web-siden til Porsgrunn Bibliotek. Der står det at *Det mørke lyset* er:

en reflekterende roman som tar opp eksistensielle spørsmål: Hva kan vi lære av lidelsen, at en reise i lidelsen blir en reise innover i deg selv, at først i møte med døden lærer vi hva livet egentlig er, og hvilken rolle Gud spiller i den lidelsen vi opplever. Alt dette kan overføres til oss som lever i dag, og derfor blir boken aktuell til tross for sin historiske forankring (Bergstrøm 1996).

Romanen tegner ulike bilder av menneskenes forhold til Gud. Den strenge bestemoren representerer den pietistiske kristendommen, men det advares mot ”mennesker som Besta” i teksten (Newth 1995: 47). Riktignok er det moren til Tora som kommer med denne uttalelsen, men jeg mener at budskapet, eller moralen, som den impliserte forfatteren formidler, stemmer overens med hennes syn. Et uttrykk for morens oppfatning av livet og døden blir tydelig når hun snakker om dyrene: “De er verken onde, dømmesyke eller hevnjerrige. De tar livet som det er. De lever livet rett og slett, til det tar slutt. Fredelig og enkelt. Ikke som noen mennesker jeg vet om, som vil gjøre hva som helst for å få evig liv her på jord” (46). Dyrenes bekymringsløshet blir forbilledlig, og for meg er det nærliggende å se sammenhengen med Newths nylig nevnte budskap i e-posten, om at menneskene ”dyrker håpet om evig liv” (Newth 2008).

Newth fremhever i e-posten at hun på ingen måte ønsker å skrive skremmende. Det er interessant, for ut ifra mitt ståsted som leser, virker Toras situasjon i aller høyeste grad skremmende. Jeg tenker da ikke utelukkende på det faktum at hun skal dø så ung, men også på ensomheten, smerten, fattigdommen og sorgen. Det er kanskje også på sin plass å nevne at Newth påpeker at jeg er den første som har brukt ”trist” som en beskrivelse på romanen hennes (Newth 2008). De to karakteristikkene glir over i hverandre, og jeg står fast på at jeg synes det er både skremmende og trist å lese om Tora. Samtidig inneholder jo romanen også skildringer av det som er vakkert og gledesfylt, og det er nettopp i disse motsetningene jeg leter etter håpet.

Jomfru Dybendal setter ord på det som Tora grubler på: kan den grusomme skjebnen til de spedalske være verket til en barmhjertig Gud? En utvikling finner sted inne i Tora. Relativt tidlig i romanen tenker hun: “Men hun hadde ikke gitt seg over til Gud. Kanskje dette var straffen. Kanskje satt Han akkurat nå i sin høye himmel og ventet på at hun skulle bli redd nok til å gi seg over” (Newth 1995: 58). Etter hvert kommer imidlertid den kristne håpstanken inn, og det går opp for Tora: “Da var det jo ikke slutt ved livets slutt. Da lå begynnelsen bortenfor døden. *Oppstandelsen* tenkte hun plutselig“ (100). Dette er i tråd med det som Ernst Bloch skriver om at håpet manifesterer seg der hvor mennesket møter døden (jmf. kapittel 5). En kan imidlertid spørre hvorvidt Tora tror på denne kristne håpstanken. Leseren får hint om

at en pietistisk kristendom er så innprentet i henne at hun ikke tør annet enn å tro, men at hun samtidig har mange spørsmål og tvilende tanker som hun ikke tør å sette ord på. Leserens egne erfaringer, tanker og tro vil kanskje spille inn når det gjelder hvordan han eller hun leser dette. Tora ønsker å lære å lese, slik at hun selv kan studere Bibelen og finne ut om Gud virkelig elsker henne. Angsten for å tvile har så dypt rotfeste i henne at hun ikke tør å innømme det, og igjen er det jomfru Dybendal som setter ord på undringen: “ – Du kan ikke forstå hvorfor han lar deg dø. Og hvorfor døden må være så grusom som denne. Du kan ikke fatte hvilke synder du har begått” (Newth 1995: 119). Litt nedenfor fortsetter hun: ” – Tora! Hvorfor er du så redd for å spørre og tvile? Du har rett til det. Livet er ditt, og døden skal du møte helt alene. Selvsagt vil du vite om du kan stole på at Gud er med deg“ (sst.).

Lesekunsten blir skildret som Toras mulighet til å finne svar på spørsmålene, og som en mulighet til å flykte unna for en stund. Jomfru Dybendal sier: “...når du mestrer kunsten, er du fri. Fri til å tenke selv og lære andres tanker å kjenne, fri til å drømme og reise, hvor som helst i fortid, nåtid eller fremtid. Er ikke det en vidunderlig belønning verdt sitt strev?” (127).

Mette Newth forteller i e-posten at hun tenker seg at døden kanskje ikke var det verste som kunne skje i den tiden som Tora blir plassert i (Newth 2008). At døden hadde en mer selvfølgelig plass i hverdagen for 200 år siden, har jeg allerede vært inne på. Når en i tillegg tenker seg Tora som en 13-år gammel jente som har mistet moren sin, måttet flytte fra hjemmet og familien og som er fattig, alvorlig syk og utstøtt fra samfunnet, kan en jo undre seg om hun ikke ville se døden som en befrielse. Newth er i e-posten tydelig på at morens død er nettopp det. Samtidig går det nok inn på leseren hvor grusomt det er at en ung jente skal måtte dø av spedalskhet. Det som gir Tora håp i den situasjonen, er blant annet lesekunsten og bøkene verden. Tora får et nytt liv mens livet hennes går mot slutten.

Aidan Chambers kommer blant annet inn på problematikken rundt det å tro og mene det samme som forfatteren. I artikkelen ”Den implisitte lesaren” (Chambers 1990), skriver han om hvordan forfatteren gjennom visse grep former en implisitt leser i verket. ”Utan omsyn til kva eg verkeleg trur og korleis eg verkeleg handlar, må eg underordna tanken min og hjarta mitt i forhold til boka dersom eg skal få fullt utbytte av henne”, skriver han, og viser til Wayne C. Booth (Chambers 1990: 25). Han mener altså at leseren må gi seg fullstendig over til boken, så å si. Vil det innebære at leseren av *Det mørke lyset* må overta de tankene som kommer frem om døden og evigheten? På en måte setter romanen seg fore å formidle en humanistisk sannhet; det ligger i kortene at Sunniva er den som kjenner til svarene. Hun har levd på innsiden av et kloster og har sett hvor falske prestene kan være, og hun påpeker

direkte feil og mangler ved Bibelen. Toras kristentro blir den naive og litt engstelige, og hun føler seg dum etter hvert som Sunniva kommuniserer at Tora blindt har trodd på det hun har blitt fortalt. Samtidig grubler Tora mye og stiller spørsmål, hun tør bare ikke å stille dem høyt. Mot dette bildet, som selvsagt også kunne inkludere den pietistiske bestemoren sin strenge og triste religiøsitet, settes imidlertid presten Welhaven, samt Marthes gode utførelse av kristendommen. De to tegner et mer positivt bilde av religionen. Marthe og Velgjøreren strever for å hjelpe sine medmennesker i nød, og de setter menneskeverdet høyt og viser godhet mot alle. Riktignok har Marthe problemer med å vise godhet mot jomfru Dybendal, men hun forsøker i alle fall.

Kvalheim og Sejersted kommer i den nevnte hovedoppgaven inn på katarsis-begrepet, og skriver at

det tragiske og triste kan virke som en sikkerhetsventil på samme måte som drømmen og leken, og utløse undertrykte følelser. Ved at døden får en like selvfølgelig og naturlig plas som den burde ha, både i barnebøkene og i livet for øvrig, ville dette kunne føre til at mye av den angst som hersker omkring disse ting til en viss grad ble nøytralisert. (...) Hensikten med antikkens greske tragedier var at de skulle frembringe en "katharsis" hos tilskueren. Kanskje kan Aristoteles' tanker også ha gyldighet for det tragiske element i våre dagers barne- og ungdomslitteratur" (Kvalheim og Sejersted 1976:53).

De kommer dermed frem til noe av det som er fokuset i min avhandling. Romanene som jeg studerer handler blant annet om sykdom og død, og ved at leseren identifiserer seg og blir involvert i fiksjonen, opplever han eller hun frykt og medlidenhet, som igjen kan frembringe katarsis.

5

Håp – hva er det egentlig?

Hva betyr begrepet *håp*, og hvilken rolle spiller det i forbindelse med barne- og ungdomslitteratur? Ernst Bloch har skrevet et verk i tre bind som han kaller *The Principle of Hope*. Her berører han alt fra jordens ve og vel til menneskers møte med alderdom og død, og spør hva som er igjen å håpe på. Blant annet står det:

Hope, this expectant counter-emotion against anxiety and fear, is (...) *the most human of all mental feelings and only accessible to men, and it also refers to the furthest and brightest horizon*. It suits that appetite in the mind which the subject not only has, but of which, as unfulfilled subject, it still essentially consists (Bloch 1986: 75, forfatterens uthevinger).

Med counter-emotion menes altså motsatt følelse. Bloch deler de menneskelige følelsene inn i de to hovedgruppene ”filled” og ”expectant emotions” (Bloch 1986: 74). Håp hører inn under det han kaller ”expectant emotions”. Det ligger i begrepet at det er en følelse som knytter seg til noe som individet forventer skal skje i fremtiden. Det finnes både negative og positive følelser i denne hovedgruppen, i følge Bloch. Han nevner angst, frykt, skrekk/redsel, fortvilelse, håp og tillit (108). Bloch ser håp som en konstant følelse, og skriver at den er ”one of the most exact emotions above every mood” (112). Håp avhenger altså ikke av humøret. Håp, skriver han,

is not only the opposite concept to *anxiety*, but also, regardless of its emotional character, to *memory*; that is, a relation to a purely cognitive process and system of ideas which befits no other emotion. And its relation to anxiety, even to the nothingness of despair, is of such determined power that it can be said: hope drowns anxiety. No ‘existential analysis’ of hope will ever be able to reveal the latter as a ‘forerunning determination to die’, provided that the analysis really is one of existence and not corruption. Instead, hope has projected itself precisely at the place of death, as one towards light and life, as one which does not allow failure the last word; thus it definitely has the intentional content: there is still rescue – in the horizon (Bloch 1986: 112, forfatterens uthevinger).

Håpet lar altså ikke nederlaget få siste ord. Håpet er det motsatte av angst, men også, og her blir det interessant, det motsatte av minnet (”memory”). Hva mener han med det? Jeg tror at det kan knyttes til tidsperspektivet, og den lineære tidsoppfatningen. Håpet knytter seg, som nevnt, til fremtiden. Minnet derimot, er noe som beskjeftiger seg med fortiden. Likevel vil jeg hevde at Toras mimringer fra fortiden representerer et håp, på den måten at de som har gitt henne kjærlighet, hovedsakelig moren og Endre, opptrer der. Men håp i seg selv er

fremtidsrelatert, Bloch beskriver den som "the most important expectant emotion" (Bloch 1986: 75). Som det kommer frem av sitatet over, projiserer håpet seg, eller plasserer seg, i dødens sted, eller i forbindelse med døden. Lys og liv blir en kontrast til mørke og død, og håpet om at frelse ("rescue") finnes, hjelper mennesket til å takle en dødssituasjon. Mennesket må håpe. Ordlyden gjør det nærliggende å se for seg en kristen tankegang om et frelsesprosjekt. Håpet er også nevnt i et velkjent bibelvers: "Så blir de stående, disse tre: Tro, håp og kjærlighet" (1. Kor, 13,13). Håpet gir seg ikke. Håpet vinner over angsten ("hope drowns anxiety"). På denne måten er håpet uløselig knyttet både til død og til fremtidstro. Å ha et håp om en bedre fremtid, har noe utopisk ved seg.

Håpet i *Det kom et skip til Bjørgvin* knytter seg først og fremst til overlevelse og til at personene skal komme seg ut av de fortvilte situasjonene de er i. Når det gjelder Newths roman, er det mer nærliggende å trekke inn et mer generelt og religiøst perspektiv, og å se ut over livet her og nå. Bloch nevner også tro som, kanskje kan en si en *forutsetning for*-, eller en *del av* håpet. Han formulerer seg slik: "Danger and faith are the truth of hope, in such a way that both are gathered in it, and danger contains no fear, faith no lazy quietism" (Bloch 1986: 112). Her bruker han igjen termer om motsetninger i følelsene. Bloch inkluderer fare og tro i håpsbegrepet, og sier at de to ikke har henholdsvis frykt eller "lat stillhet" i seg. Tora trenger håpet mer og mer etter hvert som døden stadig rykker nærmere. Må det være fare på ferde, og må en ha en tro, for å kunne føle et håp? Det ser ut til at en kan trekke den konklusjonen at en ikke gunstig situasjon gjerne utløser et håp i mennesket, at det nesten er som en forsvarsmekanisme. "We never tire of wanting things to improve", skriver Bloch et annet sted (77).

Leila Haaparanta filosoferer litt rundt håp i artikkelen "Can hope have reasons?" Hun sier seg ening med de som hevder at "hope involves contrary emotions. There is no hope if there is no fear" (Haaparanta 2005: 334). De to, håp og frykt, er "relatet through their inverted contents" (sst.). Dette samsvarer med det som Bloch hevder, selv om Bloch ikke er blant filosofene som Haaparanta trekker frem. Ernst Bloch skriver i *The Principle of Hope* om hvordan håpet trenger en fare for å bli virkelig. Det må være et element av fare for at et håp i det hele tatt skal kunne eksistere. ("The category of danger is always within it"). I "Something's missing: A discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing", sier han: "Hope is not confidence. If it could not be disappointed, it would not be hoped. That is part of it. (...) Thus, hope is critical and can be disappointed" (Bloch 1988: 16–17). Dette er i tråd med at det er først når alvoret snurper seg sammen rundt Tora, at romanen

formidler det største håpet. Det er da hun trenger det. Religionen har alltid gitt, og gir fortsatt, mennesker håp. Jeg har allerede nevnt den kristne håpstanken. Også Bloch trekker frem sammenhengen mellom religion og håp.

Uansett hva det måtte være som truer, og om det er snakk om en akutt fare eller mer langtidsvirkende elementer som forsurer tilværelsen, så må mennesket håpe. For hvis vi ikke har håpet, hva har vi da? En kan trekke det så langt at en hevder at alt er meningsløst uten håp. Livet, kjærligheten, alle eksistensielle funderinger og spørsmål ville være dystopier om vi ikke hadde et håp. Kanskje kan en konkludere med at håp er en fundamental grunntanke hos mennesket som gjør det i stand til å se fremover og som vi er avhengige av for ikke å gi opp livsprosjektet. Håpet bærer i seg en tro på fremtiden.

Håp og håpløshet i *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*

Den bærende tematikken i prosjektet mitt dreier seg om å lete etter håp. I dette delkapitlet spør jeg hvordan håpet blir fremstilt i Haugers roman. Hvilke elementer formidler et håp? Hvilke konkrete grep tar forfatteren for å synliggjøre håpet?

Struktur som formidler håp: dramatiske episoder

Jeg har vært inne på hvordan Haugers roman kjennetegnes av flere dramatiske episoder. La oss se nærmere på en av disse: ”Da så hun ansiktet. I det hvite lynglimtet så hun ansiktet i døra. Det rant som is nedover ryggen hennes. Det var den svartkledde kona” (Hauger 1980: 24). Skrekken tar tak i Live, og hun styrter bort. ”Hun klorte seg fast i steinene, tumlet over vindfelte trær. Rev seg til blods på greiner og kvister, vasset over fossende stryk, stupte og sjanglet seg fra. Videre, videre oppover ura!” (24–25). Når Live endelig tør å stanse for å trekke pusten, befinner hun seg langt til fjells og får øye på en liten støl. Hun går inn, og episoden slutter med at hun finner ly, varme og mat. ”Borte i kroken stod en sengebenk med skinnfeller og store puter fylt med det mykeste hvite dun fra fjellrypene. Hun krøp sammen på benken, og lå lenge og lyttet til det sterke suset av regn og vind som feide over vidda” (26). Hun kommer i havn og finner trygghet. Noen setninger senere blir tryggheten understreket enda tydeligere: ”I fjellheimen var hun trygg. Her var det fritt og godt å puste. Ingen krypende skygger, ingen tause hus, ingen mørke trær som skremte eller stier som gikk i ring” (27) . Denne episoden er symptomatisk for hvordan boken er oppbygget. Hovedpersonen kommer ut for en farlig situasjon og prøver å flykte. Forfatteren bruker dramatiske beskrivelser for å gjøre det spennende. Til slutt kommer hovedpersonen seg i sikkerhet og kan puste lettet ut, enn så lenge. Episoden med ulvene er en annen slik episode, og den nevnte jeg så vidt på side

32. Tora har fortsatt et lite stykke igjen før hun når selet, og plutselig er hun omringet av sultne vilddyr. Ulveflokket kommer nærmere, Live famler seg febrilsk frem til døren i selet, og klarer å smette inn akkurat i tide. Der inne faller hun i søvn, fullstendig utmattet, men trygg (Hauger 1980: 37–38).

Ellers representerer også de underjordiske episodiske spenningsmoment. Ved et tilfelle står hele gjemmestedet til hovedpersonen i fare for å gå opp i flammer. ”Helgenene være lovet at jeg [våknet] opp av denne drømmen, hvisket hun sakte. Hun grøsset der hun stirret på det sotsvarte merket på benken” (35). Romanen har tilsammen tre episoder hvor Live er i ferd med å bli lokket inn i berget. Hun griper om korset i siste sekund, eller hun tilkaller en helgen, og blir reddet. Den siste gangen, som er når Bjart ligger i skjul og iakttar henne, takker hun ja til tilbudet fra huldrekongen, og det bygger seg opp en spenning knyttet til spørsmålet om hva hun vil komme til å velge. På en side frister tussene og villfuglene, på den andre siden har hun valget om å komme sammen med mennesker igjen og velge symbolet for kristendommen, korset. Det at alle disse episodene ender med at hun tar det riktige valget og at det går godt, kan sies å gi en pekepinn på at hele romanen også kommer til å ende godt. Hun klarer å komme velberget ut av disse truende situasjonene, på samme måte som hun klarer seg gjennom ensomheten i fjellet. Dette er også eksempler på at forfatteren bruker gjentakelse i teksten. Det kan sees som et grep fra forfatteren sin side. Kanskje gir gjentakelsene en forventning hos leseren. Når det har gått bra noen ganger, forventer gjerne leseren at episodene, og også selve romanen, skal ende godt. Disse forventningene blir jo også innfridd, uten at det gjør romanen mindre spennende. Dette kan være en variant av det som Appleyard kaller ”foreshadowing” (Appleyard 1990: 62). Det blir ikke sagt direkte i teksten hvordan det vil komme til å gå, men strukturen i seg selv representerer et slikt frampek.

Lyd og musikk

Lyd generelt og musikk spesielt spiller en sentral rolle i romanen. Støy, som i prinsippet er uønsket og ubehagelig lyd, blir knyttet til situasjoner hvor figurene har det vanskelig. Da Live oppdaget at hele familien hennes var omkommet, fyltes hodet hennes av en durende lyd. Denne lyden kommer igjen når hun senere prøver å tenke tilbake og huske hva som har hendt. Også Bjart opplever at alle inntrykkene samler seg til en veldig larm, toppet med at kirkeklokkene ringer. ”Bjart holdt seg til hodet, for den veldig larmen skremte ham. Det suste og bruste i hodet hans av alt det merkelige han hadde sett og opplevet denne dagen” (Hauger 1980: 79). Kirkeklokkene er for øvrig et interessant element. Lyden av dem blir brukt til å formidle ulike stemninger i romanen. Rent objektivt sett er en kirkeklokke en

kirkeklokke. Forfatteren klarer imidlertid å få lyden til å "høres" forskjellig ut, alt etter hvordan omstendighetene er. "De tunge malmklokkene slo sine klangfulle slag i Maria-kirken. (...) Luften ble fylt av mørke, klagende toner" (93). Tristheten gjennomsyrrer det hele også litt senere i romanen: "Dag etter dag ringte kirkeklokkene. Sprøtt og vemodig klang det når enda en sjel i bygda hadde sluknet" (119). Så skjer det imidlertid en forandring. Våren har kommet, pesten har rast fra seg, og det skal være barnedåp i kirken: "Klokkene lød annerledes nå. Det var ingen sorg i klangen" (127). Etter at Bjørgulf og Tormod har begravet alle likene i dalen, ringer også kirkeklokkene. Nå formidler de fred: "Klokkene lyder fredfullt over dalen. Det er en god fred som fyller hele rommet" (163). I tillegg til det stemningsskapende, kan en kanskje si at kirkeklokkene, eller nærmere bestemt den troen som de representerer, gir håp for figurene i romanen. Det er noe mektig og samtidig fredfullt over klokkeklangen. De hjelpeløse menneskene setter sin lit til det guddommelige.

Live har en lur som hun skal blåse i dersom hun trenger hjelp. Meningen er at de skal høre henne nede i bygden, og komme til unnsetning. Luren formidler et håp gjennom den tryggheten den representerer. Hun kan få kontakt med de andre. Imidlertid blir denne tryggheten undergravet av at de andre menneskene ikke er der lenger, og at det derfor ikke er noen som kan høre luren. Dette kommer frem i følgende episode: Live har sett Pesta, den mystiske og skremmende skikkelsen. Hun flykter i panikk, og når hun omsider stanser, finner hun frem hornet og blåser i det. "Lyden bar langt av sted, – langt over breheimen og inn i den veldige, mørke himmelen som hvelvet seg over henne. Hun stod stille. Pustet som et sykt dyr. Men ingen andre toner kom henne i møte over fjellene" (Hauger 1981: 25). Likevel, luren redder henne i episoden med ulvene (37), fordi den gir henne mer tid til å komme i sikkerhet. Den representerer altså i og for seg et håpsmoment.

Ovenfor har jeg hatt fokus på mer generelle lydelementer. Også musikk kan sies å bringe håp i romanen. Hvordan musikk kan fungere som virkelighetsflukt, kommer frem når Simon spiller på beinfløyte: "Det var som han var langt, langt borte i et land som bare var hans eget. Tonene fløt som sølv i luften. Han spilte en munter liten vise..." (Hauger 1980: 63–64). Når jeg bruker begrepet *virkelighetsflukt*, tenker jeg først og fremst på det i positiv forstand. Det kan også knyttes en negativ mening til begrepet, som går mer på manglende vilje til å innse realitetene og til å leve i den virkelige verden. Jeg legger altså ikke noen slik betydning i begrepet, men tenker mer på det som en pause fra hverdagen, en mulighet til å drømme seg litt bort. Simon har ingen enkel tilværelse. Fattigdom og hardt arbeid preger hverdagen. Fløytespillet er viktig for ham, og en kilde til glede både for ham selv og andre. Litt senere

gir han fløyten til Bjart, og den fungerer da som et symbol på at de er venner igjen etter en slåsskamp. Beinfløyten er viktig gjennom hele fortellingen. Første gang Simon og Bjart møtes, spiller Simon (74). Etter at Simon er død, og Bjart sitter for seg selv og sørger, tar han frem fløyten: ”En god og stille varme rant gjennom kroppen hans. Simon kom alltid til å leve inne i tonene” (98). Denne vissheten gir ham håp og trøst. Også i romanens siste del er musikken avgjørende. Fløytespillet til Bjart får Live rolig og hjelper henne til å huske. Det kommer frem at både broren, faren og bestefaren hennes spilte fløyte. Videre står det at ”[i] denne dalen var det mange som hadde spilt for henne” (145). Et sårt element er detaljen om at bestefaren skulle lage en fløyte til henne. Når han ligger død i stuen, har en beinfløyte trillet ut av hånden hans. På denne måten blir det triste understreket, samtidig som det er noe vakkert over det mellommenneskelige og det musikalske. Det overlever, selv om menneskene ikke gjør det.

Musikk kan stå for glede og fellesskap, og en slik sammenheng blir tydelig når det fortelles om gjøglere som kommer til byen: ”Av og til kom det omreisende gjøglere og leikare til byen; folk som spilte harpe og gige og slo på trommer på byens torg. Da trengte han og Simon seg fram gjennom menneskemengden. Simon tok fram den vesle fløyta si og spilte og lo sammen med gjøglerne” (81). Også på nest siste side formidles glede, fellesskap og fremtidshåp gjennom musikken: ”Hun hører trillende fløytespill og strengleiker og brusende giger. Der er de samlet alle de som har overlevet den store pesten” (168). Før vi har kommet så langt, under den lange reisen hjemover, bruker Bjart musikken for å trøste Munan. ” – Spill for meg, hvasket Munan, og glippet med øynene. – Spill for meg slik Simon gjorde. Og Bjart trakk fram fløyta fra koftelinningen. Han spilte” (121).

Musikk er kunst. Menneskene skaper musikk, på samme måte som de lager annen kunst. Kunst kan være en kilde til glede og opplevelse, og den kan knytte bånd mellom mennesker. Hauger bruker til en viss grad musikk som virkemiddel i *Det kom et skip...*, og jeg finner altså at det er et motiv som gir håp både til figurene i romanen, og til leseren. Kanskje kan en trekke det så langt at en hevder at romanen gir et bilde også på leserens kunstopplevelse. Romanen griper leseren og gir en estetisk opplevelse. Litteraturen har noe å tilby alle, uansett alder, kjønn og forutsetninger. Menneskenes forgjengelighet er ikke til hinder for at kunsten kan overleve.

I denne forbindelse vil jeg også komme inn på spørsmålet om på hvilken måte en kan finne musikalske elementer i romanen. I hvilken grad benytter Hauger seg av klang, rim og rytme

når hun skriver? Jeg har vært inne på at begynnelsen er suggererende. Hva er det som gjør at den oppleves slik? Åpenbart har det noe med tempoet og dramatikken å gjøre. Men kanskje kan en også finne andre elementer som bidrar til dette inntrykket. For eksempel bruker forfatteren gjentakelse flere ganger allerede på de første to sidene. Først står det: ”Jeg husker ingen ting, skalv det gjennom henne. Husker ingen verdens ting” (Hauger 1980:9). Den andre setningen understreker betydningen av den første, og ved at alle tre ordene før ”ting” består av to stavelser, skapes en rytme som får frem poenget i det som sies. Hun husker virkelig ikke noe. Nedenfor, etter at også ”noe” har blitt brukt først i setningen to ganger etter hverandre, skriver Hauger: ”Hun hadde kommet seg langt bort nå, – langt bort fra stedet der det hendte” (sst.). Her blir ”langt bort” gjentatt, tilsynelatende unødig; det kunne like gjerne ha stått for eksempel ”...langt bort nå, fra stedet der...”. Det er noe musisk over denne ordlyden. Språket får driv. Et utdrag fra neste side fungerer også som eksempel på musikalitet i språket:

– Ta deg i vare, hvasket det i det tørre bregnegraset. –Ta deg i vare, rislet det i de skjelvende ospebladene. Sterkere og sterkere lød det. Det suste og bruste for ørene hennes. Hele skogen stemte i en mektig, enstonig sang: – Ta deg i vare, ta deg i vare, ta deg i vare! Så ble det stille igjen. Underlig stille (10).

Her starter de to første setningene med ” – Ta deg i vare”. Plasseringen i setningene, i tillegg til gjentakelsen, understreker oppfordringen. Men det blir også noe klangfullt over det. Når ”ta deg i vare” gjentas tre ganger noen setninger nedenfor, skildres det som en ”enstonig sang”. Jeg finner en rytme, en musikalitet, i formuleringsmåten. Det kommuniseres tydelig at ordene og lydene hun hører stiger i styrke, og til slutt blir en kraftfull formaning. I slutten av utdraget er det ”stille” som gjentas. Ordets betydning blir forsterket, i tillegg til at gjentakelsen bringer en spesiell rytme og klang til språket. Det voldsomme er over. Intrykkene blir roligere. Når det gjelder rim, vil jeg trekke frem ”suste og bruste” som står på andre linje i utdraget. De to verbene rimer på hverandre, og er eksempler på at også dette virkemiddelet blir brukt i romanen. Ovenfor på samme side står det: ”Aldri før hadde hun sett himmelen slik... Aldri før hadde hun hørt slike underlige lyder...” (10). Igjen bringer gjentakelsen driv og musikalitet til språket. Leseren får en opplevelse av at språket har flyt og er godt å lese, uten at han eller hun kanskje tenker over at det har å gjøre med musikalitet. En parallell til formaningene om å ta seg i vare, er det som står når Live løper mot elven: ”suset fra elva fylte hodet hennes som en vill sang: – Du må over, – du må over for å berge deg!” (11). Igjen tar det hele form som en sang, og igjen understrekes poenget av gjentakelsen.

Musikk er ofte uttrykk for noe positivt. Kunst gir mennesker vakre estetiske opplevelser. Dersom vi har å gjøre med en tematikk som generelt er dystert, kan bruk av musikalitet i språket kanskje sies å formidle en håpstanke mellom linjene.

Lys og mørke

Også i denne romanen finner jeg en spenning mellom lys og mørke, og mye symbolikk som går på det. Her er symbolikken på en måte mer opplagt enn i *Det mørke lyset*. Lyset representerer noe godt og fint, også håp. Mørket representerer det triste, skremmende og håpløse. ”Midt i bygda lyste det blekt i steingjerdet rundt kirken” (13). Live står og ser ned på bygden. Kirken står for noe trygt og godt, noe som lyser opp og gir håp. Også på romanens første sider blir dette klart. Det er mørkt og skummelt i skogen, ”men høyt over fjellene i øst skimtet hun et svakt lys av himmel” (10). Motsetningen er tydelig. Lyset blir forbundet med det trygge og gode.

Når våren endelig kommer, beskrives det med at verden blir full av lys (42). Solen, med alt det den innebærer av varme og lys, gir håp og trygghet. Momentene flettes sammen: lys representerer håp, håp peker mot en ny start, en ny start er lik liv, som igjen er en kilde til glede.” Det var ingen mørke skygger rundt henne. Hun var trygg. Sola varmet så det sved i huden” (49). Den sykliske tidsoppfatningen innebærer at årstidene skifter, etter en kald vinter kommer solen alltid frem igjen. Når Live ser en rype lette fra bakken, blir hun ”så forundret og glad over å se liv rundt seg at øynene [renner] fulle av tårer” (42). Her er det definitivt mulig å lese inn et håp mellom linjene. Live er ikke alene likevel. Naturen og villrypene lever rundt henne, og kanskje vil hun finne mer liv også! Håpet blir ytterligere understreket når forfatteren skildrer hvordan naturen vekkes til liv: ”Det tok til å skinne nedover hele skråningen av lysegrønne bjørkeknopper og spirende lyng. Rypene samlet seg i store flokker ved bekkesiget (42–43). Selv om dette er relativt enkel symbolikk, synes jeg det er på sin plass å ta det med. Den målgruppen som jeg har skissert for denne romanen, vil nok sette pris på denne symbolbruken. Leserne har ingen problemer med å forholde seg til motsetningene *lys og mørke*, og symbolikken kan gi dem en rikere leseropplevelse. Flere tanker om dette kommer jeg inn på under overskriften ”Tilpasning til lesergruppen?” om litt.

Motsetningsparet blir brukt gjennomgående for å gi dybde til skildringene. Også i forbindelse med fargebruken ser jeg at forfatteren benytter seg flittig av dette. Uttrykk som ”gnistrende blått med gylne flekker av sol”, ”lysende gule blomster” og ”det blekrøde morgenlyset” (54) er typiske for romanen. Når Live synes at hun ser huldreslottet, beskrives det slik: ”Sola steg høyere på himmelblået; den veldige iskappen skinte og funklet som et isslott med tagger og

tinder i morgenlyset” (55). Et annet eksempel på at lys og mørke har et vidt bruksområde, er når det står at ”[l]enger borte lyste trestammene hvite i det bleke lyset...” (19).

Et spenningskappende moment er når Live tidlig i romanen har et håp om å få nattely. Det står at de små husene lyser brune og grå. Dette er interessant, for slike farger bruker forfatteren ellers for å beskrive det triste og skremmende. Likevel står det ”lyser”, og det gir en forventning om noe godt. ”Det lå noen få garder opp mot lia. De små husene lyste brune og grå i skumringen. (...) – Kanskje kan jeg gå inn i husene og be om ly for natten” (Hauger 1980: 14). Det paradoksale kommer inn gjennom denne ordbruken, og det ligger i luften at det slett ikke er trygt og godt innenfor. Live går ikke inn i husene: ”Men hun stanset før hun kom over tunet. Et kaldt drag sveipet over ansiktet hennes. Det var noe med garden og tunet som minnet henne om noe: De ensomme husene. Stillheten” (sst.).

Jeg finner altså at *lys* blir brukt flittig i romanen, som motsetning sammen med *mørke*, og som et element som symboliserer håp.

Fargebruk

Åsfrid Svensen har pekt på at det er blålige og hvite fargenyanser som dominerer den første delen av *Det kom et skip...* Det stemmer. Jeg vil utdype dette med også å peke på det grå, brune og sorte, som blir brukt mye når noe skummelt eller vemodig skal fremstilles. For eksempel refereres det til tiggerne i Bjørgvin som ”den tette, grå klyngen av folk...” (Hauger 1980: 69). Det klamme og skitne ved byen understrekes slik: ”Det var *mørkt* og fuktig mellom de tette husrekkene, og han skimtet bare himmelen som en *grå* flekk høyt der oppe. Han klemte seg inntil den *gråbrune* kofta til farbroren...” (68, mine uthevninger). De pestsyke menneskene har ”blåsvarte ansikter” (94), jenten hos den fattige familien som Bjart og reisefølget hans prøver å ta inn hos, er ”gråfarget” (112) og rottene er ”glinsende svart[e]” (73). De mørke fargene fremhever poengene.

Rødt er en farge som får forskjellige valører i romanen. Først får leseren vite at angsten til Live føles som ”en rød skodde over pannen og øynene” (9). Den ufysiske stemningen som omgir Live i begynnelsen, fremstilles også gjennom rødfargen: ”Det var så underlig lys der ute. Skodda hang lav under berghammeren. Himmelen var rød” (16). Fargene er med på å sette stemningen. Pesta har feberøde øyne (24). Alt dette er nifst og uhyggelig. Samtidig representerer den røde fargen fest og høytid. For eksempel har huldrefolket med seg en kjole ”rød som vin”, og brudekronen ligger på et rødt klede (Hauger 1980: 32). Huldrejentene går også kledd i ”røde og blå stakker” (30). Kanskje er det et poeng at det er de underjordiske som

går kledd slik. I realiteten var det nok sjelden at menneskene i middelalderen kunne omgi seg med røde stoffer, da slike både var sjeldne og vanskelige å skaffe. Men så lenge det altså er de underjordiske som opptrer i fargeglade antrekk, bryter det ikke mot det realistiske i romanen. Mot slutten av *Det kom et skip...* er riktignok Munan kledd i blå kofte, men da sies det tydelig at dette ikke er ”hverdagskost”: ”Isrid har pyntet Munan som en liten kongssønn på jonsokkvelden, med blå kofte og sølje i bringa” (168).

I del to blir den uhyggelige siden ved rødfargen tydelig. Når Bjart ser skipet komme innover vågen, fortelles det at solen ”lyste som en rød og illevarslende kule bak disen” (60). Like før glinser havet i ”rødt og gull” (59). Senere, når Simon har blitt pestsyk, er ansiktet hans febrerrødt (86). Det uttrykket blir brukt flere ganger. Likedan sies det at Bjart opplever pestutbruddet på egen kropp som en ”rød, het dis” (115). Videre står det at ”[d]ag og natt fløt sammen i en mørk, rød tåke” (116). På siste side står det imidlertid at rød er gledens farge, og at Live, i overført betydning, skal samle mange røde blomster til en ”lysende krans” (169). Her er det livsglede og håp som formidles gjennom rødfargen. Vi ser altså at rødfargen kan symbolisere vidt forskjellige stemninger.

Håp svart på hvitt?

Mens vinteren holder alt i sitt iskalde grep, virker situasjonen håpløs for hovedpersonen: ”Men hun hadde ikke mathug lenger. Det eneste hun ønsket var å sove” (39). Hun fryser og er medtatt, og ensomheten føles fortlivende: ”Hun var et bitte lite kryp i en uendelig stor verden” (41). Også kjedsomheten truer henne: ”Hun visste ikke hvor lenge hun lå slik mellom drøm og søvn. Vinteren var uendelig lang, og det var dager og netter da hun trodde verden aldri ville bli annerledes (42). Hovedpersonen uttrykker tross alt et håp om å ville klare seg. Hva venter hun på? Hva er det hun håper skal skje? Det ligger hele tiden noe under her, noe som Live håper på.

Live utsettes for en konstant fristelse fra de underjordiske. Huldrekongen er vakker, og han kommer til henne med jevne mellomrom og tilbyr henne materiell rikdom på den betingelse at hun sier ja til å gifte seg med ham. Hun lar seg imidlertid ikke lokke helt, for hun vet innerst inne at da er hun forlapt.²⁶ Det finnes et håp representert i det at hun klarer å stå imot. På side 40 sier Live: ”jeg skal nok klare meg.” Hun takker nei til tilbudet fra huldrekongen, og mener at hun skal komme gjennom dette på egen hånd. Det hun sier formidler et håp om at alt skal gå bra til slutt.

²⁶ Jamfør gammel folketro om å bli bergtatt.

Hva med del to og Bjart i Bjørgvin? Er det noe i språket der som formidler et håp? Jeg vil svare ja. Bjart vet at han ikke kan bli på onkelens gård for alltid, og det antydes at det ville være en mulighet for ham å bli værende i byen: "Bjart så opp på skinneren. Det glimtet et ørlite håp i øynene hans. Han bodde hjemme hos farbror Bjørgulf, men det var ingen fremtid der. Eldste sønnen til farbroren skulle arve garden" (76). Imidlertid viser det seg senere at alle barna til Bjørgulf dør av pesten, og at gården faktisk blir fremtiden for Bjart. Men det er det jo ingen som vet på nåværende tidspunkt i handlingen. Ellers er det i del to at pestens grusomheter blir beskrevet. Elendigheten herjer, og det er relativt få lyspunkter akkurat her. Men vissheten Bjart har om at Margret er i live, kan være et uttrykk for håp. Det ser mørkt ut for henne som eneste gjenlevende i skomakerboden, men Bjart nekter å gi opp på hennes vegne: "Han er sikker på at hun lever" (162). Formaningen hennes om at han må komme seg unna, formidler en tro på at Bjart vil komme til å klare seg: "Margret tok ham i armen og ristet ham: – Du må reise bort, gutten min. (...) Du er ung. Du har ennå mange år foran deg. Bjørgvin er dødens by" (100).

Også flykten fra Bjørgvin inngår i del to. Det er nå både Bjart og kongssveinen blir smittet av pesten. Takknemlighet, livsglede og en anelse av at det finnes noe større, kommer frem når Bjart tenker på at han har overlevd:

Han hadde vært i grenselandet mellom liv og død. Og nå satt han her, med hele den veldige stjernehimlen over seg. Han sanset de varme luktene fra jorda og kjente det bankende hjertet til gutten som han holdt i armene sine. Det var som et stort under at Munan ikke ble smittet av pesten (Hauger 1980: 121).

Triumfen over å ha klart seg, blir tydelig formidlet når Bjart proklamerer at kampen er vunnet (124). Gleden er opplagt, men kanskje mest nettopp glede og ikke håp akkurat her. Håpet har på en måte blitt innfridd. De har klart seg. Mange mindre håpselementer peker fram mot dette ene hovedprosjektet: å overleve pesten.

I bokens tredje del faller ting på plass og alt ser ut til å ordne seg til det beste for hovedpersonene. Det formidles et håp i det at alt løser seg, som vi skal se nedenfor.

Språkbilder

Kan en si at symboler, metaforer og similer formidler et håp i Haugers roman?

Fuglemetaforikk er fremtredende i teksten. Live sammenlignes til stadighet med de ville fuglene, og da særlig fjellrypene. Jeg har vært inne på at fuglene står for noe sårbart, men likevel fritt. Rypene er små og forsvarsløse, men de har en fri tilværelse på vidden, og de kan

lette fra bakken og kjenne luft under vingene, bokstavelig talt. På side 33 nevnte jeg to eksempler på at Live sammenlignes med fugler. Først er det Live selv som tenker det, mens i det andre eksemplet er det moren som kaller henne for ”vesle-rypa” (Hauger 1980: 143). Også når Bjart fanger henne i nettet, blir det brukt fuglemetaforikk: ”Han kjente det livredde hjertet banke mot sitt eget bryst, så de små, blanke øynene som skinte gjennom hårfakset. Blikket var dypt og fremmed som på en villfugl han hadde sett en gang” (139). Både detaljene om hjertet og de små, blanke øynene får leseren til å tenke på en fugleunge. I neste setning står sammenligningen svart på hvitt. Denne billedbruken, kan en si at den gir håp? Jeg vet ikke om en kan trekke det så langt. Men uten tvil gir fuglemetaforikken en dybde til romanen, fordi leseren oppfordres til å tenke billedlig og til å trekke paralleller mellom Live og villfuglene. Videre er det klart at fjellrypene klarer seg gjennom tøffe vintre, og Live sammenligner seg med dem (29). Når det er håp for fuglene, er det håp for Live, blir det nærliggende å tenke. Det at hun redder den lille fuglen fra fellen, kan kanskje sies å ha en funksjon ut over episoden der og da. Kanskje får leseren her et hint om at Live også kommer til å bli reddet. I så fall kan begrepet frampek bli aktuelt også her. Episoden viser i hvert fall at det er håp, for det var jo håp for den stakkars fuglen.

Lykkelig slutt

Den tredje delen av boken er det stedet i fortellingen hvor de endelige løsningene skisseres. Live blir tatt hånd om av menneskene som finner henne. Tormod ser det til og med som sin oppgave å nærmest adoptere henne: ”Jeg ser dette som et tegn på at hun skal være som en datter for meg på garden min. Jeg har mistet så mange, og det er tomt mellom husene” (Hauger 1980: 161). Flere momenter nøstes opp og gir fred, samtidig som de peker fremover mot en ny start. Bjart studerer Live der hun hviler på benken: ”Menneskene trenger hverandre, tenker han. Han føler det sterkere nå enn ellers” (162). Kanskje kan en ane en begynnende forelskelse og tenke at de to kan finne sammen og starte et nytt liv? Kanskje kan en tolke det han tenker mer som en allmenngyldig sannhet om at mennesket er et sosialt vesen og trenger å ha andre rundt seg? Uansett har Live nå fått mennesker rundt seg, Bjart har funnet tilbake til der han hører hjemme, de har klart seg gjennom det og de har håp for fremtiden. Menneskene som har overlevd vil fortsette å drive gårdene, stelle dyrene, så og høste, få barn og barnebarn. De gir ikke opp livsprosjektet. At det likevel kommer til å ta tid, blir tydelig i følgende tanke: ”Mange, mange slektledd vil gå før det igjen ryker fra alle gardene i bygda, før det lyder latter og sang fra barn som leker seg mellom lys og skygge på tunet ” (165).

Så løfter hun armen og vinker hun også. Mot gutten i den blå kofta som minner slik om veslebroren hennes, og mot fjordbygda der gjenskinnet av røde bål flakker over vannet. Hun hører latter og glade stemmer der nede. Hun hører trillende fløytespill og strengeleiker og brusende giger. Der er de samlet alle de som har overlevet den store pesten (168).

Jonsokbålene er tent, og de blir symboler på at menneskene har vunnet over pesten, selv om den har gjort uopprettelig skade. Flammene jager Pesta bort, og hun faller i døden som et bilde på at pesten er overvunnet. Munan får omsorg og kjærlighet, det kom frem allerede da han og Bjart ankom gården. Men nå ser de ham sitte på hesten, pyntet og stelt, og vi forstår at også han har en fremtid. En rød blomst blir brukt som metafor på den gleden Live kjenner i brystet, og hun tenker at hun skal samle på slike gledens blomster og ”binde dem sammen til en stor, lysende krans” (169). En krans kan ha flere symbolfunksjoner. I forbindelse med død symboliserer den gjerne bestandighet og varighet. ”I kristen symbolikk står kransen ofte for seier over mørke og synd,” står det i Biedermanns *Symbolleksikon* (Biedermann 2000: *krans*). Kanskje kan en overføre dette til å gjelde Live sin seier over det som truet, det være seg pest, villdyr, underjordiske, sulten, kulden, ensomheten og isolasjonen.

Tilpasning til lesergruppen?

Som jeg kom inn på ovenfor, er mange av de elementene jeg har pekt på som håpsformidlende i Haugers roman, relativt enkle og opplagte. Spesielt det som går på lys/mørke kan tendere til å bli klisjépreget. Det er imidlertid viktig å ha i mente at romanen er ment for barn. Slik jeg ser det, kan de til tider opplagte symbolene være forfatterens måte å tilpasse boken til lesergruppen. I og med at Hauger bruker såpass enkel symbolikk som hun gjør, blir det som sagt nærliggende å tenke at det er et grep for å tilpasse teksten til lesergruppen. Selv om voksne kanskje kan legge mer i symbolikken, så befinner den seg på et plan som også barna forstår. Aidan Chambers skriver i den tidligere nevnte artikkelen om barnet som implisert leser: ”Nettopp ved å nytta ein barnesynsvinkel klarer forfattaren å halda sitt andre eg – forteljaren i boka – innanfor grensene for det eit barn kan oppfatta. (...) Barnet går inn i rolla til den implisitte lesaren og er etter det villig til, kan henda også ivrig etter, å gi seg over til forfattaren, boka og alt det som hender der” (1990: 31). Jeg vil hevde at det er en barneleser innskrevet i Haugers roman. Chambers lister opp ulike grep som forfatteren kan gjøre for å tydelig kommunisere at det er en slik, men det ville føre for langt å ta dem opp her.

Mørke og lys – fortvilelse og håp – i *Det mørke lyset*

Kan lys og mørke symbolisere henholdsvis håp og håpløshet? Jeg påstod innledningsvis at håp kan knyttes til det språklige i denne romanen, og at mye av håpsformidlingen skjer

gjennom symbolikken. Lys og mørke blir sentrale elementer i den sammenheng, og det samme gjelder fuglemetaforikken. Begge deler tok jeg opp i kapittel 3, så her vil jeg bare understreke at jeg holder fast ved det at symbolbruken kan formidle et håp. I Biedermanns *Symbolleksikon* står det følgende om lyset:

Lys, et symbol for det guddommelige som er spredt over hele verden – også symbol for det åndelige element som etter mørkets opprinnelige *kaos* gjennomstrømmet verdensaltet og jagde bort *mørket*. Lys og mørke er det viktigste *dualistiske systemet* av polære krefter, og lyset symboliseres ofte av den kraftigste lysbringeren, solen. Sollyset står for umiddelbar kunnskap, mens månelysen står for kunnskap som er vunnet gjennom refleksjon (Biedermann 2000: *lys*, forfatterens utheving).

Biedermann trekker også frem lysets betydning i den kristne tradisjonen, som et bilde på Gud, "lysets fyrste". Imidlertid, fortsetter han, er lyset som symbol

ikke begrenset til det kristne området. Også innen buddhismen er lyset et bilde på innsikt om sannheten og overvinnelse av den materielle verden på veien mot den absolutte virkeligheten, det farge- og formløse nirvana. Innen hinduismen er lyset en metafor for visshet, den åndelige kunnskapen om den guddommelige delen av personligheten (atman) og en manifestasjon av Krishna, lysets herre (Biedermann 2000: *lys*).

Videre skriver Biedermann at *mørket*:

innenfor rammen av et dualistisk system [er] symbolet for det komplementært motsatte lyset. Men først og fremst symboliserer mørket det uopprinnelige kaos som Skaperen ennå ikke har splittet med sin lysstråle. Oppfattet på denne måten står mørket i første rekke for alt som er fjernt fra Gud og lys, for den mørke underverdenen hinsides og for klarhetens og opplysningens fiende (Biedermann 2000: *mørke*).

I tittelen til Newths roman brukes disse symbolverdiene til å uttrykke det motsetningsfylte og paradoksale. Tross den alvorlige sykdommen finnes det liv, tross fortvilelsen finnes det livsglede, tross den bunnløse sorgen finnes det kjærlighet, midt i all håpløsheten finnes det håp.

Det er likevel interessant å merke seg at Newth bruker lys også i situasjoner hvor det tilsynelatende kun er fortvilelse som råder. Tidligere nevnte jeg noen eksempler på steder hvor lys/mørke-metaforen blir brukt. Et av dem er når Tora blir forsøkt voldtatt. "Skrek og skrek til det mørke lyset blendet angsten", står det (Newth 1995: 96). Tora befinner seg i en forferdelig situasjon. Hun er i ferd med å bli utsatt for et overgrep. Når det står at "det mørke lyset blendet angsten", ser det ut som om lyset ikke representerer noe godt, men heller symboliserer angsten. Studerer vi imidlertid denne formuleringen litt mer nøye, står det faktisk at lyset *blender* angsten. Kanskje det kan bety at lyset hindrer angsten, at det

overvinner angsten. En person som blir blendet, mister handlekraft. Overfører vi dette til angsten, og sier at den blir blendet, kan det bety at angsten er ute av stand til å skremme. Kanskje er lyset redningen også her. Et annet sted står det: "...alt det moldsvarte mørket ble splintret av blendende lys og alt ble ingenting" (51). Som jeg skrev tidligere, handler det her om morens begravelse. Fortvilelse og sorg råder, der Tora står hjelpeløs og ser på molden som skal dekke kisten. Også her er det vanskelig å få øye på lyset som symbol for noe positivt med det samme. Imidlertid kommer faktisk lyset inn som et element som *splintrer* mørket. Mørket blir oppløst, ødelagt av lyset. Det er mulig å lese inn et håp også her.

Håp blir nevnt allerede på første side i romanen. "Kanskje misunte de henne håpet hun klamret seg til. Håpet om at det ikke var sant. At hun ikke virkelig var spedalsk" (Newth 1995:11). Imidlertid blir det snart brakt på det rene i romanen, både for Tora og for leseren, at spedalskheten er et faktum. En mulig innvending her kan være å spørre om dette blir klart både for den unge leseren og for den voksne. Av og til kan en se at en roman kommuniserer på to nivåer, til to ulike lesere. At Tora virkelig er syk, og at fremtiden ser dyster ut, blir etter min mening presisert klart og tydelig gjennom den uthevede skriften: "**Lepra. Smerte. Død**" (sst.). Dette er det eneste stedet i romanen hvor tekst er uthevet med fete typer. De tre skremmende ordene lyser mot leseren. Hvorvidt spedalskheten er forhåndsbestemt til å ende med død, er mindre klart. Jeg må innrømme at jeg personlig var av den oppfatning at ble en smittet av lepra, hadde en bare smerte og en snarlig død i vente. Imidlertid skriver Newth i e-posten at det var fullt mulig å overleve sykdommen. Folk som jeg har vært i kontakt med på Lepramuseet, forteller at selv om lepra er en kronisk sykdom, så kunne mange pasienter ha et langt liv og dø av alderdom eller andre sykdommer (Eilertsen 2008). Det betyr at det å få lepra altså ikke er ensbetydende med snarlig død. Samtidig innebærer det at sykdommen har kommet for å bli. Jeg blir fortalt at det at en ble erklært frisk, hendte ytterst sjelden (sst.). Mette Newth sammenligner leprasykdommen med hiv/aids (Newth 2008), og understreker at langt fra alle spedalske døde av sykdommen. Likevel blir det altså sagt i romanen at Tora kommer til å dø. Et sted snakker Marthe om hvor langt sykdommen har kommet i betydningen hvor lenge hun har igjen (Newth 1995: 57). En annen plass tenker Tora på seg selv som "...fange. Til døden kom" (13). Håpet må derfor finne andre kanaler for fortsatt å eksistere. Det kan, etter et visst tidspunkt, ikke lenger være knyttet til det å overleve. Sunnivas ord klinger sterkt hos leseren: "– Du vet like godt som jeg at drømmen om å leve videre er den eneste drømmen som er forbudt" (131). På én side kan det være snakk om romanfigurens håp, mens en annen sak er leserens håp. Kanskje sitter leseren med et håp om at Tora skal bli

helbredet og kunne forlate sykehuset som en frisk jente. Likevel, de harde realitetene som formidles i romanen vil som sagt etter hvert gjøre dette håpet forsvinnende lite. Lever Tora videre i leseren? De sporene som fortellingen har satt, og den identifisering med Tora som har funnet sted, fører til at leseren lagrer figuren Tora i minnet, og reflekterer over hennes liv og situasjon. Kanskje kan dette overføres til å gjelde kunstens betydning for leseren. Kunsten, altså romanen, tilfører leseren noe. På samme måte som bøkene Tora leser, åpner nye horisonter for henne, kan *Det mørke lyset* åpne opp for leserens refleksjon og undring.

For Tora sin del må håpet knytte seg til andre elementer enn det å skulle leve lenge. En oppfatning om at døden ikke er det siste, men at hun skal få komme til en himmel hvor hun får møte igjen de som har dødd før henne, representerer et slikt håpselement. Håpet utover i romanen knytter seg til Toras grublerier om meningen med livet, om Gud og om evigheten og sist, men ikke minst, om forholdet mellom henne og faren. Sykdommen og smertene til tross, det som synes å plage Tora aller mest er den hendelsen fra barndommen som oppsøker henne med jevne mellomrom. Alt annet fra fortiden har hun fortrenget og glemt. Men den ene dagen hvor faren overser henne fullstendig, tilsynelatende uten engang å huske at det er fødselsdagen hennes, blir som et mareritt som kommer igjen og igjen. Det at Tora aldri får følelsen av å nå inn til faren, representerer et utilfredsstilt behov for farskjærlighet og oppmerksomhet. Ikke Gud, og ikke den velmenende presten kan klare å fylle den rollen som faren hennes til nå ikke har greid-, eller i Toras øyne: som han ikke har hatt interesse av å fylle. Det blir spesielt når presten kommer til henne en dag og sier: ” – Du har det vondt, barn. Vil du snakke med meg om det?” (Newth 1995:184). Den unge jenten ligger med store smerter og en spedalskhet som spiser opp kroppen hennes, og så vil han snakke om hva som plager henne. Leseren forstår at det er psyken presten mener, og ikke de fysiske smertene. Det understrekes på denne måten at forholdet til faren plager henne mer enn smertene. Det er en medtatt far som kommer og henter henne. Han har mistet en kone og en datter, og nylig begravet moren sin, som han anklager for å ha drept mye livsglede i årenes løp. Det er en mann som har skjønt en og annen sammenheng som kommer, og som endelig tør å stå opp for det han mener. Bare i dette finnes det en viss harmoni og seiersfølelse, og et snev av forsoning. Håpet om at de to skal få en gjenforening, og en ny og bedre start på et far- datter forhold, blir mer og mer tydelig i romanens forløp. Slik kan en argumentere for å forflytte spørsmålet om håp til hvorvidt hun får ordnet opp i det med faren, hvorvidt han innser hvor vanskelig det har vært for henne, og hvorvidt de to finner sammen igjen. La oss se hvordan romanen slutter: ”Den vuggende rytmen og varmen fra kroppen hans gjorde henne døsig. Hun

kjente ingen smerter eller tyngende sorg, bare en forunderlig letthet. Hun hadde aldri kjent slik lykke” (234). Slutten gir en harmoni, samtidig som den etterlater en del spørsmål ubesvarte og i tråd med det som Ehriander skriver i artikkelen ”Nutid möter dåtid – Bo R. Holmbergs historiska ungdomsromaner”: ”Ungdomar idag vet att ett ”slut” egentligen bara är början på något annat, och ofta förekommande är de öppna slutet där läsaren själv får fundera vidare” (1999: 213). Er det hele noe som Tora drømmer i dødsøyeblikket? Eller skjer det på virkelig? Vil de komme seg hele veien hjem, eller dør Tora der på ryggen hans? Kanskje klarer de å komme hjem slik at faren kan stille Tora der til livet hennes slutter. Kanskje føler han seg forpliktet til å ta seg av den lille jenten som blir med dem. Kanskje blir det en måte han kan gjøre opp for den forsømmelse som Tora føler at hun har blitt utsatt for. Kanskje kommer Tora til å hoppe utfor på det samme stedet som moren gjorde det, og slik ikke gi sykdommen det siste ordet, men få det selv? Faren nevner også moren når Tora spør hvor de skal. Alle disse spørsmålene kan leseren fundere over og prøve å finne sine egne løsninger på. Felles for dem alle er imidlertid at en grunnstemning av overvinnelse og harmoni ligger der. Hvordan kan jeg hevde det? Det stakkars unge mennesket kommer jo til å dø! Her er det poenget om forholdet mellom de to kommer inn. Sykdommen går sin gang, og gir henne store smerter. Men det som har plaget henne mest av alt, er at faren ikke har lagt merke til henne, og det har nå løst seg! Han har kommet til sykehuset, han har så å si ”talt Roma midt imot” ved å spille fele til tross for Arna-ravnas protester. Han har også bedt om unnskydning, indirekte, gjennom det tordnende oppgjøret med Arna-ravna (og sin egen mor, representert ved den pietistiske damen fra Arna). Oppsummert kan en si at romanen formidler at det finnes noe som er viktigere enn liv og død.

Fargebruk

Jeg har studert bruken av farger i romanen, for å kunne si noe om hvorvidt fargene kan representere et håp. Farger er med på å skape liv i skildringene, og de understreker stemninger, som her: ”De svarte skyene dekket hele himmelen nå...” (Newth 1995: 28). Det røde håret som både Tora og moren har, finner vi igjen hos Sunniva. Det blir gjort et nummer ut av det i romanen, uten at det helt konkret kan representere et håp, men likevel, det er noe som minner Tora om moren. Noe ved det røde håret representerer en stolthet og en viljestyrke. Tidlig i romanen sies det: ”Ansiktet hennes [morens] var nesten skjult under det brusende håret. Den rødgyldne fargen kjente Tora stolt igjen som sin egen” (39). Parallellen til Sunniva blir klar noe senere, når Tora første gang møter henne: ”Ryggen var rank og midjen smal, og det store håret flammet rødgyllent i det skarpe sollyset. Tora gispet. Bare ett

menneske i verden hadde hår som dette, men hun hvilte under jorda med røsslyng i hendene” (66). Flere ganger blir det røde håret understreket, og det blir forbundet med det å være vakker og stolt (142). Selv om spedalsken angriper resten av kroppen, forblir det vakre håret rødt og vakkert både hos Tora og Sunniva. Det blir trukket en parallell mellom Sunniva og hauken som Tora og Endre fanget en gang, og kanskje kan en også se en parallell i det røde: ”...fuglebrystet som glødet rødt i sollyset...” (117). De to ville temme en hauk, og ventet tålmodig på at de skulle vinne fuglens tillit. De mente ikke at den skulle bli skadet, men da det likevel gikk galt og hauken døde, følte de stor sorg og skam.²⁷

Rødt forbindes ofte med energi og kraft, og i Biedermanns *Symbolleksikon* står det at rødt generelt er ”aggressivt, vitalt, kraftfullt og beslektet med *ilden*, og kan antyde både kjærlighet og strid på liv og død” (2000: *rød*). Videre står det at ”[i] den folkelige symbolikken er rødt kjærlighetens farge, men den er også livets og raseriets farge”(sst.). Både Sunniva og moren til Tora, og etter hvert også Tora, er kvinner som vet hva de vil, som tør å tenke på egen hånd og som tør å ta selvstendige valg i livet. Det røde kan sies å understreke denne personligheten. Det blir nærliggende å trekke inn både kjærlighetsmomentet og det som står om ”strid på liv og død”. Både Tora og Sunniva har opplevd sterk kjærlighet. Sunniva hadde en gang en romanse som endte i graviditet. Nonnene i klosteret hvor hun var, drepte barnet. Den episoden, som blir fortalt indirekte gjennom Sunniva, favner om både kjærlighet og strid på liv og død, i og med at det lille barnet blir fratatt livets rett. Det samme kan en si om Toras kjærlighet til Endre. De to elsker hverandre, men sykdommen, og den ventende døden, hindrer dem i å være sammen. Her har vi igjen altså både med kjærlighet og med strid på liv og død å gjøre, om det siste enn ikke i tradisjonell ”krigersk” forstand.

Gjennom tidene har kvinner med rødt hår ofte blitt offer for forestillinger om at det i negativ forstand er noe spesielt ved dem. I gresk mytologi ble de rødhårede angivelig omgjort til vampyrer etter at de døde. På 1600-tallet ble de brent som hekser, mens en på 1800-tallet forestilte seg at disse kvinnene luktet spesielt mye (Roach 2005: 3). Marion Roach skriver i *The Roots of Desire. The myth, meaning and sexual power of red hair* at: ”That redheads are untrustworthy, fiery, unstable, hot-tempered, highly sexed, rare creatures is what passes for common knowledge today” (15). Riktignok er ikke Roach sin bok et vitenskapelig verk i den forstand at en kan tillegge den tyngde som seriøs forskning. Likevel har hun noen interessante poenger. Uten at jeg vil legge de negative egenskapene til romanpersonene Tora, Sunniva og

²⁷ Det refereres til denne episoden to ganger: Newth 1995: 110-111 og 117. Episoden er også et eksempel på fulgemetaforikk i romanen.

moren til Tora, gir det en dybde også å vite om de negative forestillingene som har vært knyttet til kvinner med rødt hår.

Mot slutten av romanen finner jeg en tendens til at fargene som blir nevnt, er lyse nyanser. Kanskje kan en si at de går mot hvitt, med noen unntak. ”Hun skrittet ut med krykkene og vendte ansiktet mot det blendende hvite sollyset” (214). ”Han rørte seg ikke. Bare satt i den hvite heten...” (215). I symbolleksikonet står det blant annet at ”[h]vitt kan enten oppfattes som ”slett ingen farge” eller som den fullkomne foreningen av alle spekterets farger, som symbol for den ennå upåvirkede og uforstyrrede uskylden i urtidens *paradis* eller som det rensede menneskets endelige mål i og med gjenopprettelsen av denne tilstanden” (Biedermann 2000: *hvitt*). Videre nevnes ”renhet” og ”sannhet” i forbindelse med fargen. Det hvite kan altså forbindes med renhet og forklaring. Det går mot slutten av livet til Tora. Kanskje opplever hun nå en slags forsoning med skjebnen og en oppklaring av alle spørsmålene hun har grublet på. Kanskje er hun på vei mot sitt paradis. I symbolleksikonet blir det også pekt på at hvitt forbindes med døden, det være seg en anelse om- eller opplevelse av den. I kinesisk symbolikk står hvitt mellom annet for alderdom og høst, men også jomfruelighet og renhet. Hvitt er også en farge for sorg i Kina (Biedermann 2000: *hvitt*). Alt dette kan kobles til Tora på slutten. Hun er jomfruelig ren, i og med at hun og Endre ikke har fått fullbyrdet sin kjærlighet. Det blir også pekt på at sjelen hennes på en måte går gjennom en renselses- og modningsprosess.²⁸ Alderdom og høst er momenter som en gjerne tenker på i forbindelse med mennesker som har levd lenge og som nærmer seg en naturlig avslutning på livet. Når en likevel kan bruke disse bildene om den unge hovedfiguren Tora, kommer det av at sykdommen har gjort henne eldre enn hun er – både i den forstand at hun nærmer seg døden, men også med tanke på alle erfaringene, refleksjonene og all fortvilelsen hun har opplevd.

Håp i bøker og kjærlighet

Jeg har til nå lett etter elementer i teksten som kan sies å formidle, eller å føre til, håp. Men håp blir også nevnt mer direkte noen steder i romanen. For eksempel fortelles det slik om julaften når Tora underholder de andre på sykehuset med høytlesning:

Det var blitt langt over midnatt da Tora lukket boka. – Du har gitt oss alle en eventyrlig julaften, smilte Velgjøreren. – Nå går jeg styrket tilbake til min *Beskrivelse av de spetalske i St.*

²⁸ Et allerede nevnt sitat som understreker dette: ”Sjelen din er vakker. Den vil bare bli vakrere og sterkere mens tiden nærmer seg. Det tidspunktet som Herren har bestemt for når du skal hentes til Himmelen” (Newth 1995: 99).

Jørgens Hospital. Natta kommer ikke til å synes så lang etter i kveld, og kampen mot mine vindmøller virker ikke fullt så håpløs. Rundt langbordet var de også tilfredse, så hun. Som om de følte seg mett. Mange, både eldre og yngre, kom bort og takket henne i hånden for lesningen. Det hadde ikke hendt før. Med ett følte hun hvor rik hun var. Det var nesten som om hun eide en trolldomskraft, som kunne forvandle mørke til lys en liten stund (Newth 1995: 177–178).

Her er det lesekunsten og *Don Quijote* som redder kvelden, og som gir håp i det håpløse. Det er julekveld, men pasientene kan heller ikke denne dagen spise seg mette eller slippe unna smertene og sykdommen. Det sies at menneskene rundt langbordet så ut som om de følte seg mett, og det ligger i kortene at fortellingen de har fått høre virkelig har gitt dem noe, om ikke fast føde, så noe som kan mette på en annen måte. Det at Tora her leser fra en bok, understøtter det jeg hevder om at en kan finne et visst metaperspektiv hva gjelder bøker og lesning. Jeg nevnte tidligere hvordan en ny verden åpner seg for Tora i det hun mestrer lesekunsten. Også den tidligere omtalte lys/mørke-metaforen er med her. Tora har gitt de andre et lyspunkt, et glimt av glede i alt det triste. ”Tora var trett i øynene og sår i halsen etter måneders lesning, men hun kjente seg tilfreds med sin gjerning. For hun hadde gitt mennesker drømmer å trøste seg med som ellers bare kjente håpløsheten” (174–175). Disse linjene sier også noe om bøkens funksjon som virkelighetsflukt, drømmer og fantasier. Drømmen blir en motsetning til håpløshet, og representerer derfor håp. Håp er en drøm for fremtiden. Håpet om en bedre fremtid har noe utopisk ved seg. Å se fremover, forbi hindringene, og å fortsette å håpe at ting kan bli bedre, dreier seg om å ikke la det destruktive og håpløse ta overhånd. ”Tanker og drømmer er en vidunderlig måte å reise på, Tora. Det koster ingenting, verken penger eller smerter. Du kan være fanget og lenket som vi er, og likevel oppleve de mest fantastiske verdener. Skjønner du, Tora, derfor vil jeg lære deg å lese” (121). Det er Sunniva som sier dette til Tora, og det skal vise seg at hun har rett. Etter at Tora får oppfylt ønsket sitt om å lære å lese, får plutselig livet hennes et innhold. ”Hun kjente seg lys våken og uthvilt (...). Hun levde igjen. Hun var fri, her i det trange kammerset med Niels Klim på reise til det ukjente” (164). Tora kan kjenne lykke igjen, takket være bøkene. Det skjer en forandring med henne etter dette. Fra å sitte alene på rommet med sorgen og fortvilelsen, kommer hun nå ned i salen og leser høyt for de andre pasientene. Hun gir dem opplevelser og glede.

Håp og en ny livsglede, nesten en ny start, kan en lese mellom linjene når Tora for første gang skal lese en bok helt for seg selv: ”...hver kapitteoverskrift var som en dør på gløtt. Bak dørene var de merkverdige hendelser. (...) Hun hadde ikke trodd at hun noen gang skulle

føle nysgjerrighet igjen. Nå oppdaget hun at hun var utålmodig etter å vite...” (161–162).

Enda sterkere blir den nye starten tydelig et par sider senere:

Noe merkelig hadde hendt med henne. Hun kjente seg lys våken og uthvilt som etter en lang, dyp søvn. Den gode følelsen av lyst og utålmodighet begynte i magen og spredte seg til hele kroppen og fikk henne til å føle seg lett og sterk. Lik en hauk, straks før den tok til vingene. Hun levde igjen. Hun var fri, her i det trange kammerset med Niels Klim på reise til det ukjente. Den ville også bli hennes reise (164).

Dette er det stedet i teksten hvor livsgleden kommer desidert tydeligst frem. Tora er døende, likevel klarer hun å kjenne glede, hun føler seg fri og levende. Det er en gripende skildring, og den forteller noe om håpet som ikke lar seg knekke. Også her er det lesekunsten og bøkene som bringer gleden, og det er interessant at dette motivet går igjen i denne delen av romanen. Et siste sitat som understreker dette, er fra Sunnivas stemme, som Tora hører etter hennes død: ”*Du hadde ingenting annet enn håpløshet å se fram til. Men nå har du mestret lesekunsten, og du kan selv forandre det vesle som er igjen av livet ditt*” (159). Kunsten, nærmere bestemt litteraturen, gir mening til de dagene Tora har igjen å leve. Alle disse utdragene er tatt fra siste del av boken, den som forfatteren kaller ”hjemkomst”. Det er nå sykdommen er i ferd med å ta livet fra Tora, det er nå føttene må amputeres og det er nå hun bare har en liten stund igjen å leve. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, er det i denne delen at håpet blir tydeligst. Det er i denne sammenhengen Tora trenger å ha et håp som ikke handler om å bli frisk og overleve, men som handler om den siste tiden hennes på jorden og tilværelsen etter døden. Som Sunniva sier i det allerede nevnte sitatet, kan hun drømme, men ”drømmen om å leve videre” (131) er forbudt.

At det finnes et håp knyttet til moren til Tora, kommer frem tidlig, i fortellingen om drømmen hvor Tora føler at hun faller. Hun blir reddet i siste sekund, og stemmen hun hører, er morens. Imidlertid har det på dette tidspunktet ikke blitt fortalt om moren som tar livet sitt før spedalsken får gjøre det. Heller ikke har den sterke ørnemetaforikken blitt presentert. Likevel, fortellingen om drømmen lagrer seg i minnet hos leseren, og når den tid kommer, legger han eller hun sammen elementene, og får en kompleks og symbolrik fortelling. Moren representerer et håp for Tora, selv om hun er død. Kanskje kan en finne en parallell her. På samme måte som moren til Tora altså kan representere håp, selv om hun ikke lever, kan Tora representere et håp for leseren, selv om hennes tid går mot slutten. Kanskje leserens medlidenhet med Tora blir enda større i og med at hun har mistet moren sin. De gode minnene som Tora har fra tiden sammen med moren, og spesielt den ene dagen, gjør henne på mange måter sterkere. Hun får hjelp til å stole på sin egen styrke og oppfordring om å ta livet

i egne hender. På vei til St. Jørgens Hospital er det som nevnt ikke smerten eller sykdommen hun tenker på, men *befrielsen*. Bare i det ordet ligger det et håp om noe annet, et håp om å bli fri. Det er også moren som forbilledlig setter opp død som en befrielse. Tora opplever at moren er hos henne og passer på og gir henne råd og mot. ”*Du skal ikke bøye deg før du må*” (18). Og noen linjer nedenfor: ”Hun hikstet av lettelse, og noe som liknet glede” (sst.). Det med å ikke bøye seg, er noe som går igjen i teksten. I fortellingen om de herskesyke storebrødrene i episoden på løetaket, står det om Endre: ”Satt bare rolig og nektet å *bøye seg*, med storebroren tårnende over seg” (26, min utheving). Noen sider senere står det: ”De snakket ikke mer om vennskapet, men de var enige om at de aldri mer ville *bøye seg* for storebrødrene” (30, min utheving). Episoden gir de to en langvarig triumf, men enda viktigere er vennskapet mellom dem (30). Noe senere får dette momentet en dypere dimensjon, når det står: ”Det blå blikket som hun kjente inne i hodet, som formet stemmen som ba henne være rolig og modig, bød henne huske hva de hadde lovet hverandre: å holde ut og *aldri bøye unna*” (84, min utheving). Sitatet er fra episoden på fisketorget, når Tora er omringet av rasende og redde mennesker. Denne dype samhørighetsfølelsen formidler håp i romanen. De har en pakt og de er maker for livet (101). Tanken om at så lenge Endre lever, vil Tora leve i ham (94), representerer også et håp. Han vil bære henne med seg i hjertet. Det er en vakker kjærlighetshistorie. Og kjærlighet er det eneste som kan hjelpe et menneske til å møte døden, har det blitt sagt. Kjærlighet finner Tora også hos Marthe. Hun høres ut som moren når hun sier ” – Jeg forlater deg aldri” (99). Nedenfor står det: ”Tenk at slik kjærlighet kunne finnes igjen. En kjærlighet som fikk henne til å føle seg verdifull. (...) Som en svalende vind strøk ordene gjennom henne, og med ett kjente hun at det splintrede livet hennes ville bli helt igjen” (99). Kjærlighet som motiv, og det at kjærligheten overlever, som jeg skrev tidligere, finner jeg paralleller til i *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*. Det jeg har vært inne på når det gjelder fløyten som bestefaren laget til Live, handler også om kjærligheten, som kan være sterkere enn døden. Et lignende moment er fløyten som Simon gir Bjart, og som Bjart spiller på mens han tenker at Simon lever videre i musikken.

Der hvor Tora har begravd fingeren til Sunniva, vokser det opp et lite bjørketre. Det setter Tora på tanken om at kanskje mennesker blir til trær når de dør. Ideen er inspirert fra Niels Klim, som hun jo har lest. Tanken om at livet overvinner døden, formidler i aller høyeste grad et håp, enten det er i en kristen forstand (Bibelen blir også sitert her, ”*av jord skal du igjen oppstå*” (211)), eller i en form som preges mer av en østlig religiøs tradisjon (”levde videre i

en annen form” (211)). Romanen gir ingen svar, men kaster ut ulike muligheter. Det blir opp til leseren å gruble.

Det at Tora ser det som viktig at noen etter henne får vite at hun har levd, blir tydelig når hun oppdager at bøkene eksisterer på tvers av tiden. At hun kan lese noe som en forfatter skrev for mange, mange år siden, betyr jo også at noen kan lese det som hun eventuelt måtte skrive, selv etter hennes død. Denne tanken viser et ønske om å bli sett, en drøm om at noen i fremtiden skal vite at hun har levd. Det representerer et håp om ikke å bli glemmt; å få leve videre gjennom skriften. Imidlertid forandrer dette ønsket seg. På siste side står det: ”...nå var det ikke viktig lenger om noen fikk vite at hun hadde levd og hva hun hadde tenkt” (234). Hvorfor denne forandringen? Er det fordi hun nå har blitt forsonet med faren og funnet kjærligheten igjen? Endelig får hun oppmerksomheten hun har lengtet etter hele livet. Endelig ser han henne og gir henne sin kjærlighet. Nettopp kjærlighet er et nøkkelord, og det blir nærliggende å se tilbake til noe faren sier i den tordnende talen litt tidligere: ”...livet er meningsløst uten kjærlighet” (220).

Det kommer tydelig frem i siste delen av romanen at Tora ikke har gitt opp. Hun har måttet amputere føttene sine. Hun oppdager at tilstanden i ansiktet og ned mot halsen har blitt verre, at byllene er større og flere. I stedet for å kapitulere og gi seg over til håpløsheten, trekker hun den konklusjonen at ”hun måtte være flinkere til å bade dem i avkok av humleblom” (210). Dette viser at Tora ikke har mistet håpet, at hun ønsker å gjøre en innsats for å holde døden på avstand en stund til.

Kapittel fire er et viktig kapittel, med fortellingen om Tora og moren alene i fjellet. Det er nå de deler noen magiske øyeblikk, og det er nå de tar farvel med hverandre, uten at Tora helt forstår det før i ettertid. Leseren får her et grunnlag for å forstå en del av symbolikken i romanen, også det som blir presentert på sidene før kapittel fire. For eksempel står det at Tora tenker på moren hele den lange veien til St. Jørgens Hospital. ”Men hun tenkte ikke på smitten eller sorgen, bare på galskapen og gleden og en vidunderlig melkehvit vinge med himmel over og under” (37). Vingen, blir det forklart senere, er den som kommer frem i brøkdelen av et sekund idet moren kaster melk ut i luften den magiske dagen. ”I dette vidunderlige øyeblikket så Tora tydelig en vinge, gjennomtrukket av lys, som svevet fritt med en gyllenrød himmel over og under” (47). Her kommer også hvitfargen inn, gjennom melken som faller mot bakken. Det er mulig å tenke seg det hvite som renhet og sannhet også her, og slik understreke klokheten hos moren til Tora, og det som hun prøver å fortelle Tora denne

dagen. Forfatteren gir her leseren muligheten til å kjenne igjen symbolikken og tillegge den mening, på bakgrunn av det som har blitt fortalt tidligere. Det finnes et snev av galskap her, og når Besta nevnes, blir kontrasten mellom henne og moren tydelig. Å kaste frisk melk på den måten er å sløse med viktige næringsmidler. ” – Hadde hun sett dette, ville hun skjelt og smelt om synd og galskap”, sier moren om Besta (sst.). Handlingen kan slik sees som en protest.

Om grågåsen som lærer ungene sine å gresse, sier moren til Tora: ” – Hun forbereder dem på å klare seg alene (...). Det er alle mødres plikt, vet du” (39). Det står at stemmen skjelver når hun sier dette, og vi har å gjøre med frampek, selv om det allerede, mer eller mindre tydelig, har blitt fortalt at moren vil komme til å dø. Likedan sier hun litt senere: ”Jeg er alltid hos deg. Selv når du ikke kan klemme meg flat som nå” (44). Videre presenteres både formaningen om at en noen ganger kan trenge et mot som ligner galskap, rådet om ikke å bøye seg, samt kritikken av bestemoren og den strenge pietismen hun representerer, på disse sidene (45, 44 og 46). Alt dette er poenger som kommer igjen senere i romanen.

Dagen i fjellet byr på frihetsfølelse, galskap, latter, fantastisk naturopplevelse og fellesskap i et godt mor-datter-forhold. Høydepunktet er kanskje episoden med reinsdyrflokken og den ”melkehvite simla”. Det er noe magisk over det hele. Kan moren kommunisere med dyret? Hvorfor forsvinner simla etter at moren er død? Hvorfor danser dyrene over stedet der moren har tatt livet sitt? Mye her er åpent for tolkning, og leseren har flere tolkningsmuligheter. Han eller hun kan også lese inn eller finne håp i de tomme plassene her.

Et lite poeng her er at Tora trist konstaterer at døren til den voksne verden stenges (47). Imidlertid blir hun senere smertelig klar over mye i den voksnes verden, og tvinges til raskt å bli voksen i tanke og sinn. Det er noe melankolsk og modent over det hele når Tora tenker tilbake til tiden da hun var sorgløs og ikke ante at hun bare hadde dette ene livet: ”...det var tilbake hun ønsket seg. Tilbake til tiden før hun visste at livet var en gang for alle og at det aldri kunne leves om igjen” (157).

Som hos Hauger, finner jeg også i denne romanen været brukt som virkemiddel for å understreke stemninger. I begynnelsen blir den fortvilte stemningen understreket av regnet og vinden utenfor: ”Regnet trommet mot taket, og vinden klapret med de løse bordene i ytterveggene på det store, gisne huset” (13). Likedan blir den helt motsatte stemningen av glad forventning understreket av været og naturen et annet sted: ”En av disse hvite dagene da

himmelen var som en hvelving av blankpusset sølv. Hun klarte ikke se mot sola, men hun visste at den nesten var oppløst i sin egen drivhvite varme” (180).

Det evige vennskapsbåndet mellom Tora og Endre har jeg allerede nevnt. I seg selv er det et håpselement. Steder hvor dette direkte peker mot et håp, er for eksempel avskjeden deres hjemme, når Endre skal dra til Bergen for å prøve å finne seg arbeid. ”Han snudde seg og så på henne: – For vi hører sammen. Du vet det nå. Ikke sant?” (35). De deler hemmeligheten om drømmen om å kunne fly, og de har en pakt som det blir referert til flere steder. Den dype samhørigheten gir håp.

Å hoppe i døden

Marianne Kocht Knudsen skriver i ”Utviklingen av ungdomsboka” om hvordan forfattere forholder seg ulikt til triste og vonde elementer. Mens noen, ”selv om de følger personene sine inn i smerten, gjennom krisen” (Knudsen 1990: 95), likevel formidler et budskap om at det alltid vil være noen der, og ”verden er til å leve i”, så finnes det andre som ”går videre i medlevelsen av sorg, smerte og kriser...”(sst.). Knudsen nevner Mette Newth som en slik, med romanen *Bortførelsen*. (Da artikkelen ble skrevet hadde ikke *Det mørke lyset* blitt til.) Det å velge sin egen død blir en mulighet til å igjen ta kontrollen over sitt eget liv. Det som tilsynelatende er død og undergang, blir omgjort til en slags triumf og harmoni. Hun skriver om Osuqo og Poq, de to hovedpersonene i *Bortførelsen*, at de ”går til sitt dødsrike som frie, verdige mennesker” (sst.). Det samme kan en si om moren til Tora i *Det mørke lyset*. På side 20 fortelles det om ørnen som flyr inn i døden uten frykt. Det hele fremstilles som om ørnen velger sin egen død, og det er nesten noe helt modig ved det hele. Parallellen til moren blir nærliggende, når det senere fortelles (eller mer: antydes) hvordan hun hopper i døden.

Detaljene om hvordan Tora kommer til å dø, får ikke leseren av *Det mørke lyset* vite. Men det som kommer klart frem, er at hun har blitt en sterk og trygg person, og at hun har tatt livet i sine egne hender. Som Mette Newth formulerte seg i e-posten:

Jeg ønsket å legge vekt på hvordan alvorlig sykdom plutselig kan gi en voldsom livslyst, som i Toras tilfelle, som fikk lære å lese og dermed fikk tilgang til bøkens grenseløse univers. Toras mors død er selvvalgt, og omhyggelig beskrevet som befrielse, og Tora velger selv å bli båret vekk fra hospitalet før hun dør der. Den selvvalgte døden er et tema jeg har tatt opp i flere bøker, både "Bortførelsen" og "En plass i verden". Jeg forsøker å behandle temaet så innsiktisfullt [sic] som jeg kan, som et valg mennesker gjør av fri vilje - ikke deseperasjon, når det er eneste utvei og for vedkommende, eneste riktige utvei” (Newth 2008).

På en konferanse om barne- og ungdomslitteratur på slutten av 80-tallet, holdt Mette Newth et innlegg om det å skrive for ungdom. Innlegget, ”Stolt av å skrive for ungdom”, er gjengitt i *Konferanse om barne- og ungdomslitteratur. Ålesund 2.- 5. Mai 1988. Rapport*. Der står det blant annet: ”...jeg vil forsøke å di [sic] dem [barn og ungdom] håpet og visjonene, vise dem indignasjon, inderlighet og ansvar...” (107). Litt senere hevder hun at ”å skrive for barn og ungdom betyr å aldri miste gløden, eller troen på at det umulige er mulig” (111). Likevel skriver hun slik i en e-post til meg 20 år senere:²⁹

Jeg tenker ikke på å formidle verken håp eller mismot når jeg skriver. Men håpefull til verden er jeg selv, om den er aldri så svart, og jeg finner at håpet, eller uvanlige livsvilkår/omstendigheter kan utgjøre gode litterære grep og ingredienser. En fattig, syk ungjente som leser Dante i lidelsens hus??? Det er både et håp og mildest talt spennende om det er troverdig. Og *det* har jeg fått mye ros for: at jeg skriver overbevisende om Toras kjærlighet til og trøst i bøkens verden (Newth 2008).

”Mange voksne leserne[!] har vært opptatt av døden som befrielse, og noen synes nok at jeg kunne ta sterkere avstand fra selvmord, eller holdt meg mer til det som oppfattes som den tidens kristne moralnormer.” Disse linjene er også fra e-posten hun sendte meg. Det er ingen hemmelighet at å ta sitt eget liv fremsettes som en mulighet både i *Bortførelsen*, som hun også nevner i e-posten, og i *Det mørke lyset*. I den første er det et gammelt ektepar som velger å la familien slippe bryet med å stille dem i alderdommen, og som resolutt hopper utfor et stup (Newth 1987: 128–130). I innlegget som Newth holdt et år etter at boken var kommet ut, skriver hun slik om det: ”...fortelle om selvvalgt død som en stolt handling i fellesskapets tjeneste - ikke som et primitivt påtvunget selvmord...” (Newth 1990: 110).

Det kan se ut som om forfatteren forbinder håpet med det stolte, med det å være sin egen herre og ikke bøye seg. Jeg har samtidig funnet spor av kristen håpstanke i romanen, men det viser seg at det er noe som forfatteren helst ikke vil assosieres med:

Selve forestillingen død er ytterst personlig, straks man beveger seg utenfor religionenes fasttømrete svar på hvorfor vi fødes og lever og hvorfor vi dør. Jeg er humanetiker, oppvokst i svartkristne kretser. Min forestilling om døden er enkel: noen slår av lyset og det tenkes ikke igjen (Newth 2008).

²⁹ Spørsmålet var: ”Tenker du at romanen din formidler et håp?”

6

Konklusjon

Om *happy ending* – og ikke å ta ”livsmodet fra barnene”

Det gjør ikke den dybeste pessimist, ikke den mest overbeviste nihilist. Det skal man være en nidding for at gjøre” (Løgstrup 1979: 95). Sitatet er tatt fra K. E. Løgstrup sin artikkel ”Moral og børnebøger”, og det som en altså er en ”nidding” hvis en får seg til å gjøre, er ”at tage modet på livet fra barnet” (sst.). Han understreker poenget ytterligere noen setninger videre i artikkelen:

Alle mulige konsekvenser kan et menneske tage af sin anskuelse af, at livet ikke er umagen værd at leve, at det kun er foragt værd, at det er usigelig ligegyldigt – kun een konsekvens tør han ikke tage af sin livsanskuelse, indpode et barn den. Det skal man være sindssyg for at gøre (98).

Holdningen kan nesten sies å være en uskreven regel i barne- og ungdomslitteraturen. Else Breen kommer inn på det samme i *Slik skrev de*, og siterer en meningsfelle slik:

”Happy endings? Of course, and also Joy!” utbryter Natalie Babbitt i en artikkel i New York Time’s Book Review (...). Hun mener at den vitale forskjellen på barnebøker og voksenbøker består i at barnebøkene slutter med håp i stedet for resignasjon (Breen 1988:44).

Det bør være en harmoni og viss optimisme i bokens avslutning. Andre som har pekt på det, er Bo Møhl og May Schack. De skriver i *Når barn læser – litteraturoplevelse og fantasi* at

Den måte, fiksjonen slutter på, er af betydning for barnets oplevelse af den samlede skildring. Som nævnt mener vi, at den skal slutte optimistisk (hvilket *ikke* er identisk med en helt urealisabel happy-ending) for at have en handlingsaktiverende og utviklingsfremmende effekt. At fremstille problemer, sådan at de ser uløselige ud, er at overlade barnet til håbløshed og resignation (Møhl og Schack 1980: 131, forfatterens utheving).³⁰

Møhl og Schack forkaster katarsis-teorien som en forklaring på hvilken virkning fiksjonen har på leseren. Hvis den stemte, hevder de, ville jo ikke barn ha blitt voldelige av å se vold på tv. Tvert imot ville de ha fått utløp for eventuelle voldelige drifter gjennom å se det på skjermen (Møhl og Schack 1980: 101). Den virkningen som teorien om katarsis legger til grunn, er

³⁰ Jeg viser til Møhl og Schack 1980: 108 for ytterligere uttalelser om håp og optimisme i barnelitteraturen.

egentlig terapeutisk.³¹ Bruno Bettelheim har utarbeidet en teori om at eventyr kan ha en terapeutisk virkning på barn (se f.eks. Møhl og Schack 1980: 92). Ved at de leser om prinsesser, troll og forlatte barn, projiserer barna sine egne følelser over på karakterene, og eventyret får en symbolsk funksjon i forhold til problemer som den unge sliter med. Alle eventyr ender godt, og det er et viktig poeng i forhold til det å vise barna at det faktisk kan gå godt i virkeligheten også. Bettelheim har riktignok blitt kritisert (se f.eks. Pedersen 1984: 164).

Også Sonja Svensson kommer inn på at bøker for barn og unge bør ha en optimistisk slutt. I artikkelen ”Dödsspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok” siterer hun fra Per Nilssons *Korpens sång*: ”Och hoppet tycker jag måste få finnas. Tar man det hoppet ifrån unga människor är man (...) en mördare” (Svensson 1999: 109). Imidlertid finnes det unntak når det gjelder oppfatningen om at litteratur for unge må formidle håp. I den moderne ungdomsboken hender det rett som det er at figurene ikke kommer seg ut av den vanskelige situasjonen og får *leve lykkelig alle sine dager*. En av dem som kommer inn på dette, er Helen Ehriander. I artikkelen ”Nutid møter dåtid – Bo R. Holmbergs historiska ungdomsromaner” setter hun det hele i et samfunnshistorisk perspektiv, og peker på den utviklingen som har funnet sted. Ehriander skriver at mens både figurer og samfunnsskildringer i bøker fra 70-tallet fremstår forenklet og ukomplisert, skjer det en forandring utover 1980- og 90-tallet. I sistnevnte tidsepoke er det ingen hemmelighet at livet kan være vanskelig, skriver hun, og hovedpersonene ”vacklar mellan olika föreställningar om vad som är rätt och fel” (1999:213). Hun viser til Sonja Svenssons begrep om *idyllfobi*, som innebærer en tendens i nyere ungdomslitteratur til å skygge unna ”lyckliga böcker med snabba lösningar” (sst.). En rask gjennomgang av artikkelen til Svensson gjør det klart at konteksten hvor det passer best inn, er den samtidsrealistiske ungdomsromanen som tar opp tøffe miljøer, rusproblemer, sykdom, død, mangel på trygge relasjoner osv. Det er i den type litteratur at alle tabuer blir brutt. De historiske romanene som jeg undersøker, kommer litt på siden av dette, med sin behandling av unge menneskers møte med pest og sykdom i en historisk tid. Imidlertid kan en trekke en parallell når det gjelder sykdom og død, som jo er ingredienser i begge romanene jeg studerer, og som også er typisk for de bøkene, riktignok de samtidsrealistiske, som idyllfobi-begrepet forbindes med. Ehriander trekker frem at det utover

³¹ Øivind Andersen peker på en interessant motsetning mellom Platon og Aristoteles når det gjelder det terapeutiske aspektet. Mens sistnevnte trekker frem renselse som den virkning tragedien har på publikum, hevder Platon at lidenskapene hos publikum kan bli forsterket på grunn av følelsene som settes i sving. (Andersen 1977: 48). Forenklet sagt vil altså Møhl og Schack i denne sammenheng dele Platon sitt syn.

80-tallet ble mer akseptert å ”skildra förlopp utan lyckligt slut” (Ehriander 1999: 213). Dette kan kanskje ses som en forløper til idyllfobien. Når idyllfobibegrepet brukes i forbindelse med litteraturen på 90-tallet, betyr det at begrepet innebærer noe annet enn de problemrealistiske skildringene som en finner i 70-talls litteraturen, ofte referert til som sosialrealistisk.

Og jeg kommer frem til...

Utgangspunktet for denne avhandlingen var en problemformulering hvor jeg fremsa en hypotese om at det finnes håp i de to bøkene jeg har studert. Når jeg nå har kommet til veis ende, mener jeg å ha funnet at hypotesen stemmer. Jeg har pekt på elementer i tekstene som på en eller annen måte tilfører, formidler eller representerer håp. Iser og Appleyard har bidratt med teoretiske perspektiver som har vært nyttige for å finne frem til håpet. Blant annet kan det finnes håp i de tomme plassene mot slutten av Newths roman.

Ved å finne igjen trekk som Appleyard skildrer som typiske for bøker på to ulike stadier, har jeg kunnet se at håpet opptrer på noe forskjellig måte i de to bøkene. Mengden av- og typen billedspråk varierer, tankefremstillingene er skrevet på forskjellig måte, Haugers roman er mer handlings- og dialogpreget (med visse forbehold når det gjelder den første delen), Newths roman oppfordrer til refleksjon og ettertanke, og strukturen er forskjellig i de to bøkene. Jeg har også pekt på symbolikk, musikalitet, fargebruk og skildringer. Mens Appleyard skriver mest om ungdomsleseren som et tenkende og reflekterende individ, og slik har en mer abstrakt tilnærming til bøkene på dette trinnet, presenterer han mer konkrete kjennetegn og trekk ved bøkene på trinnet for store barn. Disse trekkene, som går på bokens utforming, språk, struktur osv, har jeg funnet igjen i *Det kom et skip...*, riktignok med noen unntak. Mens det, som også Appleyard påpeker, er lett for at skoleungdom skiller mellom slike språklige trekk og bokens dypere mening (som de ofte forventer å finne gjemt under overflaten, jamfør Appleyard 1990: 111), har jeg prøvd å vise hvordan forfatteren kan bruke stilistiske virkemidler for å skrive inn, eller formidle et håp i teksten.

For Appleyard er identifikasjon uløselig knyttet til leserens opplevelse av boken. Jeg har gått et steg videre og knyttet dette til katarsis. Jeg mener at en leser som involverer seg i fiksjonen, selv om han eller hun er seg denne involveringen bevisst, kan oppleve en renselse gjennom frykt og medlidenhet, i tråd med de begreper Aristoteles bruker for å definere tragedien.

Videre har jeg vist at renselsen, eller katarsis, kan finne sted selv om det ved fiksjonens slutt ikke er bare død og håpløshet som regjerer, men faktisk en viss optimisme og håp. Samtidig har jeg konkludert med at den boken hvor det i størst grad legges opp til at leseren skal kunne oppleve denne renselsen, er den som har minst grad av overlevelse og fremtidstro. De to romanene befinner seg på ulike nivåer, og mens troen på en konkret, fremtidig tilværelse på jorden råder i *Det kom et skip...*, knytter håpet i *Det mørke lyset* seg etter hvert til noe annet enn å bli frisk. Lesekunsten og den verdenen som bøkene kan by på, har jeg sagt en del om. Det fokuseres også på mellommenneskelige relasjoner, hvor kjærlighet gir håp som går videre enn livet her og nå. Tora er, tross alt, omgitt av mye kjærlighet, selv om verken moren, Endre eller Sunniva er fysisk hos henne. Når det også skjer en forsoning mellom Tora og faren, blir kjærligheten komplett, og Tora er lykkelig idet fortellingen slutter.

Til syvende og sist er all lesning en individuell opplevelse, og det følger derfor naturlig begrensninger ved å skrive en avhandling som også omfatter leseren, uten å faktisk ta med virkelige lesere. Jeg tenker altså på intervju og undersøkelser for eksempel i klasserom. Det ville ha blitt en annen type oppgave, og det var ikke den type undersøkelse jeg hadde satt meg fore. Jeg mener å ha fått pekt på håpet i romanene uten å ha spurt aktuelle lesere om hvorvidt de fikk en opplevelse av at dette er representert. Ved å understreke tilstrekkelig det individuelle aspektet, og at ingen lesere er like, mener jeg at konklusjonen likevel har validitet.

Det som kunne ha vært spennende som videre forskning, er å overføre problemformuleringen til samtidsromaner, og da kanskje spesielt de som preges av såkalt idyllfobi. Går det an å spore håp i disse, eller er alt mørkt og dystert? Og hva med katarsisematikken i forhold til slike romaner? Videre kunne det ha vært interessant å studere trendene i barne- og ungdomslitteraturen slik de er på 2000-tallet. Hvilke tendenser kan en spore? Hvor er håpet? Legger bøkene til rette for en opplevelse av katarsis?

Mens jeg er i avslutningsfasen av denne avhandlingen, kommer filmen *I et speil, i en gåte*, basert på Jostein Gaarders roman med samme tittel, på kino. Filmen handler om en 13 år gammel jente som dør av kreft, og om hvordan hun forsøker å forsones seg med det. Historien har visse paralleller til fortellingen om Tora. I et intervju i avisen *Vårt Land* formidler Gaarder noe som kan sies å være essensen også når det gjelder bøkene jeg har studert, spesielt *Det mørke lyset*. Jeg avslutter her med Gaarders ord: "Jeg håper at folk etter å ha lest boka og

nå sett filmen, ikke skal forgå i tristhet, men tvert imot gå ut i verden og oppleve hvor fantastisk det er å leve” (Vårt Land 16. Oktober 2008: 18).

Sammendrag

Mastergradsoppgave i nordisk. Kjersti Langenes. November 2008.

Håp i det håpløse. En studie av *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349* av Torill Thorstad Hauger og *Det mørke lyset* av Mette Newth.

Finnes det håp? er utgangsspørsmålet for denne avhandlingen. Jeg studerer to romaner, *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349* (1980) av Torill Thorstad Hauger og *Det mørke lyset* (1995) av Mette Newth. Selv om bøkene i utgangspunktet handler om noe trist, ønsker jeg å finne håp. Jeg setter meg fore å finne ut om håpet manifesterer seg på ulike måter i de to romanene. Følgende problemstilling ligger til grunn: *Det finnes håp i to romaner som i utgangspunktet handler om noe håpløst. Jeg vil finne dette håpet og undersøke hvordan det kommer til uttrykk i tekstene.*

Et viktig begrep i avhandlingen er *katarsis*, som betyr renselse. Begrepet inngår i Aristoteles sin tragediedefinisjon, og har å gjøre med den effekten som det tragiske som foregår på scenen, har på publikum. Overført til mitt område blir det et spørsmål om hvorvidt de tragiske og triste elementene i romanene kan gi leseren en opplevelse av katarsis. Jeg kommer frem til at *Det mørke lyset* i større grad enn *Det kom et skip...* åpner for at leseren skal kunne oppleve en slik renselse.

Wolfgang Iser blir trukket inn, og særlig teorien hans om ”tomme plasser”, som han presenterer i artikkelen ”Tekstens appelstruktur” (1991). Jeg undersøker hvorvidt de to romanene inneholder tomme plasser, og om det finnes forskjeller mellom de to i mengde av-, grad av- og type tomrom. Jeg fremsetter en påstand om at det kan finnes håp i de tomme plassene.

Ved å bruke Joseph A. Appleyard sin teori om de ulike leserrollene som en leser går igjennom i sin utvikling, presentert i *Becoming a reader. The experience of fiction from childhood to adulthood* (1990), finner jeg typiske trekk for bøker ment for to ulike aldersgrupper av lesere. Jeg plasserer romanene i kategoriene for *leser som helt og heltinne* (10–12 år) og *den tenkende leseren* (tenåringsleseren, 13–17 år). Det finnes forskjeller i måten håpet blir fremsatt på. Jeg undersøker blant annet metaforikk, symbolikk, handling i forhold til skildring, tankefremstillinger, struktur, komposisjon og paratekstlige elementer.

I forbindelse med katarsisbegrepet, blir *identifikasjon* sentralt. Jeg forutsetter identifikasjon for at katarsis skal kunne finne sted. Jeg kommer inn på Hans Robert Jauss sin inndeling i fem ulike typer identifikasjon, som kan leses i artikkelen ”Levels of identification hero and audience” (Jauss m.fl. 1974). Videre undersøker jeg hvorvidt en kan knytte ulike typer identifikasjon til de to tekstene jeg studerer.

Håp er til en viss grad et filosofisk begrep. I tillegg er det et underteoretisert begrep. For å kunne si litt om håpsbegrepet, trekker jeg inn filosofen Ernst Bloch. Han har blant annet skrevet verket *The Principle of Hope* (1986), hvor han presenterer noen interessante tanker om håp.

Jeg kommer også inn på *døden* i avhandlingen, da begge romanene berører aspekter ved den. I Lives tilfelle er hele familien og alle i dalen drept av svartedauden. For Tora sin del er det spedalskheten som truer. Først blir moren smittet, og senere er det altså Tora sin tur. Jeg spør hvordan døden fremstilles i de to bøkene, samtidig som jeg kommer inn på mer generelle aspekter ved måten døden har blitt- og blir formidlet på gjennom barne- og ungdomslitteraturen.

Jeg kommer frem til at det jeg hevdet i utgangspunktet stemmer. Det finnes håp i det håpløse. Hvis en leter nøye, kan en finne håp selv der det ser som mørkest ut. ”If you look into the dark long enough, there is always something there” (Bloch 1986: 1183).

English abstract

Can it be said that there is hope? In my thesis, I read two novels: *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349* (1981) by Torill Thorstad Hauger and *Det mørke lyset* (1995) by Mette Newth. Both of these novels tell sad and tragic stories, but my focus is to find messages of hope. By using J.A. Appleyard's theory about how we become readers, presented in *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood* (1990), I place *Det kom et skip...* into a stage he calls "The reader as hero and heroine" and *Det mørke lyset* into "The Reader as a Thinker" (Appleyard 1990: 14). There are some differences between these two novels. Appleyard describes common features in novels meant for readers in different stages, and I use the description to find different approaches on how hope can be projected into the books. In addition I refer to Wolfgang Iser's theory about open gaps, which he presents in "Tekstens apellstruktur" (Iser 1981) and *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett* (Iser 1974), and I find that hope can be recognized in the open gaps of a story. There are differences between the books regarding the amount of- and what type of gaps we are talking about.

I ask whether or not it is possible for the reader to experience *catharsis*. This is the word Aristoteles uses in his definition of tragedy (Børtnes 1980: 31). In order to experience catharsis, the reader needs to identify him-/herself with the main character in the story. I try to find an explanation of the word *identification*. Hans Robert Jauss explains different types of identification in "Levels of identification of hero and audience" (Jauss 1974). I ask what kind of identification the reader can be said to experience when reading the novels.

Both texts deal with death in some way. I ask how death has been, and is, explained to children, and also in what way death is presented in the two novels. In Hauger's novel, I find more of a *happy ending* than in Newth's. Apparently, the story in which the protagonist is destined to die, is the one that to the greatest extent gives the reader the opportunity to experience catharsis. When reading *Det mørke lyset*, one is urged to think about life, death, believes; in short the *big questions in life*.

Ernst Bloch has said that "there is (...) rescue – in the horizon..." (1986: 112).

There is hope.

Litteratur

Primærlitteratur

Hauger, Torill Thorstad (1980): *Det kom et skip til Bjørgvin i 1349*. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag.

Newth, Mette (1995): *Det mørke lyset*. Oslo/Gjøvik : H. Aschehoug & Co.

Sekundærlitteratur

Andersen, Øivind (1977): "Aristoteles' Poetikk". I : Truls Winther og Odd Inge Langholm (red.): *Estetikk fra Platon til våre dager*. Oslo : Tanum Norli.

Appleyard, Joseph A. (1990): *Becoming a reader. The experience of fiction from childhood to adulthood*. Cambridge : Cambridge University Press.

Ariès, Philippe (1977): *Døden i Vesten. Eit historisk oversyn frå mellomalderen til vår tid*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Aristoteles (1989): *Om diktekunsten*. Sam. Ledsaak (overs. og innledn.). Oslo : Dreyers Forlag A/S

Aristoteles (2004): *Om diktekunsten*. Sam. Ledsaak (overs. og innledn.). Oslo : J.W.Cappelens Forlag.

Aristoteles (2006): *Retorikk*. Tormod Eide (overs.). Oslo : Vidarforlaget

Bache-Wiig, Harald (1997): "Innledning". I : Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*. Oslo : LNU og Cappelen Akademisk Forlag. Side 4–12.

Bergstrøm, Elisabeth: *Anmeldelse av Mette Newth: Det mørke lyset*.
<<http://www.porsgrunn.folkebibl.no/bg/1996/Nr.1/17.html>> [lesedato 23.06.2008]

Bibelen, Det Norske Bibelselskap, 1979

Biedermann, Hans (2000): *Symbolleksikon*. Spydeberg : J.W: Cappelen Forlag AS. Finn B. Larsen (overs.).

- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karen Beate Vold (2005): *Norsk barnelitteraturhistorie*. Andre utgave. Oslo : Det Norske Samlaget.
- Bloch, Ernst (1986): *The principle of hope*. Volume 1. Oxford. Neville Plaice m.fl. (overs. til engelsk).
- Bloch, Ernst (1988): "Something's missing: A discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing". I : *The utopian function of art and literature. Selected essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Jack Zipes og Frank Mecklenburg (overs. til engelsk).
- Blomberg, Wenche (2007): *Litteraturlisteguiden VADE MECUM*. Oslo : Transit.
- Breen, Else (1988) : *Slik skrev de. Verdi og virkelighet i barnebøker 1968 – 1983*. Oslo : Aschehoug.
- Børtnes, Jostein (1980): *Aristoteles om diktekunsten. En innføring*. Oslo : Solum forlag A/S
- Chambers, Aidan (1990): "Den implisitte lesaren". I : Birkeland, Tone og Gunvor Risa (red.): *Litteratur for barn. Artiklar om barns bøker og lesing*. Oslo : LNU/Cappelen.
- Dyregrov, Atle, Kari Dyregrov, Unni Marie Heltné, Hege Rekdal og Borghild Bø (2005): "Trekk ved barns utvikling og reaksjoner på ulike alderstrinn", "Barn i aldersgruppen 7-12 år". *Psykososial oppfølging etter kriser og katastrofer*.
< <http://www.kriser.no/tekst.php?id=18> > [lesedato 04.09.2008]
- Eaton, Marcia M. (1982): "A strange kind of sadness". I : *The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 41, nr. 1. Blackwell Publishing, for "The American Society for Aesthetics". Side 51–63. < <http://www.jstor.org/stable/430823> > [lesedato 09.04.2008]
- Ehriander, Helene (1999): "Nutid möter dåtid – Bo R. Holmbergs historiska ungdomsromaner". I : *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekvål, Terttu-Elina Kalaja, Ola Losløkk, Ingrid Nettervik, Bjarne Købmand Petersen og Þuríður Jóhannsdóttir (red.). Oslo : LNU/Cappelen Akademisk forlag og Dansklærerforeningen/Forlaget, CWK Gleerups Utbildningscentrum AB. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning) nr.122. Side 211–227.
- Eilertsen, Grete (2008): "SV: Kan dere hjelpe meg med noen tall?" <E-post til Kjersti Langenes, 24.09.08>
- Engelsk blå ordbok*. Oslo : Kunnskapsforlaget, Ascheoug og co AS og Gyldendal, 2001
- Garton, Jane (2008): *tusen veier til håp og oppmuntring*. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Haaparanta, Leila (2005): "Can hope have reasons?" I : *Philosophical aspects on emotions*. Åsa Carlson (red.). Riga : Thales. Side 327–341.
- Holmgaard, Jørgen (1996): "Realisme og narrativitet". I : *Gensyn med realismen*. Jørgen Holmgaard (red.) Center for Æstetik og Logik. Aalborg Universitet : Medusa. Side 127–167.

Iser, Wolfgang (1974): *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang (1981): "Tekstens appelstruktur". I : Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*. København : Borgens forlag. Side 102–133.

Jauss, Hans Robert, Benjamin Bennett og Helga Bennet (1974): "Levels of identification of hero and audience". I : *New Literary History*, Vol. 5, nr. 2 : Changing views of character. Winter. Side 283–317.

<<http://www.jstor.org/stable/468397?&Search=yes&term=Levels&term=audience&term=hero&term=identification&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DL%20levels%20of%20identification%20of%20hero%20and%20audience%26wc%3Don%26dc%3DAll%2BDisciplines&item=1&ttl=2859&returnArticleService=showArticle> > [lesedato 20.11.2008]

Jauss, Hans Robert (1984): *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Michael Shaw (overs.). Andre utgave. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Knudsen, Marianne Koch (1990): "Utviklingen av ungdomsboka". I : *Konferanse om barne- og ungdomslitteratur. Ålesund 2. - 5. Mai 1988. Rapport*. Ålesund : Statens Bibliotektilsyn og Møre og Romsdal Fylkesbibliotek. Side 75–99.

Kruken, Kristoffer og Ola Stemshaug (1995): *Norsk personnamnleksikon*. Andre utgave. Oslo : Det Norske Samlaget.

Ledsaak, Sam. (2004) "Innledning" i Aristoteles (2004): *Om diktetekunsten*. Oslo : Cappelen Akademisk Forlag. Sam. Ledsaak (overs.). Side 5–13.

Linde, Ylva (2005): *Barns forståelse av død. En teoretisk og empirisk litteraturstudie*. Hovedopgave ved Psykologisk Institutt, UiO.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo : Kunnskapsforlaget.

Løgstrup, K.E. (1979): "Moral og børnebøger". I : Elbjørg Fosseng, Ruth Jenssen og Gunvor Risa (red.): *Mellom boka og barnet*. NKI-forlaget. Landslaget for norskundervisning.

Maagerø, Eva og Elise Seip Tønnessen (2001): *Samtaler om tekst, språk og kultur*. Oslo : LNU og Cappelen Akademisk Forlag.

Maagerø, Eva (2002): "Heltefortellinger og andre fortellinger med lykkelig slutt". I : Agnes-Margrethe Bjorvand og Elise Seip Tønnessen (red.): *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge*. Oslo : Universitetsforlaget. Side 174–196.

Maagerø, Eva og Tønnessen, Elise Seip (2002): "På vandring i fortellingenes og kulturens skoger". I : Agnes-Margrethe Bjorvand og Elise Seip Tønnessen (red.): *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge*. Oslo : Universitetsforlaget. Side 11–35.

- Mjør, Ingeborg, Tone Birkeland og Gunvor Risa (2005): *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo : Landslaget for norskundervisning(LNU)/Cappelen Akademisk Forlag.
- Møhl, Bo og May Schack (1980): *Når barn læser – litteraturoplevelse og fantasi*. København : Gyldendal
- Newth, Mette (1987): *Bortførelsen*. Ungdomsroman. Oslo : Tiden Norsk Forlag.
- Newth, Mette (1990): ”Stolt av å skrive for ungdom”. I : *Konferanse om barne- og ungdomslitteratur. Ålesund 2. - 5. Mai 1988. Rapport*. Ålesund: Statens Bibliotektilsyn og Møre og Romsdal Fylkesbibliotek.
- Newth, Mette (2008): ”Re: Det mørke lyset”. <E-post til Kjersti Langenes, 26.09.08>
- Olsen, Michel: ”Realisme” i Jørgen Holmgaard (red.) (1996): *Gensyn med realismen*. Aalborg Universitet: Center for Æstetik og Logik. Medusa. Side 73–99.
- Ordnnett*. Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktjeneste.
< <http://www.ordnett.no/ordbok.html> > [lesedato: fra mai til november 2008]
- Parr, Maria (2007): *Barna og bøkene. Ei resepsjonsteoretisk undersøkelse av barn som lesarar av skjønnlitteratur*. Masteravhandling, Universitetet i Bergen.
- Pedersen, Ole (1984): *Børn, fiktion og fantasi*. København : Gyldendal.
- Penne, Sylvi (2001): *Norsk som identitetsfag – norsklæreren i det moderne*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Penne, Sylvi (2003): *Noen lesere på mellomtrinnet akkurat nå. En undersøkelse av 10-13-åringers lesing av skjønnlitteratur*. Høgskolen i Oslo, avdeling for lærerutdanning.
- Rienecker, Lotte og Peter Stray Jørgensen (2006): *Den gode oppgaven. Håndbok i oppgaveskriving på universitet og høyskole*. Bergen : Fagbokforlaget.
- Roach, Marion (2005): *The Roots of Desire. The myth, meaning and sexual power of red hair*. New York : Bloomsbury.
- Skei, Hans H. (2001): ”Resepsjonestetikk og reader-response-kritikk”. I : *Moderne litteraturteori. En innføring*. Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.) Oslo : Universitetsforlaget. Side 51–55.
- Svensen, Åsfrid (1999): ”Undrende blick på fortida: historiske romaner for barn og unge”. I : *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekvål, Terttu-Elina Kalaja, Ola Losløkk, Ingrid Nettervik, Bjarne Købmand Petersen og Þuríður Jóhannsdóttir (red.). Oslo : LNU/Cappelen Akademisk forlag og Dansklærerforeningen/Forlaget, CWK Gleerups Utbildningscentrum AB. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning) nr.122. Side 192–211.

Svensen, Åsfrid (2001): *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen : Fagbokforlaget.

Svensson, Sonja (1999): "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok". I : *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekvål, Terttu-Elina Kalaja, Ola Losløkk, Ingrid Nettervik, Bjarne Købmand Petersen og Þuríður Jóhannsdóttir (red.). Oslo : LNU/Cappelen Akademisk forlag og Dansklærerforeningen/Forlaget, CWK Gleerups Utbildningscentrum AB. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning) nr.122. Side 107–122.

Toijer-Nilsson, Ying (1980): *Tro og tvil i moderne barnelitteratur. En analyse av kristendommen, slik den skildres i barne- og ungdomslitteraturen*. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag. Kari Skjønberg (overs.).

Toijer-Nilsson, Ying (1987): *Minnet av det førflutna. Motiv i den moderna historiske ungdomsromanen*. Stockholm : Raben & Sjögren.

Vårt Land 16.10.2008 : " – Livet er et mysterium". Side 18.

Weinreich, Torben (1997): "Barnelitteraturens egenart. Adaptation". I : Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademisk Forlag. Side 55–97.

Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo : Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.